

# ENTRE IMAGENS E PALAVRAS: UMA LEITURA ECFRÁSTICA DE *WHAT I LOVED*, DE SIRI HUSTVEDT, E *BY NIGHTFALL*, DE MICHAEL CUNNINGHAM

Marcelo Diego (UFRJ)

Thaís Palatinsky (UFRJ)

## RESUMO

Entendendo que o processo de representação de obras de arte em prosa é um campo fecundo de relacionamentos entre narrativas e imagens, este artigo promove um diálogo entre o romance *What I loved* (2003), de Siri Hustvedt, e o romance *By Nightfall* (2011), de Michael Cunningham. Para tanto, recorre ao conceito de *ekphrasis* e às suas modificações de significação ao longo do tempo; em seguida, examina a relação das obras de arte com o texto nos dois romances, tendo como eixo comparativo a dimensão do “erotismo”; e, por fim, procura estabelecer as semelhanças e diferenças entre esses processos e assim entender como a *ekphrasis* se realizou em cada um deles.

**PALAVRAS-CHAVE:** ekphrasis, erotismo, What I loved, By Nightfall

## ABSTRACT

Assuming that the process of representing works of art in prose is a flourishing field to approach the relation between narratives and images, this article proposes a dialogue between the novel *What I loved* (2003), by Siri Hustvedt, and *By Nightfall* (2011), by Michael Cunningham. In order to do so, the concept of Ekphrasis over time and its changes in meaning are addressed. It then examines the relationship between works of art and text in the two novels based on the comparative axis of “eroticism”. Finally, it seeks to establish similarities and differences between these processes and thus understand how ekphrasis took place in each one of them.

**KEYWORDS:** ekphrasis, eroticism, What I loved, By Nightfall

## INTRODUÇÃO

A arte e a história sempre estiveram intimamente entrelaçadas, sendo complexo o entendimento sobre aquilo que, em cada tempo, era considerado manifestação artística, quais as suas motivações e os seus significados. Sabe-se, no entanto, que a arte se expressa de maneiras diversas e teve suas formas de manifestação classificadas de variados modos, ao longo do tempo. Desde a Antiguidade Clássica, o homem questiona-se sobre a relação das diferentes artes entre si, perguntando-se a respeito do que há em comum ou de diferente entre elas. Essa reflexão atravessou os séculos e, durante o Renascimento italiano, quando valores clássicos voltaram a ser paradigmáticos, ficou conhecida como “a questão do paragone”. No seu escopo, foram diferenciadas as artes que se desenrolam no tempo, como a literatura e a música, e as artes que se desenvolvem no espaço, como a pintura e escultura. O estudo sobre essas linguagens artísticas continua presente, precisando se atualizar e ser rediscutido, para abraçar as inovações que têm lugar nessas linguagens.

Uma das relações que podem ser traçadas entre elas é a da ponte entre a pintura e sua descrição, a obra de arte visual por escrito, conhecida como *ekphrasis*. Esse conceito surge no seio da filosofia da arte para se referir à possibilidade retórica de se “descrever tudo”, em um mecanismo que facilitasse o entendimento do interlocutor (TEÓN, HERMÓGENES e AFTONIO, 1991). Ao longo dos anos, esse conceito foi ganhando novos significados, passando a designar a descrição verbal detalhada e vívida que se faz de uma obra de arte.

Interessado em observar a vigência da *ekphrasis* na literatura do século XXI, o presente artigo busca comparar o modo como as obras de arte impactam a narrativa dos romances *By Nightfall*, de Michael Cunningham, e *What I loved*, de Siri Hustvedt. Ambos têm como protagonistas profissionais ligados diretamente ao mundo da arte: Peter, de *By Nightfall*, é um marchand, e Leo, de *What I loved*, é um professor universitário de história da arte. As referências às obras de arte são frequentes e alteram a dinâmica do texto, incidindo sobre a ação e a composição das personagens.

O livro de Cunningham foi objeto de pesquisas recentes, como as de Makela (2017) e Bárta (2013). As contribuições desses artigos para a presente pesquisa são em torno dos conceitos de diegesis, trabalhado pelo primeiro, e o estudo de homossexualidade, realizado no segundo. A obra de Siri Hustvedt também tem inspirado diversas pesquisas, como a de Gronstad (2012), que dialoga com este artigo. Em seu trabalho, o autor explorou o conceito de *ekphrasis* relacionando-o ao livro *What I loved*, concluindo que Hustvedt rompe com uma tradição masculina de ver e escrever sobre arte caracterizada

pelo desejo de objetificação e essencialização da imagem. Esses estudos revelam a existência de questões relevantes e da inquestionável influência das artes plásticas sobre esses dois romances.

De maneiras distintas, a presença das artes plásticas nessas narrativas tem um impacto sobre seus enredos, ampliando o significado tradicional e convencional de *ekphrasis* e sinalizando uma ampliação do seu sentido. Apesar de os livros tratarem de personagens envolvidas diretamente com o mundo das artes; e de abordarem temáticas muito próximas, ainda não existem pesquisas que os comparem. Esta pesquisa busca preencher essa lacuna, entendendo que os dois romances apresentam pontos de contato notáveis e que a comparação dessas obras permite que a influência das artes plásticas sobre as narrativas seja compreendida de maneira mais clara. Além disso, trata-se de obras recentes, restando ainda muito o que discutir sobre elas, em desdobramentos futuros desta pesquisa.

Para compreender como *By Nightfall* e *What I loved* aproximam-se e se distanciam em relação à influência das artes visuais sobre suas narrativas, este artigo se divide em duas partes. A primeira revisita diversas noções de *ekphrasis*, a fim de estabelecer o termo como conceito. Isto feito, a segunda parte aplica esse conceito em uma leitura comparativa, que tem como ponto de partida um tema comum aos dois romances, buscando em cada um deles as obras de artes que dizem respeito a esse tema. Como eixo temático comum aos dois romances foi escolhida a dimensão do erotismo, tema compartilhado pelas duas obras e em relação ao qual elas se tocam, apesar de possivelmente não apresentarem a mesma visão sobre ele - que é o que se busca investigar nesta pesquisa. É fundamental esclarecer que poderiam ser traçados diversos pontos ligando os dois livros; o do erotismo foi aqui escolhido por ser entendido como um dos principais e por conter os elementos necessários para efetivação desta pesquisa. Uma vez estabelecido este núcleo, busca-se restringir essa comparação apenas a como as obras trabalham para despertar ou questionar o erotismo no interior dos livros.

Em *What I loved*, Leo encontra inesperadamente cartas trocadas entre seus amigos Violet e Bill, o que o motiva a escrever o livro, contando um pouco de sua história. A narração retrospectiva em primeira pessoa relembra episódios marcantes que vivenciou com um de seus grandes amigos, Bill, o qual conheceu por meio de um quadro deste que viu em uma galeria e que despertou sua curiosidade. Leo procura o autor daquele quadro, que acaba comprando, e encontra Bill em sua galeria, dando assim início a uma amizade que se torna cada vez mais intensa. A mesma relação de arte que uniu essa amizade permanece presente ao longo da relação deles em toda a narrativa, que tem como foco a vida desses dois amigos e de suas famílias na Nova York dos anos 1980.

Já *By Nightfall* conta a história de Peter, um homem casado que trabalha comercializando arte em sua galeria, na Nova York dos anos 2000. Com uma vida em que encontra pouco propósito, Peter vê-

se abalado com a repentina temporada que o irmão de Rebecca, sua esposa, decide passar na casa deles. Ao longo das semanas seguintes, Peter descobre-se atraído de alguma maneira pelo jovem. A narração em terceira pessoa, aproximando-se de um discurso indireto livre, revela marcas do pensamento de Peter, que de repente se encontra atraído pelo irmão de sua esposa.

## SOBRE O CONCEITO DE *EKPHRASIS*

Ao longo do tempo, a palavra *ekphrasis* adquiriu diversos significados, tendo sua origem mais remota na Antiguidade Clássica. Formada pelos vocábulos gregos *ek*, “para fora”, e *phrazein*, “contar, declarar, pronunciar”, esse termo era usado em exercícios de oratória como uma estratégia de exposição e descrição de algum conteúdo, de forma detalhada, com o objetivo de criar uma imagem vívida diante dos ouvintes. No entanto, essa descrição passou a ter as artes visuais como objeto mais recorrente, estreitando as relações entre palavra e arte, sendo usada para tratar de poesia e arte, especificamente. Plutarco, em seu livro *A glória dos atenienses*, citava uma visão da época de Simónides de Ceos acerca dessa relação, “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” (MARTINS, 2011). Uma definição mais recente é a de Rodolpho (2010),

A éfrase consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a energia/evidência, que podem ser consideradas figuras de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal (RODOLPHO, 2010, p.105)

Essas visões permitem entender uma das acepções de *ekphrasis* como de “pintura que fala”, e uma segunda definição a aproxima de uma descrição meticulosa. Todavia, neste artigo, entende-se *ekphrasis* como algo que não busca equiparar-se a uma obra de arte, mas que, ao fazer sua descrição, pode superá-la, agregando significados novos à obra descrita e detalhada.

Ambos os romances de que trata este artigo são narrativas com marcas do pensamento da personagem, ou seja, já no momento de apresentação de cada obra tem-se acesso a ela por meio de alguém. Sendo assim, a obra já aparece impregnada por suas visões, por aquilo que a personagem quis ou não contar, o que despertou sua atenção e seus sentidos; aquilo a que se tem acesso é fruto de sua seleção e de suas opiniões. Ou seja, a apresentação das obras de arte, aí, não será neutra, será influenciada pelas vivências e sentimentos da personagem naquele momento da narrativa, sendo os

acontecimentos e os sentimentos dentro de sua vida potenciais fatores que podem determinar o que se sobressai ou não em determinada peça. Nesse sentido, visualizam-se as obras por meio da palavra, por meio de uma voz bem definida que chega ao leitor, que carece do contato direto com elas. É ampla a discussão quanto a se a ausência dessa imagem visual é uma perda ou se ela enriquece a imaginação. Sobre essa questão, Foucault afirma:

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2002, p.11)

A partir dessa leitura, entende-se que a palavra é falha por não conseguir captar um todo do que se vê, ou seja, uma vez que não se mostra tudo, o que se escolhe para ser mostrado já indica uma seleção, uma parte que chamou mais atenção e foi mais importante. Outra visão acerca disso é a de Rancière, para quem

[...] el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente. En segundo lugar, hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento (RANCIÈRE, 2009, p.33).

Assim, a arte dessas prosas não prioriza traçar um perfil fiel das obras de artes visuais, essas serão inseridas já contaminadas pela visão do narrador, nunca de forma direta, não há ilustrações em nenhum dos romances. “A princípio, a descrição é um efeito do texto, mas com a éfrase a noção de descritivo passa a representar um mecanismo de representação” (RODOLPHO, p.112, 2010). São essas representações de quadros e esculturas nos romances que acabam refletindo o que foi notado por Leo ou Peter. Esse olhar se desenrola no movimento das personagens e suas histórias, interferindo assim nas narrativas de maneira indireta ou direta por conta de suas influências.

## A DIMENSÃO DO EROTISMO EM *WHAT I LOVED*

Erotismo é a relação sensual, carregada de desejo, que uma pessoa pode nutrir por outras e que influencia suas ações, sendo uma camada de ações e sentimentos mais ampla que a realização do ato sexual em si. Como observa Alberoni (1997), estudando o erotismo não descrevemos um estado, mas um processo. Trata-se dos jogos de olhares, do dito e não dito, dos gestos, de significados ambíguos, de uma sensualidade que permeia ações e não visa um ato concreto, mas exatamente essas impressões que pairam no ar.

No livro de Hustvedt, Leo é um homem que, ao contar sua história, já está divorciado de sua esposa, fato que o leitor descobre apenas na parte dois do romance. Ao longo do livro, ele não coloca em questão sua atração pelo sexo oposto, mas sim seus desejos e visões sobre sua relação com as mulheres. Destacam-se duas obras de arte atravessadas pelo tema do erotismo em *What I loved*: o quadro *Self portrait*, logo no início do livro; e uma gravura de Goya da série *Tauromaquia*. No começo do livro, Leo encontra as cartas de Violet para Bill e, motivado pela descoberta delas e pelas recordações e sentimentos que elas provocaram nele, decide escrever o livro. Leo transcreve uma das passagens da carta escrita por Violet:

While I was lying on the floor in the studio, I watched you while you painted me. I looked at your arms and your shoulders and especially at your hands while you worked on the canvas. I wanted you to turn around and walk over to me and rub my skin the way you rubbed the painting. I wanted you to press hard on me with your thumb the way you pressed on the picture, and I thought that if you didn't, I would go crazy, but I didn't go crazy, and you never touched me then, not once. You didn't even shake my hand" (HUSTVEDT, 2011, p.4)

Logo em seguida, Leo conta o momento em que encontrou esse quadro, visto vinte e cinco anos antes, em uma galeria em Nova York. O quadro é um desenho de Violet feito por Bill, em que ela aparece deitada no chão de um quarto vazio, apoiando-se sobre um cotovelo. Nessa época, Leo ainda não conhecia nenhum dos dois. A partir do encantamento com esse quadro, Leo interessa-se por conhecer o artista Bill e surge a amizade que guiará o livro e a relação entre as duas famílias.

Em um dos momentos em que descreve o quadro, Leo menciona um detalhe que chamou sua atenção, "*The beautiful woman [Violet], who was wearing only a man's T-shirt, was being looked at by someone outside the painting, a spectator who seemed to be standing just where I was standing when I noticed the darkness that fell over her belly and her thighs.*" (p.4) Em um momento posterior, o leitor saberá que Leo realmente

interpretou essa sombra no quadro como sendo a dele, inserindo-se na cena pintada e participando ativamente da construção e significação da pintura, que tem como título *Self Portrait*. Leo adquire o quadro e o pendura na sala de sua casa, estando lá até o momento do presente da narrativa, apesar de não se lhe apresentar mais com a mesma clareza, uma vez que Leo desenvolveu leve índice de cegueira.

A pintura que fica em sua casa presenciará diversos momentos da trama, um deles é quando sua esposa Erica o analisa pela primeira vez. Ela comenta sentir como se olhasse para o sonho de outra pessoa. Quando Leo volta seu olhar novamente ao quadro para tentar captar o que motivou Erica a sentir isso, ele se pega atraído por outros detalhes, principalmente um:

It was then that I noticed a bruise just below her knee. I had seen it before, but at that moment its purple cast, which was yellow-green at one edge, pulled my eyes toward it, as if this little wound were really the subject of the painting. I walked over, put my finger on the canvas, and traced the outline of the bruise. The gesture aroused me. (HUSTVEDT, 2003, p.5)

Essa percepção de uma mancha no corpo de Violet, o modo como foi feita, as cores, a curva do desenho e seu toque no quadro excitam Leo, que acaba iniciando uma relação sexual com Erica nesse instante, motivado por essa percepção. “*On that afternoon, however, we made love because of the painting. I have often wondered since why the image of a sore on a woman’s body should have been erotic to me?*” (HUSTVEDT, 2003, p.6).

Alguns anos se passam e, com a morte do filho, Erica e Leo acabam se separando. O professor de história da arte passa por um período de profunda tristeza, em que conta com muita ajuda de Bill e Violet, que moram no apartamento acima do seu e lhe prestam diversos auxílios como preparar-lhe refeições, convidá-lo para encontros, fazer companhia a ele e outras atividades, para Leo não se sentir tão sozinho. No entanto, nessa nova relação de proximidade, Leo começa a nutrir sentimentos por Violet e decide omitir isso de sua correspondência com Erica, que ainda é sua mulher legalmente, uma vez que não houve divórcio.

I didn’t tell Erica that there were evenings when I returned home after dinner and I smelled Violet on my shirt – her perfume and soap and something else, her skin maybe, an odor that deepened the others and made the floral scent corporeal, human. I didn’t tell Erica that I liked to breathe in that faint smell, and I didn’t tell her that I tried to resist it at the same time. (HUSTVEDT, 2003, p.158)

Em um momento posterior, são as pinturas de Goya que despertam o desejo de Leo, “*Without Goya’s ardent images, I’m not sure that Violet’s piano lesson would have come surging back with such surprising force.*”

(HUSTVEDT, 2003, p.165). Uma noite, após um jantar na casa de Violet e Bill, Leo encontra dificuldade em focar no assunto da conversa, já que fica distraído reparando no corpo de Violet. Ele decide ir embora mais cedo e, ao chegar em casa começa a folhear um livro com reproduções da *Tauromaquia* de Goya.

I knew every one of them by heart, but that night their carnal fury scorched my mind like a fire, and when I looked again at the drawing of a young, naked woman riding a goat on a witches' Sabbath, I felt that she was all speed and hunger, that her crazed ride, born of Goya's sure, swift hand, was ink bruising paper. His beast runs, but his rider is out of control. Her head has fallen back. Her hair streams out behind her and her legs may not cling much longer to the animal's body. I touched the woman's shaded thigh and pale knee, and the gesture sent me to Paris. (HUSTVEDT, 2003, p.167)

Uma aula de piano em Paris, já mencionada antes, é o local onde Leo revela ter suas fantasias com Violet. Uma vez selecionadas e descritas algumas passagens significativas, é possível agora interpretá-las. É interessante notar que o leitor tem conhecimento de Violet primeiramente por meio de sua voz, na carta que escreveu para Bill. Como nota Gronstad (2012), todos os três romances já escritos por Hustvedt começam com cenas de olhar, "*The characters in the three novels quoted from earlier are all looking at other bodies. They are all women gazing at the bodies of men.*" (p.34). No caso de *What I loved*, trata-se de Violet olhando para o corpo de Bill. O livro já começa com esse complexo jogo de olhares: existe o olhar de Violet olhando para Bill, enquanto Bill olha para Violet, ao pintá-la, e existe ainda o olhar de Leo sobre a carta de Violet. Isso sem contar o nome do quadro, *Self Portrait*, um gênero de pintura baseado no olhar do artista sobre si mesmo, sendo que no livro a pintura não revela Bill, mas Violet. Estaria em questão aqui um olhar do artista sobre seu objeto? O artista como seu olhar? E que sombra é essa que se debruça sobre o quadro? Em meio a tantos olhares cruzados, acredita-se que a autora construiu uma sala de espelhos, em que vários olhares se encontram e se formam ao mesmo tempo.

Mais interessante ainda seria pensar que a passagem transcrita por Violet refere-se ao ato da criação, ela trata do instante em que Bill a pintava. Logo em seguida, Leo vai tratar do quadro referido. Um caminho se traça na forma da narrativa, antes de o quadro ser vislumbrado: o leitor tem acesso ao pensamento daquela que está sendo representada no quadro, aos pensamentos que Violet estava tendo naquele momento, deitada se apoiando no cotovelo. Adentra-se o quadro antes de se o conhecer por meio daquela que está sendo representada. Definitivamente, quando o quadro surge, o leitor já o associa às memórias de Violet e, assim, detém um saber que frequentemente está ausente nas obras de

artes plásticas, o de saber o que acontecia no momento da pintura, o que pensavam as personagens, a relação entre objeto pintado e pintor.

Antes de sua imagem, Violet é representada no livro por meio de sua voz, a qual inevitavelmente modifica a obra, trazendo para o interior dela a relação entre a modelo e o artista, a atmosfera sensual e envolvente do momento em que Bill a pintava e ela se oferecia à pintura; mais do que apenas vista, ela desejava ser tocada. O quadro sem a passagem de Violet já seria por si erótico ao representar uma mulher deitada, vestindo apenas uma camisa masculina. No entanto, a presença do relato dela sobre o que se passava entre ela e o pintor, Bill, e a aspiração que ela tinha enquanto o assistia pintar acentuam ainda mais essa atmosfera erótica.

Esse erotismo acaba se concretizando, mediado pela pintura. Quando Erica e Leo têm uma relação sexual, isso ocorre indubitavelmente por conta do quadro, como é notado pelo próprio narrador. Leo chega a realizar um contato físico com a obra, traçando com os dedos o contorno de uma suposta mancha no corpo da modelo. Em outro momento, Leo também chega a traçar os contornos da figura da mulher desenhada por Goya e depois tem sua fantasia com Violet. Nos dois momentos ocorre um contato físico com a obra, a visão não é o único sentido em jogo, mas também o tato. Leo não olha simplesmente o desenho de Violet ou o desenho de Goya; além do olhar ocorre o toque, o mesmo toque de que Violet sentia falta, em sua relação com Bill, e que em vão Leo tenta recuperar, uma vez que não pode se envolver com Violet na vida real.

Além disso, esse contato físico não aparece em outras pinturas presentes no livro, apenas naquelas em que há conotação erótica. Não aparece, por exemplo, em nenhuma das outras obras que Bill cria. Essa necessidade de traçar com os dedos pode indicar a falência da visão de Leo e seu apelo a outros sentidos, como o tato, no entanto, já que esse toque não se repete em outras obras, ele pode ser entendido como um gesto sensual, um gesto proposital para com desenhos específicos. Até mesmo porque o ato de encostar em quadros requer posse, não se pode tocar em quadros em museus ou galerias, e os materiais em que foram feitas essas obras nem sempre são primordiais para sua interpretação, excluindo artes mais modernas, sendo proibido encostar até mesmo para a preservação do quadro.

## A DIMENSÃO DO EROTISMO EM *BY NIGHTFALL*

Já em *By Nightfall*, destacam-se duas obras de arte que vão atravessar as reflexões sobre o erotismo no livro: a escultura de Rodin e a instalação de Hirst. A personagem Peter acaba se sentindo-se atraída pelo irmão de sua esposa, o jovem Mizzy. A presença de Mizzy na casa não era desejada, como revela o apelido familiar do rapaz, uma abreviatura para “erro”, que designa aquele que teria dado errado na família. O livro começa a partir do conhecimento da chegada dele, como deixa claro a primeira frase da obra, “*The Mistake is coming to stay for a while*” (CUNNINGHAM, 2011, p.3).

No dia seguinte a esse anúncio, um domingo, Peter sai para almoçar com sua amiga Bette, que revela estar com câncer. Após a refeição, os dois, que se conhecem por trabalharem no mesmo ramo de galerias, vão visitar o Metropolitan Museum. Ambos trabalham com arte e durante boa parte de suas vidas frequentaram o museu, sendo esse um ambiente familiar e íntimo para eles, de modo que aquela se trata de mais uma visita casual. No entanto, enquanto eles se dirigiam para as galerias de arte contemporânea, Peter pára diante da estátua *The bronze age*, uma escultura de Rodin que também dá nome ao capítulo do romance. Surpresa com a atitude do amigo de parar diante de uma estátua tão vista em suas visitas, Bette pensa: “*They came for the Hirst, why is Peter stopping? Hasn't he seen the Rodin a thousand times?*” (CUNNINGHAM, 2011, p.35). Em seguida, Peter comenta em voz alta, “*You know how...How something pops out at you sometimes?*” (CUNNINGHAM, 2011, p.35).



Figura 1: Auguste Rodin, *The bronze age*, 1877.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

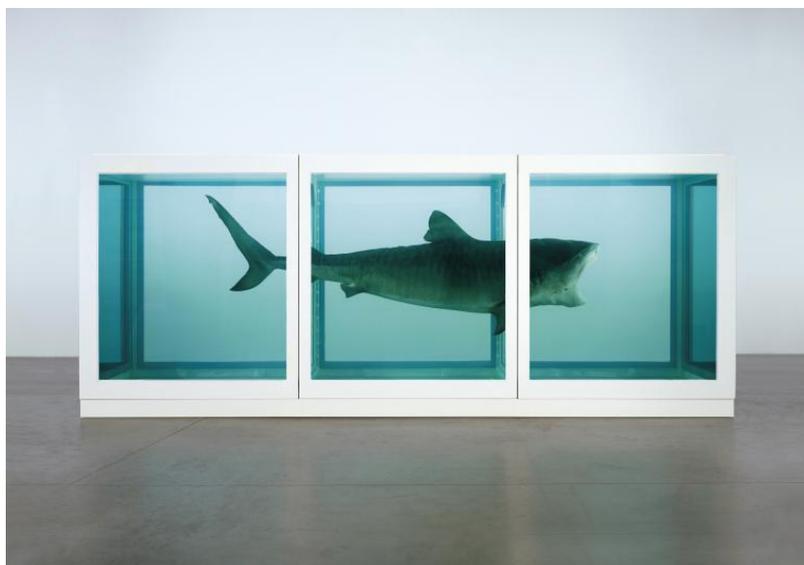


Figura 2: Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.

Fonte: Prudence Cuming Associates.

Assim, ainda que já vista tantas vezes, a escultura volta a provocar um estranhamento em Peter, que, em sua pausa para admirá-la, reflete sobre a criação dela, na época em que Rodin ainda não era tão reconhecido, e sobre o possível significado dela para gerações posteriores, em um futuro distante.

Still. It's fucking bronze, it could last forever (...). Alien archeologists might unearth it one day and really, would it be such bad evidence of who and what we were? Auguste Neyt, centuries dead by then, his name lost but his form preserved, nude, unidealized, merely young and healthy, with his life ahead of him. (CUNNIGHAM, 2011, p.36)

Esse pensamento sobre efemeridade assusta Peter, que logo em seguida lida com a obra de Daniel Hirst, *The Physical Impossibility of death in the mind of someone living*. Após se debruçar sobre ela, encarando a boca aberta do tubarão, Bette comenta, "*It's impressive. You let yourself think, oh, it's a gesture, it's just a dead shark, every natural history museum is full of them, but then you stand in a gallery with it, and, well...*" (CUNNIGHAM, 2011, p.38). Ao chegar em casa depois dessa visita ao museu, Peter adentra o banheiro onde pensa ser sua mulher quem está tomando banho.

Peter opens the shower door. Rebecca is young again. She stands in the stall facing away from Peter, her hair short, her back strong and straight from swimming; she is half hidden by steam and for an instant it all makes impossible sense: Bette's hand in Peter's and the Rodin boy-man waiting for the centuries to bury him and Rebecca in the shower sluicing away the last twenty years, a girl again. (CUNNIGHAM, 2011, p.40)

Todavia, quem estava tomando banho era Mizzy, irmão mais novo de Rebecca, que tinha vindo passar uma temporada com eles. Peter mostra-se desconfortável ao descobrir que confundiu sua esposa, reação oposta à do jovem, que aparenta não se importar de estar nu. Nessa circunstância, Peter descreve o corpo de Mizzy: “*solid square plates of his pectorals, the V of his hips; here is the small dark bristle of pubic hair, the pink-brown jut of his dick*” (p.40). Ainda constrangido, o comerciante de arte se retira do banheiro pedindo desculpa.

Posteriormente na narrativa, Peter leva Mizzy para entregar uma obra de arte, a urna de Groff, junto com ele, na casa de uma cliente chamada Carol. Nessa visita, eles acabam tendo um momento a sós em que vão passear na praia próxima à residência. Conversam sobre arte, sobre o que Mizzy deseja fazer no futuro e, de repente, a percepção de que o jovem vai morrer algum dia despenca sobre Peter: “*And Peter knows – Mizzy is going to die. Peter knows this at some deep level of his being. It’s like the conviction he has about Bette Rice. It’s as if he can smell mortality, though its odor is far more detectable on an aging woman with breast cancer than on a young man in good health*” (CUNNIGHAM, 2011, p.191). O fato não é uma surpresa, mas naquele instante faz Peter recordar de várias cenas, como a morte de seu próprio irmão Matthew, e ainda a cena do Metropolitan Museum, com Bette à frente da obra de Hirst: “*Peter has waited on shores and stood beside sharks with people in mortal condition.*” (CUNNIGHAM, 2011, p.192). Após esses pensamentos, eles se beijam:

The kiss didn’t last long. It was passionate, passionate enough, but not exactly, not entirely, sexual. Can two men kissing have been comradely? That’s how it felt, to Peter. There was no tongue, no groping. They merely kissed, not briefly, but still. Mizzy’s breath was clear and a little sweet, and Peter was not so lost in it as to abandon the worry that he had raspy, middle-aged-guy breath (CUNNIGHAM, 2011, p.193)

Depois do beijo, eles conversam e Peter pergunta se Mizzy é gay, ao que este responde “*I think I’m gay for you*” (CUNNIGHAM, 2011, p.194), o que acaba sendo uma resposta impactante e inesperada para Peter, que aparenta não acreditar naquilo que ouve.

Percebe-se que a aparição da obra de Rodin no início do livro desperta algo novo em Peter; apesar da familiaridade que ele tinha com essa obra, algo muda no seu modo de interpretá-la, naquele domingo. *The Bronze Age* não mudou, mas Peter mudou. Essa visita ao museu é feita logo após a revelação da doença de Bette, um câncer. Essa noção de fim permeia o olhar de Peter sobre a escultura, ele comenta sobre a eternidade, sobre o bronze como um material que atravessa os tempos, como

apesar de estar morto em vida, o modelo Auguste Neyt ainda permanece com as curvas do seu físico e assim permanecerá por um bom tempo. Peter está diante de um corpo preservado para sempre em sua juventude por meio do bronze. Logo depois, ele se depara com a obra de Hirst, um corpo morto preservado por líquidos que o impedem de apodrecer, que preservam a mesma aparência assustadora de vida, por mais que essa esteja ausente. Bette menciona como o fato desse tubarão estar em uma galeria e não em um museu de história natural modifica seu significado. Ao estar exposto em uma galeria, esse tubarão ganha estatuto de arte, algo que se admira, se olha buscando um significado, um sentimento. Quando Bette se aproxima do tubarão, encarando sua boca aberta, é como se os dois corpos ali estivessem desenhando uma conversa, o corpo em decomposição do tubarão e o corpo vivo de Bette, que está morrendo rapidamente com a doença, porém ainda vivo. Essa interpretação parece ganhar uma base ainda mais forte quando, mais tarde na narração, Peter pensa “[*he*] has waited on shores and stood beside sharks with people in mortal conditions” (CUNNINGHAM, 2011, p.192), indicando que esses corpos e suas formas cooperam para a ação que se segue, o beijo com Mizzy.

Nessa visita ao museu, Peter vai criando laços afetivos com todos esses corpos de vida, morte e decomposição, em diferentes graus. É um embate entre o novo de Hirst e o familiar de Rodin, entre um corpo morto preservado e um corpo vivo se deteriorando, ambos contrários ao corpo eterno de Neyt. Todo esse capítulo se constrói em volta dessas ideias de corpo e de suas formas, seus tempos. Cria-se, nesse momento, um ideal de beleza para Peter, algo que seus olhos já treinados por essas obras ele passa a buscar, o da juventude. Essa ideia, inserida de maneira pensada logo no início do romance, parece preparar o cenário e acompanhar os pensamentos do que está por vir, anunciando um sentimento que vai ficando cada vez mais forte na narrativa, o espanto e contemplação de Peter com a efemeridade, com a juventude, a qual tem o ápice em sua relação com Mizzy.

A obra de Rodin consiste em uma escultura em bronze de um homem nu, esculpido por outro homem, em uma pose vulgar, sensual, indefinida, quase como se fosse a posição de alguém que acabou de alcançar o prazer. É diante dessa obra que Peter sente algo tão forte que precisa parar para observá-la melhor. Nesse momento ele já sabia que Mizzy estaria por vir, mas o rapaz ainda não havia chegado. A cena que se cria então parece ser movida indiretamente pela percepção de Peter de que em breve estará convivendo com alguém tão jovem quanto o rapaz da estátua; é como se o Rodin tivesse construído um molde, um parâmetro de beleza ideal, em que Mizzy se encaixa posteriormente. Esse encaixe ocorre de maneira tão atraente quanto a visão da estátua.

Após a visita ao museu, Peter retorna para casa, quando acidentalmente confunde Mizzy com sua mulher no banho. Quando pensa avistá-la de costas, Peter menciona que ela parece ter

rejuvenescido, “*Rebecca is young again*” (CUNNINGHAM, 2011, p.40). Portanto, a diferença que sobressai, para Peter, entre Mizzy e sua irmã parece ser unicamente a de idade, uma vez que suas características físicas, como corte de cabelo e musculatura, parecem se aproximar. Observe-se que o primeiro contato físico de Peter com Mizzy é uma ilusão, ele imagina que a pessoa tomando banho fosse sua mulher, mas quando ela se vira, descobre que é o cunhado, avistado nu como o homem da escultura. Além dessa aproximação com Rodin, Peter ainda destaca o corpo musculoso do rapaz, seu delineado na cintura e seu órgão genital. O erotismo aqui paira como o vapor d’água da cena do banho. Peter não se sente à vontade, ao passo que o jovem rapaz age com naturalidade diante da confusão, indicando talvez uma personalidade dotada de confiança e de segurança em relação ao próprio corpo, demonstrando que aquilo não era motivo de acanhamento para ele.

O beijo com Mizzy na praia é precedido por pensamentos sobre a efemeridade do rapaz, que cita a visita ao museu com Bette duas vezes, ao se referir a determinado cheiro de mortalidade que sente e a situações de possível risco. A noção desse tempo em fuga, da brevidade da vida, é algo que está em jogo mais uma vez, aparecendo frequentemente como algo que atrai Peter. A atmosfera de atração que precede o beijo, nesse caso, é completamente preenchida por um ideal erótico do novo, do jovem, Peter beija Mizzy quase com pena, motivado pelo pensamento de que ele vai morrer, como se o quisesse consolar e ao mesmo tempo provar, do rapaz que detém, aquilo que considera tão belo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um primeiro ponto notado – em relação aos possíveis aspectos em que esses romances se aproximam ou se distanciam e a como a presença das obras de arte se relaciona com o erótico em ambas - é o papel dessas obras de arte no desenvolvimento do enredo. Enquanto em *What I loved* as obras de arte têm uma influência indireta na atração que Leo sente por Violet, em *By Nightfall* as obras de arte questionam o que era verdade para Peter. O primeiro contato de Leo com Violet se dá por meio do quadro, com fortes elementos eróticos, tanto pela pose como pela modelo, que influenciam em como ele lida com ela até o desencadear em atração, em um momento posterior. Portanto a arte aqui preparou terreno para a narrativa. Já em *By Nightfall*, a arte aparece como um elemento que questiona os dogmas da vida de Peter. A escultura tão conhecida de Rodin é revisitada com outros sentimentos e confrontada com o tubarão preservado de Hirst, gerando uma reflexão sobre corpos e

mortalidade que trazem à tona a valorização do jovem, do corpo esbelto, natural, de valores construídos paulatinamente que depois despertam a ação, o beijo em Mizzy. O erotismo não está tão claro como nas obras de Leo, aqui o erótico ganha sentido *a posteriori*, conforme Peter vai associando esses sentimentos da obra com o rapaz. Ou seja, as obras mudam, revelando esse período de reconhecimento que Peter tem sobre si mesmo e com os outros ao seu redor. Nem a escultura tão familiar para ele parece a mesma, muito menos seus desejos e paixões. A arte reflete essa transformação e contrariedade existentes nele.

Outro ponto notado é o tipo de desejo que essas obras de arte parecem despertar. Em *By Nightfall* observa-se um desejo mais egoico, um desejo que parece ser provocado mais pelas projeções do sujeito do que pelo objeto. Peter parece projetar seus ideais de efemeridade e beleza em Mizzy, ele projeta no rapaz aquilo que considera como seus ideais e valores. Isso é facilmente notado quando se investiga os momentos mais fortemente sensuais entre os dois: ao ver Mizzy no banheiro, Peter reflete sobre as obras de arte que viu no museu, os músculos, a juventude, assim como reflete sobre a brevidade da vida antes de beijar Mizzy na praia. Em todos esses momentos, faz menção a algum valor trazido pelas obras de Hirst e Rodin. Todos esses sentimentos vêm junto com a lembrança de Mizzy, porém nunca é apontado algo do próprio rapaz, e sim aquilo que já estava latente em Peter e que ele encontra em Mizzy, quase como em um espelho. Esse desejo parece ocorrer de forma menos proeminente em *What I loved*, em que todos os momentos de atração de Leo por Violet são repletos de características dela, não se referindo tanto a fatores externos que ela parece conter, tanto que uma das obras com esse tema é o próprio quadro representando Violet, e o outro é algo que remete a ela. Trabalha-se aqui com intensidades de desejos egoicos, uma vez que se entende que alguns desejos parecem refletir muito de uma pessoa, sendo eles em sua essência relacionados com o prazer do ego. O que busca se traçar aqui é um *continuum*, no qual o desejo, em *By Nightfall*, parece ser mais uma projeção do sujeito, enquanto em *What I loved* é uma identificação do objeto.

Além disso, outro exercício interessante é comparar as formas que envolvem esses desejos. Em *What I loved*, são duas figuras, um quadro e um desenho, todas obras que representam figuras em algum tipo de performance e que afloram sensualidade, montando uma cena. Um exemplo é a figura da tauromaquia - uma mulher montada em um touro, que remete à imagem do mito de Europa, também uma mulher montada em um touro, e que trata do jugo do animal pelo homem, ou seja, de até que ponto se pode equilibrar o racional e o selvagem, extrapolando os sentidos em tela e virando a questão que Leo enfrenta na vida real. Até que ponto os desejos carnais de Leo entram em conflito com a sua amizade com Bill? Enquanto isso, em *By Nightfall*, tanto a instalação quanto a escultura, nessa

comparação, são representações mais estáticas, mais frias, até pelos elementos que as contêm. Isso se relaciona de certa maneira com o desejo mais contido de Peter, o qual nunca almeja tanta intensidade sensual como Leo, mas, ao contrário, busca se esquivar e questionar a todo momento, caracterizando talvez a atmosfera mais estática de arte desse livro.

O trajeto de imagens e palavras realizado nesse artigo apresentou apenas algumas das diversas potencialidades temáticas da comparação dos dois romances. A *ekphrasis* em *What I loved* foi abordada por meio do exame de duas obras de arte que revelaram uma considerável integração com o enredo, não foram apenas objetos que apareceram e se “encaixaram” na história, mas elementos que modificaram profundamente a dinâmica entre as personagens, sendo responsáveis por criar o elo entre elas e, também, sendo importantes pelo modo de revelar como Leo se sentia em relação a Violet e Erica. Sendo ele um profissional que lida com as artes visuais, a presença do quadro e da gravura revelaram uma outra parte de Leo, em outra estratégia da qual Hustvedt se utilizou para criar sua personagem de maneira mais fiel, apresentando os quadros e a relação de Leo com eles. Com uma forma de construção de personagem bem próxima a essa, *By Nightfall* também reserva um lugar privilegiado para as obras de arte em seu enredo. Ao longo do livro, a escultura de Rodin e a instalação de Hirst constantemente aparecem quando a personagem sente necessidade de explicar seus sentimentos de desejo e atração, principalmente em relação a Mizzy. Desse modo, temos duas obras com um impacto tão grande na personagem que suas interpretações são constantemente referidas e ressignificadas, mudando sua interpretação conforme o ritmo da história, sendo obras que revelam esse processo de entendimento de Peter sobre si. Ao longo do livro, o que ele diz sobre as obras é frequentemente o que ele pensa de si mesmo.

Os dois romances apresentam suas semelhanças e diferenças, quando comparados em relação a seus procedimentos *ekfrásticos*, ao modo como seus personagens se relacionam com obras de arte, aos tipos de desejo que despertam e ao modo como essas formas de arte aparecem nos dois livros. As obras de arte mencionadas nos dois romances, quando inseridas no espaço da narrativa, não só ganham nova significação, por serem apresentadas pelo olhar do narrador, como também atribuem novo significado para o enredo, por meio de sua descrição, da experiência que elas suscitam e da impressão que deixam, características muitas vezes indiretas e diretas que possuem papéis preponderantes na construção das personagens e na compreensão mais rica da trama.

Assim, conclui-se que o processo de inserção de obras de artes – no caso, visuais – em uma narrativa necessita de análise detida, e não apenas da rotulação como “descrição”; e que, para isso, é essencial um uso alargado do conceito de *ekphrasis*. As passagens aqui abordadas mostram isso, assim

como o papel relevante que essas obras têm desempenhado, até mesmo como expediente alternativo de construção de personagem, ao revelar, por meio da relação entre personagem e obra de arte, aspectos íntimos e reflexivos, dos quais muitas vezes uma simples caracterização não daria conta. A *ekphrasis* aqui é uma exploração dos limites de uma arte dentro de outra arte, um processo pelo qual o objeto de arte deixa de ser passivo e se torna elemento ativo na construção do enredo e das personagens.

## REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BÁRTA, Pavel. **The Theme of (Homo) Sexuality in the Fiction of Michael Cunningham**. Praga: Charles University, 2013.

CUNNINGHAM, Michael. **By Nightfall**. London: Fourth Estate, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GRONSTAD, Asbjorn. **"Ekphrasis Refigured: Writing Seeing in Siri Hustvedt's What I Loved."** Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature. v.45, p.33-48, set. 2012.

Acessível em:

[https://www.researchgate.net/publication/265766286\\_Ekphrasis\\_Refigured\\_Writing\\_Seeing\\_in\\_Siri\\_Hustvedt's\\_What\\_I\\_Loved](https://www.researchgate.net/publication/265766286_Ekphrasis_Refigured_Writing_Seeing_in_Siri_Hustvedt's_What_I_Loved)

HUSTVEDT, Siri. **What I loved**. London: Hodder and Stoughton, 2003.

MAKELA, Maria. **The Gnostic Space: Authorial Ethos between Voices in Michael Cunningham's By Nightfall**. Ohio: The Ohio State University Press, 2017.

MARTINS, Paulo. **Ut Pictura Rhetorica**. Revista USP. São Paulo, n. 91, p.104-111, set./nov. 2011.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A natureza-morta: uma reflexão poética e fotográfica**. Guavira Letras. Três Lagoas, v.11, n. 21, p.225-269, jul./dez. 2015. Acessível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/367/351>

RAGAZZI, Alexandre. **O Paragone entre a pintura e a escultura – a proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos**. In: Renascimento italiano: ensaios e traduções. Organizada por Maria Berbara; com a colaboração de Leidiane Carvalho, Raphael Fonseca, Fernanda Marinho. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010.

Acessível em:

[https://www.academia.edu/4901801/O\\_paragone\\_entre\\_a\\_pintura\\_e\\_a\\_escultura\\_A\\_proposi%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_uma\\_via\\_conciliat%C3%B3ria\\_atrav%C3%A9s\\_dos\\_modelos\\_pl%C3%A1sticos\\_pp.\\_268-294](https://www.academia.edu/4901801/O_paragone_entre_a_pintura_e_a_escultura_A_proposi%C3%A7%C3%A3o_de_uma_via_conciliat%C3%B3ria_atrav%C3%A9s_dos_modelos_pl%C3%A1sticos_pp._268-294)

RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

RODOLPHO, Melina. **Um estudo dos procedimentos efrásticos**. Codex. v. 2, n. 1, p. 102-115, jan./jun. 2010.

SOTO, Begona Alberdi. **Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis**. Literatura y Lingüística, n. 33, p.17-38, 2015. Acessível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n33/art02.pdf>

TEÓN, HERMÓGENES e AFTONIO. **Ejercicios de retórica**. Tradução de M. Dolores Reche Martínez. Madri: Gredos, 1991.