

## AS NARRATIVAS EM COR DE HENRI MATISSE

A conferencista:

Profa Dra Fernanda Maria Abreu Coutinho

Por Angela Gutiérrez, em 22/10/2013

Com graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Estadual do Ceará, mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará e doutorado em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Fernanda Maria Abreu Coutinho é, desde 1992, professora efetiva do Departamento de Literatura da UFC, atuando primordialmente na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial com os temas: infância, história cultural, ficções do imaginário de afetos, sociologia dos costumes. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, responsável pela preparação do projeto de doutorado desse curso. Coordena, atualmente, o grupo de pesquisa Ateliê de Literatura e Arte, com participação de estudantes de graduação e pós-graduação da UFC e é responsável pelo projeto de pesquisa intitulado “Infância e Interculturalidade”, que reflete sobre a construção e desconstrução da noção de infância na literatura. Orienta alunos em pós-graduação e participa de bancas de mestrado e doutorado em várias universidades do país.

Ultrapassando as fronteiras da Universidade, Fernanda Coutinho organiza eventos literários e culturais em outras instituições e apresenta trabalhos em congressos no país e no exterior. Realizou estágio pós-doutoral na área de Literatura Comparada na UFMG e na Université de la Sorbonne - Paris 4, enfocando o

tema “Crianças e Animais na obra de Graciliano Ramos”. Atuou como pesquisadora convidada do Centre de Recherche en Littérature Comparée, ligado à Université de la Sorbonne - Paris 4 e como professora convidada, na Universidade de Colônia, consolidando a criação do Centro Cultural Rachel de Queiroz, e inaugurando as atividades acadêmicas desse Centro, com o Curso de Inverno “Uma Rachel: quantas escritas - ficção, teatro, memória, histórias do dia a dia”.

Com relação à sua produção bibliográfica, Fernanda Coutinho publicou as obras *Representações da infância na Literatura, Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* e organizou as coletâneas *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*, de 566 páginas, em colaboração com Vera Moraes; *Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo* (ensaios); *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário*, em colaboração com Marília Nogueira Carvalho e Renata Moreira. Como pesquisadora, vem publicando trabalhos no Brasil e no Exterior. A Profa Fernanda vem colaborando, há muitos anos, com a ACL, ao apresentar instigantes e profundos estudos em diversas edições de nossos Ciclos de Conferências. Uma outra importante ligação de Fernanda como com a ACL: é casada com o querido acadêmico e respeitado pesquisador da Literatura Cearense, Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo.

Fernanda, seja mais uma vez e sempre, bem-vinda à Casa de Tomás Pompeu.

## As narrativas em cor de Henri Matisse: A Tristeza do Rei

Fernanda Coutinho

A grande dor das coisas que passaram

Camões



*A Tristeza do Rei* (1952), (guaches recortados, 292 x 396 cm), pertencente atualmente ao Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris, representa uma das últimas realizações criativas da longa carreira de Henri Matisse ((Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954).

Muitos críticos apontam este trabalho como obra-súmula de sua arte, pois a narratividade nele presente, apontada já no título, é traduzida pictoricamente na essencialidade da linha e da cor, de tal forma os elementos, descarnados como estruturas, volatilizam-se em puro movimento. A visão do quadro desperta no espectador a sensação de que está diante de um móbile, com os três elementos: a bailarina, o rei, e a figura escolhida mais à

esquerda descrevendo evoluções nesta coreografia multicolor. Na realidade, a alusão ao número de “personagens” nada mais é que um ponto de apoio no esforço descritivo, uma vez que nenhum deles pode ser seccionado do conjunto, sob pena de uma mutilação interpretativa. Este é um quadro singular dentro da criação de Matisse, que dificilmente reunia num só trabalho várias figuras humanas. Pode-se pensar, assim em termos dos antigos trípticos tão ao gosto da Renascença e do próprio autor em questão, haja vista o *Tríptico Marroquino* (1842) e *Júpiter e Leda* (1844-46), só que, no caso de *A Tristeza do Rei*, a interatividade do observador é requerida de forma mais intensa para estabelecer a inter-relação entre os blocos significantes. Os signos marcadamente cinéticos, como o instrumento musical dedilhado pelo rei e a dançarina, como que desencadeiam uma onda de vibração presente nas curvas serpentinadas que envolvem o bailado e nas folhas amarelas (sons das notas musicais?) que se espalham por todo o quadro, indo atingir até a figura da esquerda que também não é estática.

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

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

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

*C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité*

*et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage; et le courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes les choses comme s'il les voyait pour la première fois: il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle. (FOUCARDE, 1972, p. 321)*

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

No caso de *A Tristeza do Rei*, o sujeito receptor despojando-se do nexos semântico das figuras, recria-as sob o signo das sensações. Na dançarina, por exemplo, a sugestão de leveza, de sensualidade e de profunda imersão na atividade que ela hedonisticamente realiza, expulsa para um espaço fora do tempo o ser que dança, para, no final, restar ao observador a contemplação da essência mesma do ato de bailar, presentificado pela força fugitiva da miragem. Terpsícore, a musa da dança, juntamente com suas

oito irmãs, é referida por Hesíodo no próêmio de sua *Teogonia*. Antes mesmo de esboçar a genealogia dos colossais habitantes do Olimpo, Hesíodo as invoca para presidir seu canto, confiante na proteção de quem vela pelo altar de Zeus.

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

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

Segundo ainda o mesmo autor, existe no pensamento pré-lógico uma “imanência recíproca” entre linguagem e ser. Sendo as Musas forças numinosas, têm o poder de se darem como aparição (alethéa) através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. (Torrano in HESÍODO, 1991, p.122) Da mesma forma que, como já foi dito, dança e dançarina confundem-se no trabalho de Matisse aqui examinado, existe a possibilidade de uma leitura do quadro que indiferencia instrumentista e canção, fazendo vibrar, de preferência, a magia encantatória da música.

Ainda a propósito do movimento existente no trabalho, observa-se que o próprio corte dos papéis cria planos diferenciados dentro dele, o que confere à composição uma dinâmica especial, seja no plano da perspectiva seja no plano cromático. A colocação das tiras de papel é que lhe dá profundidade, na medi-

da em que a figura da esquerda se apresenta no primeiro plano de uma estrutura em degraus, enquanto o rei aparece mais ao fundo. A dançarina, por sua vez, estando a meio caminho em termos de profundidade entre a pessoa acocorada e o rei, representa o ponto de equilíbrio da cena. Pode-se imaginar o primeiro na soleira da porta do palácio; o segundo, no centro de um salão, enquanto os rodopios da última atingem ambos, embora com intensidade variada. Como se vê, a figura do homem acocorado não destoia do movimento geral da obra, ainda mais se se atentar para sua cabeça pendida para trás e para o posicionamento de suas mãos. Tudo isto, aliado a seu encolhimento à maneira de um feto, parece indicar a intenção, por parte do artista, de congelar um instante de profundo desalento.

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

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

Esta interpretação do citado crítico concentra o foco de atenção na figura do rei, de acordo com ele, o próprio Matisse, apontando assim para o poder da arte de instaurar impérios habitados pela beleza e pela fantasia. Percebe-se que nesta concepção apenas dois dos elementos humanos são referidos, sendo o terceiro situado, assim, antes mesmo da soleira da porta.

Michel Butor, ao escrever o “Cantique de Matisse” (BUTOR, in *Télérama* s.d. p. 8-19), texto que conserva a nota de

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

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

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

*et l'on trouvera sa maturation dans les arômes des celliers de ma Jérusalem céleste. (BUTOR, in Têlérâma s.d. p. 8-19)*

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

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

Neste sentido aproxima-se inter-semioticamente do oratório:

*Composição para solistas vocais, coro e orquestra, com libreto baseado em texto religioso ou meditativo, interpretada sem ação em sala de concerto. Desenvolveu-se na Itália, em meados do século XVI, tendo-se originado, em parte, nos dramas litúrgicos do final da*

*Idade Média, e, em parte, nas laudas entoadas em serviços populares celebrados em oratórios. (ISAACS e MARTINS, 1985, p. 270)*

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

A última fase da vida de Matisse pautou-se pela meditação, numa tentativa de sondar o infinito mistério do existir. Sua intenção no que toca à capela de Vence era: *Que tous qui visitent ce lieu le quittent heureux et reposés. (FOUCARDE, 1972, p. 262)* Certamente este estado de espírito só seria atingido por aqueles que alcançassem a compreensão resignada da própria finitude.

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

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

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

Nesta hipótese de interpretação a magnificência de Davi fica mais realçada ainda pelo efeito constrativo da derrocada de Saul. Ainda no que se refere à associação do quadro aos temas bíblicos, existe a suposição de Douglas Mannering (MANNERING, s.d., p. 98) de a dançarina representar Salomé. Este entendimento é, sem dúvida, fruto do vigor mítico da personagem, cujas evoluções diante de Herodes Antipas cristalizaram-se no imaginário dos povos quer do Oriente quer do Ocidente.

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

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

Adrien Maeght, filho de Aimé Maeght, que, juntamente com Bonnard e Matisse, formava um trio de idéias muito afinadas sobre arte, ao comentar o trabalho de publicação de seu livro

*Apparente Facilité* (memórias de Lydia DelectorsKaya, modelo e assistente do mestre dos guaches recortados), ressalta o temor de Matisse quanto à incompreensão de seu trabalho com os recortes: J'ai peur, écrivait-il, que les générations futures ne voient dans mon travail qu'une apparente facilité...

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

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

A rigor não há discrepância entre as diferentes fases de sua trajetória artística, pois também quanto aos temas são eles recorrentes em sua maioria.

É o caso de se pensar na vocação interartística da obra de Matisse que, em vários momentos, utilizou o discurso da pintura para a captação da linguagem de outras artes irmãs como a música e a dança, e a literatura, quer através da ilustração de obras poéticas como as de Ronsard e Mallarmé, quer por meio dos textos por ele mesmo compostos para o álbum Jazz.

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

*A Tristeza do Rei* não desmente esta tendência e foi aqui alvo de uma tentativa de análise que contemplou aspectos gestálticos, semiológicos, iconográficos e estéticos, restando-lhe naturalmente

– muitas outras fecundas possibilidades de entendimento, contidas na abertura da ambiguidade. Esta criação de Matisse possui a virtude de exaltar a simplicidade, fonte do perene, que liga o humano ao eterno. Na biografia sentimental que escreveu sobre Flaubert, Maupassant reafirma a possessão que a literatura exercia sobre seu mentor nas letras, destacando-se aqui o paroxismo da cena final: Um dia, enfim, tombou fulminado ao pé de sua mesa de trabalho, morto por ela, a Literatura, morto como todos os grandes apaixonados que sua paixão sempre devora. (MAUPASSANT, 1990, p. 37) Matisse pertence à linhagem dos artistas à la Flaubert, como se depreende do acompanhamento de seu trajeto na arte e também da auto-definição que faz a partir do modelo picassiano:

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

- "A divers interlocuteurs, sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1972. p. 267.
- "A Psicopatologia do Rei Saul". In: BÜCHMANN, Christina e SPIEGEL, Celina. (ORGS.) p. 135.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Garnier, s/d.
- FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1972. p. 321
- GUICHARD-MEILI, Jean. *Matisse*. Lisboa: Editorial Verbo, s/d.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth. (Org.) *Dicionário de música*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.179.
- Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOURCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOURCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262.
- NÉRET, Gilles. *Henri Matisse Recortes*. Lisboa: Benedikt Taschen, 1998.
- MANNERING, Douglas. *A Arte de Matisse*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, s.d.
- MAUPASSANT, Guy de. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990. PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 700.
- Télérama. Les Hors-série: Matisse. Une si profonde légèreté ...* Paris: Télérama, s.d.p. 8-19.