


## Ilê Sartuzi\*

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse<sup>1</sup>.

Absorption, theatricality and the French painting tradition in Henri Matisse's work.

### Diálogos com a Graduação

Ilê Sartuzi

 0000-0002-6426-2873

1. Esse artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa *Imagens da alteridade na obra de Henri Matisse*, que contou com a bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Conte também com a orientação da Profa. Dra. Sônia Saltzsein, a quem agradeço profundamente.

#### palavras-chave:

Matisse; absorção; figuras de alteridade

#### keywords:

Matisse; absorption; figures of alterity

O artigo examina as noções de “absorção” e “teatralidade” propostas por Michael Fried e retomadas por Yve-Alain Bois nos textos em que escreveu sobre a obra de Henri Matisse. Uma das questões centrais abordadas é o modo como a obra de Matisse resiste ao regime volátil de percepção precipitado pela modernidade industrial e como insta a um tipo de atenção a um só tempo contemplativa e difusa. Discute, além disso, como essa modalidade de percepção, que dispersa e difunde a atenção, e que é própria à pintura de Matisse, parece sintetizar duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa: a dinâmica do olhar cambiante do Rococó e o estado de absorção que marca as pinturas de Greuze e Chardin.

The article examines the notions of “absorption” and “theatricality” proposed by Michael Fried and retook by Yve-Alain Bois in his texts on Henri Matisse's work. One of the main questions addressed by the author is the way the artist's work resists the volatile regime of perception precipitated by industrial modernity and how it urges a modality of attention at one time diffuse and contemplative. In addition, it discusses how this modality of attention, unique to Matisse's painting, seems to synthesize two opposite aspects of French pictorial tradition: the Rococo dynamic of a flickering gaze and the absorptive state which marks paintings by artists such as Greuze and Chardin.

\*Universidade de São Paulo [USP], Brasil.

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

---

Uma pintura de grandes dimensões apresentada por Henri Matisse (1869-1954), em 1906, no Salon des Indépendants, sob o título de *A alegria de viver*<sup>2</sup> (Fig. 1), mostra uma situação idílica – figuras nuas ao ar livre, dispostas numa superfície amarelada, descansam sobre a relva, dançam, fazem música ou amor “numa combinação de coisas concebidas independentemente umas das outras”<sup>3</sup>. O olhar, que talvez começasse sua inspeção pelas duas figuras centrais demarcadas por grossos contornos, deambula pelo espaço com uma facilidade ímpar.

Leo Steinberg (1920-2011) cria uma analogia formidável (depois retomada por Yve-Alain Bois) em seu texto “A arte contemporânea e a situação de seu público”<sup>4</sup> sobre a condução do olhar em *A alegria de viver*, pintura que tanto irritou colegas artistas e críticos contemporâneos:

Ou talvez nossa visão é que seja desviada, de modo que, assim que uma figura é reconhecida, no mesmo instante somos forçados a deixá-la para seguir um sistema rítmico expansivo. É mais ou menos como ver uma pedra cair na água; o olho segue os círculos expandindo-se, e é preciso uma força de vontade deliberada, quase perversa, para continuar focalizando o ponto do primeiro impacto – talvez porque seja muito pouco recompensador. E pode ser que Matisse estivesse tentando fazer suas figuras individuais desaparecerem para nós como aquela pedra afundada, para que fôssemos forçados a reconhecer um sistema diferente.<sup>5</sup>

Segundo Steinberg, tradicionalmente sempre se pressupôs, diante de uma pintura figurativa, que o olhar fosse imediatamente atraído pelas figuras, as quais assim teriam papel fundamental em orientá-lo. Desse foco de atenção, que são as figuras, espera-se algum tipo de recompensa, um efeito agradável, especialmente de figuras como as de Matisse – em cenas idílicas –; todavia, nessa pintura, há uma curiosa falta de recompensa ao olhar que as focaliza individualmente. Parece ocorrer aí uma certa negação do foco. A visão é reivindicada em cada parte da composição e, portanto, em cada parte é negada. Como argumenta Steinberg, o olhar não se detém em uma só figura, mas continua a percorrer as linhas e planos da composição. Talvez a impossibilidade do presumível repouso num ponto central – conforme pressuporia a teoria da Gestalt – decorra mesmo desses pesados contornos que circundam as figuras e que, de certa maneira, drenam para fora a energia de seu núcleo, impedindo qualquer materialização de volume ou densidade.

2. Atualmente na Fundação Barnes, Philadelphia.

3. SCHNEIDER, Pierre. **Matisse**. New York: Rizzoli, 1984. p. 242

4. STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

5. *Ibidem*, p. 26-27.

**Fig. 1.**  
Henri Matisse, *A alegria de viver*, 1905-6. Óleo sobre tela, 174 x 238,1 cm, Fundação Barnes, Philadelphia.

6. CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção:** atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 25. Segundo o autor "Um dos objetivos do meu livro *Técnicas do observador* foi demonstrar como as transformações históricas das nossas ideias sobre a visão não podem ser desvinculadas de um processo mais amplo de reconstrução da subjetividade que estava associado não a experiências óticas, mas a processos de modernização e racionalização. Neste livro, que estuda um campo de fenômenos muito diferente, um dos meus objetivos é demonstrar como na modernidade a visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas" (Ibidem, p. 27). Cf. CRARY, Jonathan.

**Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

7. Estes raciocínios serão desenvolvidos e retomados ao longo do artigo. Por agora, vale assinalar que, mesmo que a obra incorpore diversos elementos da cultura urbana moderna, não adere a eles sem ressalvas e particularidades importantes.

8. CRARY, 2013, p. 32



Esse regime de atenção proposto por algumas obras de Matisse, ao mesmo tempo disperso e sedutor, pode ser pensado à luz do fenômeno da distração moderna, tal como indicado por Jonathan Crary. A “colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição ‘natural’ e, sim, o produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade humana no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos”<sup>6</sup>. É importante assinalar, no entanto, que a despeito da obra de Matisse nascer no cerne desse regime “volátil” e inconstante de percepção da modernidade industrial, existem diferenças fundamentais que ela repõe a esse regime de atenção. Se a obra mostra flutuações, como a que caracteriza o “observador” envolvido pelo ambiente urbano, guarda, diferentemente destas, uma complexidade própria, marcada pela vitalidade da imaginação e uma atenção concentrada, mesmo que desprovida de centro<sup>7</sup>.

O título do livro de Crary parece apropriado também para se refletir sobre o regime de atenção que, conforme se defende neste texto, é proposto pelas obras de Matisse. O uso da palavra “suspensão”, segundo o autor, busca “evocar o estado de estar suspenso, um olhar ou escutar tão enlevado que se esquia das condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo”<sup>8</sup>.

A ideia de “atenção”, que assume também um caráter absortivo na obra de Matisse, pode relacionar-se a um estado de “tensão” ou também de “espera”. Mas, sobretudo, Crary sugere a “possibilidade

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado”<sup>9</sup>. E é esse estado de atenção dispersa, de uma contemplação desancorada, que grande parte da obra de Matisse procura estabelecer.

Um dos aspectos mais intrigantes na pintura *A alegria de viver* é justamente o tipo de atenção *sem foco*, *desancorada* que ela proporciona. As estruturas em arabescos, tão marcantes nas obras de Matisse, têm um papel fundamental em suas composições, justamente por criarem o efeito de expansão hipnótica que Steinberg e Bois comentam. Além disso, essas construções resultam de uma combinação de forças que acaba por costurar a superfície da tela numa totalidade inviolável<sup>10</sup>. Isso é importante para entender como cada parte da composição é fundamental na criação desse efeito de “um olhar ausente e periférico, esvaziado de sua força de concentração”<sup>11</sup> a que somos conduzidos nas obras de Matisse. Esse recurso compositivo é um artifício para a construção de uma “sensação de espaço”, como diz Matisse<sup>12</sup>. Justamente, a expressão que se manifesta nessa obra (cumpre notar que termos como “sensação” e “expressão” às vezes confundem-se nos escritos e depoimentos do artista) reside antes na disposição dos elementos, na composição, nos vazios e proporções do que no *páthos* das figuras<sup>13</sup>. Isso faz com que cada ponto do quadro tenha o mesmo valor, que não se privilegie um tema, o drama que subsidiaria a presença das figuras sobre o fundo. É justamente em razão de todos os elementos compositivos surgirem com valor equivalente que o olhar é levado a percorrer a tela em uma absorção sem foco, em uma vibração que irradia entre os objetos na superfície da pintura, sem que, com isso, algum deles se sobressaia em relação aos demais.

Cabe notar o tipo de atenção concentrada e ao mesmo tempo descentrada a que essa obra convida. Matisse nos dá pistas sobre a natureza dessa atenção em suas “Notas”:

Um quadro deve ser tranquilo na parede. Ele não precisa introduzir no espectador um elemento de perturbação e inquietude, mas deve conduzi-lo suavemente a um estado físico em que não sinta necessidade de se desdobrar, de sair de si mesmo. Um quadro deve proporcionar uma satisfação profunda, o repouso e o prazer mais puro do espírito saturado.<sup>14</sup>

Trata-se apenas de canalizar o espírito do espectador, de maneira que ele se apoie no quadro, mas possa pensar em outra coisa diferente do objeto particular que quisermos pintar: retê-lo sem *prendê-lo* [*le retenir sans le*

9. CRARY, 2013, p. 32. A ideia de “absorção” será melhor desenvolvida no capítulo “Absorção, teatralidade e a pintura francesa”. Também vale ressaltar que a “contemplação” possui um aspecto importante nas figuras retratadas de Matisse. Será indicado também, posteriormente, o engajamento de algumas figuras com atividades contemplativas. *Café marroquino* talvez seja um bom exemplo disso.

10. Mesmo que o espaço pictórico se mostre como essa superfície tomada de uma totalidade, ele não segue nenhum tipo de convenção perspéctica em Matisse; pelo contrário, o espaço revela-se muitas vezes fragmentado, e as relações entre diferentes elementos da pintura não respondem às convenções da escala, do cromatismo, da iluminação, tal como ocorreria em espaço orientado pelos preceitos da perspectiva.

11. BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse**: imaginação, erotismo, visão decorativa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 103.

12. MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 169

13. “A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de

maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. (Ibidem, p. 39).

14. Ibidem, p. 47.

15. BOIS, Yve-Alain. Op. cit., p. 100.

16. Para um aprofundamento sobre a questão da absorção na história da pintura francesa cf. FRIED, Michael. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. As questões que seguem são fortemente baseadas nos termos de Michael Fried.

17. Para Michael Fried, a questão da absorção deve ser vista “em conexão com a reação contra o Rococó, que havia começado vários anos antes (1747 é a data normalmente dada). (Ibidem, p. 35).

18. Ibidem, p. 108.

19. Essa ideia será retomada posteriormente neste artigo.

20. Embora seja natural ver Fragonard como um representante do Rococó tardio, mesmo que não da maneira que seu professor (Boucher), o artista mais jovem combina motivos e atitudes características do Rococó com uma propensão a temas e efeitos absorptivos, muitas vezes envolvendo devaneio ou mesmo sonhos. Cf. FRIED, Michael. Op. cit., p. 138.

21. Tradução livre do original em francês: “Entre tant de détails tous également soignés, l’œil ne sait où s’arrêter. Point

tenir], fazê-lo sentir a qualidade do sentimento expresso. (...) O ideal é que o espectador se deixe tomar, sem consciência disso, pela mecânica do quadro.<sup>15</sup>

Para comentar a questão de o quadro “reter sem prender”, Yve-Alain Bois usa os termos “absorção”, como proposto por Michael Fried (1939- ), e “distração”<sup>16</sup>. Em seu livro *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot* (1992), Fried analisa a primazia da absorção na pintura francesa do início da década de 1750 até o final da década seguinte, tal como se revela na crítica do período, passando principalmente pela figura do crítico francês Denis Diderot (1713-1784)<sup>17</sup>. Usando o exemplo de artistas como Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779), Michael Fried verifica que, frequentemente, nas pinturas desses artistas, uma figura ou grupo de figuras encontra-se absorta em uma atividade: uma família que se reúne para ler a bíblia, um filósofo imerso em seus pensamento ou um estudante decorando as lições. Junto à absorção, era trazida à tona uma “relação paradoxal entre pintura e observador”; especificamente, uma “maneira de neutralizar ou negar a presença do observador, de estabelecer a ficção de que ninguém está de pé diante da tela”<sup>18</sup>. A negação dessa figura do observador, atributo dessa constelação de obras, seria algo que Fried chama de anti-teatralidade<sup>19</sup>. Como é possível verificar nas obras de Matisse, mesmo que o olhar do observador não encontre a mesma “estabilidade”, suas figuras também estão frequentemente absortas em atividades que as isolam do resto do mundo: contemplação, leitura, devaneio.

Por outro lado, se tomarmos representantes do que se convencionou chamar de Rococó, como François Boucher (1703–1770) ou Jean Honoré Fragonard (1732-1806)<sup>20</sup>, será possível observar uma voluptuosidade que guia o olhar por uma superabundância de superfícies sensuais e uma exuberância hedonista que também encontram seus desdobramentos na obra de Henri Matisse, conforme se buscou explicitar na primeira parte deste artigo.

“Entre tantos detalhes, todos igualmente tratados, o olho não sabe onde parar. Ponto de ar. Ponto de repouso”<sup>21</sup>. Este comentário de Denis Diderot sobre a obra de Boucher, no Salão de 1763, descreve também, de maneira bastante precisa, os estímulos de percepção na obra do artista moderno em questão<sup>22</sup>. “Todas as suas composições [de Boucher] fazem um tumulto insuportável aos olhos. É o inimigo mais mortal do silêncio que conheço”<sup>23</sup>.

**Ilê Sartuzi**

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse



d'ar. Point de repos". (DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture**: Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1984. p. 196).

**Fig. 2.**

Jean-Baptiste-Simeon Chardin, *Menino com pião*, 1735. Óleo sobre tela, 73 x 56 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

**Fig. 3.**

François Boucher, *A odalisca morena*, 1745. Óleo sobre tela, 53 x 64 cm, Musée du Louvre, Paris.

Emprestando algumas sugestões da reflexão de Fried, pode-se dizer, portanto, que Matisse parece sintetizar duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa, a saber: a dinâmica do olhar cambiante do Rococó e a absorção das pinturas de Chardin<sup>24</sup>. No trabalho do artista moderno, as figuras estão absortas em suas próprias realidades e, se nesse trabalho, uma figura não penetra no espaço da outra, nós, como observadores, não conseguimos penetrar no espaço de nenhuma delas. Trata-se, assim, da síntese que, conforme aqui se propõe, se realiza na pintura de Matisse à medida que o artista retoma e combina esses dois elementos fundamentais da tradição pictórica francesa, sem anular nem um nem outro; de fato, a absorção de Chardin encontra-se aí com o Rococó de Boucher (Fig. 2 e 3). Por outro lado, essa síntese não é de nenhuma forma pacífica – a tensão na obra de Matisse está justamente na calma e absorção de suas figuras em contraponto com uma dinâmica compositiva e vibração cromática ímpares.

**22.** Além disso, adjetivos como uma "facilidade" e "fertilidade" também são recorrentes para dirigir-se aos dois artistas. Ainda nos comentários de Diderot sobre Boucher, nesse mesmo Salão, o crítico diz: "Este mestre sempre tem o mesmo fogo, a mesma facilidade, a mesma fertilidade, a mesma magia e os mesmos defeitos que estragam um talento raro". Tradução livre do original em francês: "Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare". (Ibidem, p. 195).

**23.** Tradução livre do original em francês: "Toutes ses [de Boucher] compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connoisse". (DIDEROT, 1960, p. 76 apud FRIED, Michael. Op. cit., 1992. p. 41).

**24.** Da relação entre a obra de Matisse e Chardin, John Elderfield comenta "As

pinturas de Matisse são como as de Chardin, mostrando figuras totalmente ocupadas e absorvas no interior que o artista cuidadosamente desenhou, prestando atenção a cada fração da superfície da imagem, sugerindo sua vigilância e preocupação com o que ele mostra. Nas pinturas de Chardin, a figura realiza tarefas que exigem vigilância. Em Matisse, o artista sozinho assume esse papel. Matisse impõe a ordem interna ao que vê, assim como o luxo, a calma e o prazer sensual.” Tradução livre do original em inglês: “Matisse’s pictures are like Chardin’s in showing utterly preoccupied, absorbed figures in interiors that the artist has carefully crafted, paying attention to every fraction of the picture surface, suggesting his vigilance and concern for what he shows. In Chardin’s pictures, the figure performs tasks that require vigilance. In Matisse’s, the artist alone assumes that role. Matisse imposes domestic order on what he sees, as well as luxury, calm and sensual pleasure.” (ELDERFIELD, John. **Henri**

**Matisse**: a retrospective. New York: Museum of Modern Art, 1992. p. 39).  
25. BOIS, Yve-Alain. *Op.cit.*, p. 102-103.

26. A falta de definição linear em suas figuras é outro elemento que acentua a lentidão do olhar, mas que, por vezes, encontra-se também em Matisse.

Retomando os argumentos de Yve-Alain Bois: essa absorção é dinâmica, ocorre num devaneio. Em cada centímetro quadrado da tela o apelo é o mesmo, de maneira que o olhar vibra numa impossibilidade de repousar em alguma parte específica da pintura. Desse modo, os termos propostos por Bois, “absorção” e “distração”, tampouco devem eliminar um ao outro, necessariamente. O autor argumenta da seguinte maneira:

É claro que fazemos ‘um esforço especial de concentração’, é claro que nosso espírito é ‘capturado’ (na verdade, é mais hipnotizado do que qualquer outra coisa), é claro que ‘nos isolamos’ com o quadro – mas não o ‘penetramos’. Ou, se o penetramos, é pela análise; é, como disse Steinberg, por ‘um esforço deliberado, quase obstinado da vontade’, obrigando-nos a voltar ao ponto de impacto onde a pedra bateu na água, e, o que só é possível com um grande empenho, a ignorar as ondulações, não permitindo que sejamos inconscientemente aprisionados.<sup>25</sup>

A maioria dos quadros feitos entre 1906 e 1912 – aqueles realizados, nos termos propostos por Bois, segundo o sistema de circulação, tensão e expansão que conduz o olhar – é capaz de envolver-nos sem nos prender de fato; impondo um olhar que se vê demovido de sua força de concentração em um único ponto, um olhar que transita sem ter um foco, mas que nem por isso se enfraquece. Ademais, Bois introduz aqui um aspecto fundamental da obra de Matisse – o apelo de que nela dispõe uma dinâmica de superfície. Embora seja completamente convidativa a que o observador se perca nela, a obra é permeada por diversos elementos que negam a penetração do olhar. Isso se dá em razão de diversos elementos formais da obra. Além do sistema compositivo que faz o olhar circular, esquadrinhando toda a superfície da tela, existem diversos padrões decorativos que parecem descolar-se dos objetos em que se ancoram para repousar, quase como planos autônomos, na superfície da tela.

Édouard Vuillard (1868-1940), contemporâneo de Matisse, apresenta uma lógica de superfície que se mostra de modo igualmente importante; caberia, entretanto, estabelecer algumas diferenças sutis entre a dinâmica de superfície na pintura desses artistas. Em Vuillard, existe um uso da cor mais rebaixado, um cromatismo atenuado em que uma tonalidade viva aparece para regular a harmonia da obra e os cinzas, dispostos demasiadamente próximos, amortecem o impacto do olhar, que penetra lentamente na tela.<sup>26</sup> Ao contrário, as cores vibrantes e muitas vezes chapadas de Matisse



não convidam o olhar a mergulhar na profundidade da composição da mesma maneira. Além disso, os elementos da pintura de Matisse tendem a se projetar demasiadamente na superfície; não há a possibilidade de penetrá-la, o olhar circula lateralmente por ela, guiado pela organização expansiva da composição da tela. De resto, diferentemente de Matisse, Vuillard interessa-se por renovar a tradição da “pintura de costumes” – boa parte de sua obra volta-se ao registro, algo melancólico, da domesticidade burguesa *fin-de-siècle*; já a pintura de Matisse parece absolutamente desinteressada pelos eventos e pela sociabilidade da vida moderna.



Fig. 4.

Edouard Vuillard, *O Vestido Estampado*, 1891. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Fig. 5.

Henri Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908. Óleo sobre tela, 180 x 220 cm, The Hermitage Museum, São Petersburgo.

Em algumas passagens da produção de Matisse, o uso de determinados artifícios assemelha-se à produção de Vuillard que, apesar de ser apenas um ano mais velho, na primeira década do século XX já havia oferecido o melhor de sua produção madura. Como percebe Yve-Alain Bois:



28. *A lição de música* (1917), em exposição na Barnes Foundation, na Philadelphia, também apresenta uma construção espacial que se constitui pela sobreposição de planos distintos, “chapados” e desconexos entre si. Cada um dos elementos da composição parece isolado: o retrato do homem à esquerda, a estranha perspectiva do livro de Haydin (ambas de uma visão de cima); as duas figuras ao piano parecem ter sido retratadas frontalmente, e novamente o plano “externo” é mais uma imagem distinta que se apresenta na superfície, e não na profundidade perspéctica pressuposta. Em parte, essas distintas perspectivas podem vir de sua relação com Cézanne.

29. Conforme apontado anteriormente, a obra de Chardin apresenta esse contrário da “teatralidade”, essa absorção que cria a ficção da ausência de um observador. Cabe indicar, no caso de Matisse, que mesmo as *Odaliscas* do período de Nice, retratadas frontalmente em direção ao observador, apresentam, frequentemente, sombras no lugar dos olhos ou um direcionamento difuso que não devolve o olhar da mesma maneira que a *Olympia*, de Manet, por exemplo. Esse comentário será desenvolvido logo a seguir.

Foi apenas na primeira parte do período de Nice (e, mesmo então, nem sempre) – quando, por exemplo, ele pintou *O biombo mourisco* (1921) – que Matisse seguiu decididamente o exemplo de Vuillard e converteu o padrão num freio, num amortecedor, como o pedal abafador de um piano.<sup>27</sup>

O olhar é desacelerado na pintura de Vuillard, percebe-se pouco a pouco uma figura emergindo do meio denso dos tapetes e dos papéis de parede, e quando a descobrimos, não há como ignorá-la. De maneira diferente, mesmo depois de descobrir a figura em Matisse (que tende a se colocar às claras), o olhar circula pelo restante da composição sem conferir primazia a qualquer de seus elementos.

Se compararmos *O vestido estampado* (1891) (Fig. 4), de Vuillard, com *Harmonia em vermelho* (1908) (Fig. 5), de Matisse, as diferenças entre as lógicas de superfície da obra desses dois artistas ficam bastante evidentes. Mesmo que as duas pinturas apresentem uma estrutura semelhante, com um enquadramento no canto superior esquerdo e uma figura que pesa para o lado direito, no caso de Vuillard, a profundidade existe, seja por uma perda de intensidade das cores (menos saturadas ao fundo), por uma falta de definição linear ou pelo tratamento das figuras em perspectiva.

Em Matisse, poder-se-ia dizer que existe variação espacial sem utilizar o recurso da perspectiva – os verdes e azuis chamam certamente menos atenção do que o vermelho – e esse retângulo com a imagem de uma paisagem parece ser uma janela, ou um quadro que remete a um espaço exterior (o que pressuporia uma profundidade na pintura). No entanto, no caso de Matisse, essa estrutura aparece como uma imagem dentro de uma imagem, de maneira que não se projeta como uma continuação perspéctica, mas como um fragmento, que incrusta um espaço distinto dentro da tela<sup>28</sup>.

Outro aspecto que repele a projeção do olhar em profundidade na obra de Matisse é a relação (ou a não relação) que as figuras estabelecem com o observador, o que Michael Fried chamou de teatralidade (e aqui no caso caberia usar “anti-teatralidade”). As figuras de Matisse parecem absortas em atividades, recusando qualquer interação com outros elementos ou personagens e, com certeza, não se colocam para um diálogo direto com o observador, negando-o, numa suposta ficção da não existência desse observador<sup>29</sup>.

Relacionando *A alegria de viver*, por exemplo, com a obra icônica de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouzo)* (1907), nota-se que ambas as figuras (ou grupo de figuras) coabitam um único espaço.

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

A diferença é que, nas *Demoiselles*, todas as figuras relacionam-se “isoladamente, diretamente com o espectador”<sup>30</sup> (sem que entretenham qualquer tipo de relação entre si), enquanto n’A *alegria de viver*, as figuras indicam não estabelecer qualquer vínculo com o espectador, permanecendo isoladas nos prazeres dessa arcádia. Se as *Demoiselles* sugeririam uma relação mais teatral, nos termos estabelecidos por Fried, oferecendo-se diretamente ao observador (este mais presente do que nunca em uma pintura), as figuras da pintura de Matisse, embora estejam postas numa espécie de palco, ali não estão para qualquer plateia, e a presença do observador não está posta para a cena.

Na *Odalisca com Magnólias* (Fig. 6):

A modelo representada carrega as conotações exóticas, pastorais e teatrais a que me referi. Ela está seminua, vestida de odalisca, inquestionavelmente sexualizada. Ela é mostrada em um cenário que é um simulacro de um jardim pastoral. E é exibida como se estivesse em um *tableau vivant* no teatro. No entanto, a modelo não parece existir para nós. Ela pode não parecer tão concentrada quanto a maioria das outras modelos de Matisse desse período, mas é evidente que as barras pretas de seus olhos são, de fato, cílios (e, neste caso, ela estaria dormindo) ou olhos que não enxergam. Em ambos os casos, somos invisíveis para ela. Para usar a terminologia de Michael Fried, a “teatralidade” da imagem é apagada, ou pelo menos antagonizada, por sua “absorção”. A absorção da modelo tem o efeito de deixá-la inconsciente da presença do espectador, como se a cortina de prosa do teatro nunca tivesse sido levantada. Assim, ela não convida nosso olhar, mas está apenas sujeita a ele. Enquanto sua absorção – incluindo, especialmente, o fato de ela não nos ver – a faz fisicamente, inclusive sexualmente, mais vulnerável a nós, ela também nos obriga a fazer uma pausa, pelo menos por um momento, tanto para reconhecer sua vulnerabilidade quanto para imaginar a causa da absorção que a torna tão vulnerável.<sup>31</sup>

A figura em *Odalisca com Magnólias* retira-se para dentro de si mesma. Com isso, não se pretende dizer apenas que ela se retira para o plano pictórico, que se deixa ser completamente assimilada pela superfície coberta de tinta, mas que um vasto intervalo psicológico abre-se entre o observador e a modelo. E, embora ela pareça inalcançável, seu corpo aflora à superfície, assim como as frutas no canto inferior esquerdo que, com uma distorção de perspectiva tipicamente cézanniana, projetam-se diretamente ao observador.

30. “As figuras vizinhas não compartilham nem um espaço comum, nem uma ação comum, não se comunicam ou interagem, mas se relacionam isolada e diretamente com o espectador.” Tradução livre do original: “neighboring figures share neither a common space nor a common action, do not communicate or interact, but relate singly, directly to the spectator.” (STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel. October*, Cambridge, MA, n. 44, p. 7-74, 1988. p. 13). Pode ser notado, ainda, que na obra de Matisse parece não haver interação entre grupos de figuras, embora, no interior de cada grupo, fique sugerido algum tipo de idílio comum.

31. Tradução livre do original em inglês “The depicted model carries the exotic, pastoral, and theatrical connotations I have referred to. She is half-dressed odalisque, unquestionably sexual. She is shown in a setting that is a simulacrum of a pastoral garden. And she is displayed as if in a theatrical *tableau vivant*. However, the model does not quite seem to display herself to us. She may not appear to be as fully preoccupied as most of Matisse’s other models of this period, but it is evident that the black bars of her eyes are either, in fact, eyelashes (in which case she is asleep) or unseeing eyes. In either case, we are invisible to her. To use Michael Fried’s terminology, the ‘theatricality’ of the image is effaced, or at least opposed, by its ‘absorption’. The absorption of the model has the effect of rendering her oblivious to the viewer’s presence, as if the proscenium curtain of this theater had never been raised. Thus she does not *invite* our gaze, but is merely subject to it. While her absorption – including, especially, her not seeing us – makes her actually

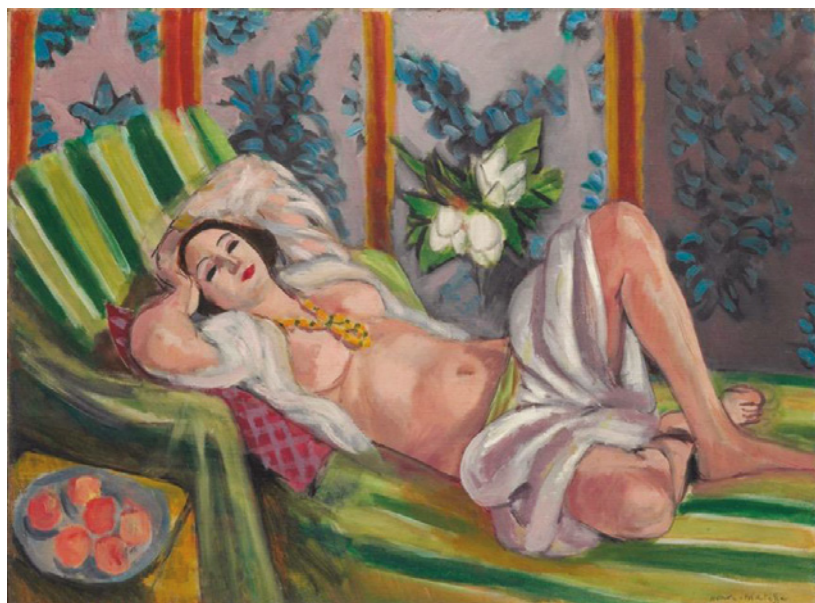
**Fig. 6.**

Henri Matisse, *Odalisca com Magnólias*, 1923 ou 1924. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm, coleção privada.

more physically, including sexually, vulnerable to us, it also forces us to pause for a moment at least, both to acknowledge her vulnerability and to wonder at the cause of the absorption which makes her so vulnerable.” (ELDERFIELD, John. Op. cit., 1992. p. 40).

32. Ver também *Retrato de Mme. Matisse* (1913) e *Retrato de Mlle. Yvonne Landsberg* (1914). A análise da obra de Manet por Jonathan Crary poderia estender-se às figuras de Edgar Degas e às de Matisse. “Em certo sentido, mostra-se para nós um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa. De novo, não é tanto a questão da visão, ou de um olhar, mas de um envolvimento (aqui, de um distanciamento) perceptivo e corpóreo mais amplo em relação à multiplicidade sensorial. É possível sugerir aqui um transe, mas apenas no sentido de um esquecimento em meio à vigília, da persistência indefinida de um devaneio passageiro.” (CRARY, 2013. p. 122-123). Tendo em mente o trabalho fastidioso da modelo de posar por longas sessões sem nenhum tipo de movimento corporal, o devaneio parece ser, além de uma intenção do artista, uma condição deste ofício.

33. Por outro lado, a não retribuição desse olhar mantém o observador na posição confortável de não ser



Vale notar que os modelos de Matisse frequentemente olham para baixo ou para longe, ou aparecem dormindo, ou, ainda, apresentam uma face com olhos que não conseguem ver ou que não retribuem nosso olhar. Mesmo em seus retratos onde parece existir uma relação mais direta com o modelo, como em *A mulher com chapéu* e *A linha verde* (ambos de 1905), os rostos parecem não notar a presença daquele que os observa, seus olhares são levemente desviados, passam como que por cima de nossos ombros, gerando uma sensação levemente desconfortável<sup>32</sup>.

Essa distância que se instaura entre o observador e o objeto, reforçada pelo olhar não retribuído do modelo, ou, segundo a tradição artística, desse “objeto da visão”, é mais um dos elementos, na obra de Matisse, que colocam esse objeto de desejo – o corpo da odalisca – como uma figura de alteridade, isto é, estranha e inacessível àquele que olha<sup>33</sup>.

É notável, nas obras do período de Nice<sup>34</sup>, principalmente nas odaliscas, o quanto os elementos da pintura são ostensivamente teatrais, ou, ainda, o quanto representam uma dupla função de signos<sup>35</sup>. A magnólia é uma flor pintada, mas também a imagem declarada da sexualidade da modelo. Esta veste uma fantasia quase oriental, mas ela mesma não o é; tudo na imagem é “falso”, uma espécie de fantasia que exige uma interpretação. A interpretação demanda um tipo de absorção – que se transforma numa espécie de devaneio – que a pintura ilustra.

**Ilê Sartuzi**

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

Porque sua “exibição e prazer visual” exigem nossa interpretação, precisamos nos absorver neles, tentando recuperar a emoção que é dispersa e dissimulada ali. E este é o momento de notar que os modelos de Matisse das imagens de Nice frequentemente parecem estar à espera. E é o momento de lembrar que algumas das maiores pinturas de Matisse – como *Ninfa e Sátiro* – são imagens de uma conjunção adiada, de uma quase consumação em suspensão.<sup>36</sup>

Deve estar claro, nesse momento, que as imagens de Matisse tematizam uma distância entre o observador e o objeto. Construir “figuras que parecem palpavelmente próximas e visualmente distantes é efetuar uma forma de deslocamento que encerra as figuras em custódia protetora dentro de seus próprios mundos, onde elas são visíveis para nós, mas onde nossa visão não nos permite alcançá-las”<sup>37</sup>.



Outra pintura que oferece qualidades valiosas para Matisse, como certa imobilidade, silêncio e serenidade, é *O biombo mourisco* (Fig. 7). É importante destacar, sobre esses modelos no período de Nice (Fig. 8), que raramente eles aparecem engajados em alguma atividade, exceto talvez quando estão lendo algum livro, tocando um instrumento musical, ou olhando para um aquário de peixes, algo que os mantêm entretidos, serenos e quietos<sup>38</sup>. Embora nessa pintura se constate a presença de um livro aberto, um vaso de flores e até mesmo uma valise de violino aberta, sugerindo uma possível interatividade entre os objetos e os modelos, estes parecem recuados, habitando uma esfera onde nada pode tocá-los. Sem dúvida, o período de Nice

interpelado pelo objeto que olha. Nesse sentido, a própria disposição dessas figuras que não pressupõem um observador possibilita uma relação assimétrica entre o olhar ativo – historicamente masculino – e a passividade do objeto – historicamente feminino – nessa situação (a contrapelo do exemplo inquietante do olhar da *Olympia*, de Édouard Manet). Seria importante aprofundar esse ponto para entender a figura da mulher como a alteridade por excelência em um mundo cuja história foi dominada e escrita por homens. No entanto, é importante que as devidas mediações sejam feitas no confronto de termos do debate de gênero, que se intensifica na virada do século XX para o XXI, para a obra de Henri Matisse, que se desenvolvia na primeira parte do século passado.

**Fig. 7.**

Henri Matisse, *O biombo mourisco*, 1921, 91 x 74 cm. Óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

**34.** Como nota, é curioso atentar-se para o fato de que o período em que Henri Matisse se instala em Nice coincide com um momento de completo glamour e superficialidade teatralizada na região. A Riviera Francesa, nos anos 1920, abrigava *resorts* de luxo de meados do século XIX da aristocracia inglesa, que migrava do frio gélido de Londres para o clima ameno do sul da França. Ela foi seguida pela aristocracia russa, que se deslocava por motivos semelhantes, e, nos anos 1920, chegaram os estadunidenses ricos, transformando a região

em festa dia e noite, desfiles, e toda uma série de atividades que suportavam uma imagética superficial. Nessa mesma década, a construção do *La Victorine*, perto de Nice, parecia indicar que a Côte d'Azur tornar-se-ia a "Hollywood" da produção cinematográfica francesa. Para confirmar esse argumento, o número de filmes produzidos nos estúdios de Nice, durante a década de 1920, representava quase a metade da produção total da França – uma média de 25 filmes por ano, de 1923 a 1929, enquanto o total da produção francesa era em torno de 55 a 60 filmes por ano. A configuração das atividades que aconteciam na cidade parece, portanto, ser encenada. Dessa maneira, a construção de cenários teatrais, quase cinematográficos, dentro desse contexto, parece ser uma solução provável para ambientar os modelos de Matisse, hipótese reforçada pela tradição de criar as condições de observação do motivo da pintura dentro de seu estúdio, vide a natureza morta holandesa, por exemplo.

**Fig. 8.**

Matisse pintando a modelo Zita na Praça Charles-Félix, Nice, 1928. Foto: Arquivos H. Matisse.

é marcado por um mundo de sensações, mas nunca extremas. Como já foi indicado diversas vezes, os modelos de Matisse, e isso é válido para quase toda sua obra, parecem estranhamente alienados de seu entorno. Os frequentes e exuberantes vasos de flores que surgem nas composições permanecem despercebidos pelas figuras, como se estivessem, também para elas, camuflados por entre os padrões decorativos. Como John Elderfield assinala, ao comentar o fato de que os modelos eventualmente trazem um livro próximo de si:

Imagens de livros apenas reforçam a imunidade e o caráter apartado dos modelos no interior de seus mundos. Eles não abrem para mundos alternativos: muitas vezes as páginas estão em branco ou são pretas. Desnecessário dizer que as janelas – mesmo quando estão excepcionalmente abertas – não oferecem meios de fuga.<sup>39</sup>



35. Em uma entrevista de 1951, para expor sua concepção de 'signo', Matisse utiliza a metáfora das peças do xadrez. Nele, os signos nunca mudam, de forma que o artista declara que não consegue jogar com signos que nunca mudam. Uma consequência imediata seria compreender que os signos plásticos de Matisse se associam muito mais ao icônico do que ao simbólico, pois se vinculam por semelhança ou analogia e não, como as palavras, por convenção. "Em suma, cada obra é um conjunto de signos inventados durante a execução e pela exigência do

Sobre os corpos reclinados<sup>40</sup> do período de Nice, não resta dúvidas quanto ao caráter declaradamente construído, encenado dos elementos de figuração nessas obras e, embora a experiência marroquina tenha se revelado importante durante o período de Nice, não existe conexão direta entre aquelas e a "realidade" de um mundo material ou com memórias factuais, específicas, tendo antes a ver com *simulação e representação*<sup>41</sup>. A obra comporta, portanto, ainda esta contradição de apresentar-se em um cenário de profunda artificialidade teatral, ao mesmo tempo que as personagens que ocupam esse *setting* parecem recusar a presença de qualquer indivíduo do outro lado da tela.

**Ilê Sartuzi**

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

Esses elementos formais de impenetrabilidade absorptiva da obra, negação do observador por meio da anti-teatralidade representacional, somados à noção de uma “idade do ouro” da humanidade, que é tema recorrente na obra de Matisse – e está frequentemente associada à ideia de uma Arcádia envolta em um classicismo nostálgico –, indicam estratégias de negação de uma realidade, projetando um mundo diferente a partir de condições adversas que o trabalho parecia negar<sup>42</sup>. Isto é, as imagens de uma “idade do ouro” na obra de Matisse, elaboradas por meio de diversos artifícios formais, conotariam uma forte recusa da modernidade industrial do início do século XX, na medida em que negam a temporalidade frenética da sociedade industrial e seus regimes de atenção. Em determinados momentos, chega a ser cortante o nível de provocação que essa concepção de um outro mundo sugere, não só pela disposição das odaliscas, os interiores cumulados de fantasias de intimidade burguesa, tapeçarias, móveis, espelhos, rococós, pratos, flores, quadros, música, mas porque tudo isso se oferece de forma bastante sedutora e, no entanto, evidencia o quanto esse devaneio idílico está distante da realidade material do mundo e do observador.

Sônia Salzstein em seu ensaio “Uma pintura de interiores” escreve:

Não é inquietante que esses recessos hipnotizantes estejam sob os nossos narizes e, todavia, se enclausurem a uma distância insondável, seu aconchego podendo ser subitamente liquidado pela impositiva frontalidade da tela, a distribuir de modo calculado e com capricho meticuloso o que agora não nos parece mais do que um punhado de arabescos, hachuras e manchas de cor?<sup>43</sup>

Essa reflexão resume de forma potente alguns aspectos fundamentais da obra de Matisse, como o incrível paradoxo que faz com que os objetos de suas pinturas sejam tão palpáveis na sua taticidade e objetividade e, no momento seguinte, sejam apenas uma grande área vermelha que se projeta na superfície da tela ao lado da quantidade exata de amarelo e uma precisa linha negra, de modo que todas as nossas projeções de fuga se vejam confrontadas com essa realidade material.

Portanto, a distância entre a obra e o observador é explicitada não só na temática, mas também em suas relações formais. O olhar é confrontado por essas superfícies que marcam a diferença e a impenetrabilidade do espaço pictórico e o (não) envolvimento de suas personagens com o observador. Esse mesmo olhar procura responder ao encontro improvável e contraditório das figuras absorptas em suas

local. Fora da composição para a qual foram criados, esses signos perdem qualquer ação.”. Diz Matisse em entrevista. “É por isso que nunca tentei jogar xadrez, mesmo recomendado por amigos que julgavam me conhecer bem. Respondi a eles: ‘Não posso jogar com signos que nunca mudam.’” (MATISSE, Henri. Op. cit., 2007. p. 282). John Elderfield identifica, em uma análise da obra *Flores de ameixa, fundo verde* (1948), as relações que buscava estabelecer entre substituição e transposição. O autor afirma que “A sublimação de Matisse, que dispersa emoção dos objetos para a relação entre os objetos, esvazia as características do rosto e da fruta, para deixar para trás sinais que marcam simultaneamente a ausência de objetos literais desejáveis e o deslocamento do desejo deles para o conjunto.” (ELDERFIELD, John. Op. cit., 1992. p. 28). Outra relação similar com o rosto de seus personagens acontece em *A Família do Pintor* (1911). Nessa obra, Matisse converteu a realidade individual de seus personagens em uma repetição decorativa, insistindo na similaridade genética de sua família, ao invés de suas diferenças: o mesmo tom de pele e o mesmo signo de “rosto” aplicado para todos. “A duplicação de Pierre e Jean, que os reduz ao estatuto de motivo decorativo, é justificado pela relativa identidade de sua constituição genética” (SCHNEIDER, Pierre. Op. cit., p. 28). Tradução livre do original em inglês “the duplication of Pierre and Jean, which reduces them to the status of a decorative motif, is justified, to say so, by the relative identity of their genetic make-up”

36. *Ibidem*, p. 41.

37. *Ibidem*, p. 43.

38. Reavendo os raciocínios de Jonathan Crary, o autor retoma a distinção entre duas formas de atenção que algumas teorias dinâmicas da cognição e percepção apontavam: "a primeira era a atenção consciente ou voluntária, normalmente dirigida para tarefas específicas e com frequência associada a comportamentos superiores, mais evoluídos.

A segunda era a atenção automática ou passiva, que, para a psicologia científica, incluía as áreas de atividade habitual, os devaneios, as divagações e outros estados absortos ou levemente sonâmbulos." [CRARY, 2013, p. 120]. Acredito que as figuras de Matisse se encaixem nessa espécie de atenção automática, quase esvaziada. Na análise das obras de Manet, Crary aponta a "instância da famosa 'vacuidade', do vazio psicológico, ou do estado de desocupação que se encontra em Manet". O autor também lembra que "T. J. Clark faz uma rica discussão sobre a relação da classe social com o que ele chama de a 'face da moda', nos termos da noção de impessoalidade e do 'blasé' de Georg Simmel.

Também é difícil pensar nessa imagem sem associá-la à descrição de Benjamin da modernidade como esfera pública na qual, pela primeira vez, os indivíduos são sistematicamente acostumados a não devolver o olhar do outro." (*Ibidem*, p. 120-121).

39. SCHNEIDER, Pierre. *Op. cit.*, p. 39.

próprias realidades e o fluxo de arabescos ágeis nas composições do artista. A partir da convergência entre essas características de duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa, tal como apontada por Michael Fried, surge a tensão na obra de Matisse, onde o luxo, a calma e a volúpia de suas figuras coexistem com uma dinâmica compositiva e vibração cromática singulares.

É dentro desse jogo constante – que a obra de Matisse, portanto, assinala –, desse regime de atenção a um só tempo contemplativa e difusa, marcada pela vitalidade da imaginação e uma atenção concentrada, mesmo que desprovida de centro, que todo esse espaço negativo construído na obra é, em algum momento, posto em confronto com as coisas do mundo, e as diferenças e discrepâncias que surgem desse intervalo constituem um dos aspectos mais pungentes da obra de Matisse.

## Bibliografia

BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COWART, Jack et al. **Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913**. Washington, DC: National Gallery of Art, 1990.

CLARK, Timothy James. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763**. Paris: Hermann, 1984.

DUMAS, Ann; FLAM, Jack; LABRUSSE, Remi. **Matisse, his art and his textiles**. London: Royal Academy of Arts, 2004.

ELDERFIELD, John. **Henri Matisse: a retrospective**. New York: Museum of Modern Art, 1992.



**Ilê Sartuzi**

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

---

ELDERFIELD, John. Matisse in Morocco: an interpretive guide. *In: COWART, Jack et al. Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1990.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel . **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Manet and the Object of Painting**. London: Tate Publishing, 2013.

FOSTER, Hal. "Primitive" scenes. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 20, n. 1, p. 69-102, 1993.

FOSTER, Hal. The "primitive" unconscious of modern art. **October**, Cambridge, MA, v. 34, p. 45-70, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française**. Paris: Gonthier, 1984.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin, 2011.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

GROSRICHARD, Alain. **Estrutura do harém: despotismo asiático no ocidente clássico**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

KUDIELKA, Robert. Henri Matisse: a lição de piano, ou a arte das artes. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 53, p. 49-63, mar. 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

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

40. Um debate sobre a figura do "nu reclinado" (por vezes travestido de Vênus) dentro da história da arte seria oportuno neste momento. Principalmente porque denota que esse gênero artístico é também uma convenção artificial, uma tradição da arte europeia que pode ser remontada a Giorgione (1478-1510), Tiziano (1488-1576), passando então a Nicolas Poussin (1594-1665), François Boucher (1703-1770), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) e chegando a Édouard Manet (1832-1883), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Amedeo Modigliani (1884-1920), Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse. Quando questionado, em *Entrevista a Tériade* (1929), sobre se "A escolha das odaliscas corresponde a razões particulares?" Matisse respondeu "Faço odaliscas para pintar nus. Mas como fazer nus sem que sejam factícios? E ademais porque sei que isso existe. Estive no Marrocos. Eu as vi." (MATISSE, Henri. Op. cit., 2007, p. 97). Essa declaração evidencia que o nu é uma convenção artificial, que não pode ser encontrada na vida, tal como a nudez. "Fazer o nu parecer real na arte significava encontrar nudez na vida em sua forma mais artificial". (ELDERFIELD, John. Matisse in Morocco: an interpretive guide. *In: COWART, Jack et al. Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1990. p. 233).

41. A experiência marroquina vale um capítulo à parte, mas, neste momento, cabe lembrar que o artista efetivamente fez viagens ao Oriente (Argélia, em 1906, e duas ao Marrocos, em 1912 e 1913). No entanto, deve-se ter em mente as referências à própria iconografia do "Oriente" presentes na arte europeia desde o século XVI, cujos ecos encontramos na produção do artista. Nesse ponto, é impossível não estabelecer uma relação entre

NOCHLIN, Linda. *The Imaginary Orient*. In: NOCHLIN, Linda. **The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society**. New York: Harper & Row, 1989.

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity**. New York: Thames and Hudson, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALZSTEIN, Sônia. *Uma pintura de interiores*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHNEIDER, Pierre. **Matisse**. New York: Rizzoli, 1984.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. **October**, Cambridge, MA, n. 44, p. 7-74, 1988.

---

as odaliscas de Matisse e a obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ou de Eugène Delacroix (1798-1863), bastante "orientalistas" em alguns momentos. Essas figuras de alteridade ganharam estatuto particular na imaginação da arte ocidental desde o Renascimento – não por acaso, é esse o momento das expansões marítimas, da chegada dos europeus ao continente americano, da intensificação do trânsito entre ocidente e oriente, graças à abertura de movimentadas rotas comerciais marítimas; o fato é que essas imagens do "Oriente" apenas ganham novos contextos e ingredientes sob o universalismo humanista do século XVIII; assim, ao mesmo tempo que o europeu se debruça com curiosidade antropológica sobre o "outro", precisa agora providenciar argumentos para reconhecê-lo como parte da humanidade, já que ganha centralidade a premissa de um sujeito universal. Não por acaso, Edward Said busca enfatizar que há, no que chama de "textos orientalistas", "a evidência, de modo algum invisível, de tais representações como *representações*, e não como descrições "naturais" do Oriente." (SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 51).

42. Esse contraste é explicitado logo no começo de: KUDIŁKA, Robert. *Henri Matisse: A lição de piano, ou a arte das artes*. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 53, p. 49-63, mar. 1999.

43. SALZSTEIN, Sônia. *Uma pintura de interiores*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 154.

Artigo recebido em 30 de abril de 2019 e aceito em 10 de junho de 2019

Ilê Sartuzi é artista e pesquisador. Desenvolve seus estudos na USP, onde organiza uma série chamada Debates da Arte Contemporânea. Em 2018, sua pesquisa "Imagens da alteridade na obra de Henri Matisse" recebeu a bolsa de incentivo da Fapesp. Trabalhou no Núcleo de Pesquisa e Formação do Centro Universitário Maria Antonia da USP e, como pesquisador, produtor e assistente, para o curador suíço Hans Ulrich Obrist, acompanhando seu projeto de entrevistas no Brasil (2016-2017). Colaborou com a revista de arte contemporânea mexicana *Terremoto* e com a revista carioca *Jacarangá*. É cocriador e organizador do Projeto arte\_passagem; convidou a artista carioca Ana Matheus Abbade para colaborar com a intervenção *Faço pé e mão* (2018), na vitrine. Suas exposições mais recentes incluem o Programa de Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto (2017; 2015), *PAREDÃO*, no Centro Cultural São Paulo (CCSP – 2018); *Ainda não* (2017) e *VERBO* (2018), estas duas últimas na Galeria Vermelho, São Paulo, em colaboração com o grupo de pesquisa Depois do Fim da Arte, que acompanha desde 2015.