



A MULHER E O LEÃO: OS OPOSTOS PICTURAIS EM “FORÇA”, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

THE WOMAN AND THE LION:
PICTORAL OPPOSITES IN “STRENGTH”, BY RONALDO
CORREIA DE BRITO

Luciana Lacerda de Carvalho
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais - IFNMG

Resumo: Este artigo se propõe a apresentar a análise intermediática, por meio da presença da éfrase no conto “Força”, de Ronaldo Correia de Brito. Para tanto, baseamo-nos nos conceitos de Cluver (2017), Louvel (2012) e Rajewsky (2012), para definir o conceito de éfrase, além dos estudos de Figueiredo e Oliveira (2020), que nos trazem a visão da importância da análise efrásica num contexto de arte. O objetivo é mostrar como as relações intermediáticas podem fazer saltar à luz uma parte da trama que se considera perdida, pela análise dos elementos envolvidos, de modo subjetivo. Ao final, pretendemos comprovar que a éfrase escolhida faz parte do possível futuro da personagem, em um combate entre o enfrentamento e a indiferença.

Palavras-Chave: Éfrase; Pictorialidade; Artes Visuais.

Abstract: This article proposes to present the intermedia analysis, through the presence of ekphrasis in the short story “Força”, by Ronaldo Correia de Brito. For that, we base ourselves on the concepts of Cluver (2017), Louvel (2012) and Rajewsky (2012), to define the concept of ekphrasis, in addition to the studies of Figueiredo and Oliveira (2020), which bring us the view of the importance of analyzing ekphrasis in the context of art. The objective is to show how intermedial relations can bring to light a part of the plot considered lost, through the analysis of the elements involved, in a subjective way. In the end,

we intend to prove that the chosen ekphrasis is part of the possible future of the character, in a struggle between confrontation and indifference.

Keywords: *Ekphrasis; Picturality; Visual Arts.*

“O filho comemorou quando soube que Reagan estava inválido, a ferrugem dos inimigos internos comendo o cérebro dele. Os mesmos inimigos que a deixavam esquecida.” (Ronaldo Correia de Brito)

INTRODUÇÃO

Sobre o livro *Amor das Sombras*, podemos dizer que o escritor nordestino Ronaldo Correia de Brito nos traz o universo da dualidade, em doze contos que mostram histórias sobre famílias e pessoas destroçadas, doentes, em busca de suas memórias, sofrendo perdas e situações sobre as quais não possuem controle. Momentos em que as personagens têm de tentar se sobressair ao adverso, transformando o medo em coragem, a vergonha em grandeza, o sonho em realidade, mesmo que suas decisões não sejam aquilo que se espera dessas pessoas.

O conto “Força” traz exatamente esse sentimento de perda, mas o querer recuperar esbarra em um mal gradativo e irreversível. “Minha fantasia acabou” (BRITO, 2015, p. 72). Uma artista que não pode pintar. Uma obra de arte que define um momento. Dois caminhos que levarão a personagem ao mesmo lugar e o que ela precisa é decidir por qual deles quer percorrer.

Este artigo busca em “Força” mostrar que as écfrases destacadas para este trabalho se tornam elementos vivos na realidade da personagem, opondo-se entre si, sendo uma delas um fator de medo e a outra um momento de refrigério e de escape, em meio à tormenta vivida. A pergunta é: Deverá enfrentar ou ignorar, já que, no final, irá perder em ambos, ainda que de formas e em tempos distintos?

Além desta introdução e da conclusão, o artigo contém mais três seções. A primeira seção levantará, brevemente, o embasamento teórico que sustentará a análise dos trechos escolhidos dentro do conto. As seções 2 e 3 tratarão das duas imagens ecfrásticas eleitas para análise, a carta de tarô e o quadro de Rousseau, demonstrando como a personagem se percebe, de ali em diante, ao relacionar-se com cada uma delas. Sua escolha é reforçada na Conclusão, na qual expressamos também nosso desejo de aprofundarmos mais no estudo intermediático desta obra.

1 A ÉCFRASE E SUA IMPORTÂNCIA NO TEXTO

A intermedialidade, segundo Rajewsky, é “uma categoria para análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos de mídia” (2012, p. 23), com ênfase em mídias concretas e em suas qualidades intermediáticas específicas. Assim, a pesquisadora propôs ao conceito as seguintes categorias: transposição midiática, que seria a transformação de uma mídia em outra; combinação de mídias, como o processo de combinar, no mínimo, duas mídias, com vistas à sua contiguidade ou integração; e referências intermediáticas, por meio da evocação ou imitação de uma mídia por outra (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25).

Quanto às referências intermediáticas, nos estudos interartes, as relações entre mídias de texto e imagem são bastante complexas. Sobre as relações entre texto e imagem que podem conter um texto, Louvel (2012) fala da importância dos marcadores da picturalidade, que poderão aparecer, em maior ou menor quantidade, dentro do texto. Esses marcadores se propõem a classificar o que ela chama de “grau de saturação pictural”, que pode ser definido como uma escala de presença do elemento visual no texto, em ordem crescente: “o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os ‘quadros vivos’, o arranjo estético, a descrição pictural e, enfim, a écfrese” (LOUVEL, 2012, p. 50).

Assim como a intermedialidade, o próprio conceito de écfrase é complexo. Além disso, é antigo, passando de retórico a elemento de análise intermediática nos estudos interartes. Como exemplo disso, citamos o caso do emblemático escudo de Aquiles, por meio de Montémont (2007), que expõe que: “Historicamente, a ekphrasis começa com a descrição, na canção XVIII da *Iliada*, do escudo de Aquiles: então encontramos vestígios dele em toda a literatura europeia, de Cervantes a Péric, Bernard Magné, chegando a evocar a noção de pinacotexto neste autor” (MONTÉMONT, 2007, p. 02, tradução nossa)¹. Portanto, temos a descrição pictural presente, mesmo em face da ausência do objeto descrito.

Já na contemporaneidade, o termo écfrase é retomado como descrição, recurso literário. Conforme Vieira (2016, p. 24):

No século XXI, Werner Wolf e Bernhart (2007, p. 49) sugerem que o termo “écfrase” seja adotado para designar descrições literárias de obras de arte visuais, já que o objetivo dessa variação de referência intermediática é desencadear uma percepção imaginária das obras ou mídias em questão. James Heffernan (2015, p. 48), entre outros, estabelece a écfrase como um gênero literário. Portanto, mesmo que na atualidade o termo seja ainda bastante utilizado em sua forma restritiva, nos moldes do século XIX, ou seja, para investigar descrições verbais (em forma de poesia) de signos não verbais (em forma de pintura), estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística, como escultura, instalação e arquitetura, nos estudos sobre outros gêneros literários, tais como romances e contos, e também o cinema.

Apesar disso, seu conceito ainda é complexo. O pesquisador Claus Clüver chegou a mudar de ideia quanto à definição da écfrase. Em 1998,

¹ “Historiquement, l’ekphrasis commence avec la description, au chant XVIII de l’*Illiade*, du bouclier d’Achille: on en trouve ensuite des traces dans toute la littérature européenne, de Cervantes à Péric, Bernard Magné allant jusqu’à évoquer la notion de pinacotexte chez cet auteur” (MONTÉMONT, 2007, p. 02)

define éfrase como “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não verbais”⁸. Em recente artigo, Clüver (2017) discute a possibilidade da mídia cinema ser, ou não, incluída nos estudos sobre éfrase e reformula sua definição para “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética”. Além de abarcar tanto as fontes de inspiração existentes quanto as imaginárias, sua definição abrange as artes tradicionais, as pinturas não representativas, a escultura, a arquitetura e ainda as novas mídias. (VIEIRA, 2017, p. 52)

Assim, a éfrase, grau máximo de saturação pictural, segundo Clüver (2017), em seus estudos mais recentes, é a “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética” (CLÜVER *apud* VIEIRA, 2017, p. 53). Rajewsky (2012) também cita a éfrase em um de seus artigos, posicionando-a, não só entre as referências intermediáticas, como também, na transposição midiática, dependendo do caso (RAJEWSKY, 2012, p. 24-26). Louvel (2012, p. 60) relembra:

A éfrase era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Tróia. A éfrase prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer. O escudo de Aquiles, arma contra a morte, figura apotropaica, emblematiza com êxito o desvio da arte.

Contudo, a referência ao pictural em um texto, por si só, não é interessante ao objetivo deste estudo. A picturalidade deve interagir com o textual e se propor a cumprir com o que lhe é solicitado. Ou seja, nas palavras de Oliveira (2020), o pictural cumpre “(...) com uma função toda particular: dá sentido às vidas das personagens, fala de suas experiências (...)”² (OLIVEIRA, 2020, p. 31, tradução nossa).

² “(...)with a very special function: it gives meaning to the characters’ lives, expresses their experiences(...)”.(OLIVEIRA, 2020, p. 31).

As referências às artes remetem também a temas onipresentes: a busca da subjetividade, da intencionalidade, a perplexidade da consciência em face do mundo exterior, a indissolúvel unidade da consciência em face do sujeito e objeto, a fascinação pela inatingível “coisa em si” –o “neutro”, “a coisa” o it (OLIVEIRA, 2020 *apud* GUERRINI; SALES, 2020)

Após essa breve conceituação, faremos a análise das duas écfrases que compõem o momento da narrativa destacado para este estudo, fazendo as devidas observações quanto à importância da picturalidade nas decisões da personagem dentro dos conceitos já descritos neste trabalho. Assim, tanto a carta de tarô quanto o quadro de Rousseau, ambos descritos no conto, funcionarão como chaves, que podem abrir portas com distintos futuros. Dependendo de qual delas a personagem escolher, poderemos vislumbrar como esta se portará em meio à doença.

2 UMA DURA REALIDADE: O INVENCÍVEL LEÃO DO TARÔ

Em “Força”, Elvira Madigan³, uma senhora de meia idade, pintora bem-sucedida, viúva, mãe, descobre que sofre de uma doença neurológica degenerativa. Sua vida em Londres, depois do surgimento da doença, vai passando entre idas e vindas de consultas médicas acompanhada do filho, que agora cuida de suas obras, de seus passos, de sua vida. A cada dia, aumentam as situações em que depende de outra pessoa, não se lembra de caminhos, de procedimentos, de pessoas. Sua coordenação e sua memória foram afetadas, não consegue mais pintar:

Penso numa imagem e ela foge. Rabisco em meu caderno de anotações e não sei mais o que desejava quando vou para a aquarela. Cada árvore, cada pedra ou cada fruto tem um rosto, um corpo, são homem ou mulher. Vejo imagens estranhas, que logo se apagam. (BRITO, 2015, p. 72).

³ Não se trata de Elvira Madigan, a circense alemã que inspirou peças e filmes por seu trágico final em 1888. A personagem de nosso conto é posterior à morte de sua homônima, conforme fatos relatados durante a narrativa, o que não exclui uma possível intenção de Brito ao escolher esse nome.

Aqui já começam a surgir os primeiros elementos picturais, como o fato de a personagem ser uma artista e vários termos utilizados durante a narrativa que são traços de referência às artes visuais. Para Oliveira (2020), a mulher na arte é um viés que pode reafirmar a temática existencial e, “(...) ao lado da temática existencial, as relações intermediáticas ressaltam a especificidade da condição feminina no contexto de sua universal humanidade” (OLIVEIRA, 2020 *apud* GUERRINI; SALES, 2020, p. 286).

Assim, continuando a saga de Elvira, temos sua narrativa de lembranças de juventude, mescladas com ações no presente, que acabam por levá-la à traumática visita à cartomante e a uma determinada carta do baralho de tarô: “A carta de tarô se chamava ‘A força’. Não se tratava de uma mulher comum, pois domava uma fera. Seu poder residia nas mãos que agarravam as mandíbulas do animal, e num certo mistério íntimo” (BRITO, 2015, p. 68).

Lembremos que a carta seria a primeira *écfrase* do conto, por sua descrição, em várias partes da narrativa, o que nos dá uma visão desta com certa precisão, além de ser uma figura real. “Na única vez que embaralhou as cartas, escolheu a imagem de uma mulher segurando um leão pela boca. Serena, um sorriso enigmático na face, a figura feminina não esboçava qualquer temor à fera” (BRITO, 2015, p. 67). Porém, a carta não mostra o efeito que Elvira esperava, uma vez que a mulher agarra o leão, segura-o, mas, segundo a cartomante, não pode domá-lo:

A dama pintada em A Força possui a fortaleza necessária para vencer o leão. Ela não é carregada pela fera, ao invés disso, move-se junto com ela, em harmonia. Porém mesmo com a ajuda dessa mulher forte, o leão não poderá ser domesticado, pois pertence a um reino selvagem e imprevisível. (BRITO, 2015, p. 71)

A personagem então associa a figura do animal às lembranças ruins de seu passado, quando seu pai, trabalhador das minas de carvão, rebelava-se ante ao governo da primeira-ministra Margaret Thatcher, não logrando, ao menos, balançar aquele sistema considerado, por eles, autoritário, o mesmo ocorrendo, posteriormente, com seu esposo. E, apesar de todas essas contrariedades terem contribuído para que tivesse contribuído para que tivesse sucesso em sua carreira, não se esquecia das palavras de seu pai sobre os “inimigos ocultos”.

E, atualmente, diante dessa enfermidade que lhe tirou seu refúgio na arte, sua liberdade, além das incertezas de seu futuro, a fera acaba por se tornar uma metáfora de coisas más, os “inimigos ocultos”, contra os quais pode até lutar, mas não chegará a vencer. O mal tomou forma e a assustou. Agora, ela tem medo do leão.

3 UM SONO TRANQUILIZADOR: A INDIFERENÇA NO DESERTO

Da continuidade da narrativa, infere-se, pelo diálogo entre neurologista e paciente, que a consulta à cartomante fora anterior ao momento do atendimento médico. Entre perguntas e papéis de desenho, os quais a protagonista não estava disposta a manusear, temos, a menção à segunda éfrase deste artigo:

- Conhece o quadro *A cigana adormecida*? Creio que foi pintado por Henri Rousseau, mas não tenho certeza de coisa alguma. Uma lua cheia e um leão no deserto. Perdi minhas sutilezas, nem imagino por que me lembrei dessa pintura. Talvez porque não sonho mais. Quando sonho, não recordo o que sonhei. (BRITO, 2015, p. 72-73)

O leão não lhe saía da mente, enquanto sucessivas lembranças de seu pai se misturavam com os contrastes percebidos entre o ambiente dessa consulta e o da visita anterior: os cheiros, as cores, os objetos. O cheiro e a fuligem das minas, o incenso e o excesso de cores da tenda, a assepsia e a claridade do consultório. E o leão.

Assim, nesse outro local, no consultório médico, vem à sua mente a lembrança da pintura de Rousseau, como um salva-vidas frente à ameaça que a carta de tarô representava. Todas as outras coisas contrastavam, então o leão também deveria ter seu oponente.

O quadro *A cigana adormecida* (1895) não foi incluído no texto, assim como nenhuma outra figura. Sobre a pintura, o próprio Rousseau escreveu, em 1898, por ocasião de sua tentativa de venda: “Uma negra errante, uma tocadora de bandolim, encontra-se com o seu cântaro ao lado, vencida pelo cansaço, em um sono profundo. Um leão acontece de passar por ali, seguindo seu cheiro, mas não a devora. Há um efeito lua, muito poético” (LUDIASBH, 2015).

Temos então esse segundo elemento eufórico no conto, com nome e autor, além de sua descrição, por mais breve que tenha sido, feita pela personagem, que recordou o leão e a lua presentes na tela. A parte da pintura que ela não descreve é justamente a que deu nome ao quadro: a cigana. Pode-se inferir, pelo contexto do conto, que a personagem se colocou no lugar dessa figura, que, diferentemente da mulher da carta de tarô, não enfrenta a fera, mas dorme placidamente, enquanto a criatura a observa. Cocteau (1926, *apud* LIMA, 2020), sobre a obra pictórica:

O sonho leva tão longe a cigana deitada em segundo plano, ou então o sonho a traz de tão longe, como a miragem traz o rio em quarto plano, que um leão, em terceiro plano, a fareja sem poder alcançá-la. De fato, este leão, este rio, são o sonho da adormecida. Que paz! (COCTEAU, 1926, *apud* LIMA, 2020, p. 18)

A lembrança do quadro trouxe então o que ela precisava para fazer frente ao medo que sentia: a indiferença. A personagem mergulha dentro do quadro, ocupando o lugar da figura da cigana, ignorando a presença do animal, assim como este não faz caso da sua. E, se o fizesse, não lhe poderia causar medo, pois ela dormia, ainda que não sonhasse. Sobre isso, Figueiredo (2020)

traz a essência do pensamento de Oliveira (2020): “as alusões aos elementos pictóricos se configuram como metáforas de uma temática existencial, e também moldam a interpretação dos personagens (muitos deles artistas) e as vozes narrativas que compõem a sua construção textual.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 228).

A personagem, naquele instante, precisava de uma fuga, algo que fosse de encontro a “A força”: “A cigana adormecida”, uma obra que conhecia, apesar de alegar não se lembrar de detalhes. Contudo, sua mente alcançou a memória do que era importante. A mulher da carta é forte, mas não logra vencer; a mulher da pintura descansa e a fera apenas a contempla, em um plano inferior. Ela estava em paz, ainda que não pudesse se lembrar do que sonhava, nem saber se o leão a atacaria, pois ignorava sua presença. “A força” não foi suficiente para domar o leão; todavia, “A cigana adormecida” nem toma conhecimento de que a fera está lá. Ela quer ser a cigana ignorante e não a mulher que vê e luta.

As écfrases em questão representam opostos: a carta de tarô é a força que não vence, o poder que não leva à vitória. “O leão avança mais ligeiro do que eu” (BRITO, 2015, p. 72). Já o quadro pintado por Rousseau, mesmo não mudando o destino da personagem, é o caminho da tranquilidade em meio à adversidade, pois o leão está presente, mas não lhe faz caso. É lutar ou se conformar, sabendo que ambos a levarão ao mesmo lugar.

CONCLUSÃO

O objetivo deste artigo foi mostrar a interação efrásica em dois momentos do conto “Força” (BRITO, 2015), do qual concluímos que a carta de tarô e a pintura de Rousseau constituem-se em dois elementos picturais que se opõem um ao outro no caminho da personagem. A lembrança do quadro é sua

fuga do terror da carta: ela faz ou quer fazer parte dele, ela é ou se sente a cigana que dorme no deserto, a quem o leão, metáfora do mal na carta, apenas observa.

À diferença da mulher da carta de tarô, que enfrenta a fera, mas não a afasta, a cigana da pintura repousa, indiferente, sem se dar conta de sua presença. Foi a forma de se proteger dos “inimigos internos” que a personagem encontrou naquele ponto da vida. Da leitura do conto, depreendemos que a personagem entendeu sua situação e, independentemente de sua atitude, teria o mesmo final daqueles que povoaram seu passado, vencedores ou não.

Não é redundante dizer que a presença do pictural, especialmente da écfrase, neste conto, é elemento indubitavelmente relevante para a condução da narrativa, não apenas porque mostra caminhos opostos, senão também que promove uma verdadeira imersão da personagem na pintura, já que esta é evocada para, logo depois, recebê-la, como representação viva da imagem que lhe dá nome.

Apesar de lamentar não conseguir mais desenhar e nem pintar, Elvira responde serena e firmemente à doutora: “- (...) Digo ao meu filho que pintei tudo o que tinha de pintar” (BRITO, 2015, p. 72). Internamente, sua escolha havia sido feita, e estava bem com ela, apesar de saber que seu filho não a deixaria no conforto do deserto.

Destacamos que este artigo aborda apenas um aspecto do conto, o que não esgota as possibilidades de aprofundamento no que diz respeito à presença da intermedialidade que se faz perceber em vários momentos da narrativa, além de outros temas importantes, como o viés histórico de que trata. Espera-se que este texto seja explorado, de forma que possamos, brevemente, ter vários posicionamentos e análises quanto a temas distintos presentes na narrativa.

REFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo C. Força. In: BRITO, Ronaldo Correia. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. p. 67-77.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, n. 30, p. 227-230, out. 2020. Anual. Resenha. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/25542/20076>. Acesso em: 10 ago. 2021.

GUERRINI, A.; SALES, A. J. Resenha de Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector. *Cerrados*, Brasília, v. 54, n. 31, p. 282-286, nov. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/32042/28025>. Acesso em: 21 ago. 2021.

LIMA, Andrei Fernando Ferreira. *Henri Rousseau: narrativas visuais*. 2020. 230 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8164/tde-18052021-194326/publico/2020_AndreiFernandoFerreiraLima_VCorr.pdf. Acesso em: 10 ago. 2021.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do Pictural. In: DINIZ, Thaís F. N. (org.) *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-69.

LUDIASBH (ed.). *Rousseau - A cigana adormecida*. 2015. Disponível em: <https://virusdaarte.net/rousseau-a-cigana-adormecida/>. Acesso em: 31 jul. 2021

MONTÉMONT, V. Dites voir (sur l'ekphrasis). Décade "Photographie et littérature", France, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Intermedial references in 'Ponciá Vicêncio' and 'Um defeito de cor'. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 23-39, ago. 2020.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, Thaís F. N. (org.) *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-46.

VIEIRA, Miriam. *Dimensões da éfrase: A presença da pintura e arquitetura em romances de artista*. 215f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-A7UFYL/1/tese_miriam_vieira.pdf. Acesso em: 18 jan. 2022.

_____. (2017). Éfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*. v.19. n.1, 2017, p.45-57.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 19 de janeiro de 2022.

Aprovado em sistema duplo cego em: 22 de julho de 2022.