

Narrar a vida prosaica em *Histórias com Matisse* de A. S. Byatt

Erika Viviane Costa Vieira*

RESUMO:

Propõe-se refletir sobre o lugar e o papel da arte na vida prosaica que a interseção entre as pinturas de Matisse e a narração da vida privada proporcionam em *The Matisse Stories* de A. S. Byatt ([1993] 1994). Concentrando-se em questões relacionadas à descrição dos elementos picturais, aos espaços destinados às artes visuais e à narração da vida cotidiana, retoma-se o conceito de écfrase. Para tratar dos lugares destinados às obras de Matisse no espaço da página, redescobre-se a paratextualidade.

Palavras-chave: Matisse. Écfrase. Conto inglês.

O pintor francês Henri Matisse (1869-1954) viu-se afetado pela doença e foi submetido a várias cirurgias no início da década de 1940. Isso não o impediu de produzir. Dessa época, uma parte de sua produção reflete esse momento de sua vida e está voltada para a atmosfera doméstica que o cercava enquanto esteve em recuperação. De fato, há um certo mistério em torno do espaço doméstico representado em *La Porte Noire* (1942) e *Les Silence Habité des Maison* (1947). Para Lawrence Gowing (1979, p. 176), algumas das obras deste período são tão difusas que desafiam a análise e a interpretação: a esfera doméstica era vista por Matisse como um “cubículo de cor, um volume habitável infundido de presença pictórica – repleto de padrões, listras e nuances concentradas” (1979, p. 176). A escritora inglesa A.S. Byatt decide narrar e celebrar a vida prosaica inspirando-se em algumas das pinturas dessa época do pintor francês em *The Matisse Stories* (1993). Sua narração é perpassada pela intrincada relação entre o ver, o sentir e o narrar, uma vez que o apelo visual proporcionado pelas obras de Matisse atravessa a narrativa diegética e extra-diegeticamente. Três contos compõem o volume: “*Medusas’s Ankles*”, “*Art Work*” e “*The Chinese Lobster*”. Todos eles rendem uma perspectiva interessante sobre alguns dos trabalhos de Matisse – pinturas e desenhos à mão livre – os quais se intercalam com algumas obras do pintor em locais paratextuais – capa, contracapa e epígrafes –, além de inscrevê-los em locais domésticos ou comuns, em vez de galerias de arte e museus, que são considerados os locais convencionais institucionalmente reservados para os artefatos artísticos.

“*Medusas’s Ankles*” discute o conflito interno de uma esposa negligenciada: como ela encara o envelhecimento diante do espelho de um salão de beleza extravagante. Este conto é entrecortado pela pintura *Le Nu Rose* (1935) e introduzido por *La Chevelure* (1931-1932). “*Art Work*” concentra-se em uma aspirante a artista, Debbie, que descobre que sua empregada, para sua surpresa, leva uma vida secreta como pintora, muito bem avaliada por uma crítica de arte que vai à sua casa. Este conto baseia-se em *Les Silence Habité des Maison* (1947) e o desenho *L’artiste et Le Modèle Reflétés Dans Le Miroir* (1937) lhe serve de epígrafe. Na narrativa de encerramento, “*The Chinese Lobster*”, uma decisão acadêmica torna-se o dilema para decidir o futuro de uma jovem artista durante um almoço em um restaurante chinês. O desenho *Nymph et faune* (1931-1932) apresenta o conto enquanto um dos personagens alude a *La Porte Noire* (1942) durante um diálogo.

Tendo em vista a interligação entre o verbal e o visual e o ver e o narrar, propõe-se uma reflexão acerca das estratégias intertextuais de A.S. Byatt em *The Matisse Stories* ([1993] 1994), a qual se projeta a partir de pinturas e desenhos de Matisse a fim de debater os múltiplos sentidos da arte na esfera do prosaico. Concentrando-se em questões relacionadas

à forma como Byatt extrai sentidos e reflete a respeito de vários assuntos a partir da descrição de algumas obras do artista expressionista francês Henri Matisse, o conceito de *écfrase* também é retomado. A coletânea de contos de Byatt discute questões contemporâneas a partir do exame do material visual de Matisse, além de ponderar a respeito do papel da arte na vida cotidiana que emerge do entrecruzamento entre as obras de Matisse e as narrativas que surgem a partir da escrita *ecfrástica* e dos paratextos visuais.

Espaços destinados à arte

A ideia de paratexto pode ser retomada a partir da obra *Paratexts*, de Gerard Genette (1997), que descreve o termo como um conjunto de elementos que emolduram e acompanham o texto principal, tais como o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações, sendo todos esses elementos pertencentes e relacionados com a publicação. Genette menciona que as obras literárias são vinculadas a esses elementos de ornamentação e adorno que contêm informações verbais imprescindíveis para a composição e identificação da obra, tais como o nome do autor, título, subtítulo, entre outros, e que são, muitas vezes considerados como pertencentes ao texto. No entanto, esses elementos figuram ali para apresentar o texto, para assegurar a presença material do texto no mundo. Tais elementos constituem os adornos que compõem um livro e podem ser enumerados como: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácio, posfácio, avisos, anotações marginais, infrapaginais, notas explicativas, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, sinopses, capas de livros, orelhas de livro, entre outros tipos de sinais secundários, sejam eles *alográficos* ou *autográficos*. Eles exercem a função muitas vezes de comentário ao leitor e indicam quando um “texto” pode adquirir o *status* de objeto “livro” ou “obra”. Genette afirma que “[m]ais que uma fronteira ou um limite fechado, o paratexto é, antes, um *limiar*” (GENETTE, 1997, p. 2, tradução do autor). É ainda “uma zona indefinida entre o interior e o exterior”,

não apenas uma zona de transição, mas também da transação: um lugar privilegiado da pragmática e uma estratégia, de uma influência sobre o público, uma influência que... está a serviço de uma melhor recepção para o texto e uma leitura mais pertinente dele (GENETTE, 1997, p. 2, tradução do autor).

Genette menciona ainda que alguns desses elementos paratextuais já foram explorados pela literatura ocidental como, por exemplo, o uso de um dossiê documentado sobre as baleias em *Moby Dick* e, em Perec, *A vida modo de usar*, apresenta uma planta baixa de um andar de um edifício, além de um índice de pessoas e lugares, uma cronologia, uma lista de autores citados. Muitos paratextos exploram os recursos incontáveis da arte tipográfica e das ilustrações; outros exploram o prestígio das apresentações nas orelhas de livro por outros autores para introduzir novos escritores.

No caso da edição em língua inglesa de *The Matisse Stories* (1993), os dispositivos paratextuais se compõem de reproduções dos quadros de Matisse que são mencionados nos contos e ocupam os espaços previamente destinados aos textos publicitários ou de apresentação crítica do livro. Um dos primeiros elementos que saltam aos olhos é a tipografia escolhida para o título do livro: a assinatura de Matisse que aparece centralizada, em amarelo, na parte superior da capa, destacada no título (cf. Fig. 1). Aliada à singular assinatura, abaixo e centralizada, aparece a reprodução de uma parte da aquarela de Matisse, *Le Silence Habité des Maisons* (1947). Na contracapa, a parte superior da página é ocupada por *Le Nu Rose* (1935) e na parte inferior, aparece um recorte de *La Porte Noire* (1942). Para abrir cada conto, Byatt deixa de usar “epígrafes” de textos verbais e introduz cada narrativa com um desenho à mão livre de Matisse. São eles que compõem as epígrafes visuais de Byatt: *La Chevelure* (1931-

1932), *L'artiste et Le Modèle Reflétés Dans le Miroir* (1937) e *Nymphe et faune* (1931-1932). Assim, essas epígrafes que dão mais ênfase à visualidade ocupam uma página inteira, separando os contos e os introduzindo. Byatt certamente dá grande importância a esses elementos visuais, conferindo-lhes protagonismo ao ocuparem uma parte significativa de uma obra que se destina à narração verbal. Além disso, a maioria dos elementos paratextuais são visualmente atraentes e se tornam a referência visual para as obras de Matisse mencionadas nas histórias. Os leitores, ao manusearem o livro, deparam-se com as pinturas antes mesmo de lerem as narrativas sobre elas.

É importante delimitar o espaço com o qual estamos lidando. Foucault (1997) usa o conceito de heterotopia para falar de espaços com múltiplas camadas de significação e este conceito ilumina a percepção das obras de Matisse em espaços periféricos do livro. Heterotopia é a aglutinação de *hetero*, o “outro”, e *topia*, que significa “espaço”. Essa ideia é usada como um conceito de geografia humana, não só para descrever lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas, mas também para descrever espaços com múltiplas camadas de significação ou lugares cuja complexidade não pode ser percebida de início. Foucault articula vários princípios de possíveis heterotopias ou espaços que foram separados de seus ambientes originais e que expõem dupla significação. Um dos princípios que se deve destacar é a heterotopia da ilusão. Qualquer pessoa pode penetrar os lugares abstratos, como o cinema ou um local mencionado em um livro, mesmo que eles não existam. Na realidade, eles não são nada além de uma ilusão. E mesmo assim nós podemos habitá-los com nossa imaginação. Por outro lado, eles realizam a tarefa de nos mostrar que até o espaço real é ilusório (FOUCAULT, 1997, p. 335).

Para Foucault (1997, p. 330), o espaço é mais importante do que o tempo na contemporaneidade: o século XIX encarregou-se de tratar da história e do tempo histórico com uma boa dose de obsessividade. Pensar o espaço que as obras visuais de Matisse ocupam nos espaços privilegiados e marginais do livro – capa, contra-capas, epígrafes – cria uma expectativa: a ilusão de que a coletânea de contos de Byatt se trata de um livro de arte. Para Genette (1997), o paratexto cumpre uma função. A disposição das reproduções das obras de Matisse na capa e na contracapa, auxiliam na divulgação do livro de Byatt através de um nome já conhecido no *métier* das artes visuais e sugere que Byatt expressa seu desejo de vender um livro de arte. As imagens atizam a curiosidade do leitor em potencial ao provocarem expectativas e limitarem seu horizonte de interpretação (este livro tem algo a ver com Matisse e nada a dizer sobre Picasso, por exemplo). De acordo com Genette (1997, p. 409) o efeito do paratexto reside na esfera de influência e manipulação que pode ser do interesse do autor.

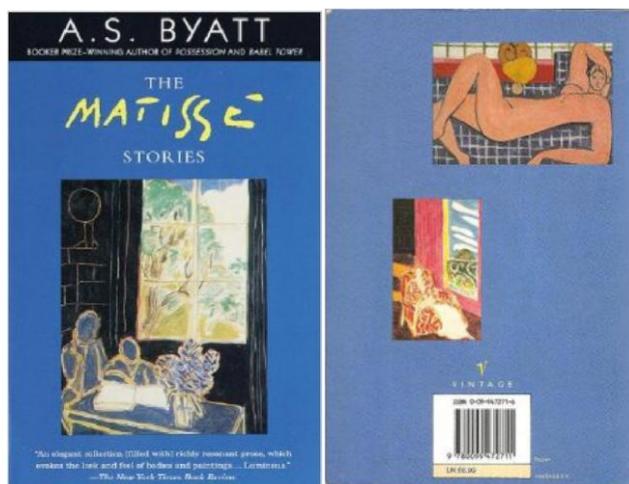


Figura 1: *The Matisse Stories*, capa e contra-capas (1993).

A arte de Matisse que está reproduzida nas capas permeia as histórias e lhes confere uma espécie de unidade (ou uma ilusão de unidade). As imagens são fundamentais para a narrativa e deslocam a nossa percepção de “ler a história” para “ver a imagem” ou “ler com as imagens”. Os elementos visuais e verbais se entrecruzam e interagem com as narrativas referenciando-os em alguns trechos de cada conto. Outra heterotopia se manifesta: todas as pinturas mencionadas – *Le Silence Habité des Maisons* (1947), *Le Nu Rose* (1935) e *La Porte Noire* (1942) – criam a ilusão de que as histórias tratam dos ambientes domésticos e privados habitados pelo pintor. A primeira pintura, que envolve duas figuras em torno da leitura de um livro, é iluminada por uma janela grande e que domina a cena visual. O entorno enegrecido, no entanto, contrasta com a iluminação da janela e torna os objetos circundantes misteriosos e menos importantes. A segunda pintura, na qual o fundo quadriculado azul contrasta com o róseo corporal da figura dominante, confere sensualidade ao corpo feminino retratado. Já a terceira apresenta uma figura feminina sentada defronte a uma imensa janela, de costas para uma porta negra, e que olha para frente. As três representações visuais sugerem que os espaços da intimidade nelas retratadas – da casa ou do corpo nu – sejam heterotópicas. As figuras que habitam os espaços das pinturas de Matisse não parecem consonantes e confortáveis com os ambientes que as rodeiam. Em *Le Silence...* por que ler sob a vigilância de alguém se a janela oferece uma atmosfera tão convidativa? Em *La Porte ...*, por outro lado, a porta negra não está no centro do nosso campo visual e, mesmo assim, domina a cena, confere-lhe um peso que recai sob as costas da figura feminina que, sentada, desvencilha seu olhar da atmosfera também convidativa proporcionada pela janela.

Écfrase

Ao descrever ou comentar as pinturas de Matisse em sua obra, Byatt usa amplamente um dispositivo retórico conhecido como écfrase. A palavra, que vem do grego *ekphrasis*, significa “descrição”, embora seja utilizada amplamente nos estudos literários para tratar de descrições verbais para textos não-verbais. Historicamente, a écfrase aparece como um conceito chave da retórica na Grécia Antiga quando os estudantes gregos deviam descrever um objeto de maneira tão vívida, que seria possível dividir sua experiência, e, fornecendo tantos detalhes, compartilhar uma experiência também emocional (cf. GOLDHILL, 2007, p. 3). “A cultura helenística possuía um apurado senso imagético, no qual a noção de impressão é crucial” (GOLDHILL, 2007, p. 2). Um dos exemplos clássicos de écfrase vem da *Iliada* de Homero, na descrição do escudo de Aquiles. Assim, ao mencionar as pinturas de Matisse, Byatt produz no leitor a sensação de realidade, como se estivéssemos lá, defronte à imagem real.

Muitos estudiosos, tais como W.J.T. Mitchell (1994), Murray Krieger (1992), Peter Wagner (1996), Claus Clüver (1997), entre outros, empreenderam pesquisas sobre a écfrase e procuraram redefini-la para além da retórica. O termo é paradigmático e herdeiro das doutrinas do paralelo das artes, tais como o *ut pictura poesis* e o *The Sister Arts*. Em outras palavras, trata-se de uma aporia sobre a questão das artes e dos sentidos, da apropriação dos modos de percepção de uma arte pela outra. Pode a linguagem verbal substituir a experiência da visão ou ser usada a serviço da visão?

A écfrase pode ser compreendida em termos amplos e gerais como a representação verbal de uma representação visual (cf. HAFFERNAN, 1991) e sua função está muito ligada à cultura visual na qual estamos hoje imersos à exaustão. Para Simon Goldhill (2007), a écfrase está relacionada à ideia do espetáculo, da exposição na galeria de arte e no museu – ou seja, à cultura da exposição e da observação. Dessa forma, a écfrase faz emergir um sujeito que vê e que está disposto a compartilhar a experiência do olhar. No entanto, como Wagner (1996, p. 14) aponta, o termo não deve ser usado apenas em literatura, na poesia mais

especificamente, para ser qualificado como écfrase. Todo comentário verbal ou escrito sobre imagens pode ser considerado ecfástico, inclusive a crítica e os escritos sobre arte. Simon Goldhill (2007, p. 2) ilumina ainda mais a questão ao afirmar que a escrita ecfástica transforma o ato de olhar e o próprio olhar em uma prática de interpretação e leitura, tornando-a, portanto, uma necessidade nos tempos atuais.

Os contos de Byatt fazem uso extensivo da écfrase, se tomarmos como base o conceito de Haffernan (1991) e Wagner (1996). No conto “*Medusa’s Ankles*”, a écfrase assume a forma de um diálogo descompromissado entre Susannah, a cliente, e Lucian, o cabeleireiro. Susannah sentiu-se atraída para o salão de beleza através da imagem de *Le Nu Rose* (1935):

*“I like your Matisse”, she said, the first time.
He looked blank.
“The pink nude. I love her.”
“Oh, that. I saw in a shop. I thought it went exactly with the colour-scheme
I was planning” (BYATT, 1993, p. 4).*

Neste conto, a imagem foi deslocada do lugar de exposição, o museu, para a parede de um salão de beleza, um local comercial e feminino, a fim de abordar a questão do envelhecimento e do desejo de rejuvenescimento. A personagem principal, Susannah, é atraída pela imagem de *Le Nu Rose* (Fig. 2) de Matisse, e passa a visitar o local com mais frequência. No entanto, para Lucian, a imagem serve como um item decorativo complementar e as cores combinam com a ornamentação do seu estabelecimento comercial. O cabeleireiro comenta com Susannah:

I thought she was wonderful... So calm, so damn sure of herself, such a lovely colour, I do think, don’t you? I fell for her, absolutely. I saw her in this shop in the Charing Cross Road and I went home, and said to my wife, I might think of placing her in the salon, and she thought nothing to it, but the next day I went back and just got her. She gives the salon a bit of class. I like things to have class (BYATT, 1993, p. 4-5).

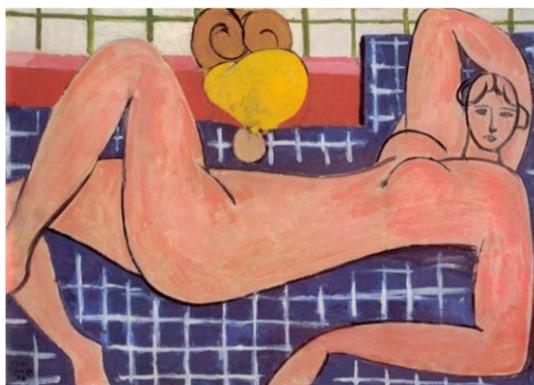


Figura 2: Henri Matisse. *Le Nu Rose* (1935).

O comentário ecfástico de Lucian sobre a reprodução do quadro de Matisse é sedutor e possui um poder encantatório que faz Susannah desejar a beleza e a segurança da mulher do quadro de Matisse. Por outro lado, Lucian tem consciência de que é exatamente este efeito de deslumbramento que quer provocar em suas clientes para garantir que elas o procurem. Para Goldhill (2007, p. 19), a escrita ecfástica tem o poder de distrair o ouvinte dos fatos e provocar a emoção. Lucian certamente apela para a emoção feminina e o desejo

de rejuvenescimento e, assim como Susannah se sentiu atraída, outras clientes também o sentiram e adentraram o salão por causa daquela imagem.

Por outro lado, esta história também é entrecruzada pelo desenho à mão livre de Matissem, *La chevelure* (1931-1932) (fig. 3). O desenho aparece no frontispício do conto e funciona como uma epígrafe, uma introdução. Trata-se certamente de uma epígrafe intermedial, visto que funciona como uma referência pictórica substituindo um texto. De acordo com Irina Rajewsky (2012, p. 25), as referências intermediais devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a totalidade da significação do produto. Obviamente, ele se constitui parcialmente em relação à obra a que se refere, porém, contribui para o conjunto dos significados do conto ao apelar para os sentidos do leitor. Como uma boneca russa, o desenho serve de invólucro de um outro invólucro. No caso do conto “*Medusa’s Ankles*”, o cabelo de Susannah é um fator chave para as transformações pelas quais ela passa à medida que as mudanças que produz em sua aparência (nos cabelos, mais especificamente) acionam mecanismos internos de insatisfação com a vida, forçando-a a encarar o fato de que ela, apesar de ser uma profissional competente e tradutora premiada, quer ser notada pelo marido.



Figura 3: Henri Matisse. *La chevelure* (1931-32).

Ilustração e título se entrelaçam e a imagem contribui para a significação da história. Susannah demonstra desconforto com sua aparência e, ao transformar-se, ela parece conseguir o que almeja: o elogio do marido. Porém, seu desconforto não reside apenas em sua aparência: Susannah não quer ser reconhecida apenas por sua beleza, mas por seu profissionalismo. Ela sente incômodo ainda maior quando Lucian confessa que está deixando a esposa por uma mulher mais jovem. Susannah se identifica com a esposa do cabeleireiro e não com ele, com quem tem contato direto, pois sente que também está envelhecendo. Ela se questiona se seu cabelo e o fato de estar envelhecendo realmente possa transformá-la em uma Medusa, em um monstro.

Susannah sugere estar consciente de que a aparência não lhe interessa, mas o fato de sentir-se atraída pela pintura de Matisse no salão de Lucian a trai. Ela recebera um prêmio pela tradução de um livro, mas o marido não a reconhece por isso. Ele percebe quando ela muda sua aparência, mas, contraditoriamente, não é dessa forma que ela gostaria de ser notada. Susannah se vê como uma mulher que está envelhecendo, uma Medusa com os tornozelos inchados, e assim como ocorreu com a ex-mulher de Lucian, teme ser abandonada por isso. Embora demonstre ser madura, competente e responsável, ela está lutando dentro de si para não parecer superficial e apesar de todas as suas realizações profissionais e intelectuais, ela não consegue escapar dos ideais convencionais de juventude e beleza. Finalmente, quando Lucian reforma seu estabelecimento, substituindo o Matisse

que ela admirava por fotografias modernas, ela já não se identifica com o lugar e deixa de frequentá-lo. Este fato é um sinal de que a pintura de Matisse no interior do estabelecimento do cabeleireiro constitui-se num elemento chave para o entendimento de Susannah enquanto mulher. Mesmo que seja uma imagem da qual ela tenta se desvencilhar, seu desejo de rejuvenescimento se traduz no ideal de beleza da mulher do quadro de Matisse. Ela aceita mudanças superficiais na aparência, mas rejeita a ideia de envelhecer, tornando a imagem do nu de Matisse um ideal estético a ser buscado.

O conto "Art Work" é introduzido por *L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir* (Fig. 4). A epígrafe visual sugere uma mulher nua na frente de um espelho, exibindo-se, e a imagem do artista, provavelmente Matisse, refletida no fundo.



Figura 4: Henri Matisse.
L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir (1937).

Para Foucault, o espelho é um lugar de ilusão que funciona como um exemplo clássico de heterotopia: "o espelho realmente existe e tem uma espécie de efeito de retorno sobre o lugar que eu ocupo: a partir disso, de fato, eu me encontro ausente do lugar em que estou, pois eu me vejo lá dentro" (1997, p. 3, tradução do autor). O espelho aparece como um lugar em que estamos, que visualmente ocupamos, porém, é um local ilusório, inexistente e que engana nossa percepção. Ao olhar o desenho de Matisse, a modelo olha para o observador. Somos nós o espelho de Matisse? Somos o que vemos e, ao mesmo tempo, o objeto do olhar da modelo.

Analogamente, a pintura de Matisse *Le Silence habité des maisons* (1947) (Fig. 5), atua como um espelho para a aspirante a pintora Debbie, que apoia o marido, também um aspirante a artista, para que estes encarem a própria realidade e questionem a aparente atmosfera harmônica na casa em que vivem. Debbie se esforça para manter o trabalho fora de casa e o trabalho doméstico enquanto Robin, seu marido, é livre para seguir a carreira artística, embora sem sucesso. O desenho da epígrafe visual ilumina a pintura. Em *L'artiste et le modèle...* (1937) (fig. 4), é possível perceber o pintor em ação na imagem refletida no espelho enquanto ele pinta a mulher, sugerindo que Robin, o marido de Debbie, poderia fazer o mesmo, ou seja, atuar como um pintor, um verdadeiro artista. No entanto, a real situação, que é um casal em crise, está representada na escrita efrástica do quadro *Le Silence ...* (1947) que está no início do conto. Em "Art Work", *Le Silence habité des maisons* (1947) (fig. 5) é descrito da seguinte forma pelo narrador:

In 1947 Matisse painted *Le Silence habité des maisons*. It is reproduced in Sir Lawrence Gowing's *Matisse*, only very small and in black and white. Two

people sit at the corner of a table. The mother, it may be, has a reflective chin propped on a hand propped on the table. The child, it may be, turns the page of a huge white book, whose arch of paper makes an integral curve with his\her lower arm. In front, a vase of flowers. Behind, six huge panes of window, behind them a mass of trees and perhaps sunlight. The people's faces are perfect blank ovals, featureless. Up above them, in the top of the window, is a chalked outline, done as it might be by a child, of a round on a stalk, above bricks. It is a pity there are not colours but it is possible, tempting, to imagine them, sumptuous as they were in what Gowing says was 'the reconciliation which is only within the reach of great painters in old age.' The pictures, Gowing says, have extraordinary virility. 'At last Matisse is wholly at ease with the fierce impulse.' It is a dark little image on the page, charcoal-grey, slate grey, soft pale pencil-grey, subdued, demure. We may imagine it flaming, in carmine or vermilion, or swaying in indigo darkness, or perhaps – outdoors – gold and green. We may imagine it. The darkness of the child may be black on black or black on blue or blue on some sort of red. The book is white. Who is the watching totem under the ceiling? (BYATT, 1993, p. 32).

A descrição termina com uma pergunta: "quem é a figura que observa sob o teto?". O questionamento sugere e direciona o olhar para a figura intrigante no canto superior esquerdo da imagem. No livro de Lawrence Gowing (1979), *Le Silence...* é a imagem de número 166 que figura no conjunto das pinturas do período enigmático de Matisse: "de 1940 em diante, a esfera doméstica possui um elemento de mistério. Ela representa estados de interpenetração e difusão que desafiam a análise" (GOWING, 1979, p. 174). Para Gowing, existe um volume habitável, presença pictural e poder de afetar as emoções nas pinturas de Matisse do início da década de 1940. Já mencionamos aqui que nesta época Matisse estava doente e passou por sucessivos procedimentos cirúrgicos. Talvez a dor e o pessimismo diante da vida possam tê-lo afetado na época em que pintou as obras que tematizam a esfera doméstica e as tenham carregado de elementos enigmáticos e nuances escuras. Byatt, a par dessa informação ou não, infunde uma aura de mistério em "*Art Work*" e dispõe *Le Silence...* como um elemento intrigante na casa silenciosa de Debbie.



Figura 5: Henri Matisse. *Le Silence habité des maison* (1947).

Foucault (1997) adverte que o espelho é um dispositivo espacial de ilusão e engano, e, ao ler o conto, somos levados a desacreditar no talento artístico de Debbie e Robin. Há um elemento que trabalhava em silêncio e que foi negligenciado pelo casal, por anos. Embora

Debbie e Robin trabalhem com artes visuais e, portanto, presume-se que exercitem o olhar constantemente, eles descobrem que estavam cegos para o trabalho de Mrs. Brown, a empregada. A senhora frequentava a casa do casal há anos e era a responsável por deixá-la em ordem. Sabia dos hábitos dos patrões melhor que eles mesmos. No entanto, quando Shona McRury, dona de uma galeria de arte, adentra a casa de número 49 da rua Alma, não esperavam que a descobrissem como a verdadeira artista da casa. Mrs Brown é uma artista invisível, que só é reconhecida e acreditada quando a dona da galeria aparece na casa de Debbie para avaliar o trabalho de Robin. A figura intrigante na obra de Matisse (fig. 5) que o narrador vê como uma figura misteriosa em vigília é análoga à Mrs Sheba Brown, que habitava o cenário doméstico tranquilo de Debbie e Robin, mas que trabalhava incessantemente, tal como o pintor representado em *L'artiste et le modèle...* A escrita ecfrástica do conto de Byatt baseada na obra de Matisse prenuncia a ruptura de expectativa que credenciava Debbie e Robin como os artistas daquela casa. As imagens que entrecruzam a narrativa impigem o mistério com a representação da vigilância de uma figura simples e primitiva, mas ameaçadora, que fica no canto esquerdo da imagem; seu fazer artístico, por outro lado, encontra contraponto na imagem do pintor e sua modelo.

Finalmente, o conto “*The Chinese Lobster*” é introduzido pelo desenho *Nymphe et Faune* (Fig. 6). Claramente associado ao mito grego, o desenho de Matisse retrata a figura que protegia a fertilidade das mulheres, da terra e do gado. Metade animal e metade humano, o fauno é uma divindade que simboliza a libido sexual ao remeter àquilo que há de primitivo e instintivo na espécie humana. Esta imagem (Fig. 6) está interligada à narrativa de Byatt quando dois acadêmicos discutem informalmente, em um restaurante chinês, um episódio de assédio sexual perpetrado pelo Professor Peregrine Diss a uma estudante de pós-graduação, Pegg Nollett. Ao mesmo tempo que a imagem suscita a acusação de assédio, ela também simboliza a falta de imaginação da estudante. A narrativa sugere que a criatividade da garota está comprometida por uma doença mental, colocando em dúvida a acusação de assédio. O Fauno é uma figura de prosperidade, fertilidade, e remete à origem das forças criadoras. Não menos importante, é preciso lembrar que, no conto, Pegg também demonstra um lado animal em suas criações, quando ela usa reproduções do trabalho de Matisse e os incrementa com lama e fezes. Eles são vistos pelo Professor Diss como inadequados, sem qualquer mérito estético ou intelectual enquanto a Dra. Himmelblau vê tal ato como um sacrilégio, já que considera as obras do pintor francês como objetos sagrados.



Figura 6: Henri Matisse.
Nymphe et Faune (1931-1932).

Dra. Gerda Himmelblau, chefe do departamento, possui diante de si um dilema e um escândalo acadêmico e precisa decidir sobre o caso: deve punir o Professor Diss ou atribuir outro orientador para a aluna? Em “*The Chinese Lobster*”, a pintura *La porte noire* (1942) (Fig.

7) de Matisse aparece em um comentário no qual Dra. Himmelblau e o Professor Perry Diss conversam sobre um momento em que encontrou o próprio Matisse em Nice. Ele relembra que o pintor estava doente, havia passado por uma cirurgia muito delicada e, ao contrário das cores iluminadas de suas pinturas, o lugar em que ele se encontrava estava imerso em escuridão. Então, recorda-se da pintura que figurava a porta negra e a resposta de Matisse para sua angústia ao vê-lo nas sombras:“...[v]ocê sabe, preto é a cor da luz” (BYATT, 1993, p. 125). E assim, a escrita ecfástica nos coloca diante do universo iluminado de Matisse, mas manchado pela dor e pelo sofrimento de sua doença. *La porte noire* é uma pintura de cores vivas e uma janela aberta para a vida que passa do lado de fora da casa.

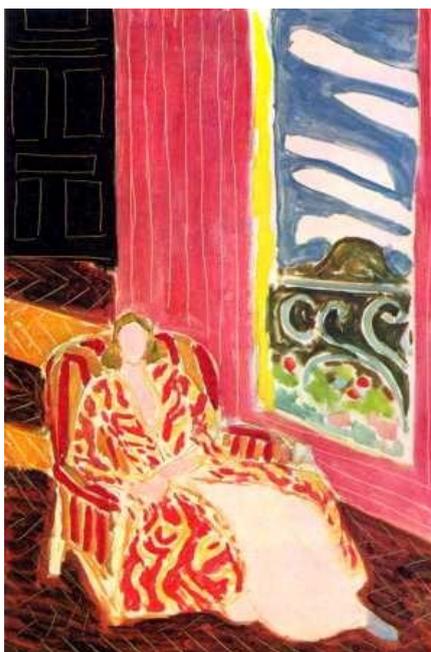


Figura 7: Henri Matisse. *La Porte Noire* (1942).

Do you know the painting *La porte noire*? It has a young woman in an armchair quite at ease in a peignoir striped in lemon and cadmium and... over a white dress with touches of cardinal red – her hair is yellow ochre and scarlet – and at the side is the window and the coloured light and behind – above – is the black door. Almost no one could paint the colour black as he could. Almost no one (BYATT, 1993, p. 125).

A porta negra atrás da figura humana passa a ser um elemento de negatividade que destoa de toda a atmosfera de otimismo do restante do cenário. Ao descrever a pintura, é possível ver que Perry Diss parte de uma perspectiva problemática. Há três linhas distintas conduzindo o olhar. No centro, há uma mulher brilhante, vestida com um roupão, sentada diante de uma janela. O exterior é brilhante e ensolarado. No entanto, por trás dela, no canto superior esquerdo, há uma porta negra e sinistra. A porta negra sugere a morte ou uma ideia de que o brilho aparente e a calma do momento que a mulher está gozando pode se render a qualquer momento ao aniquilamento que vem por detrás. Aliada à imagem do Fauno que introduz o conto, temos nesta pintura duas potências que se contradizem e lutam entre si: uma potência criadora e outra de aniquilação. Dra. Himmelblau sabe que tanto Professor Diss quanto Peggy Nollett lutam contra essas forças. O professor possui cicatrizes no pulso e, a aluna, uma reputação de sucessivas tentativas de auto-aniquilação e automutilação. De fato, os acadêmicos estão ali, naquele encontro, para tentar entender os impulsos suicidas de Peggy Nollett, que emergem de seu comportamento e de um trabalho artístico pífio e escatológico. Professor Diss é um pintor fracassado, mas um crítico respeitado que passou

por várias dificuldades quando era jovem. Ele sabe sobre perda e fracasso, embora tenha sempre trabalhado arduamente. Por outro lado, Dra. Himmelblau viu sua melhor amiga sucumbir enquanto lutava para superar a depressão.

Ambos os acadêmicos se esforçam na tentativa de compreender Peggi Nollett até o Professor Diss mencionar *La Porte Noire* de Matisse. A pintura surge na conversa como uma epifania e a descrição do professor surge como uma explosão de sentido, pois parece-lhe que as cores de Matisse lhe saltam aos olhos e ele quer dividir essa experiência das cores vívidas em contraste com a porta negra, espreitando a cena, com Dra. Himmelblau. O professor parece sugerir que ele já esteve bem perto da morte, mas que ainda assim prefere a vida, ao trazer para a conversa, mais adiante na narrativa, que prefere a pintura *A dança* (1909) de Matisse. No fim, Dra. Himmelblau reconhece a ausência de produção da aluna e decide atribuir-lhe outro orientador, apesar de o Professor Diss discordar. De acordo com ele, ela não deveria obter seu diploma. Mas, no fim, isso não importa, pois ela ainda poderá “(...) ver a luz. Quem sabe?” (BYATT, 1993, p. 127).

Buscou-se tecer algumas considerações a respeito dos contos de A. S. Byatt em sua relação com as artes visuais. Matisse e as narrativas de Byatt se complementam mutuamente no nível da narrativa e no nível material no qual se dispõe o livro. Os deslocamentos dos lugares destinados à arte mencionados nas narrativas motivam a reflexão e, nas narrativas de Byatt, procuraram diminuir a distância entre a arte, o público e o cotidiano. As heterotopias artísticas, que auxiliaram no desvelamento das configurações do encantamento artístico, também desestruturaram paradigmas representados pelos personagens e desafiaram os lugares previamente estabelecidos para a arte nas práticas cotidianas. Byatt desloca a pintura do espaço dos museus e das galerias de artes para dispô-la no livro, este objeto “portátil”, por assim dizer, enquanto suporte. Há ainda um segundo deslocamento, que ocorre no espaço da narrativa, na qual os quadros de Matisse atuam como catalisadores dos conflitos dos personagens e, nessa instância, os quadros aparecem tanto como descrições quanto na forma de comentário, ou seja, através da écfrase. Assim, uma reprodução de Matisse de um nu feminino em um salão de beleza provoca desconforto em uma mulher de meia idade, fazendo-a questionar sua segurança e seu profissionalismo, uma vez que seu maior medo estava sempre ali em sua frente, desafiando-a, no salão de beleza – o envelhecimento. A mulher de *Le Nu Rose* de Matisse, ao contrário, fora imortalizada ainda jovem pelas mãos do pintor, em um corpo seguro e róseo e figurava ali como modelo estético, para todas as mulheres. Não muito diferente, os dois professores de arte que divergem em relação à estudante de arte, Peggi Nollett, trazem à conversa um elemento de mistério presente em uma pintura de Matisse, *La Porte Noire*, sugerindo que, analogamente, existe algo de intangível na moça.

Mais uma vez, a obra de arte é usada para desviar o foco do conflito entre as personagens e, ao lançar-se uma nova perspectiva sobre a pintura de Matisse, surgem novas camadas de complexidade dos personagens que a leem, já que os professores passam a se identificar com a aluna problemática. Em “*Art Work*”, o inesperado leva a reconhecer uma figura doméstica como artista, levantando questões a respeito do peso da originalidade e da tradição no fazer artístico, uma vez que os verdadeiros artistas daquela casa, que atuavam segundo as convenções, não foram reconhecidos como tais. O quadro de Matisse descrito no início dessa narrativa age como um objeto premonitório, simbólico, que carrega em si um significado oculto a respeito da figura da artista invisível.

Os locais escolhidos para os paratextos enriquecem e aprimoram a experiência de leitura dos contos de Byatt, que foram iluminados pelas imagens fornecidas pela capa, contracapa, epígrafes, e com as quais também interagiram. Os contos possuem vida própria sem a referência visual nos paratextos, mas a contraposição entre a narrativa e a imagem faz-se necessária para que a experiência da leitura se materialize. A presença material das

imagens permite que o leitor manipule o livro, busque por detalhes e verifique evidências que comprovem as informações do narrador a respeito das obras de arte. Embora as écfrases que aparecem nos três contos não nos habilitem a efetivamente “ver” as pinturas de Matisse através de uma descrição, uma vez que algumas delas aparecem na forma de comentários a respeito das representações visuais do pintor francês, elas nos distraem de fatos importantes, possuem caráter seletivo por fixarem-se em um determinado aspecto de cada quadro e invertem o sentido da percepção, pois passa-se a “ler” Matisse e “ver” Byatt.

Assim, tendo em vista os argumentos apresentados a respeito dos deslocamentos das obras de Matisse dos museus e das galerias de arte para o livro, pode-se afirmar que em “*Medusa’s Ankles*”, a reprodução de Matisse no salão de beleza desloca o foco no medo do abandono da protagonista para a busca pelo rejuvenescimento. Em “*Art Work*”, enquanto Debbie e Robin se preocupam com questões formais da arte, a empregada se credencia como uma verdadeira artista ao surpreender a dona da galeria de arte com seu trabalho original e instintivo. Em “*The Chinese Lobster*”, por sua vez, forças contraditórias de vida e criação se contrapõem às forças aniquiladoras quando dois acadêmicos discutem sobre a pintura *La Porte Noire*. A écfrase nas narrativas de Byatt procura reenquadrar linguisticamente as artes visuais, de maneira que o leitor só enxergue e sinta o que o narrador deseja. Como figura retórica de grande importância na antiguidade, na cultura imagética da atualidade ela ganha a função de guiar o olhar e de selecionar o que se vê. Assim, Matisse através dos olhos de Byatt.

Narrating the prosaic life in *The Matisse Stories* by A.S. Byatt

ABSTRACT:

It is proposed to reflect on the place and the role of art in prosaic life that the intersection between the paintings of Matisse and the narration of everyday life provide in *The Matisse Stories* by AS Byatt ([1993] 1994). Focusing on issues related to the description of pictorial elements, the spaces for the visual arts and the narration of everyday life, the concept of ekphrasis is retaken. To address the areas reserved for the works of Matisse on page space, paratextuality is rediscovered.

Keywords: Matisse. Ekphrasis. English short story.

Nota Explicativa

*Possui graduação em Letras - Licenciatura em Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa (2004) e doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - Campus JK. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Intermidialidade, Shakespeare, Língua Inglesa e Ensino.

Referências

- BYATT, A. S. *The Matisse Stories*. New York: Vintage Books, 1993.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 37-55.
- FOUCAULT, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. In: LEACH, N. (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. NYC: Routledge, 1997, p. 330-336.
- GENETIE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Trans. by Jane E. Lewin. Cambridge: CUP, 1997.

- GOLDHILL, S. What is Ekphrasis for? *Classical Philology*, v.102, p. 1-19, 2007.
- GOWING, L. *Matisse*. Paris: Thames and Hudson, 1979.
- HAFFERNAN, J. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, v. 22, no. 2, p. 297-316, Spring 1991.
- KRIEGER, M. *Ekphrasis: the illusion of natural sign*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-46.
- WAGNER, P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Vol. 6. New York: Walter de Gruyter, 1996, p. 1-42.