

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários

Gabriela Maria Hollanda Ferreira de Farias

IMAGENS NA IMENSIDÃO:
os iconotextos e o indizível em A imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf

Belo Horizonte

2023

Gabriela Maria Hollanda Ferreira de Farias

IMAGENS NA IMENSIDÃO:

os iconotextos e o indizível em A imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex.

Belo Horizonte

2023

M261i.Yf-i Farias, Gabriela Maria Hollanda Ferreira de.]
Imagens na imensidão [manuscrito] : os iconotextos e o indizível em A imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf / Gabriela Maria Hollanda Ferreira de Farias. – 2023.
1 recurso online (173 f. : il., fots. (algumas color)) : pdf.
Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 159-171.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Maluf, Marcelo, 1974- – Imensidão íntima dos carneiros – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Arte na literatura – Teses. 4. Fotografia na literatura – Teses. 5. Êcfrase – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Imagens na Imensidão: os iconotextos e o indizível em A imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf*, de autoria da Mestranda GABRIELA MARIA HOLLANDA FERREIRA DE FARIAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz - FALE/UFMG

Profa. Dra. Susana Souto Silva - UFAL

Belo Horizonte, 5 de maio de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Thaís Flores Nogueira Diniz, Servidora aposentada**, em 08/05/2023, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 08/05/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Susana Souto Silva, Usuário Externo**, em 09/05/2023, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 09/05/2023, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_ergao_externo=0, informando o código verificador **2272215** e o código CRC **22193E9A**.

Às mulheres da minha vida, mainha e voinha

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

À professora Márcia Maria Valle Arbex que, além de ter aceitado me orientar, aceitou também a mudança dos rumos da pesquisa, sempre muito atenta, paciente, gentil e tranquilizadora. Sua leitura atenciosa e palavras de acolhimento foram fundamentais para que eu conseguisse realizar este trabalho, sobretudo nos tempos tão conturbados de uma pandemia mundial em meio a qual a pesquisa foi construída.

Ao escritor Marcelo Maluf, pela abertura ao diálogo, disponibilidade e gentileza. Foi um prazer imenso ter a oportunidade de conhecer o autor do livro que constitui o *corpus* desta pesquisa.

Ao professor Pedro Kalil que foi tão gentil com suas dicas de nativo a esta recém-chegada em terras mineiras.

À professora Susana Souto por ter me ensinado a amar a pesquisa.

A Angélica Bicego por ter me recebido tão bem na cidade. Sem esse suporte inicial dificilmente iria conseguir suportar a hostilidade de um lugar desconhecido em meio à quarentena.

Aos amigos que a cidade me deu – Natália, Fifa, Monick e Augusto – e aos que eu trouxe junto comigo na bagagem, Izabela, Letícia, Aline, Wanessa, Cássia, Duda, Sarinha. À família dragão, rede de apoio e foco de saudade.

Ao companheiro de cotidiano, Ravi, que presenciou as noites insones e crises de ansiedade, sempre me lembrando de respirar.

À minha mãe, Valéria, por todos os tipos de suporte possíveis, por ser acolhimento ainda que em meio às distâncias, pelo apoio e incontáveis telefonemas que apesar de contornarem a saudade nunca a atingiam por completo. Por tudo.

À minha avó, Zarinha, que apesar de distante esteve constantemente presente com seu amor e alegria.

À Universidade Federal de Minas Gerais, instituição de ensino e pesquisa pública e gratuita de qualidade, enfim.

“A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão?”
(BACHELARD, 1993, p. 189)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar os iconotextos existentes no romance autofabulativo *A imensidão íntima dos carneiros* (2019) de Marcelo Maluf, buscando compreender em que medida o indizível habita as imagens dentro da narrativa. O autor contemporâneo brasileiro descendente de sírio-libaneses se dedicou a narrar a história de sua família sob as perspectivas fragmentadas dos personagens homônimos Marcelo e Assaad, neto e avô, frente ao trauma da guerra e da imigração. Os aspectos intermediáticos desse romance são notáveis. Dentro dessa narrativa fragmentada se encontram descrições ou écfrases de pinturas, fotografias e danças que foram analisadas, levando em consideração seus contextos históricos e espaciais, de modo a entendermos quais eram suas funções (BERTHO, 2014) para a construção narrativa. Os iconotextos (LOUVEL, 2006, 2012) identificados são de dois tipos: as imagens *in absentia* e *in praesentia*. Concluímos que, dentre os iconotextos existentes, a pinturada Santa Ceia possui maior destaque dentro do romance, tendo como função estruturar a narrativa, para além de caracterizar os personagens, sobretudo no que tange ao personagem pictórico Judas Iscariotes, o qual está relacionado tanto com o personagem literário Marcelo quanto com o próprio autor Marcelo Maluf. Para tanto, utilizamos como base teórica qualitativa, além da fortuna crítica do autor: o conceito de autofabulação de COLONNA (2014) e o contexto histórico da imigração libanesa apontada por TRUZZI (2009, 2019) e GATTAZ (2012); a noção de indizibilidade de ARROUYE (2011) e SELIGMANN-SILVA (2003, 2008, 2010); as funções de BERTHO (2014); a noção de iconotexto de LOUVEL (2006, 2012); o modelo diferencial de ROBILLARD (1998) e um dos conceitos de écfrase de CLÜVER (1997); e, no que diz respeito às fotografias, os autores BARTHES (1984) e KOSSOY (1998, 2001, 2007).

Palavras-chave: Écfrase, Iconotexto, Indizível, Literatura contemporânea brasileira, Marcelo Maluf.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the existing iconotexts in the self-fabulative novel *A imensidão íntima dos carneiros* (2019) [The intimate imensity of sheep] by Marcelo Maluf, seeking to understand to what extent the unspeakable inhabits the images within the narrative. The contemporary Brazilian author of Syrian-Lebanese descent dedicated himself to narrating his family's history from the fragmented perspectives of the homonymous characters Marcelo and Assaad, grandson and grandfather, facing the trauma of war and immigration. The intermedial aspects of this novel are remarkable. Within this fragmented narrative are descriptions or ekphrases of paintings, photographs and dances that were analyzed, taking into account their historical and spatial contexts, in order to understand what their functions were (BERTHO, 2014) for narrative construction. The iconotexts (LOUVEL, 2006, 2012) identified are of two types: *images in absentia and in praesentia*. We conclude that, among the existing iconotexts, the painting of the Holy Supper has greater prominence within the novel, having the function of structuring the narrative, in addition to characterizing the characters, especially with regard to the pictorial character Judas Iscariot, which is related both to the character literary Marcelo and with the author Marcelo Maluf himself. To do so, we use as a qualitative theoretical basis, in addition to the author's critical fortune: the concept of self-fabulation by COLONNA (2014) and the historical context of the Lebanese heritage pointed out by TRUZZI(2009, 2019) and GATTAZ (2012); the notion of unspeakability by ARROUYE (2011) and SELIGMANN-SILVA (2003, 2008, 2010); as functions of BERTHO (2014); LOUVEL's notion of iconotext (2006, 2012); the differential model by ROBILLARD (1998) and one of the concepts of ekphrasis by CLÜVER (1997); and, regarding the photographs, the authors BARTHES (1984) and KOSSOY(1998, 2001, 2007).

Keywords: Contemporary Brazilian Literature, Ekphrasis, Iconotext, Marcelo Maluf, Unspeakable.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ARTE 1 - <i>PELA JANELA ABERTA</i>	P.22
ARTE 2 - <i>A DANÇA DAS ONDAS</i>	P.40
ARTE 3 - <i>O CARNEIRO ANCESTRAL</i>	P.62
FIGURA 1 – <i>FOTOGRAFIA DA CAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS</i>	P.64
FIGURA 2 – <i>FOTOGRAFIA DA CONTRACAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS COM DETALHE DA OBRA AGNUS DEI</i>	P.65
FIGURA 3 – <i>FOTOGRAFIA DA QUARTA PÁGINA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS COM DETALHE DA OBRA AGNUS DEI EM PRETO E BRANCO</i>	P.66
FIGURA 4 – <i>AGNUS DEI (1635-1640) DE FRANCISCO DE ZURBARÁN</i>	P.66
FIGURA 5 – <i>LAMB (1631-1640), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, FINE ART GALLERY</i>	P.69
FIGURA 6 – <i>SHEEP WITH THE FEET TIED TOGETHER (1631), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN COLEÇÃO PRIVADA</i>	P.69
FIGURA 7 - <i>ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1638), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN</i>	P.72
FIGURA 8 – <i>DETALHE DA OBRA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1938)</i>	P.73
FIGURA 9 – <i>DESENHO DE GIAMBATTISTA DELLAPORTA</i>	P.75
FIGURA 10 – <i>POSIÇÃO NA PÁGINA DO DESENHO DE PORTA</i>	P.76
ARTE 4 - <i>QUAL DELES ERA JUDAS? UMA INTERVENÇÃO EM “L’ULTIMA CENA” DE DA VINCI</i>	P.81
FIGURA 11 – <i>FOTOGRAFIA DA PINTURA “SANTA CEIA”, DE ALICE CHACOURL (SEM DATA DEFINIDA), ÓLEO SOBRE TELA, 1,10 CM X 55 CM</i>	P.88
FIGURA 12 – <i>FOTOGRAFIA DO MOSAICO DA BASÍLICA DE SANTO APOLINÁRIO NOVO</i>	P.90
FIGURA 13 – <i>FOTOGRAFIA DO VITRAL DA CATEDRAL DE CHARTRES COM O TEMA DA ÚLTIMA CEIA</i>	P.91

FIGURA 14 – A “ÚLTIMA CEIA” DE ANDREA DEL CASTAGNO, CONVENTO DE SANTA APOLÔNICA, (1445–1450)	P.92
FIGURA 15 – “L’ULTIMA CENA” DE LEONARDO DA VINCI, SANTA MARIE DELA GRAZIE, 1495-1498.....	P.92
FIGURA 16 – “A ÚLTIMA CEIA” DE SALVADOR DALÍ, ÓLEO SOBRE TELA, 1955....	P.93
FIGURA 17 – PARÓDIA “A ÚLTIMA CEIA” COM PERSONAGENS DE VÍDEO-GAME.....	P.94
FIGURA 18 – PARÓDIA DE “A ÚLTIMA CEIA” COM A RESTAURAÇÃO QUE DEU ERRADO.....	P.95
FIGURA 19 – “A ÚLTIMA CEIA” DE ANDY WARHOL, 1986.....	P.95
FIGURA 20 – MEME DE “A ÚLTIMA CEIA”, 2019.....	P.96
FIGURA 21 – MEME DE “A ÚLTIMA CEIA” VERSÃO PANDEMIA.....	P.96
FIGURA 22 – CENA DO ESQUETE “CEIA”	P.97
FIGURA 23 – DETALHE DE A ÚLTIMA CEIA DE ALICE CHACOURL: JUDAS.....	P.108
FIGURA 24 – DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS.....	P.109
FIGURA 25 – DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: BARTOLOMEU, TIAGO MENOR E ANDRÉ.....	P.109
FIGURA 26 – DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS ISCARIOTES, PEDRO E JOÃO.....	P.109
FIGURA 27 – DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: TOMÉ, TIAGO MAIOR E FILIPE.....	P.110
FIGURA 28 – DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: MATEUS, JUDAS TADEU E SIMÃO.....	P.110
ARTE 5 - OS DERVIXES GIRANTES.....	P.119
FIGURA 29 – PINTURA DE SÃO CHARBEL.....	P.122
FIGURA 30 – FOTOGRAFIA DA IGREJA MATRIZ DE SANTA BÁRBARA D’OESTE (1940).....	P.129

ARTE 6 - <i>MONÓLOGO MUDO</i>	P.138
FIGURA 31 – <i>FOTOGRAFIAS DE ASSAAD, MICHEL E MARCELO</i>	P.147
ARTE 7 - <i>AGNUS DEI</i>	P.154

SUMÁRIO

1. UM CONVITE À IMENSIDÃO	14
2. CAPÍTULO 1: CAMINHOS ATÉ AS IMAGENS NA IMENSIDÃO	23
2.1. Entre Marcelos e Assaads: um percurso autofabulativo	23
2.2. Restos de uma guerra: um percurso histórico libanês	30
3. CAPÍTULO 2: CRUZAMENTOS NO INDIZÍVEL: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM	41
3.1. O silêncio do indizível	41
3.2. O indizível do iconotexto: o silêncio das imagens representadas na literatura.....	46
3.3. Imagens ausentes e presentes	49
3.4. Iconotextos: do “efeito quadro” à “écfrase”	51
3.5. Écfrase, um breve resumo acerca de uma longa discussão	54
3.6. “O modelo diferencial” de Valérie Robillard	55
3.7. As funções da pintura na literatura	59
4. CAPÍTULO 3: IMAGENS PRESENTES NA IMENSIDÃO	63
4.1. “Era uma imagem que quando eu comecei a escrever já tava”	63
4.2. <i>Agnus Dei</i> de Francisco de Zurbarán: da natureza morta ao simbolismo sagrado	67
4.3. Um desenho, dois seres: homem e carneiro, a herança familiar	75
5. CAPÍTULO 4: A SANTA CEIA, UMA PRESENÇA AUSENTE	82
5.1. A origem literária da Santa Ceia	82
5.2. A Santa Ceia enquanto tema pictural.....	87
5.3. Ao redor da mesa: a comensalidade sagrada na construção narrativa da Santa Ceia	98
5.4. “Mas qual deles era Judas?”	105
5.4.1. Qual deles é Judas na Literatura?	111
6. CAPÍTULO 5: DA ARTE SACRA CRISTÃ À DANÇA DOS DERVIXES GIRANTES	120
6.1. O Retrato de São Charbel	120
6.2. As figuras de Cristo na Igreja	127
6.3. Sama: a dança dos dervixes girantes.....	131
6.3.1. A dança dos dervixes na Imensidão	133
7. CAPÍTULO 6: FOTOGRAFIAS: UM ELO FAMILIAR	139
7.1. Três fotos, uma metáfora	139
7.2. Entre o Vivo e o Real: um espectro viajante.....	141
7.3. Diálogos não convencionais: três fotos, três gerações.....	146

7.4. A fotografia enquanto metáfora da memória e do esquecimento	151
8. VASTA PLANÍCIE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
REFERÊNCIAS DAS IMAGENS	169

1. UM CONVITE À IMENSIDÃO

“*A imensidão está em nós*” (Bachelard, 1993, p. 190)

Onde antes, pela janela, via o azul do mar, hoje vejo o azul das serras. Outros tons na composição da paisagem, o mesmo azul de distâncias, porém. Aquele azul de que fala Clarice numa crônica escrita ao *Jornal do Brasil* em 1967: “Para vermos o azul, olhamos para o céu. A Terra é azul para quem a olha do céu. Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia?” (LISPECTOR, 2016, p.5) Quando decidi mudar a paisagem que via pelas janelas, trocar os mares pelos morros, trazia na mala um projeto de Clarice e uma gata chamada Macabéa. O projeto de Clarice saiu da mala para a gaveta¹ e surgiu no meu horizonte um livro que antes de chegar em terras mineiras nem conhecia: *A Imensidão íntima dos carneiros* (2019). Escrito por um autor contemporâneo do qual nunca tinha ouvido falar: Marcelo Maluf. O tema pouco ou nada me era familiar: a imigração sírio-libanesa no Brasil. No entanto, após conhecer o romance na disciplina “Vertentes da ficção brasileira contemporânea” da professora Maria Zilda Ferreira Cury² eu sabia que tinha que ser ele. Comecei a ler o livro despretensiosamente numa tarde fria e nublada. Sentei no sofá e disse, em voz alta, para o companheiro com quem divido a casa: ouve. O que era pra ser a leitura de um pequeno trecho se transformou na leitura de um livro inteiro partilhado em voz alta.

Quando tive a oportunidade de conhecer Marcelo Maluf, no momento em que o entrevistei em 21 de julho de 2022³ em São Paulo (uma das dádivas de se pesquisar autores vivos), comentei com ele como a leitura em voz alta d’*A Imensidão* havia mudado os rumos da minha pesquisa. Ele respondeu que (coincidência!) havia composto o livro assim: lendo em voz alta, raízes das *Mil e uma noites*. O *Livro das mil e uma noites*, de acordo com Jarouche (2017), é um clássico árabe “elaborado por centenas de mãos”, caracterizado pela oralidade e enquadrado entre os gêneros literários chamados de *hurafat* (fábula) e *asmar* (narrativas

¹Minha proposta inicial era estudar *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, a partir da perspectiva das cores. Destaco aqui que, apesar da mudança dos rumos da pesquisa, tanto a área de concentração quanto a linha de pesquisa permanecem as mesmas, respectivamente, Literaturas Modernas e Contemporâneas; e Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

²Disciplina ministrada pela professora Dra. Maria Zilda Ferreira Cury no primeiro semestre de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Pós-Lit, UFMG.

³A entrevista estará disponível na revista literária *Rua dos Alfarrábios* (2023).

noturnas). Tanto o encadeamento de narrativas fragmentadas quanto o clima fantástico típicos das *Mil e uma noites* estão presentes n’*A Imensidão*.

A Imensidão Íntima dos Carneiros é um romance composto por 81 páginas em versão e-book, em dispositivo *kindle*, e por 151 páginas em versão impressa. Ele é dividido em quatro partes – O vento, A montanha, O fogo e O oceano –, nas quais se alternam as vozes dos dois narradores Marcelo e Assaad, neto e avô, que se debruçam sobre as memórias e traumas familiares. O personagem Marcelo Maluf é um escritor que busca encontrar seu avô, rompendo a linearidade do espaço-tempo para conhecê-lo ainda com vida em 1966, ano no qual Assaad resolve que “o tempo de calar a dor ficou para trás” e passa também a escrever, depositando suas memórias num caderno pessoal.

Assaad, libanês de Zahle, imigra para ao Brasil no início do século XX, após uma tragédia familiar decorrente da situação conflituosa vivenciada na região do Líbano, na década de 1920: o assassinato de seus irmãos Adib e Rafiq por “soldados turcos”. O neto de Assaad, Marcelo, apesar de ser descendente de sírios e libaneses, pouco sabe sobre a cultura de seu avô, que a negou a seus filhos e netos em decorrência do trauma sofrido: “Por isso não lhes ensinou o árabe, amaldiçoou o Líbano e não lhes contou de sua infância, nem de como Rafiq e Adib foram mortos.” (MALUF, 2019a, p. 27). Os personagens homônimos ao autor e seu avô narram, portanto, um pouco da história que a própria família Maluf vivenciou, com boas doses de fantasia e fabulação.

Ao ler esse livro, portanto, fui inundada por fragmentos de memórias, imagens, histórias e segredos de um Líbano dividido. Tornei-me, durante a leitura dessa narrativa, uma ouvinte atenta, empática às dores da família Maluf, que teve seu caminho marcado pelo medo: “O medo dominou gerações e bebeu em pequenas doses a coragem de muitos homens e mulheres de nossa família” (MALUF, 2019a, p. 9). Medo da guerra, medo da fome, medo da morte e medo dos fantasmas que são carregados ao longo dos anos como uma “herança genética”.

O autor Marcelo Maluf herdou muitos desses fantasmas e escolheu a literatura como uma forma de confrontá-los. Nascido em Santa Bárbara D’Oeste, no estado de São Paulo, em 1974, ele escreveu livros para a infância e juventude como *Jorge do pântano que fica logo ali* (2008); *Meu pai sabe voar* (2009), em co-autoria com Daniele Pinotti; e *As mil e uma histórias de Manuela* (2013). Ele é também autor do livro de contos *Esquece tudo agora* (2012); dos contos “Branco” (2013), “Sermão aos bezerros” (2019) e “Absolutamente” (2021); e do

romance que compõe o *corpus* desta dissertação, *A imensidão íntima dos carneiros*, publicado pela primeira vez em 2015 pela editora Reformatório. Em 2023, estão programados os lançamentos de dois outros livros infantis *O mistério de todas as coisas* (2023) e *O coração que saiu pela boca* (2023), além de uma reedição de *A imensidão íntima dos carneiros*.

O primeiro romance do autor foi fruto de uma “Bolsa de escrita criativa” concedida pelo Estado de São Paulo (ProAc). Bem acolhido pela crítica, o livro ganhou o prêmio São Paulo de Literatura (2016), na categoria “estreador com mais de 40 anos” e foi finalista dos prêmios Jabuti (2016) e APCA (2015). Apesar de ter sido bem acolhido pela crítica literária, a recepção acadêmica do livro ainda é lenta, sua fortuna crítica não é muito vasta. São poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicam à sua análise; no entanto, a importância desse livro contemporâneo vem sendo construída paulatinamente dentro da academia. Shirley Carreira e Paulo Oliveira, professores e pesquisadores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), por exemplo, em artigo intitulado “Escritas migrantes: deslocamento e identidade na narrativa brasileira contemporânea”, definem “as escritas migrantes” presentes em *A imensidão íntima dos carneiros*, de Marcelo Maluf, e em *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, como “linhas de forças das mais importantes na narrativa contemporânea brasileira” (2018, p.48).

Além do artigo de Carreira e Oliveira (2018), a dissertação de Mirvana Luz Teixeira (2021), intitulada “Rastros migratórios na palavra escrita: os espaços da memória em *A imensidão íntima dos carneiros*, de Marcelo Maluf”, também é bastante importante para a consolidação desse autor contemporâneo. Compõe ainda sua fortuna crítica o breve artigo de Ferreira (2019), “*Animal Entanglements in A imensidão íntima dos carneiros*”. Os dois primeiros trabalhos acadêmicos enfatizam a questão da imigração e da memória, temática central do livro, enquanto que o terceiro exemplo de análise (FERREIRA, 2019) enfatiza as relações estabelecidas entre os seres humanos e os animais, mais especificamente os carneiros, dentro da narrativa.

Com a proposição desta pesquisa, eu pretendo contribuir para a fortuna crítica do autor e enveredar por outras possibilidades de análise, sobretudo no que diz respeito aos iconotextos presentes no romance, tendo em vista os aspectos intermediários desse livro. A noção de iconotexto a que fazemos referência neste trabalho, porém, não se refere àquela que foi proposta pelo alemão Michael Nerlich enquanto uma combinação entre o texto e a imagem sobre determinado suporte, geralmente um livro impresso, que resultaria numa unidade

indissolúvel entre palavra e imagem, a exemplo dos quadrinhos e álbuns (NERLICH, 1990), mas sim o uso que Liliane Louvel faz do termo posteriormente, isto é: “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (LOUVEL, 2006, p. 218).

A ideia de mudar de *corpus* de pesquisa, porém continuar com a abordagem intermediária, partiu, após conhecer o romance, da análise que iniciei como parte da avaliação na disciplina Poéticas do Iconotexto⁴, que cursei com a professora que orienta meu trabalho, Márcia Maria Valle Arbex, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. A análise tinha como objeto *A imensidão íntima dos carneiros*. Portanto, a proposição da mudança aconteceu depois de uma conversa que tive com a professora e orientadora que se mostrou bastante aberta para as novas possibilidades, uma vez que ela teve contato com a análise mais curta que focalizava os aspectos intermediários do romance.

Uma vez que temos como foco “os aspectos intermediários do romance”, há uma inquietação que nos move enquanto investigadores dos entrelaçamentos entre a palavra e a imagem: o que leva um autor a inserir em sua narrativa literária referências explícitas, em maior ou menor grau, a uma outra arte ou mídia deslocadas de seu suporte original? De acordo com a autora e pesquisadora francesa Sophie Bertho, há séculos, diversos romancistas recorrem à descrição de quadros de pintura em “momentos cruciais da narrativa”. Ela atribui essa escolha à característica imóvel do quadro, o qual atuaria de modo a compor um ponto estratégico no discurso fugidio que vai se estabelecendo no ato de narrar (BERTHO, 2014, p.111). Em *A imensidão íntima dos carneiros* a descrição de quadros e fotografias aparece em momentos cruciais da narrativa; no entanto, raramente há uma suspensão da ação de forma que a descrição se estenda. Pelo contrário, estão imbricados o narrar e o descrever, portanto, novamente, nos perguntamos: por que o autor Marcelo Maluf se vale dessa estratégia intermediária para compor sua narrativa? À primeira vista em nada o romance *A imensidão íntima dos carneiros* difere de um romance tradicional, ou seja, não há nada em sua materialidade que acuse características interartísticas ou intermediárias.

Nesse caso, porque falar em intermedialidade e investigá-la nesse romance? Entendemos a intermedialidade em sentido mais amplo e genérico que abarca “todos aqueles fenômenos

⁴ Disciplina ministrada pela professora Dra. Márcia Maria Valle Arbex como parte da obtenção dos créditos obrigatórios, no primeiro semestre de 2021, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Pós-Lit, UFMG.

(como indica o prefixo inter-) de alguma maneira entre as mídias.” (RAJEWSKY, 2012, p. 18), como diz Irina Rajewsky em "Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade" (2012). O romance *A imensidão íntima dos carneiros* é também uma obra intermediática que opera por meio de “referências intermediáticas”, sentido mais restrito do termo. A categoria intitulada de “referências intermediáticas” é descrita por Rajewsky como um conceito em que existe “apenas *uma* [mídia], que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere)” (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26). Diferentemente da “combinação de mídias”, não existe uma articulação bi-mídia, mas sim uma evocação ou imitação de uma mídia (referida) através dos meios específicos de outra (referente), a exemplo das *transposition d’art* e das écfrases.

As “referências intermediáticas”, sendo uma subcategoria do conceito de intermedialidade, indicam necessariamente “um cruzamento das fronteiras das mídias e, assim, uma diferença midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 27-28). O romance *A imensidão íntima dos carneiros* é, nesse contexto, uma obra intermediática que opera tanto por meio de “referências intermediáticas”, quando ocorrem as imagens *in absentia*, quanto por meio de “combinação de mídias” quando ocorrem as imagens *in praesentia*. No primeiro sentido, a mídia de referência é o texto e as mídias referidas são a pintura, a fotografia e a dança. Essas referências a diferentes mídias criam necessariamente o que Irina Rajewsky chama de “fenda intermediática”, uma vez que, por mais que se aproxime e evoque uma mídia diferente, a mídia de referência (no caso do romance, o texto) não pode ir além de sua materialidade, de modo a criar cicatrizes textuais as quais podem, em maior ou menor grau, ser percebidas pelo leitor. O romance de Marcelo Maluf, em sua materialidade, em quase nada se difere de um livro tradicional, salvo duas imagens *in praesentia* existentes, que poderiam ser caracterizadas nesse caso como uma “combinação de mídias” e que também serão analisadas ao decorrer desta dissertação. É, porém, sobretudo no nível das palavras escritas, que estão essas cicatrizes, as imagens estão ausentes. Essas “cicatrizes textuais” a que se refere Rajewsky (2012), com relação aos textos que se referem à pintura, por exemplo, são equivalentes ao que Liliane Louvel (2006) intitula de “marcadores de picturalidade” quando a pesquisadora formula uma escala tipológica a fim de investigar os graus de picturalidade nos iconotextos, como veremos ao decorrer desta investigação.

Portanto, o que pretendo apresentar nesta dissertação é a análise do romance *A imensidão íntima dos carneiros* (2019), de Marcelo Maluf, a partir do lugar fronteiriço em que se articulam literatura e artes visuais, palavra e imagem, sobretudo no que diz respeito à existência de iconotextos presentes na narrativa, considerando que muito do que não pode ser

dito diante dos traumas da guerra, da dominação turca e dos conflitos sociorreligiosos é mostrado através da construção de “imagens *in absentia*” e também das “imagens *in praesentia*”, as quais são também iconotextos que aqui serão analisados.

Levo em consideração, para tanto, aspectos formais do texto, observados a partir de leituras analíticas e do mapeamento dos iconotextos de *A imensidão íntima dos carneiros*, bem como das informações coletadas a partir de entrevistas⁵ com o autor, existentes em formato de vídeo e de texto; além da leitura crítica de textos teóricos. Parti da centralidade do livro enquanto objeto de investigação para entender quais seriam os textos teóricos requisitados para uma análise consistente.

A estruturação deste trabalho foi pensada de modo a emular a própria fragmentação e encadeamento narrativo do objeto de investigação, além de, emular, de certa forma, o próprio conceito de imensidão levando em consideração a quantidade inusual de seções: são seis capítulos, além da introdução e conclusão, que apresentam um número de páginas equilibrado com exceção do capítulo cinco que se dedica a investigar a éfrase da Santa Ceia e sua importância central à narrativa e que por isso se destaca também quanto ao número de páginas, discrepante com relação ao total.

Em resumo, no primeiro capítulo, intitulado “Caminhos até as imagens na Imensidão”, seguimos por dois caminhos. O primeiro diz respeito à discussão com relação à “escrita de si”, de Marcelo Maluf, utilizando com suporte teórico os apontamentos de Vincent Colonna (2014), para a defesa de que *A imensidão íntima dos carneiros* é uma autofabulação. O segundo caminho é um percurso de contextualização histórica, que tem como base Truzzi (2009) e Gattaz (2012), necessário para que entendamos os conflitos sociorreligiosos da região sirio-libanesa que levaram à imigração de parte da população em direção das Américas, incluindo o Brasil.

No segundo capítulo, intitulado “Cruzamentos no indizível: entre a palavra e a imagem”, investigamos os cruzamentos entre a palavra e a imagem, utilizando como base principalmente o conceito de éfrase de Liliane Louvel (2006, 2012) e Valérie Robillard (1998), além de refletirmos sobre a proposição do conceito de éfrase por Claus Clüver (1997) o qual será aprofundado apenas no quinto capítulo.

⁵ Foram localizadas doze entrevistas, por meio de ferramentas de busca virtual, sendo oito em formato de vídeo e quatro em formato escrito. As referências daquelas que foram utilizadas no corpo do texto podem ser encontradas ao final desta dissertação.

Levamos também as funções definidas por Sophie Bertho (2014) em consideração tanto para as pinturas quanto para os outros iconotextos presentes na narrativa. Ademais as noções de "indizibilidade" definida por Seligmann-Silva (2008) e Jean Arrouye (2011) possibilitarão as posteriores análises dos iconotextos identificados na narrativa. Entendemos ainda que o termo "imagem" é uma "trick word" [palavra artilosa] que é aplicada em situações conceituais diferentes, tanto literalmente quanto metaforicamente (KRIEGER, 1998, p. 4), como uma "imagem em segundo grau", criada a partir da palavra de modo a compor uma Visibilidade textual, segundo a definição de Calvino (1990). Ainda neste capítulo, entendemos que a Visibilidade de Calvino abarca apenas as imagens *in absentia* enquanto que o iconotexto de Liliane Louvel nos fornece base para que possamos pensar e analisar também as imagens em relação de *praesentia*. Portanto, neste capítulo, construímos a base teórica para que tanto as imagens *in absentia* quanto as imagens *in praesentia* fossem alvo de investigação desta dissertação, embora a Visibilidade, para Calvino, não se refira a imagens presentes.

No terceiro capítulo, "Imagens presentes na Imensidão", analisamos as duas imagens presentes [*in praesentia*] na *Imensidão íntima dos carneiros* e o impacto de cada uma delas na construção da narrativa: *Agnus Dei* de Francisco Zurbarán (1635-1640) e um desenho de Giambattista Della Porta (1586).

No quarto capítulo, intitulado "A Santa Ceia, uma presença ausente", iniciamos a análise das imagens ausentes pela mais impactante dentro da construção do romance, a qual, além de caracterizar os personagens, também atua de modo a estruturar a narrativa. Portanto, além de se destacar no romance de Marcelo Maluf, ela também recebe destaque nesta dissertação, sobretudo no que diz respeito à figura de Judas, que se conecta tanto com o autor Marcelo Maluf quanto com o personagem homônimo, Marcelo.

No quinto capítulo, intitulado "Da arte sacra cristã à dança dos dervixes girantes", continuamos a análise de imagens ausentes de temática religiosa que possuem uma importância coadjuvante com relação à *écfrase* da Santa Ceia, sendo por isso agrupadas em um mesmo capítulo: o "Retrato de São Charbel", "A figura de Cristo pintada no teto da igreja", "O Cristo crucificado ao fundo da igreja" e a dança dos dervixes girantes.

No sexto e último capítulo, intitulado "Fotografias: um elo familiar", finalizamos as análises focalizando as fotografias que existem no romance em relação de *absentia* e que se conectam de alguma forma especificamente com a família Maluf: as fotografias tumulares de Assaad e Michel, a foto 3x4 de Marcelo e a menção metafórica à imagem fotográfica de Samira.

Além dos capítulos citados, ao longo da dissertação, o leitor pode encontrar também sete artes (aquarela e arte digital), as quais foram feitas pela autora da dissertação como uma forma prática e lúdica de entender a Visibilidade textual do romance e de aproximar, talvez, o ato de escrever academicamente sobre a literatura e as artes visuais do próprio ato artístico que caracteriza essas artes.

Não poderia deixar de citar também a escolha das epígrafes em cada capítulo, as quais são quase todas trechos de livros escritos por árabes ou descendentes de sírio-libaneses, com exceção das epígrafes que abrem e fecham a dissertação que pertencem a Gaston Bachelard. O filósofo propôs o conceito de “Imensidão íntima” – presente tanto no título do romance de Marcelo Maluf quanto em sua própria construção – levando em consideração que “Imensidão íntima” é uma “categoria filosófica do devaneio” que está ligada tanto com a “contemplação da grandeza” quanto com a “imaginação poética”, diante da qual se desenrolam uma série de imagens ausentes em materialidade, as quais podem ser vivenciadas apenas por meio da imaginação. Bachelard, portanto, trata o imenso, não como um objeto, mas como uma fenomenologia que remete a uma “consciência imaginante”. Para ele, “a imensidão está em nós” de forma que, frente a amplos horizontes, ampliam-se os limites íntimos (1993, p. 189-214). Adentremos essa Imensidão, pois.

ARTE 1 – PELA JANELA ABERTA⁶



⁶ Todas as Artes (1-7) foram feitas pela autora desta dissertação. As referências completas se encontram ao final do trabalho.

2. CAPÍTULO 1: CAMINHOS ATÉ AS IMAGENS NA IMENSIDÃO

*“Manhã cedo. Ouço a água
que o passado leva antes de passar, apressado
lá no fundo vejo-me dividido em dois
eu
e o meu nome”
(Mahmud Darwich, 2001)*

Nas primeiras páginas de *A invenção do cotidiano* (1994), Michel de Certeau escreve que ele gostaria de apresentar a paisagem de sua pesquisa, na qual “o caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo” (CERTEAU, 1994, p. 35). Tomo de empréstimo essa metáfora para construir este primeiro capítulo, não à toa intitulado “Caminhos até as imagens na Imensidão”. No primeiro percurso, “Entre Marcelos e Assaads: um percurso autofabulativo”, investigamos o termo autoficção forjado por Doubrovsky (2014), destacando a escrita de si de Marcelo Maluf em *A Imensidão íntima dos carneiros* (2019) como uma derivação dele, a qual foi realizada por meio da pesquisa de Vincent Colonna (2014), inserida numa escala tipológica e intitulada de “autoficção fabulativa (ou autofabulação)”. Esse percurso nos leva ao próximo, “Restos de uma guerra: um percurso histórico”, no qual investigamos o contexto histórico e sociorreligioso em que encontrava o Líbano de 1920, ano no qual Assaad imigra ao Brasil, utilizando como base os estudos de Truzzi (2009) e Gattaz (2012). É no caminhar desses percursos que encontramos um cruzamento, de um lado a palavra e, de outro, a imagem, sobre o qual nos debruçamos ao decorrer desta dissertação.

2.1. Entre Marcelos e Assaads: um percurso autofabulativo

O personagem Assaad Maluf tinha nove anos de idade quando viu seus irmãos mais velhos, Adib e Rafiq, serem enforcados na árvore perto de sua casa, em Zahle, pelas mãos de soldados turcos. Tinha nove anos quando, em 1920, foi enviado ao Brasil por sua família, temerosa de perder outro filho. Diante dessa partida, seu pai, Simão, fez com que ele jurasse segredar a tragédia da família:

“Assaad, meu filho, faça um favor ao seu pai. Nunca diga a ninguém o que aconteceu em nossa casa”, ele me pegou pelo pescoço e me fez olhar em seus olhos. “Uma desgraça como a nossa é para ser enterrada. Ninguém gosta de estar ao lado de gente

que vive lamentando as suas tragédias. Vá viver a sua vida e nos esqueça. O Brasil lhe fará bem”. (MALUF, 2019a, p. 71).

Assim, Assaad se instala em novo solo e constitui outros laços e lembranças, cumprindo a promessa que fez a seu pai, com uma única exceção. Segredou a seu filho mais velho, Sami, o horror que havia se passado nas montanhas de Zahle, no Líbano: “Foi nesse dia que Assaad revelou para ele o segredo que lhe pesava. E pediu a ele que jurasse não contar aos seus irmãos. Sami aceitou o fardo como uma herança silenciosa.” (MALUF, 2019a, p. 48). Sami foi o veio de continuação desse segredo, o qual jamais se apagou da mente de Assaad. Michel, irmão de Sami, morreu sem nunca saber o trágico segredo da família. Coube a Marcelo, filho de Michel, receber a “herança silenciosa” e romper com essa tradição de silêncio.

O romance é caracterizado pela configuração não linear do tempo e a fragmentação narrativa, uma vez que ele é construído a partir de duas vozes narrativas, Marcelo e Assaad, e três tempos históricos distintos: o presente em que Marcelo já adulto escreve (não especificado em anos); o passado em que Assaad é um adulto de 55 anos vivendo no Brasil, pouco antes de sua morte (1966) e o passado em que Assaad é uma criança no Líbano (1920). Essa fragmentação se dá através da estratégia narrativa de criar um personagem chamado Marcelo Maluf que é um escritor tentando escrever sobre o segredo de sua família paterna e perseguindo seu avô, Assaad, por meio de uma “viagem no tempo”. Já Assaad acessa seu próprio passado, no Líbano, também por meio da escrita. Ele escreve em um caderno suas memórias de infância enquanto o espectro viajante de Marcelo o observa através de uma janela aberta. Ou seja, o escritor Marcelo Maluf escreve sobre um personagem chamado Marcelo Maluf que escreve sobre seu avô Assaad que, por sua vez, escreve sobre sua própria infância. Há, assim, um encadeamento não linear das narrativas que compõem o livro.

É importante destacar que esse personagem, Marcelo, é um duplo do escritor. Há, na vida do autor, como na narrativa, um segredo trágico que foi guardado por seu avô, Assaad, e transferido a Sami, seu tio. Há, como relata o autor em entrevista à crítica literária Roberta Carmona, tal qual na narrativa, um sobrinho que escuta da boca de seu tio a tragédia familiar: “A ideia desse livro surgiu logo depois da morte do meu pai, meu pai faleceu em 2000 [...] e em seguida meu tio Sami me contou essa história do meu avô, Assaad, esse segredo que ele guardava que está no livro” (MALUF, 2017).⁷

⁷ Entrevista concedida para o canal literário digital “Literatórios”, alocado na plataforma de vídeos YouTube (CARMONA, 2017).

Ao mesmo tempo, é importante também destacar que o autor Marcelo Maluf não é o personagem Marcelo e que seu avô, Assaad Maluf, não é o personagem Assaad. No entanto, há entre eles mais semelhanças do que a homonímia. Não é meu intuito fazer uma investigação pormenorizada dessas semelhanças e dessemelhanças, no entanto, é importante que saibamos que se há, nessa narrativa, um pé no fantástico, o outro está no real. Por um lado, o mote principal do livro é o segredo real carregado por Assaad – isto é, o assassinato de Adib e Rafiq por soldados turcos – e os desdobramentos desse segredo em sua vida; por outro, a narrativa é permeada por elementos fantásticos, tais como animais falantes, *djinnns* e situações fantasiosas, como a de um homem se transformar em um falcão-peregrino. De acordo com o próprio autor, foi de seu interesse que “realidade” e “ficção” se imbricassem de tal forma que fosse muito difícil separá-las: “O que é verdade no livro e o que é ficção? Eu propositalmente quis que isso não ficasse claro.” (MALUF, 2017).

Serge Doubrovsky, em 1977, cunha o neologismo “autoficção” quando publica seu “romance” *Fils*. Nessa narrativa, em que autor e personagem são homônimos, Doubrovsky propõe o termo, ao escrever na quarta página do livro: “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; **se preferirem autoficção**, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem.” (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2014, p. 23, grifo nosso). Posteriormente, o autor francês publica ainda dois estudos dedicados à análise de sua própria obra, a fim de conceder, de acordo com Lejeune (2014), legitimidade a essa palavra-valise. Em 1979, ele escreve “A iniciativa dos males. Escrever sobre psicanálise” e, em 1980, a “Autobiografia/verdade/psicanálise”. De acordo com Noronha (2014), muitos críticos, dentre os quais o próprio Doubrovsky, defendem que esse neologismo nomeou uma prática literária já existente, mas ainda não nomeada, preenchendo, assim, o que Gasparini (2009) chamou de “vazio terminológico”. A partir desse entendimento, o termo forjado por Doubrovsky passa a ser alargado, tendo como esteio a ambiguidade de gênero característica da prática: “Pouco a pouco, ela [a definição] vai englobando todas as tentativas intermediárias entre a autobiografia claramente declarada como tal e a ficção não autobiográfica”. (LEJEUNE, 2014, p. 25). Ou seja, depois que o teórico francês cunhou esse termo, muito já foi discutido em torno das possibilidades de alargamento conceitual.

Vincent Colonna, por exemplo, em sua tese de doutorado⁸, constrói uma tipologia com base no conceito de autoficção. De acordo com esse pesquisador, os tipos de autoficção seriam: autoficção biográfica; autoficção especular; autoficção intrusiva (autoral) e autoficção fantástica (ou autofabulação). A autoficção biográfica seria o tipo que mais se aproxima da definição cunhada por Doubrovsky, isto é, o personagem principal é homônimo ao escritor e ordena a história a partir de um cerne verossimilhante, de modo que a história se apoiaria sobre uma pretensa verdade, próxima ao real, ainda que não o seja. Seria, segundo as palavras de Colonna, “um mentir-verdadeiro” (COLONNA, 2014, p. 44). *A imensidão íntima dos carneiros*, romance em que não há compromisso total com a verdade, pelo contrário, há uma valorização do fantástico, se afasta dessa definição mais fechada de autoficção, ainda que em alguns pontos, possa se aproximar dela, como na manutenção de datas e nomes que correspondem à realidade do autor.

Seguindo essa tipologia de Colonna, a autoficção especular acontece quando há um reflexo do autor dentro do livro, o qual não está no cerne na história, mas muitas vezes aparece como uma “silhueta”; um elemento secundário, de modo a suscitar a metáfora do espelho. Nesse sentido, não há correspondência entre esse tipo e o romance de Marcelo Maluf, posto que o personagem Marcelo não é um “elemento secundário”, pelo contrário, ele é um dos narradores e personagens principais. No entanto, o teórico faz o adendo de que toda autoficção teria algo de “especular”, uma vez que reflete, de certa forma, o próprio autor, num “fenômeno de duplicação” (COLONNA, 2014, p. 55). O personagem Marcelo, de fato, reflete Marcelo Maluf em alguns aspectos, atuando, como dissemos anteriormente, como um duplo do autor.

Talvez a autoficção intrusiva (autoral) seja o tipo mais polêmico e também aquele que está mais distante da definição de Doubrovsky, uma vez que esse fenômeno acontece quando a escrita de si se inscreve na narrativa, não por meio de um personagem, mas de um “narrador-autor” que se encontra à margem da trama. Por isto intitulada intrusiva, pois o escritor é uma voz intrusa dirigida ao leitor. A polêmica, destacada pelo próprio Colonna, reside na confusão entre as figuras do escritor e do narrador que são, como bem sabemos, diferentes atores na narrativa. Ainda assim, o pesquisador defende essa concepção “assimiladora”. Nesse sentido, nada teria de “autoficção intrusiva” *A imensidão íntima dos carneiros*. Além disso, há quem, a

⁸ Colonna defendeu sua tese, sob a orientação do professor Gérard Genette, intitulada *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, em 1989. No entanto, publicou-a apenas em 2004, com algumas modificações.

exemplo de Jacques Lecarme (2014), questione se teria restado algo de “auto” nessa definição de Colonna.

Em contrapartida, de todos os tipos propostos por Colonna, a autoficção fantástica (autofabulação) é a que mais se aproxima da escrita de si de Marcelo Maluf. Nela, o escritor é posto no cerne da história, tal como numa autobiografia, porém, sem compromisso com a realidade ou com a verossimilhança, de modo que sua identidade é transfigurada dentro do universo literário. Seria uma ficção total de si, a qual Colonna compara à prática pictural renascentista chamada “retrato *in figura*” em que “o pintor se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica” (COLONNA, 2014, p. 39). Essa definição é muito importante para a construção da presente dissertação por dois motivos básicos. Primeiro, de fato, Marcelo está no cerne da história, enfrentando os segredos de família de forma bastante fabular, sobretudo nos diálogos com animais e serem fantasiosos. O personagem, tal como o autor, é descendente de sírio-libaneses vindos ao Brasil em decorrência da opressão do domínio turco-otomano, no entanto, o livro se desenrola de modo a extrapolar essa identidade em outros âmbitos, isto é, o personagem Marcelo não se resume a esse papel histórico. Segundo, defendo, com este trabalho, que há uma profunda relação entre a arte literária e as artes visuais na construção dessa narrativa, de modo que a colocação de Colonna com relação ao “retrato *in figura*” chega a ser quase literal no romance de Marcelo Maluf. A presença de écfrases de temática religiosa dentro de *A imensidão* são de importância fundamental, como será visto nos capítulos subsequentes, de modo que essa discussão em torno da autoficção fantástica sustentada por Colonna será retomada, sobretudo no que diz respeito ao quadro da “Santa Ceia” e à figura de Judas Iscariotes.

Os alargamentos do conceito de autoficção, porém, não param em Vincent Colonna. A discussão, apesar de relativamente recente, é longa. Se, para o autor que cunhou o neologismo, o alargamento do termo é uma virtude – “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113) – para alguns teóricos, como Jean-Louis Jeannele (2014), falta “rigor conceitual” e sobram indecidibilidades e incertezas. Já para Gasparini o conceito “fugiu do controle de seu criador” (2014, p. 195). A saída sugerida pelo primeiro aponta para o terreno da crítica genética, enquanto que, para o último, deveríamos “levar em conta as particularidades de cada obra”. Uma saída simples, mas não simplista.

Levando em consideração as particularidades de *A imensidão íntima dos carneiros*, observamos primeiramente como o livro foi catalogado pela Editora Reformatório, em 2015:

“1. Literatura; 2. Brasil; Líbano; 3. Ficção brasileira; 4. Romance.” Percebe-se que é bastante ressaltado o caráter ficcional da narrativa, que dificilmente se confundiria com uma “autobiografia” em sentido estrito. Em contrapartida, já na catalogação há indícios autofabulativos. De acordo com Lecarme (2014), geralmente a autoficção traz o subtítulo de “romance”. Doubrovsky, inclusive, irá considerar o subtítulo “romance” e os “traços romanescos” da narrativa uma das características principais para se pensar em “autoficção” (GASPARINI, 2009, p. 195).

Nesse sentido, se para alguns teóricos, como Gasparini (2009), o termo de autoficção corresponderia a um “gênero” ou uma “categoria genérica”; para outros, como Colonna (2004), o termo estaria se referindo a um procedimento de escrita. Não há consenso, pelo contrário, a autoficção se funda mediante dúvidas constantes e sistemáticas. O próprio autor Marcelo Maluf, em diversas entrevistas, duvida do neologismo “autoficção”, mostrando preferência por outros termos como “autobiografia fantástica”:

Meu romance muitas vezes é citado (engessado) dentro do rótulo da autoficção, o que é uma pena. Não que não haja nele elementos que possamos encontrar para citá-lo como autoficção, mas eu prefiro chamá-lo de autobiografia fantástica. Tem viagem no tempo, animais que falam, fantasma, Djinn, etc. (MALUF, 2019b, p. 455).

Acredito que, nesse sentido, o conceito “autoficção fantástica (autofabulação)”, forjado por Vincent Colonna a partir do neologismo de Doubrovsky, é adequado para estudar os procedimentos adotados pelo autor para a construção de sua narrativa *A imensidão íntima dos carneiros*.

Certamente esse não é o primeiro romance brasileiro que apresenta estas características. Teixeira (2021), inclusive, aponta uma “tendência autoficcional contemporânea”. Uma reflexão interessante é levantada sobre essa suposta tendência contemporânea por Philippe Gasparani (2009) quando ele se refere à mudança de recepção das “escritas do eu”, antes rejeitadas e hoje valorizadas. Essa mudança, de acordo com o teórico, está ligada às mutações culturais de que fazem parte os atos de escrita, circulação e leitura dos livros.

Na autoficção, além de o “eu” estar em evidência, há uma tensão entre identidade e alteridade, evidenciada através da homonímia entre autor, personagem e narrador. Lecarme (2014, p. 73), porém, levanta um questionamento importante: a identidade narrativa seria garantida apenas por meio da homonímia? De acordo com esse teórico, o caráter fictício se inicia a partir da alteração nominal, de modo que a manutenção dos nomes nos personagens

seria um indício do autofictício ou do autobiográfico, no entanto, assim como é possível se conceber autoficções anônimas, a homonímia sozinha não é uma determinante da autoficção.

No caso de *A imensidão íntima dos carneiros*, não é a primeira vez que Marcelo Maluf opta por dar a seus personagens o nome que ele mesmo carrega. No livro infantil *Jorge do pântano que fica logo ali* (2008), o personagem principal chama-se também Marcelo Maluf: “Para que vocês não digam que eu estou mentindo, vou dar o meu nome completo e o nome completo do sapo. O meu é Marcelo Maluf.”. Além disso, o nome da cidade natal do personagem nesse livro é Barbarópolis, de modo a remeter ao nome da cidade natal do autor Marcelo Maluf, isto é, Santa Bárbara D’Oeste: “Morávamos numa cidadezinha chamada Barbarópolis” (MALUF, 2008, p. 13)

Nesse livro infantil, ilustrado por Ricardo Dantas e composto de 53 páginas, há antes do início da narrativa um “Aviso importante” no qual o autor esclarece: “é uma história real”. Porém, assim como em *A imensidão íntima dos carneiros*, essa “história real” está povoada por elementos fantásticos. Ele continua o aviso afirmando que: “Aconteceu comigo quando eu era garoto. Levei um bom tempo tomando coragem para colocá-la no papel, com medo de passar por mentiroso” (MALUF, 2008, p. 7). Existem ainda duas outras características semelhantes a de seu romance: o medo, que n’*A imensidão* está “no princípio de tudo” (MALUF, 2019a, p. 9); e o encadeamento de narrativas. Marcelo conta a história de Jorge, um sapo falante, que lhe contava suas histórias. Assim, anteriormente à publicação de seu primeiro romance, *A imensidão íntim dos carneiros*, Marcelo Maluf já havia publicado uma autofabulação, porém, destinada à infância. Sobre esse assunto, ele chega a brincar na entrevista que concedeu a Carreira e Oliveira: “Eu já tinha escrito uma autoficção, mas como foi um livro infantil ninguém viu.” (MALUF, 2021).

Há, porém, várias diferenças entre essas autofabulações. *A imensidão íntima dos carneiros*, diferentemente de *Jorge do pântano que fica logo ali*, brinca com as fronteiras entre o verossimilhante e o fantástico, trazendo, de um lado aspectos históricos, sobretudo quanto aos conflitos socioreligiosos da região do Líbano e, de outro, as fabulações em torno de animais falantes e criaturas míticas: “Eu podia conversar com os carneiros e ouvir as suas queixas. Assim como tio Salomão, eu também compreendia a língua deles. Poucos em nossa família tinham esse dom.” (MALUF, 2019a, p. 23). Além disso, o mote do livro funda-se na realidade, isto é, o segredo guardado por Assaad, transmitido a Sami e posteriormente a Marcelo. O desenrolar da narrativa também se conecta com os fatos históricos verificáveis: os conflitos

bélicos, a dominação turco-otomana e as ondas imigratórias de sírio-libaneses em direção às Américas.

Portanto, ao entender o romance como uma autofabulação, estamos levando em consideração quatro critérios: a homonímia; o mote principal do livro fundado em uma situação “real”; a etiqueta editorial que indica o caráter ficcional e a configuração narrativa fragmentada/não linear. Mirvana Teixeira (2021), através de outros caminhos, também havia chegado a uma conclusão parecida, ainda que não idêntica:

Por conseguinte, *A imensidão íntima dos carneiros* é um romance de autoficção, posto que se baseia em acontecimentos reais, mas é autônomo deles, dado que se trata de uma obra ficcional. Apesar de englobar elementos comuns com o universo real, o romance não fica contido neste e explora a criação literária de uma forma única, que une simbologia, religião, história e memória. (p. 29)

Salientamos, no entanto, que não se trata ao nosso ver somente de uma autoficção, mas de uma autoficção fantástica (ou autofabulação), levando em consideração a tipologia proposta por Vicent Colonna (2014), em que o autor evidentemente se projeta, dentro da narrativa, em situações imaginárias.

Para além da questão fantástica, há também, em *A imensidão íntima dos carneiros* aspectos da autoficção aprofundados por “uma nova geração de autores” que, segundo Gasparini, é composta por Delaume, Vilain, Cusset e Laurens. Esses aspectos são éticos e políticos, no sentido de enfatizar “ficções coletivas” que atuam como “um polo de resistência ao travestimento dos fatos e à reificação dos indivíduos” (GASPARINI, 2014, p. 211). O que isso quer dizer? A escrita de Marcelo Maluf, além de projetar um personagem homônimo em situações imaginárias, também atravessa assuntos políticos e históricos importantes, como a dominação turco-otomana no Líbano e a imigração sírio-libanesa para o Brasil. Sua escrita, de certa forma, rompe com o silêncio hereditário em torno dos conflitos bélicos de determinada região, nesse caso, da região libanesa, de modo que essa “ficção de si” construída por Marcelo Maluf não é apenas “de si”, mas também faz parte de uma “ficção coletiva”, a qual extrapola os limites individuais.

2.2. Restos de uma guerra: um percurso histórico libanês

O segredo estava no princípio de tudo. A partir dele se gera o medo de que o filho mais novo siga o mesmo caminho que os filhos mais velhos: o caminho da morte. Simão Maluf determina o destino de Assaad após o trágico assassinato de Adib e Rafiq por soldados turcos.

E é esse segredo que o personagem Assaad guarda na memória como a imagem de um quadro na parede:

Preciso dizer que até hoje não é possível que eu adormeça sem que eu veja, como uma pintura na parede do quarto, aquele carvalho, os seus velhos troncos e sua copa, e os meus dois irmãos mais velhos ali, dependurados e sem vida, com o tecido da corda amarrado aos seus pescoços curtos, as línguas expostas e roxas. (MALUF, 2019a, p. 50)

Para compreender quais são as consequências narrativas da escolha dessa descrição como uma imagem que se finca na parede da memória de Assaad é importante que entendamos primeiro um pouco da situação histórica e sociorreligiosa do Líbano, a qual desembocou na emigração de uma parcela da população libanesa para as Américas, sobretudo para a Argentina, o Brasil e os Estados Unidos.

O Líbano é um pequeno país em extensão territorial³, o qual juntamente com a Síria, a Jordânia e Israel fazia parte da Grande Síria até 1918. Banhado pelo Mar Mediterrâneo, atualmente ele faz fronteira com a Síria ao norte e ao leste, e com Israel ao sul. Sua população é majoritariamente árabe, composta por três grupos étnicos de maior expressão: libaneses nativos, refugiados palestinos e imigrantes sírios. Quanto à sua composição religiosa, existem 18 comunidades reconhecidas oficialmente desde 1920, em sua maioria cristãs ou muçumanas, apesar de haver também comunidades judaicas, em menor número. Dentre os cristãos destacam-se os maronitas, os greco-católicos e os greco-ortodoxos; e dentre os muçumanos destacam-se os sunitas, xiitas e drusos (DUTRA JUNIOR, 2014, p. 19).

Em *A Imensidão íntima dos carneiros* (2019), é possível identificar, a partir da pintura de São Charbel pendurada na parede da sala de Assaad, que os Maluf eram maronitas, tendo em vista que esse santo foi um monge maronita libanês, como será mais detalhado no capítulo cinco. A partir das descrições desse e de outros quadros presentes na narrativa o leitor pode inferir informações que não são verbalizadas, ligadas aos conflitos sociorreligiosos da região do Líbano, como veremos adiante. Há ainda outros fatos evocados na narrativa que auxiliam o leitor a acessar essa informação não dita. O fato de Assaad e sua família serem habitantes da montanha, isto é, pastores de carneiros que habitam as montanhas de Zahle, também corrobora com a conclusão de que são cristãos maronitas: “Conflitos com outras comunidades cristãs [...] e a pressão dos muçumanos teriam, ao longo de vários séculos, forçado os maronitas a buscarem as montanhas libanesas como refúgio”. (DUTRA JUNIOR, 2014, p. 20-21)

A existência dessas comunidades religiosas no solo que hoje é chamado de libanês não é, portanto, pacífica. Por ser uma região de longas disputas territoriais é também uma região que abriga distintas culturas, as quais, por vezes, não coabitam pacificamente. As disputas entre cristãos maronitas e mulçumanos drusos, de acordo com Dutra Junior (2014), marcam essa região. Sob domínio turco-otomano até a intervenção imperialista ocidental, em 1920, sobretudo francesa e inglesa, as comunidades religiosas minóricas intituladas “povos do livro”, isto é, judeus e católicos, deveriam pagar uma espécie de multa, a *jizya*, para professarem suas crenças, o que lhes garantia uma certa liberdade de culto (GATTAZ, 2012, p. 18). Os conflitos entre esses grupos aumentaram entre 1840 e 1860, período em que houve intervenção europeia na região e em que a população maronita crescia expressivamente, atuando assim como uma ameaça aos drusos. Além disso, de acordo com Truzzi (2009, p.30), um dos artificios políticos utilizados pelos franceses que visavam dominar a região era o “fomento de discórdias entre diferentes grupos étnicos e religiosos”, uma vez que se mostrava mais fácil dominar sociedades divididas. Os conflitos que marcaram esse período ficaram conhecidos como “guerra civil de 1860”. É durante essa guerra que ocorre a primeira grande emigração de maronitas para as Américas, aí incluso o Brasil, destino dos cristãos que intentavam fugir dos conflitos bélicos, intitulados “conflitos comunais”, os quais acabaram por vitimar em torno de 12 mil maronitas. (GATTAZ, 2012, p. 19).

André Gattaz, ao escrever *Do Líbano ao Brasil: história oral de imigrantes* (2012), tese em que o historiador se dedica à imigração sírio-libanesa ao Brasil, pontua outros grandes fluxos migratórios: em 1900, 120 mil pessoas emigraram em direção às Américas; em 1914, entre 15 e 20 mil pessoas deixavam o Líbano. O personagem Assaad emigra em 1920, quando o Brasil contava em média com a entrada de 5 mil imigrantes sírio-libaneses em solo nacional, por ano. Oswald Truzzi (2009) escreve, no livro *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*, sobre os possíveis motivos que levaram a esses números. Ele divide as razões da imigração em dois grupos: razões de ordem econômica e demográfica, tais como o aumento da população e a diminuição de terras aráveis, combinado ao crescimento da importação de artigos e à dificuldade de artigos nacionais manufaturados competirem com essa oferta e razões de ordem política, tais como a elevação tributária, a administração turca e as disputas sociorreligiosas:

A maior parte dos aqui chegados decidiu-se pela emigração em razão da precária situação econômica da terra de origem e da inferioridade sociorreligiosa dos cristãos (que de fato constituíam a maioria dos imigrantes) numa sociedade predominantemente islâmica, em uma região, na época, integrante do vasto império otomano. (TRUZZI, 2009, p. 26)

Não é meu intuito aqui construir uma longa discussão em torno das extensas disputas bélicas e suas consequentes ondas emigratórias que aconteceram e continuam a acontecer nessa região, já bem estudadas pelos autores acima citados; no entanto, é importante entender como se deram alguns dos conflitos que resultaram na emigração libanesa em direção ao Brasil, sobretudo aqueles que possuem razões sociorreligiosas, no ano de 1920, uma vez que, no romance *A imensidão íntima dos carneiros*, os personagens principais são atravessados pelas lembranças da opressão do domínio turco-otomano, dos conflitos sociorreligiosos e da consequente emigração de Assaad ao território brasileiro no ano citado.

De acordo com Truzzi (2009), não há um consenso com relação à centralidade das perseguições religiosas nas motivações emigratórias. Para alguns teóricos, como Naff (1985), as perseguições religiosas na Síria são um mito forjado pelos maronitas. Gattaz conclui com base nas falas de seus entrevistados que “todos os grupos [religiosos] sempre conviveram pacificamente e que, apenas após 1975, com a interferência de potências estrangeiras, o quadro mudou” (GATTAZ, 2012, p. 117). Truzzi, por outro lado, conclui que, ao menos em um aspecto migratório, as filiações religiosas possuíram importância central, uma vez que “a religião acabou exercendo papel determinante no destino dos emigrantes” (TRUZZI, 2009, p. 30), porque, no geral, emigrantes muçulmanos buscaram destinos muçulmanos, como o Egito, e emigrantes cristãos buscaram destinos cristãos, como o Brasil. Fato é que, ainda que destoe da maioria dos entrevistados sírio-libaneses pelo historiador André Gattaz, a história da vida de Assaad e sua fuga ao Brasil quando tinha nove anos está profundamente atravessada por conflitos sociorreligiosos, não somente no que diz respeito à escolha de seu destino por seus pais, mas também no que diz respeito às motivações de sua emigração. Mirvana Teixeira (2021) tece reflexões interessantes acerca do assunto, concluindo, inclusive, que o personagem Assaad seria “um exilado, tendo em vista que sua viagem decorreu da perseguição religiosa que o impediu de permanecer na terra natal” (TEIXEIRA, 2021, p. 103).

Além disso, no caso específico do Líbano, Truzzi destaca a importância da determinação do serviço militar obrigatório em 1909 para o movimento migratório. Essa medida não somente provocou “uma avalanche de saídas para o exterior” (TRUZZI, 2009, p. 31) como também resultou em diversas mortes. Esse recrutamento forçado e seus desdobramentos pôde ser observado sobretudo na região do Beeka, onde se localiza Zahle, a cidade de Assaad. De acordo com Gattaz (2021, p. 27), o recrutamento compulsório não só complicava a vida econômica de libaneses cristãos, mas também simbolizava “uma submissão total e humilhante aos dominadores otomanos”. A ocasião das mortes de Abid e Rafiq é narrada justamente nesse

contexto. Simão Maluf, patriarca da família, é abordado por soldados turcos com uma proposta, escolher a colheita ou o recrutamento compulsório dos filhos mais velhos: “Os soldados fizeram com que ele escolhesse entre a safra de cevada e trigo ou entregar os filhos para lutar pelo império. Meu pai concordou que os meus irmãos fossem com eles, era uma época difícil e minhas irmãs, a mãe e eu poderíamos passar fome.” (MALUF, 2019a, p. 51).

A escolha de Simão pela colheita reforça ainda outro aspecto histórico. Devido aos conflitos bélicos, especialmente o confisco dos estoques de grãos para alimentar os exércitos, por parte dos militares turco-otomanos, houve um período de grande fome na região: “O resultado foi um período de extrema penúria e fome, que atingiu especialmente as populações das regiões mais montanhosas do Líbano.” (TRUZZI, 2009, p. 39). Entre ver toda sua prole passar fome e ceder dois de seus filhos ao exército, Simão resolve pela segunda opção. No entanto, para o desespero da família, os soldados, com a gratuidade de seus atos, mostram-se cruéis: “Mas naquele dia talvez os soldados estivessem fartos do jeito tedioso de nossa aldeia e mesmo sem motivo penduraram Rafiq e Adib na árvore.” (MALUF, 2019a, p. 51). E é justamente diante da interpretação da crueldade desses atos que aldeões revoltosos demonstram suas desavenças com os preceitos religiosos do exército turco, em sua maioria muçulmano: “Nossa casa estava povoada, quase todas as famílias dos aldeões estavam ali. Exaltados, alguns gritavam: ‘Morte aos turcos!’. Outros diziam que o problema era o profeta Maomé.” (MALUF, 2019a, p. 52).

A decisão familiar de enviar Assaad ao Brasil se segue a esse acontecimento trágico. Simão, ao perceber a ausência de seus dois filhos à mesa da família, decreta a emigração de Assaad, de modo que se torna evidente que o movimento emigratório da criança libanesa esteve ligado a uma combinação de fatores que marcaram o Líbano de 1920, que vivia a transição do domínio turco-otomano ao domínio imperialista francês: o serviço militar obrigatório; a escassez de gêneros alimentícios provocada pela guerra e os conflitos culturais e socioreligiosos.

A dominação do império francês em nada melhorou a situação libanesa. De acordo com Gattaz (2012), as incertezas típicas do período marcaram nova onda de emigração. Esse historiador divide as ondas de emigrações libanesas às Américas em quatro fases: a primeira, de 1880 a 1920; a segunda, de 1920 a 1940; a terceira, de 1940 a 1975; e a quarta, de 1975 a 2000. Cada fase possui suas devidas particularidades sócio-políticas e suas consequentes motivações. A situação política que o menino Assaad enfrentou em 1920 se configura ainda

como a primeira fase, marcada pela “emigração de cristãos descontentes com o domínio otomano e com a falta de perspectivas econômicas devido à relação entre alta densidade demográfica, baixa urbanização, industrialização quase nula e agricultura deficiente” (GATTAZ, 2012, p. 77).

Além dos conflitos que marcaram a emigração de Assaad, outras situações conflituosas podem ser observadas no romance. Seu nascimento, inclusive, já é marcado por conflitos de ordem bélica, como relata o personagem em seu caderno de memórias:

Lembrei-me do que minha mãe contava sobre o dia em que nasci: “Eu estava com medo quando você nasceu, meu filho. Naquele dia, os soldados turcos invadiram a nossa aldeia e saquearam as casas e levaram os homens mais velhos para escravizá-los com trabalhos pesados, servindo a eles como mulas de carga. Fiquei com medo de que levassem seu pai. Mas Simão escondeu-se. Eles viram que eu estava grávida e me deixaram em paz. Assim que eles foram embora, a bolsa rompeu e você veio ao mundo, um mês antes do previsto, em fevereiro de 1910” (MALUF, 2019a, p. 71).

Desde o nascimento, portanto, os conflitos bélicos direcionaram a vida de Assaad, a ponto de marcá-la indelevelmente, uma vez que toda a sua trajetória será estigmatizada pelo momento decisivo em que seus irmãos são assassinados e que seu destino muda de direção, rumo ao Brasil.

Em novo solo, porém, Assaad, apesar de negar sua cultura e seu passado, jamais conseguiu esquecer a tragédia que assombrou sua família: “Por isso não lhes ensinou o árabe, amaldiçoou o Líbano e não lhes contou de sua infância, nem de como Rafiq e Adib foram mortos.” (MALUF, 2019a, p. 27). Essa memória insistente é somente expurgada através de um caderno em que Assaad escreve, acompanhado de uma “assombração” vinda do futuro; um olhar silencioso que focaliza seus atos e os narra aos leitores. É o olhar do neto, Marcelo, sob os dedos rememorativos de Assaad, ao escrever sobre o Líbano de sua infância, que descortina o segredo trágico da família.

O autor, tal como o personagem Marcelo, também teve que se defrontar com os segredos do passado familiar, tendo em vista que estamos diante de uma autofabulação. De acordo com Marcelo Maluf, em entrevista aos professores e pesquisadores Shirley Carreira e Paulo Oliveira, da UERJ, certas preocupações foram determinantes na construção do romance, sobretudo porque ele envolve assuntos polêmicos e conflituosos:

Eu me preocupei muito com a questão porque eu sabia que eu estava escrevendo uma história que em algum momento ia lidar com uma questão religiosa, e da questão religiosa entre cristãos e muçulmanos que hoje, quer dizer, desde sempre foi complexa, mas hoje então... e eu não queria escrever algo que parecesse um preconceito com o

islã, com esse tipo de coisa, porque eu não tenho, mas eu sabia que naquele momento eram os turco-otomanos que estavam dominando a região e em sua maioria são muçulmanos e esses turco-otomanos muçulmanos foram os que, enfim, mataram e fizeram muitas coisas no meio de uma guerra, agora isso não é algo que seja deles, quer dizer, quantas mortes debaixo da cruz não tem né, quantos assassinatos debaixo do cristianismo [...] (MALUF, 2021)

Como podemos ler na citação acima, a questão religiosa tem forte impacto na narrativa desde a concepção do romance, uma vez que nela se funda o grande segredo da família que serviu de catalisador à escrita. Esse impacto pode ser observado em vários momentos. Já na dedicatória existe um indício: “*Para Khnum. Para o Cristo. Para meus ancestrais, os carneiros. Para Daniela. Para aqueles que vieram e aqui ficaram. À memória de meu pai e minha mãe.*” (MALUF, 2019a, p. 4, grifo nosso). Khnum, também conhecido como “Quenúbis” é um deus representado com um corpo humano e uma cabeça de carneiro, segundo a mitologia egípcia, enquanto Cristo é o messias da religião monoteísta cristã, segundo a literatura bíblica.

Além disso, as três epígrafes escolhidas para o livro são de temática religiosa, respectivamente assinadas por João, Buda e Djalal Ud-Din-Rumi: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (Jo,1,14); “Observar o nascimento e a morte dos seres é como olhar os movimentos de uma dança. Uma vida é como o clarão de um relâmpago no céu, rápida como uma torrente que se precipita montanha abaixo” (Sidarta Gautama, o Buda); “(...) toda árvore ganha beleza quando tocada pelo sol” (Djalal Ud-Din-Rumi). João foi, segundo a literatura bíblica, um dos doze apóstolos de Cristo e o autor do quarto evangelho do Novo Testamento. Sidarta Gautama (Buda) foi, de acordo com os preceitos budistas, um príncipe que se dedicou à busca por elevação espiritual, o que o levou a atingir o Nirvana. Djalal Ud-Din-Rumi, também conhecido como Maulana Jalaladim Maomé, por sua vez, foi um poeta e teólogo sufi persa que viveu no século XIII. Ou seja, um representa o cristianismo, outro o budismo e outro o islamismo.

Não somente os elementos pré-textuais apontam para a importância da temática religiosa dentro do romance; as escolhas das descrições de obras artísticas e visuais contidas na narrativa também apontam nessa direção: o retrato de São Charbel, o quadro da Santa Ceia e a pintura de Cristo no teto da igreja matriz de Santa Bárbara D’Oeste estão ligadas ao cristianismo, enquanto as descrições da Dança dos dervixes girantes estão ligadas ao islamismo.

Além disso, em outras produções prévias desse mesmo autor, existe uma predileção pela descrição ou citação de imagens de apelo religioso. Nos contos “Os pinguins quando deslizam de barriga no gelo”, “Transcendência”, “A carta” e “Nada para contemplar”, do livro *Esquece*

tudo agora (2012) é possível identificá-las, respectivamente: “Os olhos imobilizados mirando a imagem do Cristo na parede. Dos orifícios do seu corpo escapava um líquido translúcido, amarelo, espesso. Azeite de oliva. Extravirgem.” (MALUF, 2012, p. 43); “Olhou para dentro da igreja e a imagem de Cristo na cruz, pela primeira vez, estava carregada de sentido. Sabia o que era seguir o seu destino.” (MALUF, 2012, p. 49); “A imagem de São Jorge no oratório está sem a espada” (MALUF, 2012, p. 103); “Trazia na carteira um retrato de Garcia Lorca e uma imagem de São João da Cruz” (MALUF, 2012, p. 112).

Nessas obras, a temática, por vezes conflituosa, das religiões, habita a trama. O que não ocorre ao acaso, uma vez que, de acordo com Truzzi (2009, 31-32), tão forte é o aspecto religioso e familiar às populações sírio-libanesas que o reconhecimento desses imigrantes se deu muito mais através da identificação religiosa e de origem de suas aldeias, do que através de um sentimento identitário nacional. Assim, ainda de acordo com esse pesquisador, três são os pilares da identidade libanesa: a família, a aldeia e a religião. Pilares que podem ser identificados na construção e escolha das éfrases na narrativa de Marcelo Maluf. O quadro da Santa Ceia, pendurado na parede da cozinha, por exemplo, carrega consigo esses três elementos identitários, como veremos detalhadamente no quarto capítulo.

É importante ainda salientar, com relação à construção da identidade sírio-libanesa, a questão dos estereótipos forjados em território brasileiro, ligados indiscriminadamente à figura do "turco". Ao desembarcar no Brasil, Assaad já não é o libanês de Zahle, pelo contrário, ele se torna, ironicamente, “o turco”, termo genérico que funciona como um apagamento de sua identidade anterior. Assim como ele, muitos outros libaneses retratados na literatura brasileira também passaram por esse apagamento. Em *Nur na escuridão* (1999) de Salim Miguel, por exemplo, o libanês de Kfarssouroun, Yussef, torna-se “Zé gringo” ou ainda “Zé turco” quando chega ao Brasil. Em *Amrik* (1997) de Ana Miranda, também é possível observar esse tratamento comum aos sírios e libaneses: “[...] nos chamavam de turcos *irre* não gosto de ser chamada de turca e odeio turcos da Turquia, sou libanesa do Líbano mas também vejo Sírios morando na 25, muitos sírios poucos turcos mas todos temos passaporte turco [...]” (MIRANDA, 1997, p. 189). Pode-se perceber, com esse trecho, a intensidade do descontentamento retratado na literatura. No entanto, de acordo com Gattaz (2007), muitos sírio-libaneses se apropriaram do termo “turco”, que surgiu como uma denominação comum em decorrência do passaporte se referir dessa forma aos novos imigrantes :

Em resposta a esta ideia que se formava na sociedade brasileira sobre os turcos, a colônia sírio-libanesa desenvolveu uma estratégia que envolvia não a

anulação, mas a aceitação da identidade que lhe era atribuída pelos nacionais, agora transformada e recoberta com vernizes positivos (GATTAZ, 2007, p. 49).

Ainda que com “vernizes positivos”, fato é que o termo era utilizado indiscriminadamente para imigrantes sírios e libaneses, sobretudo de forma pejorativa, o que lhes causava, segundo Truzzi, um imenso “dissabor”: “Algumas vezes, a expressão também era usada em tons pejorativos, com o intuito de ferir e humilhar, fazendo com que os imigrantes se sentissem ofendidos e envergonhados ao serem confundidos com os turcos que os oprimiam a ponto de obrigá-los a abandonar o seu país.” (TRUZZI, 2019, p. 81). Ora, estando um grupo dominado e oprimido por outro de costumes e culturas distintas, dificilmente gostariam eles de serem relacionados com seus supostos inimigos: “Sírios queriam ser chamados de sírios e libaneses de libaneses” (TRUZZI, 2009, p. 83). O próprio Marcelo Maluf, em entrevista, comenta o fato:

Por que que quando eu era criança os meus amigos me chamavam de turquinho, sendo que eu sou descendente de sírio-libaneses e aí eu fui entender porque quando os imigrantes vieram pro Brasil, quer dizer, o passaporte era turco, então, quando chegou aqui no Brasil meu próprio avô mesmo [...] era chamado de turco, então, os filhos do turco, turquinhos, só que na verdade os turcos eram supostamente nossos inimigos. (MALUF, 2021)

Além disso, ao refletirmos sobre as particularidades históricas brasileiras, a situação se mostra ainda mais complexa. Se professar a fé cristã no Líbano significava divergir a ponto de sofrer opressão pelo governo dominante, ser cristão em terras brasileiras significava o contrário: estar alinhado com as classes dominantes. O Brasil, sendo um país predominantemente cristão, apesar da liberdade de cultos oficial à época, hostilizava os costumes religiosos dissonantes interpretados preconceituosamente como “exóticos”, a exemplo dos costumes islâmicos, como destaca Truzzi (2009, p. 92-93). Ao desenvolver sua reflexão, o historiador pontua ainda que a construção da identidade étnica se faz tanto pela definição do que “se é”, quanto pela definição do que “não se é”. Assim, para serem aceitos em solo brasileiro, muitos cristãos libaneses e sírios vindos à nova terra negaram a afinidade com quaisquer hábitos religiosos tidos como “exóticos”: “A colônia árabe não é unida, não é unida porque é difícil você dizer ‘colônia árabe’. Os povos falam a língua árabe, mas nela existem cisões profundas devido a problemas de religião.” (HOUAISS, 1984, p.16 apud TRUZZI, 2019, p. 110).

As diferenças culturais entre libaneses cristãos e libaneses muçulmanos pode ser observada, por exemplo, em *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum. A libanesa Emilie, uma matriarca cristã, era casada com um muçulmano, o que ocasionava alguns conflitos em âmbito familiar. Em uma de suas brigas, durante as festividades natalinas, isto é, cristãs, o

marido de Emilie destrói as imagens de seus santos, vingando-se de uma tradição com a qual não concordava, o sacrifício das aves (galinhas e perus) embriagados com cachaça para compor a ceia de Natal. (HATOUM, 1989, p. 43-46). Percebe-se, porém, que, ao mesmo tempo em que essa cena demonstra conflitos, demonstra também a possibilidade de união entre diferentes. Ao conflito familiar se segue uma reconciliação entre o casal que permanece unido até a morte de um deles. Em *A imensidão íntima dos carneiros*, esses conflitos são mais intensos, sobretudo porque extrapolam os limites da vida privada, ou seja, retratam uma lógica sistêmica conflituosa, tal como o recrutamento compulsório e o assassinato de aldeões maronitas pelas mãos do exército turco-otomano.

Há, na narrativa de Marcelo Maluf, como já foi indicado, uma preocupação em fugir da essencialização da religião cristã como boa e da muçumana como má, ou vice-versa. Se, por um lado, a família Maluf sofre com o domínio turco e suas consequências bélicas e socioreligiosas; de outro, o autor insere personagens que não atuam sob a lógica violenta, como o monge sufi Abdul-Bassit. O próprio Assaad atua como um mediador da situação, uma vez que, ao construir uma relação de amizade com Abdul-Bassit, ele passa a entender sua lógica religiosa e a também ler o Alcorão:

Eu me lembrei de Abdul-Bassit, que havia dito que vivia em paz e em oração, em nome do profeta. Assim como ele, o pai também orava. Abdul-Bassit jamais mataria os meus irmãos. Não, ele não seria capaz. Abdul-Bassit havia me salvado de congelar na neve. Abdul-Bassit havia me contado histórias. “A culpa não é do profeta!”, eu gritei. (MALUF, 2019a, p. 52)

Além disso, Assaad é um personagem complexo, passível de cometer seus próprios erros. Em luto e sofrimento por seus irmãos falecidos, ele arquiteta e executa um plano de vingança que consiste em assassinar um soldado turco: “E foi em nome de vingar os meus irmãos que eu fugi de casa naquela noite, disposto a matar um soldado turco.” (MALUF, 2019a, p. 55). Acaba por descobrir, posteriormente ao ato já executado, que o jovem adormecido que ele julgava ser um “soldado turco”, era, na realidade, um dos seus, isto é, um jovem cristão recrutado obrigatoriamente.

Percebemos, portanto, que os conflitos socioreligiosos existentes no romance refletem a complexidade dessa questão na sociedade. É importante destacar essa questão para que possamos compreender, posteriormente, o papel central dos iconotextos dentro dessa trama, uma vez que cada um deles, em maior ou menor grau, corrobora com a narrativa, compondo sentido, inclusive nos momentos em que não é possível que os personagens ou narradores se expressem por meio de palavras.

ARTE 2 – A DANÇA DAS ONDAS



3. CAPÍTULO 2: CRUZAMENTOS NO INDIZÍVEL: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

“E por uma dessas transposições incompreensíveis, a imagem que se grava e permanece, recusando sumir [...]” (MIGUEL, 2004, p. 176)

Neste segundo capítulo, partimos das noções de "indizibilidade" definida por Seligmann-Silva (2003, 2008, 2010) e do “indizível extrínseco” de Jean Arrouye (2011) para investigarmos os cruzamentos entre o texto e a imagem, utilizando como base principalmente o uso dado aos termos iconotexto e écfrase por Liliane Louvel (2006, 2012), levando em conta sua escala tipológica vertical, bem como a noção de écfrase proposta por Valérie Robillard (1998) em seu “modelo diferencial” (uma escala tipológica horizontal). Levamos também em consideração a noção de Visibilidade textual de Ítalo Calvino, a qual, apesar de não abarcar as imagens *in praesentia*, faz referência às imagens *in absentia*. Além disso, utilizamos também as funções definidas por Sophie Bertho em *Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa* (2014), de modo a construir uma base teórica para que pudéssemos averiguar quais são os impactos dos iconotextos presentes no romance *A imensidão íntima dos carneiros* para a construção narrativa nos capítulo subsequentes.

3.1. O silêncio do indizível

Quando voltavam das guerras, os soldados, apesar de terem visto muito, pouco conseguiam comunicar. É o que afirma Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O narrador”, sobre a I Guerra Mundial: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (1987, p. 198). Há fatos que, diante da violência absurda, se tornam impossíveis de dizer. São eles que constituem o indizível que teóricos como Márcio Seligmann-Silva (2003, 2008, 2010) estudam com relação à comunicação e representação dos horrores, por exemplo, das Grandes Guerras e da *Shoah*. O indizível, nesse sentido, está ligado ao testemunho e ao trauma das guerras, sendo o “trauma”, de acordo com Seligmann-Silva, um fato psicanalítico caracterizado por “ser uma memória que não passa” (2008, p. 105).

Nesse contexto, o autor Marcelo Maluf, com a publicação de sua autofabulação, faz algo que seu avô não fez: pôs em palavras o que calado estava; expôs a ferida. Por mais que possamos

enxergar no romance de Maluf um teor testemunhal – levando em consideração a afirmação de Seligmann-Silva (2003, p. 48) em “Memória, História e Esquecimento” de que toda literatura que trata sobre o trauma pode ser lida a partir de seu teor testemunhal –, não estamos diante de um testemunho propriamente dito, tendo em vista que não foi Marcelo Maluf que experienciou os traumas da guerra diretamente no território sírio-libanês, mas sim seu avô Assaad Maluf, o qual pouco fala sobre essa experiência: “Mas sabemos também – como vimos com Celan – que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com ‘ter visto’ e não podemos ver pelo outro”. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12).

Os processos de escrita do autor também apontam nessa direção. Poucos eram os fatos concretos de que Marcelo Maluf tinha conhecimento por meio de relatos familiares, de modo que muito daquilo que é relatado decorre de estudos posteriores, como ele afirma ao ser entrevistado por Gabriela Hollanda, em arquivo que estará disponível na revista literária *Rua dos Alfarrábios*:

[...] eu sabia que eu ia fabular em cima daquilo que ele [Sami] tinha me contado, do que é fato, pelo menos do fato de que ele me contou, eu sabia que eu ia usar de fabulação, mas eu não imaginava que eu ia precisar muito mais do que eu pensava porque os hiatos pra preencher essa história eram muitos, por isso que a história também ganha muito mais em fantasia, aí o que foi que eu fiz? eu fui pesquisar a imigração de alguns sírio-libaneses no estado de São Paulo, fui ler algumas teses, algumas dissertações sobre isso, pra entender se o que ele contava de como o pai dele chegou batia com essas outras histórias e eu vi que batia, então eu comprei alguns livros, eu li algumas coisas. Mas não foi no sentido de ser um livro histórico, eu só não queria dar muitos furos, para que pra quem conhecia ou sabia um pouco de como os imigrantes vieram não ficasse tão inverossímil. (MALUF, no prelo)

Além disso, o personagem Marcelo, ao narrar *A imensidão íntima dos carneiros*, nega a si mesmo enquanto alguém qualificado a testemunhar, posto que ele está protegido da dor da guerra libanesa e da ditadura brasileira por sua posição de criança “protegida pela família”:

Longe do fogo cruzado. Ileso da guerra civil libanesa. Longe de tudo. Ileso do mundo, confabulando desejos em meu planeta imaginário [...] Eu vivi longe da sua língua materna e da sua cultura, ileso da sua história. Ileso também dos generais brasileiros que assassinavam impunemente. Protegido pela infância. Sem receber nenhum estilhaço de bomba ou bala, sem ter qualquer arranhão, ileso, inclusive, de saber sobre a guerra, de saber sobre os presos políticos no Brasil, de saber sobre a verdade tanto de lá quanto daqui.” (MALUF, 2019a, p 16-17).

A imensidão íntima dos carneiros não é, portanto, um romance testemunhal, posto que Marcelo Maluf (autor e/ou personagem) não é um sobrevivente de uma situação traumática. O testemunho, nesse sentido, existe apenas no âmbito da ficcionalidade, isto é, o caderno de memórias que o personagem Assaad escreveu é que possui caráter testemunhal. Nesse caso, o romance pode ser lido enquanto testemunho apenas indireta e parcialmente. Ao permitir que o

personagem homônimo ao seu avô narre, por meio de seu caderno de memórias, o autor Marcelo permite que o testemunho aconteça, ainda que ficcionalmente.

Algo é certo: sabemos que, de fato, Assaad Maluf era uma criança quando imigrou ao Brasil em decorrência da insegurança de viver num território em combate, sobretudo após a morte de seus dois irmãos, Adib e Rafiq. Esse é o fio condutor da narrativa e foi esse, justamente, o segredo que Assaad guardou de quase todos os seus familiares, salvo seu filho mais velho, Sami. No entanto, sabemos também que, por se tratar de uma autofabulação, o autor pôde enveredar pelos caminhos do fictício e da imaginação e criar mecanismos literários que permitissem ao personagem Assaad, principalmente por meio da escrita, dizer aquilo que não foi dito fora do ambiente literário. É, portanto, aquilo que foge à realidade, isto é, a imaginação, que auxilia nos mecanismos necessários ao surgimento do testemunho.

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. Et pour cause, se dermos uma pequena olhada na história. (SELIGMANN-SILVA, 2008, P. 106)

O trauma está ligado à impossibilidade de dizer, logo, à impossibilidade de testemunhar. Assim, somente a imaginação, combinada à memória, torna possível o dizer. É preciso sair da realidade para entrar na realidade. Há quem diga, inclusive, que o distanciamento da situação traumática torna mais possível a existência do dito: “Para muitos sobreviventes, como é o caso de Jorge Semprun, a pessoa que melhor pode escrever sobre os campos de concentração é quem não esteve lá e lá entrou pelas portas da imaginação.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, P. 107). Percebamos que, no caso da família Maluf, que não está associada aos campos de concentração mas a uma situação traumática de outra guerra, a publicação de um livro literário de teor testemunhal, parcial e indireto com relação ao que vivenciou o patriarca da família, Assaad, saltou duas gerações: Assaad e Michel. Somente Marcelo, tomado de distanciamento, tornou público o segredo da família.

Portanto, o trauma que Marcelo experiencia indiretamente é familiar, tendo em vista que o trauma de guerra não é individual, mas coletivo e, de certa forma, geracional. Teixeira (2021, p. 56), nesse sentido, assume que a elaboração da memória por parte de Assaad é “traumática” e por parte de Marcelo é “familiar”. Estamos, portanto, diante de uma espécie de resgate do que não pôde ou não quis ser dito por aquele que testemunhou os acontecimentos, isto é, Assaad Maluf. No entanto, qualquer resgate de Assaad não o resgata de fato enquanto corpo, senão enquanto um personagem que é perseguido no passado para que possa falar, posto que, de

acordo com Seligmann-Silva (2008), para haver o testemunho é forçoso que haja sobreviventes. Assaad sobrevive à guerra, porém, não é mais vivo quando Marcelo se imbuí da tarefa de escrever. Nesse sentido, Marcelo encontra uma maneira de “reviver” de alguma forma o avô. Revive-o para que ele próprio possa narrar ao mesmo passo que narrar ele próprio é, de dado modo, renascer: “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 102).

Seligmann-Silva (2008) ressalta ainda a insuficiência da linguagem diante da experiência traumática. Os sobreviventes, uma vez que tentam se comunicar, têm dificuldade de encontrar entre as palavras possíveis aquelas que são capazes de expressar o horror vivido; um horror inimaginável para aqueles que não o vivenciaram. O pesquisador utiliza como exemplo a angústia de Robert Antelme quando volta da *Lager* e tenta testemunhar:

Mas nós justamente voltávamos, nós trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e nós sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que nós descobrimos entre a linguagem que nós dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nós nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. (ANTELME, 1957, p. 9 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 106)

Dentre as dissonâncias existentes entre o que escreve Antelme, um sobrevivente da *Shoah*, e Assaad, uma criança que sobreviveu à guerra sírio-libanesa que matou dois de seus irmãos, há uma que se mostra mais latente: a ausência do desejo de comunicar decorrente do imperativo paterno com relação ao esquecimento:

“Assaad, meu filho, faça um favor ao seu pai. Nunca diga a ninguém o que aconteceu em nossa casa”, ele me pegou pelo pescoço e me fez olhar em seus olhos. “Uma desgraça como a nossa é para ser enterrada. Ninguém gosta de estar ao lado de gente que vive lamentando as suas tragédias. Vá viver a sua vida e nos esqueça.” (MALUF, 2019a, p. 71).

Assaad lida com a memória do evento traumático por meio do esquecimento – “Assaad prefere esquecer. Era sempre assim que lidava com aquela memória, como se não lhe pertencesse [...]” – , no entanto, apesar da promessa feita a seu pai e a si próprio, Assaad nunca esqueceu, apenas reprimiu suas lembranças: “A verdade é que ele não esquecia” (MALUF, 2019a, p. 48). O que faz bastante sentido, sobretudo se formos pensar na afirmação de Sigmund Freud de que “o que é esquecido não se extingue, mas apenas é reprimido [...]” (FREUD, 2006, p. 113 apud SELIGMANN-SILVA, 2012, p.73). O indizível, para Assaad, assume, portanto, ao menos dois significados: a dificuldade de encontrar palavras passíveis de narrar o trauma e a dificuldade de desobedecer o imperativo paterno.

Porém, desobedecer o pai, Simão, e buscar por palavras capazes de traduzir as dores do trauma é, tal como a experiência de relatar de Antelme, uma atitude que extrapola a sua própria individualidade. Assaad é uma vítima individual. No entanto, a sua narrativa assume componentes coletivos, de modo que optar por falar contrariando as impossibilidades diante do trauma serve tanto à sua “cura” individual quanto a uma elaboração histórica, coletiva, a exemplo do que Seligmann-Silva explica:

Daí a ênfase desta reflexão na noção de “catástrofes históricas”. Nestas situações, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade. Aqui a já em si extremamente complexa tarefa de narrar o trauma adquire mais uma série de determinantes que não podem ser desprezados mesmo quando nos interessamos em primeiro plano pelas vítimas individuais. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 103)

Para narrar o trauma e elaborá-lo, Assaad se utiliza de um caderno de memórias, isto é, da escrita. É por meio da focalização de seu caderno através do olhar de Marcelo que encontramos o Líbano da infância de Assaad. Mirvana Teixeira (2021), em sua dissertação *Rastros migratórios na palavra escrita: os espaços da memória em a Imensidão íntima dos carneiros, de Marcelo Maluf*, aborda o papel da escrita frente ao trauma no romance de Maluf, utilizando em sua argumentação autores experientes nesse assunto como Aleida Assman, Jeanne Marie Gagnebin, e Marcio Seligmann-Silva. A discussão sobre o trauma ganha, portanto, destaque na dissertação de Teixeira, tanto com relação à guerra quanto com relação à imigração dela decorrente, estando sempre associada à “escrita como formulação da memória” (TEIXEIRA, 2021, p. 55). Para Teixeira, utilizando as bases psicanalíticas de Freud e Lacan, é a escrita que atua como base na elaboração do trauma do personagem Assaad:

Assaad não passa por um processo de análise propriamente dito; todavia, ele escava suas memórias do passado a partir de um outro elemento: a escrita. O trauma do personagem só vai ser entendido por ele no final de sua vida, anos após, inclusive, de tê-lo confessado a seu filho Sami. Quando decide escrever sobre seu passado em um caderno de memórias, Assaad reconstrói, relembra e edifica seu trauma. (TEIXEIRA, 2021, p. 71)

Teixeira, no entanto, não concede destaque em nenhum momento às fotografias ou pinturas existentes na narrativa. Seu recorte, como dito, enfatiza a escrita tanto de Marcelo quanto de Assaad. Há, porém, aspectos que não podem ser ditos através das palavras, escritas ou vocalizadas, mas que se inserem na narrativa por meio de iconotextos, presentes ou ausentes, como veremos a seguir, como as pinturas e fotografias existentes no romance. Algumas delas, como as imagens ausentes, construídas por meio de palavras. O que nos leva às perguntas: O que nos diz aquilo que não é dito, mas que, de alguma, forma existe nos iconotextos? A partir

dessa pergunta somos levados ao paradoxo: como pode o indizível existir por meio de imagens que só existem por meio de palavras?

3.2. O indizível do iconotexto: o silêncio das imagens representadas na literatura

Quando escreveu o ensaio “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”, Márcio Seligmann-Silva (2012) afirmou que “[...] na história da literatura, ou seja dessa arte feita de letras que compõe imagens com palavras, existe uma larga tradição de sugestão da indizibilidade da dor.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 65). A indizibilidade, nesse sentido, está ligada à dor extrema, ao horror e ao trauma. De modo que o “caminho da cura” desse trauma a que Seligmann-Silva se refere quando cita como exemplo Heine (2011) estaria justamente numa encruzilhada entre o indizível e o relato testemunhal. No entanto, o próprio Seligmann-Silva cria nessa seara uma dobra que está conectada não com o relato, mas com “imagens verbais”, que se inserem no campo da narrativa e da simbolização, algo apontado como “hiperimagens”, ou seja, “imagens traumáticas carregadas de violência” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 78) as quais estão no campo da indizibilidade; imagens que bordejam a imaginação, mas que estão, paradoxalmente, no campo do inimaginável:

Essas hiperimagens a que me refiro são, na verdade, inimagináveis. Elas tendem a um campo da inscrição mnemônica que não é nem o do simbólico, nem o da imaginação. São como marcas do real, ou seja, manifestação daquilo que consideramos insimbolizável e o inimaginável. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 78)

As chamadas “hiperimagens” possuem algumas características específicas que fazem com que Seligmann-Silva as considere enquanto tais, características estas que permitem que identifiquemos algumas “imagens verbais” construídas na literatura enquanto “hiperimagens”, mas também algumas imagens materialmente visíveis, como podemos ler a seguir:

Essas imagens são tanto visuais e podem ser contempladas por todos, sem perder sua característica de hiperimagem, como também são ‘não-imagens privadas’, que foram como que cauterizadas na parede da memória de indivíduos ou de coletividades. Elas têm por característica uma particular resistência ao tempo, apesar de não podermos dizer que sejam imagens da memória em um sentido estrito, já que são também, a seu modo, imagens do esquecimento. Elas são hipervisíveis no sentido de serem ao mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro do visual. Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional. Essa emoção determina uma conformação *sui generis* da imagem, como que a congela para além do ser estático das imagens sem movimento de um modo geral. Estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento. A intensidade emocional ligada a essas imagens normalmente tem uma origem em fatos violentos, muitas vezes relacionados à morte.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 65-66, grifo do autor)

Há uma hiperimagem nítida em *A imensidão íntima dos carneiros* a qual possui “fortíssima carga emocional”; que guarda uma característica petrificante, sobretudo ao personagem Assaad; que possui origem violenta e relacionada com a morte; que resiste ao tempo, oscilando entre a memória e o esquecimento de um dos personagens e narradores principais e que é descrita como uma imagem que se finca na parede da memória.

Preciso dizer que até hoje não é possível que eu adormeça sem que eu veja, como uma pintura na parede do quarto, aquele carvalho, os seus velhos troncos e sua copa, e os meus dois irmãos mais velhos ali, dependurados e sem vida, com o tecido da corda amarrado aos seus pescoços curtos, as línguas expostas e roxas. (MALUF, 2019a, p. 50)

A fim de compor essa imagem, o personagem utiliza recursos que bordejam os limites da linguagem, sem extrapolá-la, buscando comparar a hiperimagem com uma pintura, que não se apresenta concretamente ao leitor e não está relacionada com nenhuma obra pictórica “real”, mas que auxilia na composição dessa imagem inimaginável que é bordejada através da imaginação do leitor, sem nunca, contudo, ser plenamente atinjida. Seria, portanto, uma “imagem sem imagem” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 70)

A indizibilidade a que se refere Seligmann-Silva (2012) quando reflete sobre as “hiperimagens” está fortemente relacionada com o indizível frente ao trauma e à dor. Há, porém, outras possibilidades de conceber a indizibilidade, sobretudo quando relacionada a outras artes.

Em “Un indicible extrinsèque [um indizível extrínseco]”, texto escrito a partir da comunicação apresentada em um evento sobre fotografia, Jean Arrouye (2011) argumenta sobre o que pode estar oculto na fotografia que se torna um objeto literário, quando se insere na literatura por meio de palavras, seja de descrições, seja de evocações:

A fotografia, quando se torna um objeto literário, seja porque é descrita ou brevemente comentada para justificar sua evocação ou sua presença no texto, seja porque, intimamente associada ao texto de que é o complemento necessário, adquire uma complexidade semântica análoga à do texto, pode tornar-se emblemática ou metafórica, sugerir tanto, senão mais, do que mostra, significar mais do que parece, exprimir o indizível.⁹ (ARROUYE, 2011, s/n)

O indizível, nesse sentido, não está necessariamente ligado ao trauma ou à dor, mas ao que pode estar oculto na inserção de uma fotografia, descrita, comentada, evocada ou presentificada na

⁹ Tradução minha de: "La photographie devenue objet littéraire, soit parce qu'elle est décrite ou brièvement commentée pour justifier son évocation ou sa présence dans le texte, soit parce que, étroitement associée au texte dont elle est le complément nécessaire, elle acquiert une complexité sémantique analogue à celle du texte, peut devenir emblématique ou métaphorique, suggérer autant si ce n'est plus qu'elle ne montre, signifier plus qu'elle ne semble, exprimer l'indicible."

literatura. Aqui, apesar de Arrouye se referir especificamente à fotografia, é possível estender esse mesmo pensamento em direção a outras artes como, por exemplo, a pinturas.

De acordo com Arrouye, quando inserida dentro da literatura, a significação da imagem fotográfica (que aqui estendemos também à da pintura) existe a partir de uma relação triangular estabelecida entre autor, personagem e leitor, sendo o segundo um mediador entre o primeiro e o terceiro. Portanto, sendo determinada imagem escolhida pelo autor para capturar algo indizível, isto é, “um estado de coisas cuja existência ele [personagem] reluta em reconhecer ou uma realidade da qual não deseja falar diretamente porque lhe diz respeito intimamente” (ARROUYE, 2011, s/n), seria o personagem, o mediador dessa captura, e o leitor, seu destinatário final. Ou seja, o leitor é aquele que é capaz de ler o indizível na imagem que se insere na literatura.

Kossoy, em 1998, já havia se referido a um “oculto” com relação à imagem fotográfica. Para ele, a “senha” para desvendar esse significado oculto está nos “atos e circunstâncias que existem” ao redor dessa imagem; inclusive, somente desvendando esse “oculto” é que nós, leitores diante da imagem, poderíamos compreender o seu “sentido aparente”: “*Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível*”. (KOSSOY, 1998, p. 44, grifo do autor)

O indizível a que se refere Arrouye (equivalente ao oculto a que se refere Kossoy) está, pois, latente nas escolhas do autor, pronto para ser desvendado e, paradoxalmente, revelado. Portanto, esse indizível difere daquele a que se refere Seligmann-Silva (2008), mas de alguma forma com ele se conecta, posto que aquilo que não pode ser dito por meio de palavras diante do horror vivido é também uma realidade da qual não se deseja falar diretamente, mas que pode estar oculto em alguma imagem, seja ela mental ou material.

Nesse caminho, no romance *A imensidão íntima dos carneiros* identificamos a hiperimagem que se projeta na mente de Assaad insistentemente, relacionada com a violência decorrente da guerra na região do Líbano (o enforcamento de Adib e Rafiq); e o indizível que existe enquanto um sentimento ou informação ocultos nos quadros e fotografias descritos na narrativa. É nesse segundo sentido que a visibilidade assume importância central, em seus diversos graus, dentro da obra: muito do não dito se oculta nos quadros, fotografias e as danças descritas ao longo do livro, prontos a serem desvendados.

3.3. Imagens ausentes e presentes

A "Visibilidade" se sobressai na construção narrativa, de modo que o leitor, mesmo diante da ausência da materialidade de uma imagem, é capaz de construí-la mentalmente, isto é, ele tem "o poder de evocar imagens *in absentia*" (CALVINO, 1990, p. 109). A "Visibilidade", segundo Calvino,¹⁰ pode ser definida, resumidamente, como a capacidade da evocação de conteúdos visuais por meio de uma "imaginação verbal". Em sua argumentação, Calvino distingue dois tipos de "processos imaginativos" que atuam dentro desse conceito: o que parte da palavra escrita em direção à imagem visiva, a exemplo da leitura de determinada cena de um romance; e o que parte da imagem visiva em direção à escrita e posteriormente à construção de imagens materiais, a exemplo de um diretor de cinema que idealiza determinada cena, seguindo um roteiro para compor um filme (1990, p. 101). O primeiro tipo, que ocorre no processo de leitura, acontece quando: "[...] conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos, fragmentos e detalhes que emergem do indistinto." (CALVINO, 1990, p. 101). Levando em consideração que o objeto de pesquisa desta dissertação é um romance, é justamente a esse tipo que estaremos nos referindo quando falarmos em "Visibilidade".

Além de Calvino, outros teóricos especialistas no estudo das relações entre o texto e a imagem tratam da visibilidade na literatura, relações essas que podem ser múltiplas, variáveis e bastante profícuas, a depender da forma como são abordadas. A "Visibilidade" a que se refere Calvino, por exemplo, equivale, em parte, ao conceito de iconotexto a que se refere Liliane Louvel (2006, 2012), como expusemos na introdução desta dissertação. No entanto, enquanto a "Visibilidade" de Calvino diz respeito exclusivamente ao poder textual de evocação de imagens ausentes por meio da imaginação e da memória, o iconotexto de Louvel abrange tanto as imagens ausentes, convocadas por palavras, quanto as imagens presentes em sua materialidade. Portanto, embora Calvino não se refira a imagens presentes, tanto as imagens *in absentia* quanto as imagens *in praesentia* são alvo de investigação desta dissertação.

¹⁰ Entre 1985 e 1986, Ítalo Calvino ministrou um ciclo de conferências na Universidade de Harvard. O combinado inicial era de que o escritor italiano iria desenvolver o total de seis conferências, intituladas "Seis propostas para o próximo milênio", no entanto, o autor faleceu em setembro de 1985, antes que as palestras estivessem finalizadas. Do total de seis, ele desenvolveu cinco propostas: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade. A sexta proposta, que não chegou a ser desenvolvida, intitulava-se "Consistência".

Bernard Vouilloux (1994), antes de Louvel, já havia feito referência às imagens presentes e ausentes. Ao introduzir a antologia ensaística *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), Arbex propõe “uma breve revisão da literatura” das relações estabelecidas entre o icônico e o verbal. Nesse texto, além de ressaltar os aspectos “dinâmicos” e “transformadores” dessas relações, ela facilita algumas entradas em livros bastante densos, como *La Peinture dans le texte: XVIIIe-XXe siècles* (1994) de Bernard Vouilloux, evidenciando, assim, questões do autor que suscitaram a criação de uma tipologia e epistemologia que auxiliam no estudo rigoroso dessas relações:

O que acontece quando nomeio ou descrevo um quadro ou uma de suas figuras? O que significa falar ou escrever sobre a pintura no que se refere ao discurso e à pintura? Quais são as condições de possibilidade e as modalidades teóricas e históricas dos discursos que a pintura suscitou, e ainda suscita, nos diferentes campos (narrativo, poético crítico) da prática literária? (VOUILLOUX, 1994, p. 11 apud ARBEX, 2006, p. 35)

Essas questões também fazem parte da construção desta dissertação, sobretudo essa primeira indagação, isto é, “o que acontece quando nomeio um quadro ou uma de suas figuras?” É essa questão que nos leva a outras tantas: Por que determinado autor, nesse caso, Marcelo Maluf, opta por nomear e descrever determinada obra artística em ambiente literário? No que essas nomeações e descrições contribuem para a narrativa? Ou até mesmo: Por que Marcelo Maluf escolheu inserir determinadas imagens em seu romance?

De acordo com Arbex (2006, p. 52), Vouilloux (1994) propõe dois tipos de relação entre texto e imagem: a “relação *in praesentia*”, na qual a imagem se encontra visivelmente presente no texto, ou seja, eles se relacionam sobre um único suporte, em graus diferentes, em plano contínuo ou distinto, mantendo entre si uma relação “heteroplásmica”, a exemplo de, salvo seus devidos graus, pinturas chinesas, quadrinhos e ilustrações; e a “relação *in absentia*”, na qual a imagem não se encontra visivelmente no texto, ela é apenas evocada por meio das palavras, ou seja, existe uma ausência da imagem em sua materialidade que mantém com o texto uma relação “homoplásmica”, apesar de lhe ser heterogêneo no que diz respeito ao suporte, a exemplo de nomes de pintores, títulos de quadros e termos denominadores¹¹.

Utilizando, portanto, essa tipologia para refletir sobre as imagens que aparecem em *A imensidão íntima dos carneiros*, podemos dizer que elas se encontram tanto em relação *in praesentia* quanto *in absentia*. O fragmento do quadro de *Agnus Dei*, de Francisco de Zurbarán (1635-1640) que figura na capa, na contracapa e no interior do livro; e a ilustração que se

¹¹ Para acessar os quadros referidos, ver: ARBEX, 2006.

encontra em sua última página, depois dos agradecimentos, *De humana physiognomonia*, de Giambattista Della Porta (1586), estão ambos *in praesentia* em relação ao texto como veremos detalhadamente no capítulo seguinte.

Por outro lado, as imagens *in absentia* presentes n'*A Imensidão* possuem maior número e também uma força bastante significativa à narrativa. Elas, porém, são apenas convocadas pelo texto, portanto, diferentemente das ilustrações *in praesentia*, estão ausentes em sua materialidade, de modo que “as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível” (VOUILLOUX, 1994, p. 17 apud ARBEX, 2006, p. 53). Elas não podem ser vistas, apenas convocadas, pois, de acordo com Said (1983 apud LOUVEL, 2012), a escrita nunca pode representar o visível, mas apenas almejá-lo. São, portanto, imagens que podem ser acessadas através da imaginação e/ou da memória e que estão ligadas com o conceito de Visibilidade de Ítalo Calvino. No caso d'*A Imensidão*, as imagens ausentes aparecem, sobretudo, ligadas a três diferentes mídias: fotografias, pinturas e danças, mais especificamente as fotografias de Assaad, Michel e Marcelo; “O retrato de São Charbel”, as figuras de Cristo no teto e no fundo da igreja; a pintura da Santa Ceia e a dança dos dervixes girantes.

3.4. Iconotextos: do “efeito quadro” à “écfrase”

No ensaio “Nuaças do pictural” (2001), Liliane Louvel propõe uma discussão em torno dos graus de picturalidade que determinado iconotexto pode atingir. Para isso, ela define o “pictural” como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.” (LOUVEL, 2012, p. 47).

Além de definir o pictural, a autora evidencia critérios capazes de auxiliar o leitor a identificar o “elemento pictural” dentro do texto, enfatizando sobretudo as imagens *in absentia*, uma vez que as imagens *in praesentia* são mais óbvias. Esses critérios a que se refere Louvel são intitulados de “marcadores picturais, isto é, tudo aquilo que ajuda a composição da “imagem no ar”; do texto que tende a ser imagem sem nunca de fato se tornar uma imagem, isto é, as imagens que existem em relação *in absentia* (LOUVEL, 2012, p. 49). Os marcadores são, de acordo com Louvel (2012), as referências a gêneros textuais; o léxico técnico utilizado, comparações explícitas à pintura; os efeitos de enquadramento; a colocação de focalizadores, de operadores de visão e de dispositivos que permitem ver; a citação de nomes artistas ou de obras artísticas, cruzamento dos marcadores picturais com

referências históricas.

Portanto, com relação às imagens *in absentia*, os marcadores picturais são de importância fundamental para que se caracterize uma descrição enquanto pictural. Dentro de um romance, os momentos de descrição são vários, sobretudo porque o lugar da descrição na literatura ganhou prestígio a partir do “reconhecimento dado ao gênero romanesco, antes desprezado” (CATHARINA, 2005, p. 61), mas isso significa que todas as descrições sejam picturais? Liliane Louvel já levantou esse questionamento, oferecendo a ele uma resposta: “Toda descrição teria alguma coisa do quadro? Os marcadores de *cadrage* [enquadramento] sublinharão a passagem da narrativa à descrição pictural.” (LOUVEL, 2006, p. 204). Ou seja, uma descrição somente será considerada pictural quando for irrefutável “a predominância de ‘marcadores’ de picturalidade” (LOUVEL, 2006, p. 195). Essas descrições foram organizadas por Liliane Louvel numa escala tipológica vertical, em ordem crescente de picturalização: “efeito quadro”; “vista pitoresca”; “hipotipose”; “quadro vivos”; “arranjo estético”; “descrição pictural” e “écfrase” (LOUVEL, 2006).¹²

No livro que estamos analisando, pudemos identificar duas dentre essas categorias: a descrição pictural e a écfrase, portanto, nos deteremos apenas nelas. A “descrição pictural” é o segundo grau mais elevado dentro da escala pictural de Louvel e pode estar relacionada à hiperimagem a que fizemos referência acima, isto é, a imagem mental que perdura insistentemente na memória de Assaad como uma “pintura na parede do quarto”. A “descrição pictural”, dentro da escala tipológica, está atrás somente da écfrase. Nela existe a abundância de marcadores picturais combinada a referências, que, apesar de explícitas, não remetem ainda a nenhuma tela específica, como acontece na “écfrase”. A linha que as separa é tênue, mas plenamente reconhecível. Na “écfrase”, grau máximo de picturalização, a personagem ou narrador pode se defrontar a uma obra de arte específica, criando assim a representação de uma representação e efetuando, portanto, “a passagem entre o visível e o legível”, mais alto nível de uma descrição. Enquanto que na “descrição pictural” os marcadores picturais atuam na ausência dessa obra de arte dentro da narrativa, seja ela um quadro, uma escultura, uma tapeçaria... Na hiperimagem de *A imensidão íntima dos carneiros*, apesar de marcadores como a referência à cor roxa, à textura e à comparação explícita com “uma pintura”, não há a representação de uma representação, mas tão somente a utilização de recursos comparativos na tentativa de compor a força que a (hiper)imagem deveria assumir em sua descrição, tendo em vista a forma como ela se finca na memória de Assaad.

Nas écfrases existentes no romance, por outro lado, a arte deslocada de sua mídia primária aparece dentro da narrativa, focalizada por um dos personagens, como é o caso da pintura da Santa Ceia. Além disso, é importante salientar ainda que na écfrase não é forçoso que a obra de arte exista “na realidade”, isto é, fora do ambiente ficcional, basta que ela exista dentro da narrativa, podendo ou não ser a representação de uma obra “real”, como veremos no exemplo que acabamos de citar, ela tanto existe “na realidade” quanto é um tema bastante comum dentro do universo das artes pictóricas.

Mais importante, porém, do que identificar os graus de picturalidade presentes em um texto é entender como o pictural e suas intensidades atuam dentro da narrativa e quais são suas contribuições para a obra literária, a qual dificilmente apresentará apenas uma tipologia isolada e ideal, mas, de acordo com Louvel, várias categorias em um só texto, muitas vezes fundidas.

3.5. Écfrase, um breve resumo acerca de uma longa discussão

Liliane Louvel (2012), ao compor sua tipologia, aponta a definição de écfrase de Murray Krieger: “A écfrase era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível [...]” (LOUVEL, 2001, p.60). No entanto, nesse mesmo ensaio, ela defende a necessidade da atualização desse termo, o qual existe desde a Antiguidade Clássica e vem sendo rediscutido incessantemente. Krieger, inclusive, refere-se a essa discussão teórica em torno da écfrase como “interminavelmente evasiva [endlessly evasise]” (KRIEGER, 1998, p. 3).

Não é nosso intuito aqui tecer uma longa revisão teórica do termo, no entanto, é importante que, ainda que brevemente, nós nos situemos em relação a esse complexo termo que vem sendo utilizado e revisitado sob diversas perspectivas, de modo que possamos entender os usos que estão sendo dados a ele nesta dissertação.

Segundo Márcia Arbex (2020), a *ekphrasis* (écfrase) é um termo grego equivalente à *descriptio* em latim, o qual era, inicialmente, uma técnica retórica que se caracterizava por descrever algo de modo minucioso, sejam pessoas, lugares, animais... É importante destacar, nesse sentido, que a écfrase na Antiguidade estava relacionada com a oralidade. Dentro dos

discursos, de acordo com Vieira (2016, 2017), as descrições vivazes dotadas de *enargia*¹³ auxiliavam na criação de imagens mentais para os ouvintes.

No entanto, Arbex (2020), aponta que os estudos e traduções dos séculos XVIII e XIX atuaram de modo a favorecer a retomada do termo *écfrase* relacionado à descrição de ordem literária, mais especificamente a descrição de obras de arte dentro do âmbito da literatura, de tal maneira que a *écfrase* passou a ser considerada uma *transposition d'art*. Vieira (2016) relaciona essa ênfase teórica concedida ao termo entre os séculos citados acima à popularização da escrita/leitura dentro da era da “reprodutibilidade técnica”. Essa ênfase resultou nas definições mais restritas do termo *écfrase* e acabou se tornando uma convenção terminológica, isto é, que conectam o termo à descrição de obra de arte, a exemplo, como vimos, do uso dado ao termo por Liliane Louvel (2006, 2012) e, como veremos, do uso dado por Valérie Robillard (1998).

Arbex, no artigo “*Contemporary tableaux d’auteurs in Michel Houellebecq’s and Michel Tournier’s Novels*” [“Quadros de autores” contemporâneos nos romances de Michel Houellebecq e Michel Tournier] aponta que alguns teóricos, como Vouilloux e Webb, criticam esse uso reducionista do termo, o qual é incessantemente revisitado e refinado, de modo que há também na contemporaneidade uma tentativa de reaproximar a *écfrase* que se refere unicamente aos objetos e obras de arte ao seu passado histórico, quando o conceito era mais abrangente. Claus Clüver, por exemplo, propõe uma definição que abarca outros objetos, inclusive edifícios arquitetônicos: “*Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético.*”¹⁴ (CLÜVER, 2020, p. 239). O uso do termo dado por Clüver será importante para que possamos discutir as descrições das danças dos dervixes girantes dentro do romance, como veremos no capítulo cinco.

3.6. “O modelo diferencial” de Valérie Robillard

Como Liliane Louvel (2006), ao compor sua tipologia, não se detém na conceituação de *écfrase* de modo a matizar as possíveis ocorrências desse fenômeno, é interessante que convoquemos outras escalas que aprofundem o termo, categorizando seus usos em graus dentro de uma narrativa. Alguns teóricos como Hans Lund (1992), Tamar Yacobi (1998) e Valérie Robillard (1998), se dedicaram a propor escalas tipológicas levando em consideração a *écfrase*

¹³ Recurso típico da *écfrase* retórica capaz de pôr diante dos olhos dos ouvintes imagens que estão ausentes e que se fazem presentes por meio da mente (VIEIRA, 2017, p. 54).

¹⁴ Tradução minha de: “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium.”

especificamente. Nesta dissertação, acredito que tanto a categorização de Louvel quanto a de Robillard sejam o ideal para a análise do romance aqui proposta.

Sobre a escolha de utilizar ambas as escalas, Vieira (2016), ao construir sua tese de doutoramento, afirma ser pertinente tendo em vista, dentre outras razões, sua complementaridade, a natureza vertical da primeira e a natureza horizontal da segunda: “As categorizações de Robillard e as de Louvel dialogam e se complementam, uma vez que ambas enfatizam características picturais apresentadas no texto.” (VIEIRA, 2016, p. 42). No caso desta dissertação, tal como Viera, acreditamos ser pertinente a utilização de ambas as propostas tipológicas.

A autora e pesquisadora Valérie Robillard, no ensaio *In pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach* [Em busca da éfrase: uma abordagem intertextual], sobre o uso do termo éfrase, afirma que nenhuma definição seria suficiente: “Quando encontramos seis poemas em um único volume que fazem uso tão variado de suas fontes pictóricas, fica imediatamente claro que nenhuma definição única de éfrase é suficiente para subsumir as muitas maneiras pelas quais os poemas tocam em imagens [...]”¹⁵(ROBILLARD, 1998, p. 55). A autora propõe uma abordagem da éfrase a partir de três categorias segundo o modelo tipológico que ela intitula “*the differential model* [o modelo diferencial]”: *depictive* [representativa], *attributive* [atributiva] e *associative* [associativa] (1998, p.60-62). Tal como a escala de Louvel (2006), esse modelo diferencial também se estabelece a partir de níveis de saturação de picturalidade com base em marcadores picturais, mas que atuam de maneira horizontal, no sentido da esquerda para a direita, estando à esquerda o grau mais elevado de picturalidade¹⁶. As três categorias possuem ainda subcategorias mais específicas. A primeira categoria, *depictive* [representativa], subdividida em *analogous structuring* [estruturação análoga] e *description* [descrição], assemelha-se ao conceito comumente defendido durante a Antiguidade, isto é, descrições vivazes em que se pode relacionar fortemente a literatura com a visualidade por meio de descrições dotadas de *enargia* e capacidade representacional, porém, nesse caso, com relação ao pictórico, e não a qualquer tipo de descrição, como na Antiguidade. A diferença entre as subcategorias seria apenas o grau dessa descrição, de modo que, na *analogous structuring* [estruturação análoga] o escritor emula uma similaridade estrutural da obra artística em seu

¹⁵ Tradução minha de: “When we encounter twelve poems in a single volume that make such varied use of their pictorial sources, it immediately becomes clear that no single definition of ekphrasis is sufficient to subsume the many ways in which poems touch on pictures [...]”

¹⁶ Ver mapa conceitual em ROBILLARD, 1998, p. 61.

trabalho literário, diferentemente da *description* [descrição], a qual está mais próxima do conceito de *écfrase* da Liliane Louvel, por exemplo.

A segunda categoria, *attributive* [atributiva], é subdividida em *naming* [nomeação], *allusion* [alusão] e *indeterminate marking* [marcador indeterminado] e está ligada justamente a esses aspectos mais diluídos que podem indicar uma *écfrase*, de modo que, diferentemente da primeira categoria, não há suspensão da narrativa pelo surgimento da *écfrase*. Trata-se, portanto, de um nível mais sutil do que o primeiro, sem deixar, porém, de ser considerada uma *écfrase*, uma vez que, de acordo com Miriam Vieira: “um texto pode somente fazer referência a uma pintura, sem utilizar ou dar atenção aos aspectos estruturais desta pintura, como em uma referência intermediária, de acordo com a categorização proposta por Rajewsky.” (VIEIRA, 2016, p. 40).

E a terceira categoria, *associative* [associativa], subdividida em *artistic styles* [estilos artísticos] e *mythos/topos* [topos/mitos] faz referência a elementos narrativos que se associam às artes visuais de forma “estrutural”, “temática” ou “teórica”, de forma sugestiva e dialógica. Ou seja, essa última categoria é a mais sutil e diluída das três que são propostas por Robillard. No entanto, para a autora, ainda que seja menos estruturada do que as outras duas, ela também é uma forma de existência das *écfrases*. É possível, portanto, perceber que as categorias *ecfrásticas* de Robillard (1998) permitem uma flexibilidade maior ao termo do que a tipologia proposta por Louvel (2006) em que, dentre os graus de picturalidade possíveis, a *écfrase* seria unicamente o mais elevado, levando em consideração necessariamente a descrição.

Se estendermos esse pensamento para as narrativas, também é possível perceber que não existe uma única definição de *écfrase* que dê conta das várias maneiras como um único romance estabelece conexões entre a literatura e as artes visuais. Assim, optar por utilizar ambas as tipologias e, com elas, ambas as possibilidades complementares de se pensar a *écfrase* não significa negar outras perspectivas do termo. Robillard, nesse sentido, defende que tal como os conceitos de literatura e artes não são estanques, também o termo *écfrase* não pode se limitar de maneira completamente estável, tendo em vista sua vida útil múltipla:

De fato, se continuarmos a basear nossa compreensão da *ekphrasis* principalmente na tentativa do verbal de representar ou descrever uma obra de arte visual, ou mesmo sua capacidade de fazer isso, como podemos explicar a miríade de maneiras alternativas de que obras literárias contemporâneas tocam nas artes visuais, algumas das quais são elas próprias não representativas? Um dos riscos de tentar chegar a definições únicas de *ekphrasis*, então, é que elas definem imediatamente as fronteiras tanto da arte

quanto da literatura, nenhuma das quais, ao longo de sua história, provou serem entidades particularmente estáveis. (ROBILLARD, 1998, p. 54).¹⁷

Observamos, portanto, que Robillard (1998) se refere à *écfrase* ainda que o termo não esteja associado a uma descrição propriamente dita, mas apenas a uma nomeação ou alusão de uma obra de arte inserida dentro da narrativa, de modo semelhante a Bernard Vouilloux (1994), quando ele propôs duas possibilidades de ocorrência para imagens *in absentia* dentro do texto: “Enunciado referencial”, por meio da nomeação de pintores ou títulos de quadros; e “Enunciado alusivo”, por meio de termos denominadores ou notações descritivas (ARBEX, 2006, p. 54).

Além disso, Tamar Yacobi (1998), tal como Robillard também considera a *écfrase* a partir de citações curtas, nomeações, alusões e, claro, descrições. Ela defende que não é o tamanho das citações que irá determinar o valor delas para a narrativa: “Se a citação é mais curta ou mais longa, faz uma diferença prática, mas não de princípio, em seu papel dentro do quadro escritor/leitor” (YACOBI, 1998, p. 23). É interessante destacar essa informação com relação ao tamanho das citações, pois, no romance aqui analisado, a maioria das descrições ou nomeações, como veremos, não ocupam longos trechos. Nesse sentido, o termo se afasta de seu original retórico, comumente utilizado da Antiguidade, e é usado para analisar obras contemporâneas, uma vez que não se espera da citação descrições vivazes ou a *enargia* para caracterizar determinado trecho enquanto uma *écfrase*, mas sua ligação com a referência ao mundo das artes visuais.

As *écfrases*, nesse sentido, identificadas n’*A imensidão íntima dos carneiros* são a pintura da Santa Ceia na parede da cozinha da casa da infância de Assaad em Zahle, O Retrato de São Charbel na parede da sala de Assaad no Brasil, as Figuras de Cristo no teto e no fundo da igreja e as fotografias de Assaad, Michel e Marcelo no túmulo da família. Com exceção da pintura da Santa Ceia que pode ser enquadrada na primeira categoria da Robillard, *depictive* [representativa], todas as outras estão enquadradas na segunda categoria *attributive* [atributiva], mais especificamente enquanto uma *naming* [nomeação]. Há ainda, porém, as descrições das

¹⁷ Tradução minha de: “Indeed, if we continue to base our understanding of ekphrasis primarily on the attempt of the verbal to represent or describe a visual work of art, or even its ability to do this at all, the how do we account for the myriad of alternative ways in which contemporary literary works touch on the visual arts, some of which are themselves non-representational? One of the risks of trying to arrive at single definitions of ekphrasis, then, is that these immediately define the boundaries of both art and literature, neither of which have, in the course of their history, proven particularly stable entities.” (ROBILLARD, 1998, p. 54).

danças dos dervixes girantes, que serão consideradas écfrases levando em consideração a proposição de Clüver (1997).

Assim, nesta dissertação irei considerar a écfrase tanto em seu sentido associado à presença de obras de arte dentro da literatura, seguindo a tradição do *ut pictura poesis* e ampliando a noção de picturalidade também às fotografias, levando em consideração tanto as definições de Louvel (2006) e de Robillard (1998), quanto a definição de Claus Clüver (1997), sobretudo no que diz respeito às descrições das danças dos dervixes girantes .

Ademais, as descrições dentro de uma narrativa geralmente não acontecem de maneira isolada. Ainda que se oponham descrição e narração nos estudos narratológicos clássicos, ambos estão entrelaçados e funcionam de modo conjunto na construção de um romance. Mieke Bal (1991), por exemplo, afirma que uma écfrase é tanto descritiva quanto narrativa, uma vez que seu efeito não é limitado aos momentos de descrição dentro de um romance: “o efeito de uma descrição não se restringe à passagem descritiva em si [...] todo detalhe deve ser relacionado com o todo; nada é supérfluo; nada é irrelevante; nada é insignificante”(BAL, 1991, p. 132 apud VIEIRA, 2016, p. 26).

Em *A imensidão íntima dos carneiros* os iconotextos que são construídos não se limitam às suas descrições. Pelo contrário, cada descrição está imbricada com a narração, de modo que raramente há uma suspensão narrativa para que aconteça um momento descritivo. As pinturas e fotografias descritas, por exemplo, fazem parte da ação e se distribuem ao longo do romance por meio da construção de elementos associativos. Já as descrições das danças ganham maior detalhamento, provocando uma suspensão mais significativa dentro do fluxo narrativo. Elas são inclusive mais dotadas de *enargia* do que as outras écfrases, a exemplo da Santa Ceia, a qual, apesar desse fato não perde em importância para a construção do romance. Pelo contrário, como veremos, a importância da Santa Ceia extrapola o momento de sua descrição, sendo edificada também à medida em que se constrói a importância da mesa posta e dos momentos familiares em torno dessa mesa.

3.7. As funções da pintura na literatura

Uma vez que está inserida na narrativa por uma escolha do autor, qual seria a função da descrição (ou nomeação) que convoca outra arte, ou mídia, de diferente suporte, para o ambiente literário? Sophie Bertho, no ensaio traduzido como *Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa* (2014), dedica-se a refletir sobre as diferentes funções que a inserção

de uma descrição de um quadro de pintura (seja ele real ou fictício) assume na narrativa literária. Apesar de a autora fazer referência apenas a quadros de pintura, iremos utilizar essa mesma base teórica para pensarmos também os outros iconotextos presentes na narrativa, isto é, as fotografias e a dança.

A autora francesa distingue quatro funções as quais são progressivas e dependem do efeito pretendido pelo escritor: a função psicológica, a função retórica, a função estrutural e a função ontológica. Para a construção de seu argumento, Bertho utiliza trechos da obra romanesca francesa *À la Recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*], escrita por Marcel Proust e publicada em sete volumes, sendo três deles póstumos.

De acordo com Bertho (2014), a pintura possui função psicológica na narrativa quando ela está “totalmente submetida à personagem”, isto é, quando a referência pictural serve para caracterizar um dos personagens dentro da construção narrativa. (2014, p. 111-112). A função retórica, por outro lado, é definida por Bertho como uma função persuasiva ou afetiva, em que o personagem é afetado de tal maneira pelo quadro na narrativa que haveria uma transformação de seus interesses, opiniões ou paixões. (BERTHO, 2014, p. 113). A próxima função, seguindo essa escala progressiva, é mais frequentemente utilizada por romancistas. A função estrutural é uma função reflexiva e atua como um *mise en abyme*¹⁸ dentro da narrativa. Ela reflete a obra literária em que está inserida, resumindo, de forma emblemática, alguns aspectos específicos da história narrada. Bertho destaca ainda sua capacidade premonitória ou “preditiva”, isto é, quando se encontra descrita no início da narrativa, a pintura pode predizer, de alguma forma, eventos que aparecerão ao seguir dos acontecimentos. (BERTHO, 2014, p. 115). Por fim, Bertho aponta a função ontológica como uma “função metalinguística”, a qual extrapolaria o estatuto narrativo de modo a compor sentido simbólico com relação à própria construção da obra. Ou seja, haveria no quadro e em sua descrição algo complexo que apontaria para o próprio fazer literário, logo, metalinguístico. (BERTHO, 2014, p. 121).

Além dessas distinções, Bertho também diferencia as quatro funções a partir do nível em que operam: no nível do leitor ou no interior da narrativa. Para a autora, a função retórica é uma função interna, que opera no interior da narrativa, enquanto que as funções psicológica e estruturais operam no nível do leitor. Também, nesse sentido, Bertho ressalta o caráter mais

¹⁸ O *mise en abyme* é um efeito visual reflexivo que apresenta uma mesma imagem multiplicada diversas vezes. Dentro dos estudos literários, o termo foi utilizado pela primeira vez por André Gide e sugere uma narrativa especular. Lucien Dallenbach, que ampliou o conceito, o aponta como um “redobramento especular da narrativa” que pode acontecer de variadas formas (DÄLLENBACH, 1979, p. 53)

complexo da função ontológica, o qual ultrapassa o “dualismo personagem-leitor”, solicitando tanto o narrador quanto o personagem e o leitor, num sentido máximo: “o sentido atinge a essência, a arte preenche a vida.” (BERTHO, 2014, p. 123)

Bertho finaliza seu ensaio destacando o lugar que o quadro descrito ocupa na narrativa:

Se o romance se tornou – retomando uma fórmula de Lukács – a forma literária privilegiada de um mundo abandonado pelos deuses, o quadro, descrito, citado, ocupa sem dúvida no romance a mesma função que a imagem verdadeira, vista e admirada, ocupava nas catedrais. A imagem remete ao que comanda o silêncio, a uma essência indizível. (BERTHO, 2014, p. 122-123).

É esse lugar, em que podemos distinguir uma “essência indizível”, que nos interessa. Quais as funções que as pinturas e fotografias, ora descritas, ora evocadas, no romance de Marcelo Maluf possuem dentro da narrativa? Veremos em detalhes nos capítulos seguintes que a pintura da Santa Ceia acumula tanto a função psicológica quanto a função estrutural. Já o retrato de São Charbel, a dança dos dervixes girantes e as fotografias de Assaad, Michel e Marcelo caracterizam os personagens, de modo a também possuírem uma função psicológica à narrativa, enquanto que as figuras de Cristo no teto e no fundo da igreja possuem função retórica.

ARTE 3 – O CARNEIRO ANCESTRAL



4. CAPÍTULO 3: IMAGENS PRESENTES NA IMENSIDÃO

*“Mesmo que ele grite, esperneie, chore como uma criança mimada, eu o conduzirei aos berros, como um carneiro que sabe que será sacrificado.”
(MALUF, 2019a, p.13)*

Neste capítulo, analisaremos as imagens presentes no romance *A imensidão íntima dos carneiros*, no sentido explicitado anteriormente. Ao contrário das imagens "ausentes" [*in absentia*], que se formam na mente do leitor, são imagens *in praesentia*, reproduzidas materialmente no livro: *Agnus Dei* de Francisco Zurbarán (1635-1640) e um desenho de Giambattista Della Porta (1586). Apresentaremos as fontes das reproduções e as consequências da escolha dos recortes feitos na imagem, que reforçam a noção do indizível, a simbologia cristã e a força da ancestralidade na família Maluf.

4.1. “Era uma imagem que quando eu comecei a escrever já tava”

O livro existe primeiramente enquanto um objeto dotado de materialidade, que circula dentro do mercado editorial até as prateleiras das livrarias, sejam elas físicas ou virtuais, até chegarem às mãos do leitor. *A imensidão íntima dos carneiros* enquanto objeto se apresenta ao leitor: em papel, um livro de 151 páginas impressas em polén bold; em *e-book*, um livro virtual com 81 páginas. Em ambos os formatos, ao menos três informações se apresentam a seu potencial leitor antes mesmo que suas páginas sejam abertas: a imagem que figura na capa (FIGURA 1), o nome do autor Marcelo Maluf e o título do livro *A Imensidão Íntima dos Carneiros*.

FIGURA 1 – FOTOGRAFIA DA CAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS



Fonte: MALUF, 2019a. Acervo da autora.¹⁹

A primeira imagem que vemos quando olhamos para o livro de Marcelo Maluf é, portanto, a cabeça de um carneiro deitado, em destaque no primeiro plano, colorida, sobre um fundo escuro. Essa cabeça de carneiro é um detalhe de uma obra de Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei* (1635-1640), escolhida e montada dessa exata forma pelo autor do livro, de acordo com ele próprio em entrevista a Gabriela Hollanda:

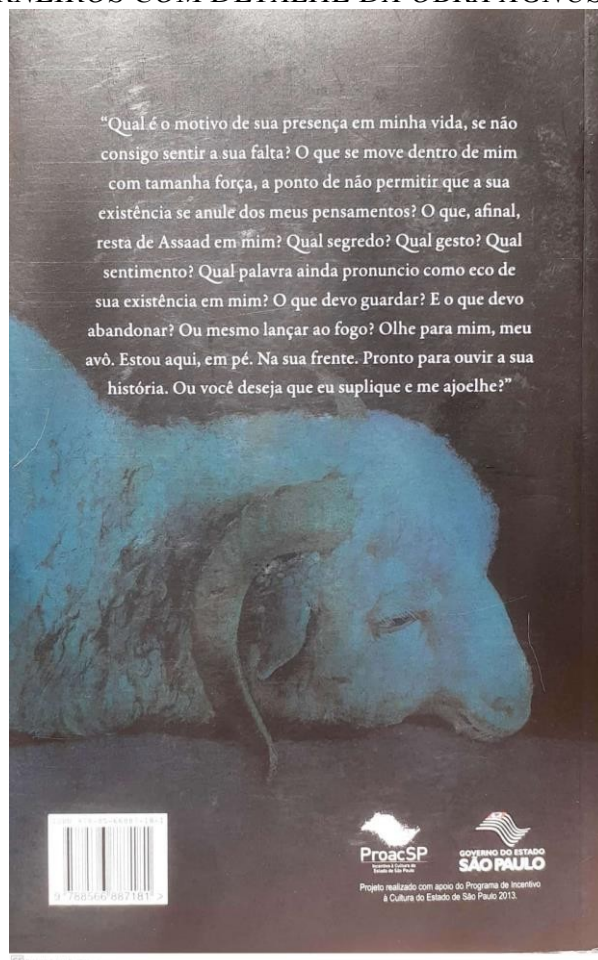
A capa, por exemplo, é uma capa completamente minha. Não foi a editora que fez, fui eu, eu disse pra editora o que eu queria, eu montei a capa do jeito que você está vendo. O que que a editora fez? Chamou um diagramador, chamou um capista pra colocar uma letra melhor etc e tal, mas exatamente como você vê é como eu mandei, então a capa já nasceu assim na minha cabeça, então a imagem da capa que é uma pintura do Zurbarán foi a primeira coisa que veio na minha cabeça. Era uma imagem que quando eu comecei a escrever já tava. (MALUF, no prelo)

A figura do carneiro é, portanto, prévia à escrita e foi incluída no livro tanto na capa, quanto na contracapa (FIGURA 2) e na quarta página do livro, antes das epígrafes, depois dos agradecimentos (FIGURA 3). Nas três, é importante que se destaque o trabalho de montagem, também pensado pelo autor do livro: há apenas um recorte da obra de Zurbarán. Em nenhuma

¹⁹ As referências completas de todas as figuras se encontram ao final desta dissertação.

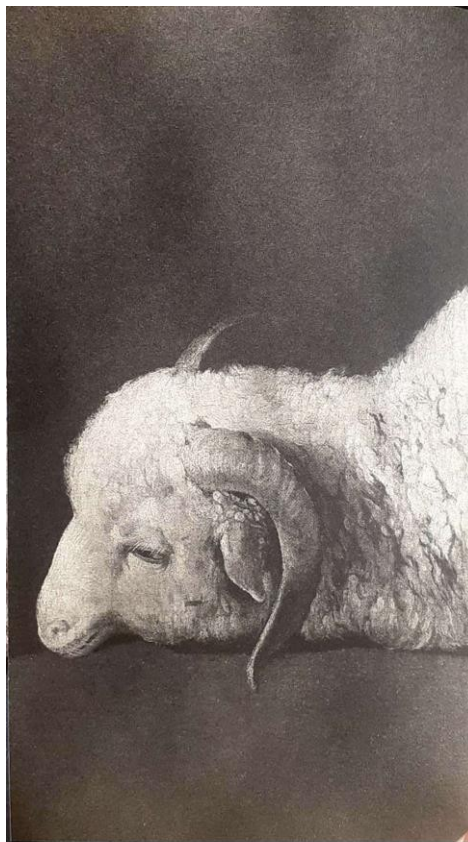
delas vemos uma reprodução inteira da tela do pintor espanhol (FIGURA 4), na qual figura não apenas uma cabeça de um carneiro, mas um carneiro inteiro que tem suas patas amarradas, deitado em uma espécie de mesa cinza, sobre um fundo completamente escuro.

FIGURA 2 – FOTOGRAFIA DA CONTRACAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS COM DETALHE DA OBRA AGNUS DEI



Fonte: MALUF, 2019a. Acervo da autora.

FIGURA 3 – FOTOGRAFIA DA QUARTA PÁGINA DE *A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CANEIROS* COM DETALHE DA OBRA *AGNUS DEI* EM PRETO E BRANCO



Fonte: MALUF, 2019a. Acervo da autora.

FIGURA 4 – *AGNUS DEI* (1635-1640) DE FRANCISCO DE ZURBARÁN



Fonte: Site oficial do *Museo Nacional Del Prado*.

Assim, para que o leitor compreenda que a cabeça do carneiro que figura na capa do livro *A imensidão íntima dos carneiros* é um recorte de um corpo oculto que está em posição de sacrifício é imprescindível que se busque a fonte: a pintura a óleo de Francisco de Zurbarán, intitulada *Agnus Dei*, da coleção do *Museo Nacional Del Prado*, que se localiza em Madrid, mas que possui também um *site* oficial em que o visitante pode navegar pelas salas virtuais e ter acesso às fotografias das pinturas do museu em alta resolução.

Ao selecionar apenas o detalhe da cabeça do carneiro, Marcelo Maluf deixa de mostrar o restante da imagem, isto é, o corpo inteiro desse animal, o qual permanece oculto para o leitor que por ventura não conheça o quadro. As amarras do carneiro não estão à vista mas, nem por isso, deixam de existir. Na escolha da imagem e sua montagem, aquilo que não se diz, ou seja, que está segredo, é de importância fundamental à narrativa: não figura na capa a cabeça de qualquer carneiro, mas de um carneiro em sacrifício; um carneiro imolado. A imagem de carneiros sacrificados, assim como a noção de “segredo”, será resgatada obsessivamente durante a construção da narrativa.

Como vimos desde o primeiro capítulo, o personagem Assaad guarda um segredo por quase toda sua vida; um segredo que atravessa todo o romance e que catalisa a escrita desse personagem quando se encontra na velhice, que é o assassinato de seus irmãos. Adib e Rafiq de certo modo tiveram suas liberdades sacrificadas quando foram compulsoriamente recrutados pelo exército, mesmo a contragosto, para que a família de ambos não perdesse a colheita inteira e passasse fome. Seria, portanto, o sacrifício da liberdade dos dois irmãos que iria permitir a segurança alimentar da família. No entanto, o assassinato que se seguiu gratuitamente, elevou para outro patamar a ideia de sacrifício, de modo que há, na escolha de ocultar as amarras do carneiro, a presença das amarras que envolveram os pescoços de Adib e Rafiq, as amarras do segredo que é ocultado como algo que as palavras não são capazes de exprimir: o indizível frente ao trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008).

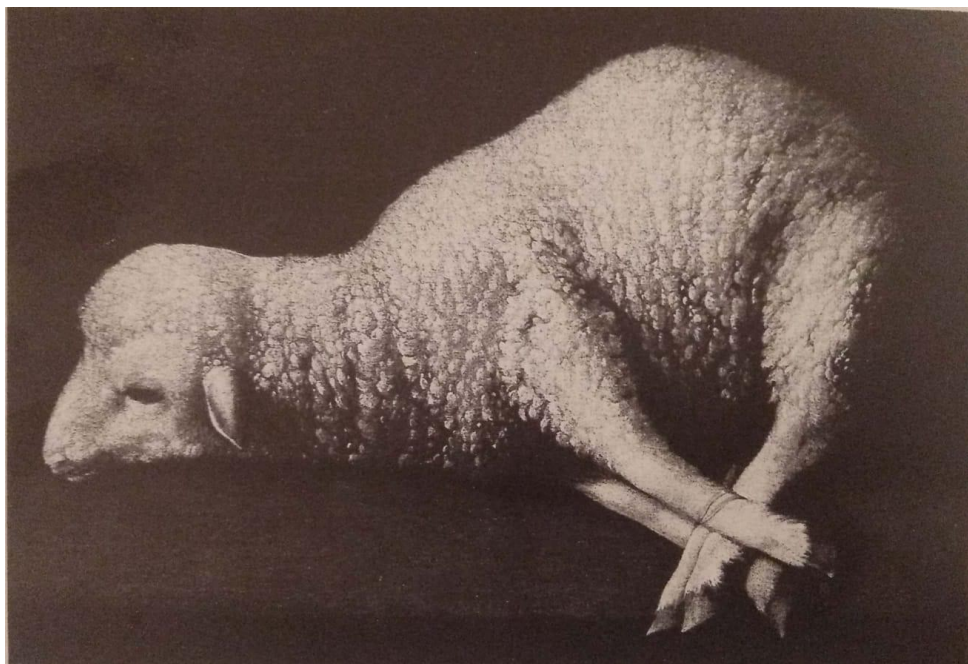
4.2. *Agnus Dei* de Francisco de Zurbarán: da natureza morta ao simbolismo sagrado

Francisco de Zurbarán (1598-1664), de acordo com o professor e pesquisador do Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova Iorque, Jonathan Brown (1991), além de ser considerado, desde meados do século XIX, um dos maiores artistas do Barroco Espanhol, é conhecido por pintar principalmente "Figuras de devoção", tais como santos e monges em destaque sobre um fundo escuro, bem como, em menor grau, "Naturezas mortas". Viveu entre

os anos de 1598 e 1664 e, após sua morte, seu trabalho caiu em esquecimento rapidamente, em 1700; veio a ser redescoberto pelo público apenas por volta de 1838, numa exposição no *Musée du Louvre*, em Paris. Em suas pinturas é comum a expressão da convicção religiosa de seu tempo, sobretudo porque a Igreja Católica foi um de seus maiores mecenas, como foi também de tantos outros artistas à época, tanto que ele passou a ser conhecido como “o pintor dos monges”. Frequentemente, o pintor espanhol contemporâneo de Velázquez recebia instruções bastante detalhadas daquilo que ele deveria pintar. Os patronos eclesiásticos que o contratavam exigiam que ele demonstrasse precisão doutrinária e histórica. Seus trabalhos apontados como os de maior destaque são *La Inmaculada Concepción* (1598), *La Anunciación* (1598) e *Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco* (1629) (BROWN, 1991, p.7-13).

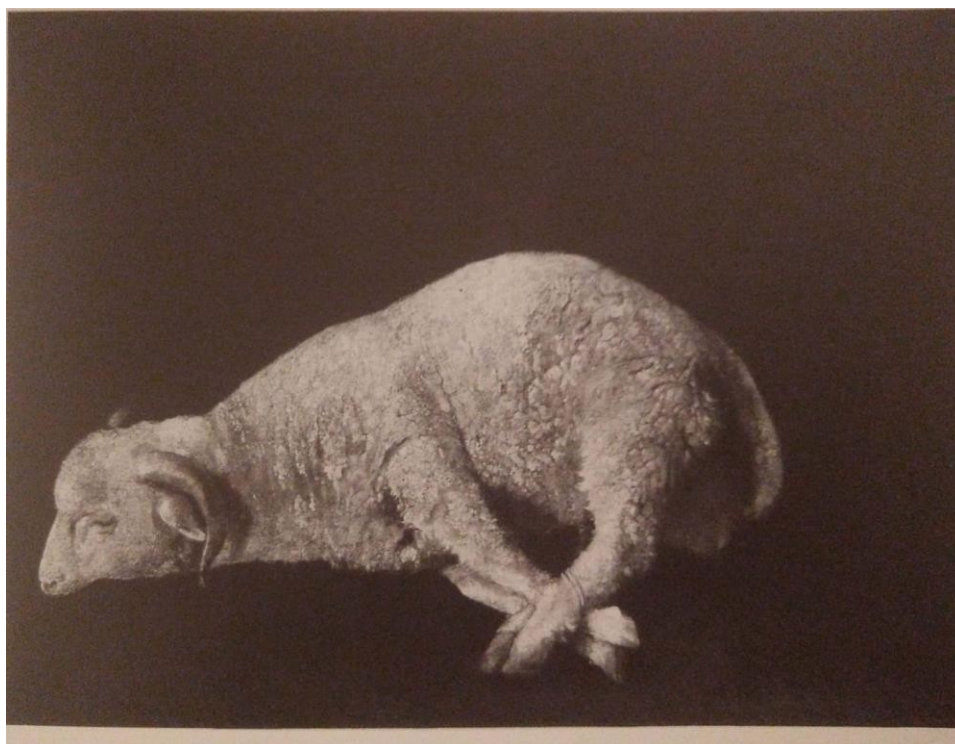
Agnus Dei, a pintura que aparece em detalhe na capa do livro de Marcelo Maluf, é umas das tantas pinturas atribuídas a Zurbarán. Apesar de não ser uma das mais famosas – sequer chega a ser referida no livro de Jonathan Brown dedicado ao estudo do pintor –, ela é apresentada enquanto uma pintura ambígua e potente por Javier Portús (2011), conservador de arte do *Museo Nacional Del Prado*, onde a obra se encontra. A pintura a óleo, datada de 1635-1640 não possui grandes proporções (37,3 cm x 62 cm), diferentemente de parte substancial da obra de Zurbarán, de proporções monumentais. Ela não é, porém, a única de seu tipo. De acordo com Portús, além dessa, existem outras cinco versões do carneiro com suas patas amarradas que apresentam algumas poucas modificações (a exemplo das FIGURAS 5 e 6), as quais pertencem hoje a coleções privadas e que eram, à época de Zurbarán, uma encomenda bastante comum.

FIGURA 5 – *LAMB (1631-1640)*, DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, FINE ART GALLERY



Fonte: GÁLLEGO et al, 1987.

FIGURA 6 – *SHEEP WITH THE FEET TIED TOGETHER (1631)*, DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, COLEÇÃO PRIVADA



Fonte: GÁLLEGO et al, 1987.

A versão do acervo do *Museo Nacional Del Prado*, a qual figura na capa do romance de Marcelo Maluf, é considerada pela crítica a mais refinada tecnicamente. Ela se encontra na sala 8A do museu, junto a pinturas de natureza morta e é, justamente, a dificuldade de classificarseu gênero que a torna, como afirma Portús (2011), tão ambígua. Por um lado, como fica evidente na escolha de sua localização dentro do museu, ela é considerada uma natureza morta, gênero pictórico que passou a ser considerado independente a partir do século XVI e que é caracterizado por retratar objetos, frutas, seres inanimados ou sem consciência, dotados de imobilidade, ressaltando assim volume e textura dessas figuras típicas do cotidiano, sobre uma mesa, as quais evocam o ambiente privado doméstico e o convívio social cotidiano (BROWN, 2001). Por isso, nessa tela, o carneiro, um animal comestível, segundo Portús, muito apreciado nas bodegas da Sevilla no século XVII, encontra-se em cima de uma superfície plana que pode ser interpretada como uma mesa, sobre um fundo preto que o destaca, de modo que ele poderia ser visto como um alimento, levando em consideração seu estado de imobilidade e as técnicas de volume e profundidade adotadas pelo pintor. Nesse mesmo contexto, há ainda estudiosos, como Julio Ortega (2013), que reivindicam o conceito de “bodegón” ao que se chamou de natureza morta de Zurbarán, considerando-o “um gênero plástico que surge como resposta cultural à crise material do início do século XVII” (ORTEGA, 2013, p. 105), dedicado a representar frutos cotidianos e alimentos comuns à época, basicamente o que se comia nas bodegas/tavernas, enquanto uma alegoria barroca.

Por outro lado, ainda de acordo com Ortega (2013), a figura do carneiro excede sua própria condição animal de carneiro, posto que há, nos seus olhos entreabertos, a noção de que ele ainda não está morto, apesar de demonstrar resignação com seu iminente destino sacrificial. Há, nesse vislumbre de olhos e na amarra de seus pés, uma potência emotiva, numa referência à imagem sacrificial mais famosa da Igreja Católica, isto é, o Cristo crucificado, personagem que é referido pela literatura bíblica, no relato de João, enquanto “o cordeiro de Deus”: “Vede o cordeiro de Deus, o que tira os pecados do mundo.” (BÍBLIA, 2020, p. 411). Esse termo, “cordeiro de Deus”, seria uma tradução do latim *Agnus Dei*, de modo que, de acordo com Portús, muitos estudiosos têm interpretado a pintura como um gênero em si, isto é, *Agnus Dei*: a representação de um cordeiro (um jovem carneiro), como um símbolo de expressão religiosa; parte da iconografia cristã.

Para o conservador de arte, inclusive, ler essa pintura apenas como uma natureza morta seria apagar o fato de que, na época em que foi produzida, ela representava explicitamente uma determinada crença e fé. Há, porém, algumas características que a conectam com esse gênero

específico, como o fato de o volume e a textura do carneiro, sobre o fundo escuro, receberem destaque. Nesse sentido, Brown (1991) tece reflexões interessantes ao afirmar que as poucas naturezas mortas atribuídas a Zurbarán possuem características que extrapolam o gênero, uma vez que a religiosidade presente na obra do pintor espanhol se sobressairia, inclusive, num mero copo d'água: “Zurbarán parece ter elevado objetos humildes a um plano de realidade mais elevado e essa impressão tem levado alguns escritores a interpretar a fruta e o copo d'água como símbolos religiosos ou oferendas de voto.” (BROWN, 1991, p. 78)²⁰. O carneiro, tal como o copo ou a fruta, não é um mero carneiro. Ele, de forma mais pronunciada do que esses elementos inclusive, carrega uma simbologia bastante potente e, à época de sua feitura, explicitamente sacra. Vê-lo apenas como um carneiro seria, desse modo, vê-lo em anacronia.

Além disso, é interessante perceber que essas interpretações da natureza morta de Zurbarán como uma espécie de pintura religiosa se ligam com o fato de que o gênero natureza morta é, de acordo com a pesquisadora Celina Maria Moreira de Mello (2002, p. 36), o menos valorizado dentro da lógica de hierarquia dos gêneros de pintura, seguindo uma tradição acadêmica canônica, em que os quadros históricos seriam os mais valorizados por demonstrarem habilidade no âmbito técnico da pintura, mas também em aspectos narrativos. Nesse contexto histórico, os considerados grandes pintores eram aqueles capazes de narrar com o pincel, representando feitos heroicos, bem como valores de ordem moral, religiosa ou política. Ou seja, interpretar a natureza morta de Zurbarán com seu potencial narrativo histórico-religioso seria validar ainda mais sua pintura.

Além do fato de *Agnus Dei* representar um carneiro com os pés amarrados, há ainda outra pintura do mesmo pintor que, quando analisada, reforça a possibilidade interpretativa da tela para além do gênero natureza morta. Na pintura *Adoración de los pastores* (1638)(FIGURA 7), claramente um quadro religioso, Zurbarán retrata o momento do nascimento do personagem Jesus Cristo, enquanto um bebê cercado por figuras religiosas alegóricas. A figurado carneiro em sacrifício aparece também nesse contexto, no canto inferior direito do quadro (FIGURA 8), criando uma relação extremamente significativa entre a criança, que acaba de nascer e recebe quase todos os olhares, e o animal, que aguarda sua própria morte esquecido num canto, sem que nenhum outro personagem da pintura lhe dirija atenção.

²⁰ Tradução minha de: “Zurbarán has seemingly elevated humble objects to a higher plane of reality, and this impression has led some writers to interpret the fruit and the cup of water as religious symbols or votive offerings”

FIGURA 7 - *ADORACIÓN DE LOS PASTORES* (1638), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN



Fonte: GÁLLEGO et al, 1987.

FIGURA 8 – DETALHE DA OBRA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1938)



Fonte: GÁLLEGO et al, 1987.

No entanto, de acordo com Portús (2011), mais interessante do que determinar *Agnus Dei* enquanto natureza morta ou pintura religiosa seria entendê-la em suas próprias fronteiras, as quais borram os limites existentes entre esses dois gêneros, concedendo-lhe ainda mais importância por conta de sua característica ambígua. O carneiro pode ser visto, portanto, tanto como um alimento, que é sacrificado com o intuito de saciar uma fome, quanto como um elemento simbólico sagrado. Em ambos os casos, há nele o sacrifício. O carneiro não berra, amarrado; silencioso, ele suporta o seu destino.

Essa ambiguidade presente em *Agnus Dei* de Zurbarán pode ser também identificada em alguns trechos d' *A Imensidão Íntima dos Carneiros*. O primeiro exemplo surge quando a família Maluf está reunida à mesa da cozinha para o almoço:

Quando me sentava com a família para almoçar, agradecia o carneiro no prato. Quando tínhamos, em ocasiões especiais, a dádiva de comungar um carneiro, me punha a devorá-lo com as mãos, com pressa, apenas para me livrar de saber se aquele animal havia sido, em algum momento, um interlocutor para os meus anseios de menino. (MALUF, 2019a, p. 24)

Nesse trecho, o aspecto de natureza morta contida na simbologia do animal carneiro se sobressai, enquanto um alimento a ser devorado. Porém, ainda nesses momentos, em que o carneiro ocupa a mesa enquanto um alimento, ele não se limita a essa condição. Além de simbolizar uma ocasião especial de comunhão familiar, o carneiro era um interlocutor para Assaad; alguém com quem ele podia conversar nas montanhas de Zahle, como podemos observar tanto na citação acima quanto no trecho que se segue: “Eu sempre o ouvia com muita

atenção. Mustafa era um desses carneiros que falavam por horas. Mas, apesar de me enfastiar muitas vezes com seus discursos, eu gostava de ouvi-lo” (MALUF, 2019a, p. 38).

Há, ainda, trechos em que a simbologia em torno do carneiro extrapola explicitamente a sua condição de animal, conectando-o com o sentido mais religioso do termo *Agnus Dei*, que intitula a pintura de Zurbarán: “quando um carneiro berra, ele expressa a sua angústia, raiva, medo ou alegria. O berro de um carneiro é a maneira dele de se comunicar com Deus. O Cristo berrou: ‘Pai, por que me abandonaste?’” (MALUF, 2019a, p. 62). Existe, nesse trecho, uma relação direta estabelecida entre o carneiro e a figura de Cristo crucificado. A escolha do verbo “berrar” é bastante significativa, uma vez que o berro é a voz do carneiro: Cristo, o cordeiro de Deus, era um “cordeiro” fadado ao sacrifício; seu destino era, desde o nascimento, ser crucificado. Suas pernas estão, desde sempre, atadas. A frase que é composta por Marcelo Maluf pelo verbo de elocução “berrar” precede a última fala do principal personagem bíblico, quando ele já se encontrava crucificado, de acordo com a literatura cristã: “E, na nona hora, clamou Jesus a grande voz: ‘Eloi, Eloi, lema sabactani’ o que é traduzido: ‘Deus meu, Deus meu, para que me deixaste para trás?’” (BÍBLIA, 2020, p. 255). Assim, interpretar o carneiro enquanto um animal a ser consumido, o que o aproxima do gênero natureza morta, não o afasta necessariamente de significado simbolicamente religioso, mais especificamente, cristão. Há, em ambas as perspectivas, a possibilidade de entender os gêneros de pintura em suas complexidades.

A pintura de Zurbarán dialoga com a narrativa, sobretudo alegoricamente. Quando o personagem Marcelo, em trecho posterior ao citado acima, recebe de presente um cordeiro, ele pensa imediatamente na “figura de Cristo”, a qual é frequentemente evocada durante as refeições por sua família:

"Eu lhe trouxe um cordeiro." O pequeno animal chorava em seu colo. "O quê?" "Um cordeiro, Marcelo, vai me dizer que nunca tinha visto um cordeiro antes?" "Mas você sabe que eu não como mais carne, Haia. Nós já conversamos sobre isso." "Não se trata de um animal para ser comido. Achei que você estava muito sozinho nesse lugar. O pobrezinho ia ser sacrificado, nasceu coxo." E foi assim, dando ênfase à frase: "O pobrezinho ia ser sacrificado, nasceu coxo", que eu me compadecei e aceitei aquele cordeiro como meu animal de estimação. "Você o aceita? Eu até venho te visitar mais vezes se você ficar com ele." Pensei na figura do Cristo, que a minha mãe tantas vezes evocava à mesa antes das refeições, na coroa de espinhos a ferir a sua carne. Em Assaad ainda menino pastoreando carneiros nas montanhas de Zahle. (MALUF, 2019a, p. 61-62)

Há, porém, no ato de recebê-lo como um presente uma recusa: não é um animal para ser comido; é um animal para ser salvo de seu destino de sacrifício. Marcelo o salva, invertendo a

ordem das coisas, quebrando um ciclo de pecados e imolações, mas esse salvamento não faz com que ele desconecte a relação estabelecida entre o pequeno animal e o corpo sacrificado do personagem bíblico. Pelo contrário, é nesse contexto que ele novamente invoca essa relação.

4.3. Um desenho, dois seres: homem e carneiro, a herança familiar

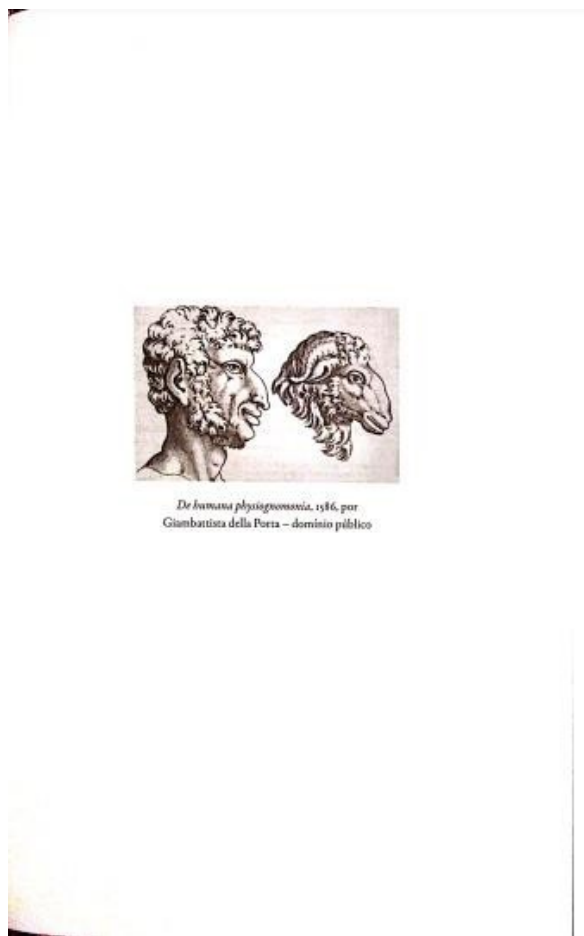
Além de *Agnus Dei* (1635-1640) de Francisco de Zurbarán, há no livro *A imensidão íntima dos carneiros* a reprodução de outro iconotexto, o qual se insere em relação de *praesentia*: uma ilustração que se localiza depois da narrativa, em página posterior aos agradecimentos – um desenho de Giambattista Della Porta (1586) extraído no segundo volume do livro *De humana physiognomonia*, composto por quatro volumes (FIGURA 9). No livro de Giambattista Della Porta, há uma espécie de bestiário, no qual o autor italiano compara a fisionomia humana à fisionomia e características animais.

FIGURA 9 – DESENHO DE GIAMBATTISTA DELLA PORTA (1586)



Fonte: PORTA (2013)

FIGURA 10 – POSIÇÃO NA PÁGINA DO DESENHO DE PORTA



Fonte: MALUF, 2019a, p. 151.

N’*A Imensidão*, o desenho escolhido por Marcelo Maluf que representa um homem e um carneiro não chega a ocupar toda a página, mas aparece em destaque sozinho na última página do livro (FIGURA 10). Em entrevista que concedeu a mim, Marcelo Maluf deixa explícito que, tal como a escolha da pintura que figura na capa, a escolha do desenho também partiu dele próprio:

Foi, foi. Pesquisei. Tava pesquisando justamente essas imagens, de homem-carneiro. Eu conhecia essas imagens de estudos, porque são estudos de rostos humanos com animais e eu lembrava que eu tinha visto em algum lugar. Então fiz uma pesquisa na internet e encontrei, depois achei em livros, porque os artistas das Belas Artes antigamente estudavam desenhando, fazendo rostos e às vezes imitando rostos dos animais ou homens com rostos pra mostrar a expressividade do ser humano com homens que lembravam pássaros [...]. (MALUF, no prelo)

No entanto, diferentemente de *Agnus Dei*, do Zurbarán, o desenho de Della Porta não possui valor pictórico ao mundo das artes. De acordo com Sergius Kodera (2012), o próprio Della Porta não era desse ramo, isto é, ele não ficou conhecido por conta de sua habilidade artística, mas por ser um filósofo que viveu na virada do século XVI para o século XVII, entre

os anos de 1535 a 1615, e que refletia sobre assuntos diversos, como política, cosmologia, meteorologia, física, biologia e magia. Ainda, segundo esse historiador de arte, suas publicações sobre magia se tornaram bastante conhecidas à época, não somente na Itália, mas também na França e na Alemanha, o que não foi visto com bons olhos pela Inquisição da Igreja Católica, que proibiu a circulação desses livros porque eles tratavam de assuntos tidos como proibidos, como naturalismo e bruxaria. Tal como os estudos mágicos, os estudos pseudocientíficos fisionômicos também não eram aprovados pela Inquisição. Com eles, Della Porta afirmava poder prever características humanas a partir de suas feições, das linhas de suas mãos e de suas semelhanças com feições animais, vegetais e até mesmo planetárias. Foi nesse contexto que o estudioso criou o bestiário, que também foi indexado pela censura da Igreja católica, em que está contido o desenho que ilustra o livro de Marcelo Maluf.

Porém, é importante que se destaque que aquilo que à primeira vista pode parecer um simples desenho, fez parte de um estudo que deu continuidade às reflexões em torno da fisionomia humana e suas implicações morais e intelectuais, as quais remontam a Aristóteles. Ainda de acordo com Kodera (2012), esse estudo, hoje lido enquanto pseudociência, à época de sua popularização, foi recebido como uma ciência confiável que prometia revelar os segredos da alma humana a partir de suas feições, de modo que o belo estaria relacionado necessariamente com o bom, e o feio com o mal. Sendo os conceitos de beleza e feiura culturais e tendo sido essa pseudociência difundida na Europa, esse estudo acabou servindo de escopo “científico” a teorias eugenistas posteriores. Marina Feldhues (2020), num ensaio intitulado “Daguerreótipo, desenho e racismo científico”, relaciona, inclusive, os estudos fisionômicos de Della Porta com o surgimento do racismo científico, tendo em vista a forma como foram aprofundadas as relações entre aspecto visível e características comportamentais humanas em estudos posteriores.

É importante ler o desenho em associação com suas camadas de sentido dentro da narrativa. Nele, como vimos, há um homem em perfil ladeado a um carneiro, também em perfil, o qual compartilha com ele algumas características físicas, como o cabelo/pelo, os olhos, o formato do nariz, a cabeça. O que essa escolha pode significar para a construção do livro enquanto tal? Por que o autor optou por fechar, após os agradecimentos finais, seu livro com uma imagem em que os leitores vissem lado a lado, na última página, carneiro e humano? Ou seja, a última impressão que o leitor carregará do livro será essa imagem presente. Por quê?

Destacamos, no início dessa argumentação, que existem na capa do livro *A imensidão íntima dos carneiros* ao menos três informações, duas das quais compartilham o elemento carneiro em comum: a capa e o título. O que descobrimos, após adentrarmos o livro, é que também o nome do autor, Marcelo Maluf, está relacionado com o elemento “carneiro”. Em determinado momento da narrativa, o personagem Marcelo reflete sobre um dos significados de seu sobrenome e de seu avô por parte de pai: “A gordura estava em seu sobrenome. Sabia que um dos significados para Maluf era ‘engordado’, de carneiro gordo, de boa gordura. Era o que sempre fizeram os seus ancestrais. Criavam e matavam os carneiros para comer, para usar a sua lã, a sua pele.” (MALUF, 2019a, p. 75). Aqui se torna evidente a complexidade da figura do carneiro para a narrativa, que se conecta tanto com a iconografia cristã quanto com o sobrenome dos Maluf.

O autor do livro não somente associa a origem etimológica do sobrenome da família aos carneiros, mas também, posteriormente, associa a própria origem genealógica familiar com a desses animais, de modo que os Maluf são apresentados como uma família que partilha com os carneiros uma hereditariedade. Portanto, não somente o nome “Maluf” é conectado ao animal, mas também a narrativa constitutiva da família Maluf. Diz essa lenda familiar, de acordo com Tio Salomão, que os Maluf descenderiam diretamente do carneiro que estava presente no momento do nascimento de Cristo e que, por isso, foram transformados em seres humanos: “Tio Salomão contava que éramos descendentes do carneiro que assistiu ao nascimento do menino Jesus, e por ter visto Maria dar à luz, havia se tornado homem. Por esse motivo, muitos de nós compreendíamos o que diziam”. (MALUF, 2019a, p. 23) Diante dessa informação, podemos relacionar a lenda com o quadro de Zurbarán intitulado *Adoración de los pastores* (1938) (FIGURA 7) que retrata o nascimento do personagem bíblico Jesus Cristo e, dentre outros personagens, um carneiro em sacrifício.

A importância da figura do carneiro é reiterada com a escolha do desenho de Della Porta. Ambos, carneiro e homem, se conectam em aparência, mas não somente. Suas conexões são construídas exaustivamente ao longo da narrativa, desde o início. É a partir do carneiro que se inaugura o teor fantástico da história: depois que o personagem Marcelo vê os carneiros se afogarem no mar, ele tem uma conversa com um carneiro sobrevivente:

Pela manhã fui surpreendido por um carneiro subindo o morro próximo às rochas. “Nem todos os carneiros se afogaram”, pensei. Pelo menos um deles sabia nadar. Subi o morro, queria vê-lo de perto. O carneiro dormia à sombra de uma velha árvore e fingiu não dar nenhuma importância para minha presença, nem para a ventania que lançava as folhas da árvore em seu rosto. Quando me aproximei, quase a ponto de tocá-lo, ele disse: “Por que não se lançou ao mar para nos salvar?”. Não havia rancor

em sua voz, mas decepção. Eu estava diante de um carneiro que lamentava a minha falta de heroísmo. (MALUF, 2019a, p. 10)

E é também diante de carneiros que muito do fantástico se desenrola. Mustafa, o carneiro que habita as montanhas de Zahle, é um dos melhores amigos de Assaad quando criança. Com ele, o avô de Marcelo conversa por horas e é ele que se revela, por fim, não somente ser um carneiro, mas um homem-carneiro, um descendente dos Maluf: “Ao revelar a sua identidade, Mustafa se levantou, era um homem agora. Tinha os olhos calmos, barbas longas e brancas. Não era possível dizer dele que era triste, nem feliz. Tinha apenas uma presença íntegra. E me olhava com ternura”. (MALUF, 2019a, p. 39)

Optar por apresentar, depois que se finaliza a narrativa, um desenho de um homem ladeado a um carneiro é, nesse contexto, quase como apresentar um retrato de família. Marcelo Maluf afirma que se cogitou incluir no livro algumas fotografias de família, mas que ele e seu editor acabaram optando por não inserir as fotos, por receio de que a narrativa ganhasse mais ares autobiográficos do que os pretendidos:

Então, [a fotografia] não entrou porque tanto eu quanto o editor, a gente, entendeu que iria ter muito uma cara mais biográfica ainda... Hoje pensando seria interessante, porque aquilo que é contraponto entre a fabulação e a realidade seria mais forte. Não sei se mais forte, mas teria um peso ali, né, mas aí acabou que não entrou. Entrou uma imagem final que tem no livro e tem no e-book também, dessa questão do homem e do carneiro, da imagem híbrida também e só e isso também foi muito forte pra mim. (MALUF, no prelo).

Ao explicar porque optou por não inserir fotografias *in praesentia*, Maluf evoca a ilustração de Della Porta (1586). Nesse sentido, a escolha de um desenho retratando um homem e um carneiro faz o contrário de ressaltar características autobiográficas, ressalta as características fantásticas da narrativa e a conexão mitológica que liga esses dois seres dentro do universo literário criado por Marcelo Maluf, no qual é perfeitamente possível que carneiros dialoguem, sintam como seres humanos e neles se transformem. Os carneiros são, portanto, parte de sua família; são também seus ancestrais, seguindo essa lógica da lenda construída em torno da história familiar, tanto que, uma das dedicatórias presentes no livro reforça justamente esse elo genealógico: “Para meus ancestrais, os carneiros” (MALUF, 2019a, p. 4).

O desenho de um homem com características fisionômicas semelhantes a um carneiro atua como uma espécie de atestado dessa lenda. Inclusive, quando Marcelo, em determinado momento da narrativa, se dedica a descrever algumas de suas características físicas, ele faz referência aos carneiros.:

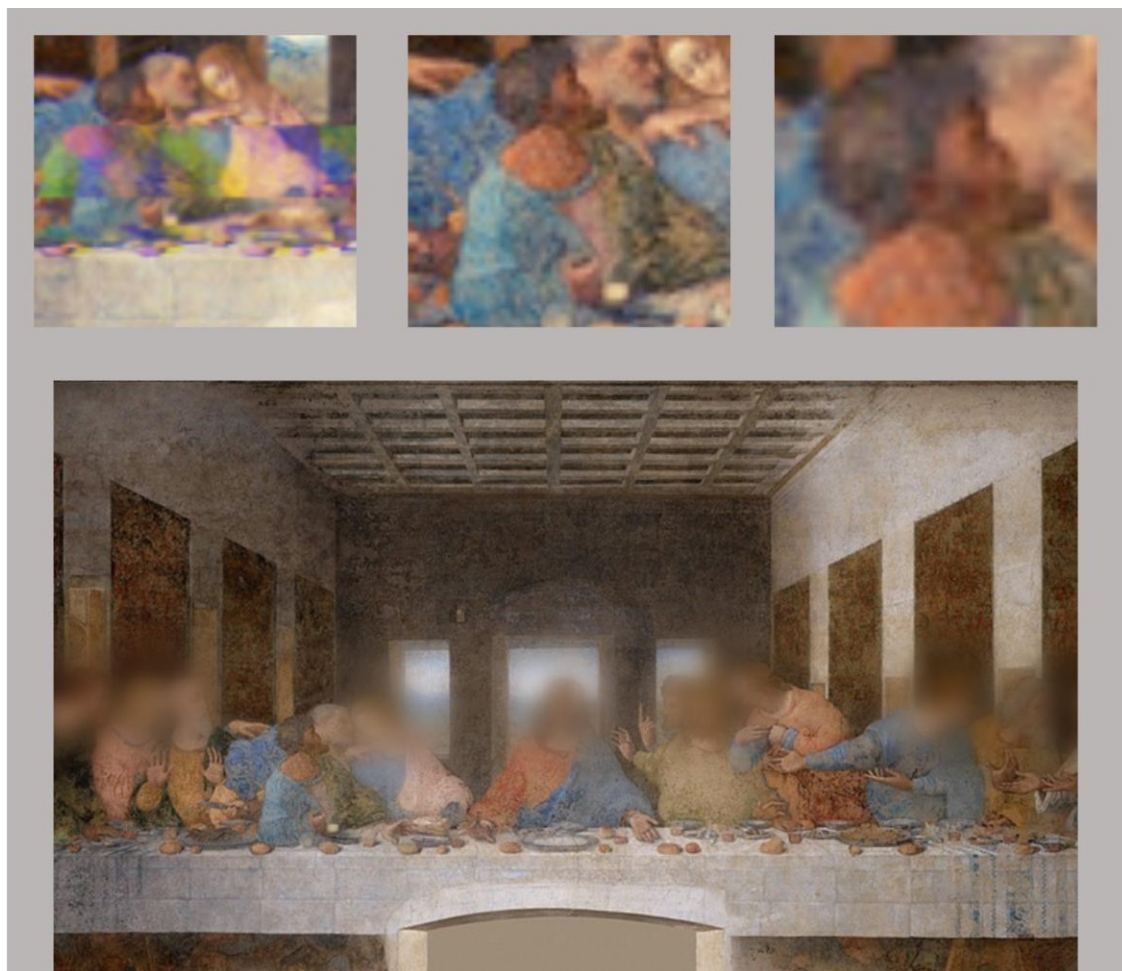
Colesterol. Gordura no sangue. Carneiros. Medo. Fungos nas unhas dos pés, calvície, ácido úrico. O que significa que eu já nasci assim, com todos esses

atributos. Assim como nasci com esse nome, essa boca, esses olhos, essas orelhas, essas mãos e esse nariz. Minha salvação. O nariz eu pude modificá-lo com uma cirurgia plástica, aos quinze anos de idade. Era muito grande para a minha cabeça pequena. O que talvez seja um bom sinal, não o tamanho da cabeça, mas a possibilidade de mudança. Nem tudo no mundo é maldição hereditária. Compreendi que a maldição pode ser redesenhada aos pés das nossas árvores genealógicas, pela didática do devaneio. (MALUF, 2019a, p. 68).

Conectam-se, na construção do sentimento de pertencimento à família, tanto a gordura proveniente dos carneiros e o significado do nome Maluf, quanto os próprios atributos físicos de um carneiro, a exemplo de um nariz avantajado. O personagem Marcelo modifica uma característica física de si mesmo por meio de uma cirurgia e o verbo que ele utiliza ao tratar do assunto é “redesenhar”. Há apenas um desenho presente n’*A imensidão* e, na escolha desse desenho, uma força. As escolhas dentro do universo literário são precisas, justas, insubstituíveis, exatas (CALVINO, 1990). Marcelo é o personagem que, ao se “redesenhar” rompe o ciclo. Ele é o carneiro descendente que busca a mudança; é aquele que escreve e que, por meio da escrita, permite ao avô também escrever; é o homem que quebra a linearidade de semelhanças ancestrais, as quais são atestadas, de certa forma, pelo desenho de Della Porta (1586). Ademais, na cena da morte de Assaad, ao final da narrativa, seu corpo transforma-se no corpo de um carneiro aos olhos de Marcelo: “O seu corpo, antes de sua alma se libertar, oscila entre a imagem do homem que é e o corpo de um carneiro.” (MALUF, 2019a, p. 79).

Há, nessa narrativa, semelhanças que homem e carneiro partilham, tanto da ordem da fisionomia quanto da ordem daquilo que não pode ser visto, ou seja, essas semelhanças diriam também respeito ao íntimo de ambos os animais retratados que, no caso do romance, poderia ser interpretado como a ancestralidade. Os integrantes da família Maluf, segundo a lenda construída no romance, partilham com os carneiros uma árvore genealógica; uma intimidade; uma “imensidão íntima”.

ARTE 4 – *QUAL DELES ERA JUDAS? UMA INTERVENÇÃO EM “L’ULTIMA CENA” DE DA VINCI*



5. CAPÍTULO 4: A SANTA CEIA, UMA PRESENÇA AUSENTE

“[...] e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito [...]” (NASSAR, 1989, p. 62)

“Sua vida inteira é uma corrente de traições. Dirá que, para não trair, devemos mudar; isto é, trair.” (KHOURY, 2008, p. 36)

Neste quarto capítulo, vamos nos dedicar ao estudo das imagens "ausentes", a começar pela écfrase da Santa Ceia, que é tão importante à narrativa que adquire tanto uma função psicológica quanto uma função estrutural (BERTHO, 2014). Iniciaremos com a origem bíblica do tema da Santa Ceia que suscitou as mais diversas representações pictóricas, com destaque para o afresco de Leonardo da Vinci, para, em seguida, estudar a transposição do quadro da Santa Ceia ao romance, com especial atenção para o tema da comensalidade sagrada e para o papel de Judas nessa ceia, o qual é desempenhado dentro da narrativa pelo narrador e personagem Marcelo e também pelo próprio autor, Marcelo Maluf, de acordo com nossa hipótese.

Defendemos, ainda, que a écfrase da Santa Ceia se constrói gradativamente, ao longo da narrativa, de modo que, quando a pintura aparece, inclusive referida nominalmente e descrita, na página 24 do romance, ela já vinha sendo, de certo modo, alicerçada. Antes de nos "sentarmos ao redor da mesa", portanto, é importante que entendamos como se constitui a transposição do quadro da Santa Ceia ao romance.

5.1. A origem literária da Santa Ceia

No romance *A imensidão íntima dos carneiros*, a pintura da Santa Ceia não está representada materialmente, isto é, ela se encontra em relação de *absentia*. Ou seja, as imagens suscitadas no leitor pela écfrase da Santa Ceia são mentais; nelas não há o acionamento da visão, mas sim da imaginação. A écfrase não está acompanhada de nenhuma pintura, gravura, ilustração ou representação visual. Portanto, o conhecimento prévio do leitor²¹ é bastante significativo para que a écfrase exista enquanto tal. Italo Calvino afirma que os graus de

²¹ É possível, por meio de contextos históricos e culturais, inferir algumas características de um "leitor hipotético". Por exemplo, o Brasil é, de acordo com IBGE (2012), um país majoritariamente cristão (86,8%), de modo que é de se esperar que um leitor conheça uma das cenas mais famosas da narrativa cristã, de modo que alguma imagem comum se projeta em sua mente.

visibilidade de um texto variam conforme a maior ou menor eficácia textual (1990, p. 109), o que seria equivalente à eficácia textual a que se refere Liliane Louvel (2006) ao refletir sobre a construção de iconotextos dentro da narrativa, necessária à criação de “imagens mentais” suscitadas unicamente por palavras. No entanto, a experiência anterior do leitor também é parte dessa equação, como destaca Miriam Vieira (2016): “[...] para que a écfrase seja bem-sucedida²², o conhecimento prévio desse leitor e, principalmente, seu envolvimento com o texto são de suma importância” (VIEIRA, 2016, p. 35).

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a investigação da pintura da Santa Ceia a que faz referência *A imensidão íntima dos carneiros*, precisamos recuperar o trecho literário que suscitou tantas representações pictóricas. Para isso, consideramos os quatro evangelhos – que juntos com os Atos dos Apóstolos, as epístolas de Paulo, as epístolas gerais e o livro de Apocalipse compõem o que se chama, dentro da crença cristã, de “Novo Testamento” – enquanto obras literárias, seguindo tanto o que determina Erich Auerbach (2011/1946)²³, quanto o que afirma João Angelo Oliva Neto quando prefacia *Os Evangelhos: uma tradução* (2020): “Os Evangelhos são literários porque foram compostos com deliberado agenciamento formal para ser instigantes à curiosidade, para ser comoventes aos afetos e para ser edificantes à consciência, ainda que às vezes sejam estranhos.” (NETO, 2020, p. 11). Em relação aos Evangelhos, enfatizaremos mais especificamente as quatro narrações do momento específico em que Jesus se reúne com seus doze discípulos para ceiar.

São quatro os autores: Mateus, Marcos, Lucas e João. A história é basicamente a mesma: a vida do protagonista, Jesus Cristo, de sua concepção misteriosa à sua morte e posterior ressurreição. As quatro narrativas reivindicam, portanto, a característica testemunhal, alegando a veracidade daquilo que narram, a exemplo do que afirma João: “Esse é o discípulo que dá testemunho sobre essas coisas e o que escreveu estas. E sabemos que verdade é o testemunho dele.” (BÍBLIA, 2020, p. 493). Não há, porém, nenhum estudo que ateste, com certeza, a origem dos escritos. Com relação à assinatura de João, por exemplo – que a tradição defende ser uma testemunha ocular do ocorrido –, de acordo com Marcelo Musa Cavallari (o apresentador e

²² Interpreta-se, aqui, que o sucesso a que se refere Vieira (2016) esteja relacionado com a capacidade de uma écfrase fazer surgir na mente imagens unicamente por meio de palavras, neste caso, escritas, mas que na Antiguidade eram ouvidas. Esse sucesso depende tanto da eficácia textual quanto do conhecimento prévio do leitor. Mesmo que seja eficaz textualmente, uma écfrase pode não cumprir sua função quando não se conecta como leitor e seus conhecimentos prévios. O que não faz com que ela deixe de existir, mas com que ela possa ser considerada “malsucedida”.

²³ Auerbach (2011/ 1946) foi um pioneiro na defesa da leitura e análise do texto bíblico enquanto literatura. Ver: *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*.

tradutor da edição aqui utilizada), não há um consenso. Segundo o estudioso, a crítica moderna considera a obra assinada por João pertencente a um cristão anônimo datado do século II. No entanto, ele também não rejeita a plausibilidade do que defende a tradição. Fato é que, sejam verídicos ou não, os quatro alegam ser seus escritos testemunhos da vida de um Mártir, o qual seria, de acordo com Seligmann-Silva (2008, p.108), resgatando um veio mais tradicional desse conceito, justamente “aquele que sofre e morre para testemunhar sua fé”.

A hipótese mais antiga, com relação à ordem das autorias, de acordo com Cavallari (2020), é de que Mateus teria sido o primeiro a escrever, Marcos teria feito um resumo da obra de Mateus e Lucas teria escrito a sua versão depois de ter lido as duas anteriores. Há, porém, uma outra tese com relação à ordem de escrita a qual defende que o relato de Marcos, conhecido por ser mais curto e seco, teria sido o primeiro a ser escrito. Essa tese, pertencente a Karl Lachmann (1831), é, de acordo com Cavallari (2020), a mais aceita na exegese moderna. Fato é que esses três relatos, chamados de “evangelhos sinóticos”, são muito parecidos em suas características narrativas, salvo ênfases e extensões.

O texto mais curto e direto, como dito, é o assinado por Marcos, enquanto que o mais longo dos três é aquele assinado por Lucas, no entanto eles narram praticamente os mesmos fatos. A narrativa de João é a que mais difere das outras três, ou seja, não é sinótica. Seu ritmo textual é bastante diferente dos outros, tal como a escolha das palavras e os próprios fatos narrados. É evidente que existem pontos em comum entre os quatro, no entanto, os três primeiros estão muito mais alinhados, sendo considerados basicamente um o resumo do outro. No que diz respeito à cena que mais nos interessa no momento – isto é, a cena da última ceia antes da traição de Cristo – não é diferente. Os testemunhos de Marcos e de Mateus são quase idêntico, ambos narram em dois parágrafos o momento em que os doze homens se sentam em torno da mesa para comer e em que, surpreendendo a todos, Jesus afirma que um dentre eles o trairá, como podemos ver nos trechos a seguir em que testemunham, respectivamente, Marcos e Mateus:

E tendo se feito tarde, vai com os doze. E reclinando-se com eles e comendo, Jesus falou: “Amém vos digo: um de vós, que come comigo, me entregará.”. Começaram a se entristecer e a dizer a ele, um por um: “Não eu?”. **E ele lhes falou: “Um dos doze, que mergulha comigo no prato.** O Filho do Homem vai segundo o que está escrito sobre ele, ai, porém, daquele homem por meio de quem se entre o Filho do Homem. Bom para ele se não tivesse nascido aquele homem”.

E, comendo eles, tendo tomado o pão e bendito, partiu e deu a eles e falou: “Tomai, isto é o meu corpo”. E tendo tomado um copo e dado graças, deu a eles e bebiam todos. Falou a eles: “Isto é o meu sangue da aliança derramado sobre muitos. Amém vos digo: “Já não beba do que nasce da vinha até aquele dia quando o beba novo no

reinado de Deus”. E tendo cantado partiram para o monte das Oliveiras. (BÍBLIA, Evangelho segundo Marcos, 2020, p. 247, grifo nosso).

E tendo, então, se feito tarde, reclinava-se com os doze e, comendo eles, falou: “Amém vos digo: um de vós me entregará.”. E entristecendo-se fortemente começaram a dizer a ele, um cada: “Mas não sou eu, sou Senhor?”. Ele, respondendo, falou: “O que mergulhou comigo a mão no prato esse me entregará. O Filho do Homem vai segundo o que está escrito sobre ele. Ai, porém, daquele homem por meio de quem se entre o Filho do Homem. Bom para ele se não tivesse nascido aquele homem”. **Tendo respondido, Judas, o que o entrega, falou: “Mas não sou eu, sourabbi?”. Falou a ele: “Tu falaste.”**

Comendo então eles, tendo tomado Jesus pão e bendito, quebrou e, tendo dado aos discípulos, falou: “Tomai, comei, isto é o meu corpo”. E tendo tomado um copo e dado graças, deu a eles dizendo: “Bebei dele todos, pois isto é o meu sangue da aliança por muitos vertido pra dispensa dos erros. Digo, porém, a vós: “Já não hei de beber desde agora do que nasce da vinha até aquele dia quando o beba novo conosco no reinado do meu Pai”. E tendo cantado o hino partiram para o monte das Oliveiras. (BÍBLIA, Evangelho segundo Mateus, 2020, p. 149, grifo nosso).

Há, porém, uma diferença muito importante entre ambos os relatos. De acordo com o testemunho de Mateus, já no momento da ceia, Judas é denunciado, enquanto que, de acordo com a narrativa de Marcos, a denúncia é posterior à Última Ceia. Também, segundo as palavras de Lucas, as quais ocupam um único parágrafo mais longo do que as versões anteriores, Judas não é denunciado nesse momento:

E quando fez-se a hora, reclinou-se e os expedicionários com ele. E falou a eles: “Com ansiedade ansiei esta Páscoa comer convosco antes do meu sofrer. “Pois digo a vós que não a coma até que se cumpra no reinado de Deus.” E tendo recebido o copo e dado graças falou: Tomai isto e reparti entre vós. Digo de fato a vós: não hei de beber a partir de agora do fruto da vinha até o que o reinado de Deus venha”. E tendo tomado pão e dado graças, quebrou e deu a eles dizendo: “Isto é o meu corpo por vós sendo dado. Fazei isto para a minha lembrança”. E o copo de forma semelhante depois da ceia dizendo: “Este copo: o novo pacto do meu sangue por vós sendo derramado. “Só que – Vê! – A mão do que me entrega comigo à mesa. O Filho do Homem, segundo o determinado, passa. Só que: **Ai, daquele homem por meio de quem se entrega.” E deles começaram a investigar entre si quem então seria dentre eles o que está a ponto de praticar isso. Fez-se também com gosto uma disputa entre eles: quem deles parece ser o maior.** Ele, então, falou a eles: “Os reis dos bárbaros os dominam e os que têm autoridade sobre eles se chamam benfeitores. Vós, porém, não assim, mas o maior entre vós torne-se como o mais novo e o que conduz, como o que serve. “Quem é maior o que se reclinou ou o que serve? Não o que se reclinou? Eu, porém, no meio de vós sou como o que serve. Vós sois os que permaneceram comigo em minhas provas. E eu disponho para vós, como dispôs para mim o Pai, um reinado para que comais e bebais da minha mesa no meu reinado. [...] E tendo saído foi segundo o costume ao monte das Oliveiras, acompanharam-no também os discípulos” (BÍBLIA, Evangelho segundo Lucas, 2020, p. 377, grifo nosso)

Além do que afirmamos acima, podemos ver que tanto a extensão da cena quanto a sua estrutura são bastante semelhantes, apesar de serem assinadas por diferentes autores. Há algumas poucas divergências entre elas, as quais relatam tanto a traição quanto a eucaristia,

diferentemente da narrativa de João, a qual não somente é, dentre as quatro, a que mais se estende no momento do banquete, como também a que ressalta um detalhe que difere das outras três: o dia em que aconteceu a ceia, de modo que a eucaristia acontece em outra ocasião. De acordo com os evangelhos sinóticos, a ceia aconteceu no dia do banquete pascal da *Pessach*, a Páscoa Judaica, como podemos ver no exemplo de Marcos: “E partiram os discípulos e foram à cidade e acharam como ele falou a eles e aprontaram a Páscoa.” (BÍBLIA, 2020, p. 247). No entanto, de acordo com a narrativa de João, a ceia aconteceu um dia antes, na data da imolação dos cordeiros, dentro das festividades pascais.

Antes da festa da Páscoa, sabendo Jesus que veio a sua hora para que subisse deste mundo ao Pai, tendo amado os seus no mundo até o fim amou-os. E um banquete tendo se dado, o caluniador já tendo jogado no coração para que o entre Judas de Simão Iscariotes, vendo que todas as coisas deu a ele o Pai nas mãos, e que de Deus veio a Deu vai, levanta-se do banquete e depõe as vestes e tendo tomado um lenço cingiu-se.

“Eu sei que os escolhi, mas para que a escrita se cumpra: *o que come meu pão levantou contra mim seu calcanhar.*”

Essas coisas tendo falado, Jesus agitou-se no espírito e deu testemunho e falou: “Amém, amém vos digo: um de vós me entregará”. Olhavam uns para os outros os discípulos sem pista sobre quem diz.

Estava reclinado um dos seus discípulos ao peito de Jesus, o que Jesus amava.

Sinaliza com a cabeça, portanto, a ele Simão Pedro para perguntar quem seria aquele sobre quem diz. Tendo se deitado, portanto, aquele ao peito de Jesus, diz a ele “Senhor, quem é?”

Responde Jesus: “É aquele a quem eu mergulharei o bocado e darei a ele”; Tendo mergulhado, portanto, o bocado, toma e dá a Judas de Simão Iscariotes. E depois do bocado então entrou naquele Satanás. Diz, portanto, a ele Jesus: “O que fazes, faz depressa”. Isso, porém, ninguém soube dos convivas por que falou a ele. Alguns, de fato, julgavam, uma vez que Judas tinha o caixa, que diz a ele Jesus: “Compra o de que temos necessidade para a festa”, ou aos pobres, que algo dê. Tendo tomado, portanto, o bocado aquele, saiu logo. Era noite. Quando, portanto, saiu, diz Jesus: “Agora foi glorificado o Filho do Homem e Deus foi glorificado nele. Se Deus foi glorificado nele, também Deus o glorificará n’Ele e logo o glorificará. (BÍBLIA, Evangelho segundo João, 2020, p. 465, grifo nosso)

Essa mudança de data, aparentemente pequena, adiciona uma série de sentidos a essa cena religiosa. Segundo Ross King (2018), a crucificação estaria simbolicamente conectada com a imolação dos carneiros típica da data do baquete, em que os judeus comemoravam, através do ritual de sacrificar e comer um cordeiro macho, a libertação dos seus pares dos flagelos do “anjo vingador” e do “cativeiro no Egito”. O momento da descrição do quadro da Santa Ceia por Assaad segue a lógica da narrativa de João, tendo em vista que, antes de fazer referência ao quadro, o libanês afirma que ele e seus familiares estão comendo carneiro: “Quando me sentava com a família para almoçar, agradecia o carneiro no prato.” (MALUF,

2019a, p. 24). Adicionando, assim, como veremos mais detalhadamente adiante, outras camadas de sentido à pintura em questão.

Além da data, há outras semelhanças e dessemelhanças entre os quatro trechos que vale a pena apontar. A primeira questão, como ressaltamos anteriormente, é a de Judas, o qual é especificamente apontado enquanto traidor no momento da Ceia em duas das quatro narrativas. Havendo, além disso, na narrativa de João, um detalhe que corrobora com a tese de que Judas estava predestinado a trair e a morrer como um traidor para que Jesus estivesse predestinado a ser traído e a morrer como um mártir (essa tese será aprofundada em subcapítulo subsequente). Ou seja, não somente Jesus sabia quem iria traí-lo, mas também ele precisava que alguém o traísse para que sua história se tornasse aquilo que se tornou. De modo que se pode interpretar hereticamente que, segundo a narrativa de João, ao apontar quem irá traí-lo durante a ceia, Jesus o imbuí da tarefa irrevogável de cometer o ato de traição: “Diz, portanto, a ele [Judas] Jesus: ‘O que fazes, faz depressa’. Isso, porém, ninguém soube dos convivas por que falou a ele.” (BÍBLIA, 2020, p. 465).

A segunda questão que queremos ressaltar é a presença ou ausência do gesto da mão como um indicativo de denúncia do traidor. Mateus relata: “O que mergulhou comigo a mão no prato esse me entregará”; e Marcos: “Um dos doze, que mergulha comigo no prato”. Já na versão de Lucas, é reinserido na cena o posicionamento da “mão” no ato acusatório: “Só que – Vê! – A mão do que me entrega comigo à mesa.” Por fim, de acordo com a narrativa de João, a palavra “mão” desaparece e em seu lugar é posto o “bocado” que Jesus entrega ao traidor como uma forma não somente de denunciá-lo – “É aquele a quem eu mergulharei o bocado e darei a ele” –, mas também de marcá-lo com uma presença demoníaca: “E depois do bocado então entrou naquele Satanás”. Essas questões são bastante importantes para as diversas representações pictóricas dessa cena literária, sobretudo a representação mais famosa, de Leonardo da Vinci, como veremos a seguir.

5.2. A Santa Ceia enquanto tema pictural

As écfrases podem, de acordo com Liliane Louvel, tanto se referirem a algo que faz parte do mundo “real” quanto serem apenas construções fictícias que não fazem referência a uma pintura que existe na realidade. A autora, no entanto, aponta algumas distinções ao tratamento que pode ser dado à écfrase em um e noutro caso:

No caso de um quadro pertencente ao ‘mundo real’, o leitor poderá observar os fenômenos de alteração, de corrupção, de distorção, toda mudança que provoque uma

distância entre a obra e sua representação iconotextual. Neste caso, falar-se-á de ‘translação’, e mesmo de ‘traição’. No caso de uma obra fictícia, a situação será mais delicada: impossível verificar qual translação aconteceu, em que medida ela é ‘fiel’ ou não. (LOUVEL, 2006, p. 196).

O trecho ecrástico que se refere à Santa Ceia, no romance, não nos permite saber se se refere a um quadro real que lhe serviu de fonte ou se se trata de um quadro fictício; portanto, o leitor não pode avaliar como ocorreu a "translação."

No entanto, por meio de entrevista que Marcelo Maluf concedeu a Gabriela Hollanda (no prelo), a qual estará disponibilizada na revista literária *Rua dos Alfarrábios* o autor revelou que, quando descreveu a pintura da Santa Ceia, ele estava se referindo à pintura de sua própria tia-avó Alice Chacourl (FIGURA 11), a qual ocupa, desde sempre, a parede de sua sala de jantar:

Essa pintura que ficou a vida toda na casa da minha família, na parede da minha casa, eu cresci com essa pintura, desde que eu me entendo por gente ela tava na cozinha da minha casa e uma vez mandou ela pra ser restaurada e tudo. Essa minha tia-avó Alice, irmã da Karima, eu a conheci, muitas vezes a gente se viu, ela que é autora da pintura, então sim, essa pintura existe sim, ela tá na minha casa agora. (MALUF, no prelo)

FIGURA 11 – FOTOGRAFIA DA PINTURA “SANTA CEIA”, DE ALICE CHACOURL (SEM DATA DEFINIDA), ÓLEO SOBRE TELA, 1,10 CM X 55 CM



Fonte: Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf (2022)

A tela de Alice Chacourl retrata treze homens dispostos ao redor de uma mesa – alguns sentados, outros em pé – em que é possível identificar restos de pão e um cálice de vinho. No centro da pintura está localizado o personagem principal, Jesus, com uma auréola em torno de sua cabeça e uma mão levantada numa referência à Eucaristia. Há apenas um personagem

sentado do lado oposto da mesa, que podemos identificar como Judas, uma vez que essa prática de posicionar “o traidor” separado dos outros era bastante comum no mundo das artes, como veremos adiante.

Chacourl, por ser uma artista amadora, provavelmente se inspirou em outras pinturas para construir a sua própria. Entender um pouco de como esse tema foi evocado ao longo dos séculos é importante para que compreendamos a descrição do quadro da Santa Ceia no romance *A imensidão íntima dos carneiros* (2019) a partir de, ao menos, duas imagens: aquela que estava diante do escritor quando ele descreveu o quadro, mas que não se apresenta ao leitor; e aquela que o leitor possivelmente imagina quando lê a cena.

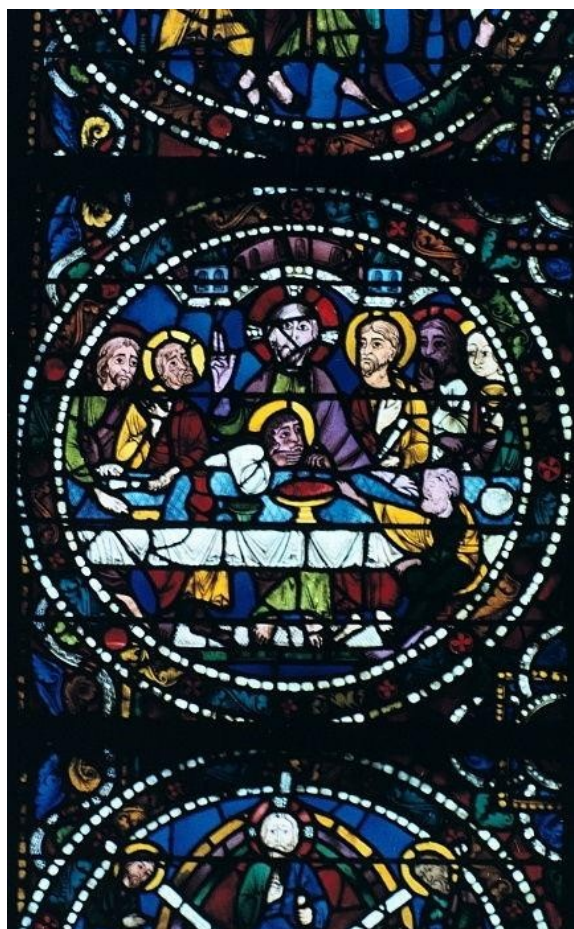
O tema da Santa [ou Última] Ceia foi pintado e repintado inúmeras vezes ao longo dos séculos. É impossível saber qual é o número exato de representações pictóricas desse trecho literário. Uma das representações mais antigas a que se tem conhecimento, de acordo com Ross King (2018), é o mosaico de desconhecida autoria, datado do século V, localizado na Basílica de Santo Apolinário Novo, em Ravenna (FIGURA 12). Além de mosaicos, a cena foi representada em diversos suportes, como pedras, tapeçarias e vitrais. Um exemplo de vitral bastante conhecido é o que se encontra na Catedral de Nossa Senhora de Chartres, na França, datado de meados do século XII (FIGURA 13).

FIGURA 12 –MOSAICO DA BASÍLICA DE SANTO APOLINÁRIO NOVO



Fonte: KING (2018).

FIGURA 13 –VITRAL DA CATEDRAL DE CHARTRES COM O TEMA DA ÚLTIMA CEIA

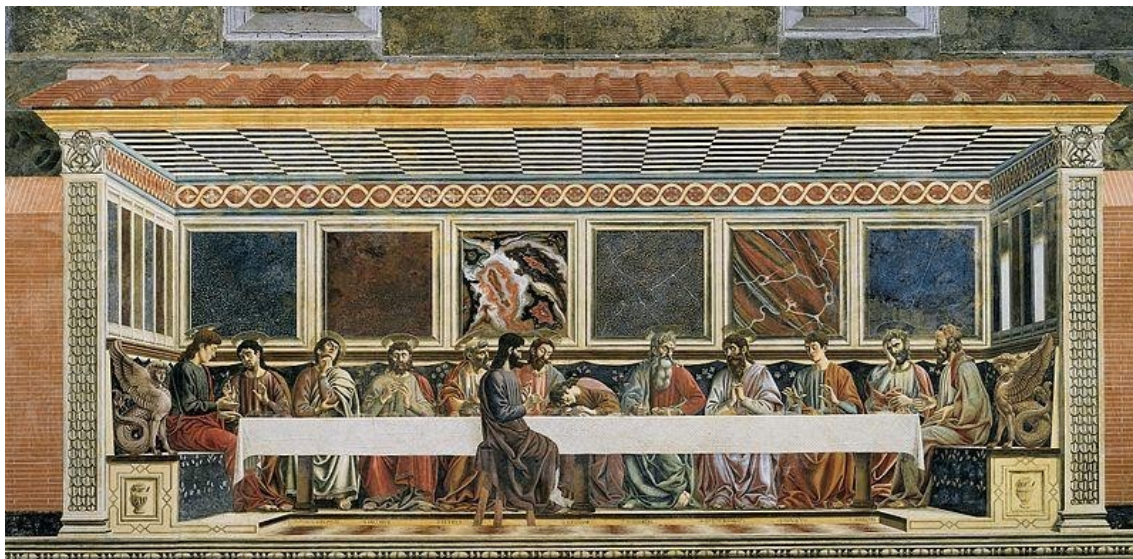


Fonte: Site oficial da *Cathédrale Notre-Dame de Chartres*

Ainda de acordo com King (2018), essa cena se tornou ainda mais abundante na região italiana a partir do século XIV, quando o uso do afresco se tornou mais frequente. Era comum à época, tal como ainda o é hoje nas casas de algumas famílias, que a obra de arte representando a cena da Última Ceia se localizasse nos refeitórios de conventos e mosteiros, uma vez que a cena costuma fazer referência tanto à passagem bíblica quanto a hábitos alimentares.

Datada do século seguinte, a pintura que representa a Última Ceia que ficou bastante conhecida por sua qualidade artística é assinada por Andrea del Castagno (FIGURA 14), localizada no refeitório do Convento de Santa Apolônica. No entanto, com certeza, dentre as inúmeras transposições do trecho literário, a mais conhecida até os dias atuais é a versão da Última Ceia de Leonardo Da Vinci, intitulada *L'Ultima Cena*, 1495–1498 (FIGURA 15), também datada do século XV, porém, localizada no refeitório do convento de Santa Marie Delle Grazie, em Milão, de dimensões 4,6 m x 8,8 m.

FIGURA 14 – A “ÚLTIMA CEIA” DE ANDREA DEL CASTAGNO, CONVENTO DE SANTA APOLÔNICA, (1445–1450)



Fonte: Site “Museo Virtuale Ultima Cena”

FIGURA 15 – “L’Ultima Cena” de Leonardo Da Vinci, Santa Marie Delle Grazie, 1495-1498



Fonte: Site oficial do *Museo Cenacolo Vinciano*.

À época de sua realização, o afresco diferiu das demais representações porque o mais comum era enfatizar o momento da Eucaristia, isto é, o momento em que Jesus reparte o pão e o vinho enquanto sua própria carne e seu sangue; no entanto, Da Vinci optou por enfatizar o momento exato em que, nesse mesmo banquete, Jesus denuncia que há dentre os presentes um que o trairá (KING, 2018, p. 77). Ele pinta, portanto, ao invés de um cena sacra pacífica, uma cena tensa marcada pela traição mais famosa do mundo ocidental, como pontua Kenneth Clark:

Os pintores antigos haviam representado o momento da comunhão, um momento de paz em que cada apóstolo deveria ter desejado estar sozinho para mergulhar em seus pensamentos. Leonardo, como é bem conhecido, escolheu o momento terrível em que Jesus diz: “Um de vocês me trairá”. (CLARK, 2003, p. 181)

Posteriormente ao afresco de Da Vinci, muitas outras representações já foram pintadas, a exemplo de *A Última Ceia* de Salvador Dalí, de 1955 (FIGURA 16). No entanto, focalizaremos a representação assinada por Leonardo Da Vinci, apesar de seu nome não ter sido citado no trecho ecrástico de *A imensidão íntima dos carneiros*, porque essa pintura é a mais famosa representação da Última Ceia, de modo que ela passou a fazer parte de um imaginário comum, presente inclusive na cultura pop, algo que não aconteceu com nenhuma das outras representações do trecho literário.

FIGURA 16 – “A ÚLTIMA CEIA” DE SALVADOR DALÍ, ÓLEO SOBRE TELA, 1955



Fonte: Site oficial da National Gallery of Art

L'Ultima Cena de Leonardo Da Vinci está presente no cotidiano da maioria dos ocidentais, de modo a ser conhecida ainda que não lhe tenham sido formalmente apresentada. Portanto, tal como um clássico literário, de acordo com a quinta proposição de definição de “clássico” por Calvino (2007, p. 11), vê-lo pela primeira vez seria como vê-lo pela segunda. Ou seja, todo encontro com *L'Ultima Cena* de Leonardo Da Vinci seria um reencontro.

A pintura é frequentemente parodiada (FIGURA 17 e 18). Nessas paródias, há a mescla de elementos sagrados com elementos profanos, na mesma medida em que se mesclam elementos da arte clássica com a cultura popular. Andy Warhol, por exemplo, em 1986, havia utilizado uma versão de *L'Ultima Cena* de Da Vinci para compor sua própria *A Última Ceia* (FIGURA 19). Além disso, referências ao afresco de Da Vinci aparecem também em

“memes”²⁴ em redes sociais (FIGURA 20 e 21) e até em esquetes de programas de humor populares, como o episódio intitulado “Ceia” do grupo “Porta dos fundos” em que os personagens, ironicamente, discutem sobre o fato de todos terem que se sentar de um só lado da mesa (FIGURA 22). Portanto, mais do que qualquer outra pintura referente ao trecho bíblico, a pintura *L’Ultima Cena* de Leonardo Da Vinci está presente no cotidiano, e pode ser resgatada na memória/imaginação dos leitores que porventura estejam familiarizados com a obra de arte.

FIGURA 17 – PARÓDIA “A ÚLTIMA CEIA” COM PERSONAGENS DE VÍDEO-GAME



Fonte: Site “Redação em humor” (2020).

²⁴ De acordo com o dicionário Houaiss, Meme é uma

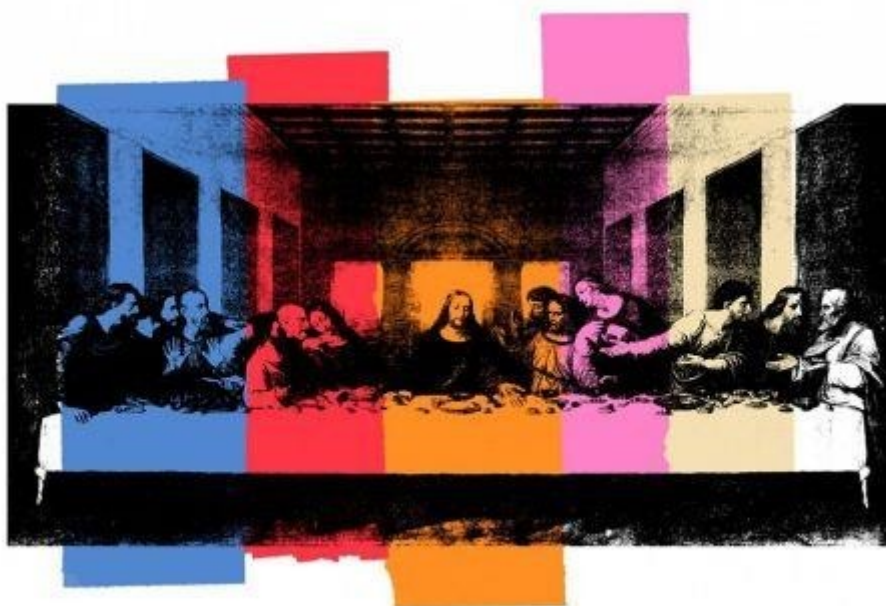
“Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da Internet, correspondendo geralmente à reutilização ou alteração humorística ou satírica de uma imagem (2023).

FIGURA 18 – *PARÓDIA DE “A ÚLTIMA CEIA” COM A RESTAURAÇÃO QUE DEU ERRADO*



Fonte: Site “Redação em humor”.

FIGURA 19 – *“A ÚLTIMA CEIA” DE ANDY WARHOL, 1986.*



Fonte: KING (2018)

FIGURA 20 – MEME DE “A ÚLTIMA CEIA”, 2019



Fonte: Página de memes “Artes depressão”

FIGURA 21 – MEME DE “A ÚLTIMA CEIA”, VERSÃO PANDEMIA



Fonte: Autoria desconhecida (2020)

FIGURA 22 – CENA DO ESQUETE “CEIA”



Fonte: Coletivo criativo “Porta dos fundos” (2015)

Assim, essa famosa cena, pintada e repintada diversas vezes, pode ser considerada um “clichê pictórico”, tal como vários outros temas pictóricos que possuem origem no Novo Testamento e são de certo modo “imemoriais” (YACOBI, 1998, p. 30).

No romance de Maluf, embora a pintura a que se refere Assaad tenha sido inspirada pelo quadro feito por sua própria tia-avó, Alice Chacourl, segundo o que narra Marcelo Maluf em entrevista a Gabriela Hollanda (no prelo), a imagem que se forma na mente do leitor a partir do conhecimento prévio que ele possui está muito provavelmente associada à mais famosa representação da Santa Ceia no mundo das artes, *L’Ultima Cena* de Leonardo Da Vinci, bem como suas inúmeras retomadas, como mostramos anteriormente.

Ambas as pinturas possuem semelhanças e diferenças entre si, como podemos ver nas figuras 11 e 15. A pintura de Chacourl representa os treze homens dispostos ao redor de uma mesa grande, forrada por uma toalha branca com detalhes em azul, na qual é possível ver cálices e pães. Os personagens estão dispostos tanto sentados, quanto em pé, sobre um fundo escuro, no momento da Eucaristia, enfatizado pela auréola em torno cabeça do personagem principal, Jesus, que repousa uma mão no coração e a outra levantada em sinal de sermão. Judas está destacado na pintura, sentado sozinho do lado oposto da mesa, mesmo lado em que se encontra um amontoado de tecidos escuros. Além disso, há no canto inferior esquerdo uma natureza morta: um vaso e uma travessa com peixes. A pintura de Da Vinci também retrata uma mesa

forrada com uma toalha branca na qual se dispõem treze homens, no entanto, todos eles sentam do mesmo lado, de modo que não há nenhum tipo de destaque evidente ao personagem Judas. O único que se destaca é Jesus, no centro da pintura, trajando vestes azuis e vermelhas. Não há auréolas, pelo contrário, a pintura retrata um momento tenso, denunciado pelas expressões dos personagens em que é possível identificar diferentes graus de espanto. A pintura é menos escura do que a de Chacourl, as cores mais brilhantes e o volume da sala em que se encontra a mesa com os homens se destaca por meio do contraste entre as paredes laterais mais escuras e o fundo mais claro, adornado por três grandes janelas. Apesar da mesma temática, pois, as pinturas dão uma ênfase distinta a personagem de Judas.

5.3. Ao redor da mesa: a comensalidade sagrada na construção narrativa da Santa Ceia

No segundo capítulo desta dissertação, observamos que, de acordo com Mieke Bal (1991), o efeito da descrição dentro de um romance não se restringe especificamente à passagem descrita. Dentro do universo literário, tudo significa. Tanto as passagens anteriores à descrição específica quanto as passagens posteriores devem ser levadas em consideração no estudo das écfrases. Iremos, portanto, enfatizar os dois destaques estabelecidos pelo olhar de Assaad quando focaliza a pintura da Santa Ceia – a mesa de refeições e Judas – não somente no momento em que ele olha para a pintura e a descreve, mas também na construção do romance como um todo, de modo a conceber, tal como nos orienta Bal (1991), a força da descrição para além do momento descritivo, começando pela tema da "mesa".

A mesa, num contexto de comensalidade sagrada, é ressaltada em diferentes momentos da narrativa, ritmando o romance, num total de dez trechos, dentre os quais o iconotexto da Santa Ceia é destacado de forma explícita uma única vez, mas ganha força em cada uma das outras aparições da mesa enquanto local de comunhão e sacralidade. Tão importante é a mesa para Assaad (o focalizador da Santa Ceia) e, conseqüentemente para a narrativa, que sua primeira lembrança da infância está associada a esse objeto e a simbologia em torno dele:

A **primeira lembrança** que tenho da minha infância era modo como a mãe nos chamava para o almoço: “Assad, Adib, Rafiq! **A mesa está posta!**”. Ela sempre dizia assim, nessa ordem. É uma só vez. [...] “Maria, Martha, chame o Assad. Diga a ele que **se sente à mesa** conosco antes da comida esfriar”, o pai ameaçava. Quando se tratava de reunir a família para comer, Simão era rígido. “Não se faz desfeita para comungar o alimento, onde há lugar para todos, não se deve comer em solidão. **Deus deseja que estejamos juntos.** (MALUF, 2019a, p. 21, grifo nosso)

Na construção dessa cena, podemos destacar duas relações: a relação materna, que está ligada à preparação do alimento para o consumo e à reunião dos membros da família em torno da mesa e a relação paterna que está ligada com a sacralidade da mesa, associada especificamente ao Deus cristão. Nesse sentido, se na boca da mãe de Assaad, estão as palavras que associam o momento de comer com a reunião dos entes familiares – “Assaad, Adib, Rafiq! A mesa está posta!” –, na boca do pai de Assaad, Simão, estão as palavras que associam o momento de comer com o divino: “Deus deseja que estejamos juntos.”.

Na página seguinte, Assaad continua a narrar suas memórias, aprofundando a associação estabelecida entre as palavras do pai e o divino: “E tínhamos quase a certeza de que o próprio **Deus** havia dito a ele que desejava que **comêssemos juntos nas refeições.**” (MALUF, 2019a, p.22, grifo nosso). Estar juntos ao redor da mesa para comungar o alimento era, nesse sentido, como comungar a própria palavra divina, seguindo, portanto, a metáfora criada pelo protagonista das crenças religiosas a que eram devotos os Maluf: “Eu sou o pão da vida. O que vem a mim não há de ter fome, e o que confia em mim não terá sede nunca.” (BÍBLIA, 2020, p. 433). Sendo o pão associado metaforicamente à palavra de Deus, não é de surpreender que o desperdício do alimento no prato fosse apontado por Simão como uma “ofensa gravíssima”, posto que, desperdiçar o alimento seria o equivalente a desperdiçar a própria palavra de Deus:

E não suportava desperdício, o alimento era para ser comido sem deixar restos. **Considerava uma ofensa gravíssima quando, às vezes, não comíamos tudo o que colocávamos nos pratos.** Era tamanho o seu aborrecimento que em dias de calor era capaz de nos dar uma surra por esse motivo. Em dias de frio, chorava diante da Bíblia e pedia perdão a Deus em nosso nome. (MALUF, 2019a, p. 22, grifo nosso)

Assaad continua, no próximo parágrafo, refletindo sobre o ato de se sentar em torno da mesa e comungar o alimento com os seus familiares. Ele diz:

Quando me sentava com a família para almoçar, agradecia o carneiro no prato. Quando tínhamos, em ocasiões especiais, a dádiva de comungar um carneiro, me punha a devorá-lo com as mãos, com pressa, apenas para me livrar de saber que aquele animal havia sido, em algum momento, um interlocutor para os meus anseios de menino. “Coma devagar, Assaad!” - pedia a mãe. Sentávamos a um lado da mesa, o pai eu e os meus irmãos mais velhos, Adib e Rafiq. À nossa frente ficavam minhas irmãzinhas Vidókia, Lucia e a mãe. (MALUF, 2019a, p. 24).

Nesse trecho, já há um indício da relação de *mise en abyme* que é estabelecida entre o quadro da Santa Ceia e a família de Assaad. Há um elemento que indica a sacralidade da mesa e do alimento no prato, sobretudo pela escolha do animal, o carneiro, que é, em tantos níveis, simbólico e sagrado, tanto aos cristãos quanto aos muçulmanos ou aos judeus²⁵ e,

²⁵ Como vimos no capítulo anterior, o carneiro no prato está ligado simbolicamente ao corpo imolado de Cristo crucificado. Além disso, na Festa do Sacrifício (Eid al-Adha), maior festividade muçulmana, comemora-se, setenta

particularmente, à família Maluf, como vimos no capítulo anterior. Na página 24 do romance, Assaad enfim se defronta com uma pintura da Santa Ceia, pendurada na parede da cozinha da casa de seus pais, no Líbano, a casa onde ele morou na infância, antes de emigrar ao Brasil. O iconotexto é este:

Na parede da nossa pequena cozinha, a pintura da Santa Ceia feita por tia Zakiya, irmã de meu pai, ficava em frente ao lugar dos homens. Intrigava-me não saber qual deles era Judas Iscariotes, o traidor. Minha mãe sempre se referia a alguém que ela não gostava, como: “Aquele Judas, traidor!” Mas qual deles era Judas? Como adivinhar só olhando para o rosto de cada um dos doze apóstolos? Nada diziam. Nenhuma evidência. Só reconhecia o Cristo porque estava em destaque no centro da pintura. A princípio, eram apenas amigos, comendo e bebendo juntos. Como quando prima Fátima se casou e todos os parentes se reuniram em festa, na casa do tio Faruk. Do mesmo modo que o meu pai, eu sempre compreendi a santa ceia como uma celebração da vida e, por isso, sempre me foi importante estar junto com todos na hora de cada refeição, para agradecer. (MALUF, 2019a, p.24)

Podemos perceber que, no trecho acima, ele se refere explicitamente ao quadro, referindo-se tanto ao seu título, isto é, a Santa Ceia, quanto à autora do quadro, a Tia Zakiya. Esses são dois dos marcadores principais que fazem com que o leitor compreenda essa passagem como uma *écfrase*, seguindo a escala tipológica proposta por Liliane Louvel (2006) e o modelo diferencial de Robillard (1998). Há ainda a colocação do focalizador Assaad diante do quadro; o efeito de enquadramento criado a partir da paragrafação, a qual atua como uma moldura; e o detalhamento da descrição, enfatizando sobretudo os personagens Judas Iscariotes e Jesus Cristo. Essas características permitem que enquadremos essa *écfrase* na primeira categoria da escala de Robillard, a “representativa” [depictive], mais especificamente a subcategoria “descrição” [description], a qual equivale, como vimos no capítulo 2, ao conceito de *écfrase* de Louvel (ver página 52).

Tanto a “Santa [ou Última] Ceia” quanto a Sagrada Família ou Jesus crucificado, por exemplo, são “clichês pictóricos” que inspiram, de acordo com Yacobi (1998), uma familiaridade tamanha que, muitas vezes, evocam imagens mentais a partir unicamente de uma nomeação, ou seja, nomear esses temas é suficiente para que exista um efeito *ecfrástico*: “A identificação requer nada mais do que o título oficial da pintura (uma Virgem Maria... uma Sagrada Família... uma Última Ceia)²⁶” (YACOBI, 1998, p. 30). Ou seja, ainda que a descrição não seja pormenorizada em detalhes pictóricos, supõe-se que o leitor carrega em sua mente uma

dias após o Ramadã, a disposição do profeta Ibrahim em sacrificar o seu filho próprio Ismael a pedido de Deus, com o sacrifício de dois carneiros. Por fim, vimos também que o carneiro habita simbolicamente o banquete do Sêder, de acordo com as tradições judaicas.

²⁶ Tradução minha de: “Identification requires no more than the official title of the portrait (a Virgin Mary... a Holy Family... the Lord's Supper)”.

imagem desse momento, que está relacionado à literatura como um dos momentos mais decisivos da narrativa cristã, tanto quanto à pintura, tendo em vista os inúmeros pintores que se dedicaram a retratar o momento em que Jesus Cristo, após comungar o pão e o vinho – numa metáfora ao seu corpo e sangue –, anuncia que há um traidor dentre os seus doze discípulos.

Na descrição que Assaad faz da pintura, dois elementos recebem maior destaque: a figura do traidor – “Intrigava-me não saber qual deles era Judas Iscariotes, o traidor” – e o ato de os doze discípulos dividirem a mesa para partilhar uma refeição – “a princípio, eram apenas amigos, comendo e bebendo juntos”. Assaad se refere a uma refeição sagrada, repleta de simbologias tanto cristãs, se levarmos em consideração o pão e o vinho, quanto judaicas, se levarmos em consideração que, à data do banquete, celebrava-se em Jesuralem a *Pessach*²⁷, a páscoa judaica. Das treze linhas que compõem a trecho, sete enfatizam Judas e cinco enfatizam a mesa, relacionando-a inclusive com a mesa familiar dos festejos e do dia-a-dia. Além disso, quanto à descrição do quadro em si, pouco sabemos com relação às características pictóricas específicas, de modo que não há uma ligação irrevogável, por exemplo, com o quadro da tia Alice Chacourl de Marcelo Maluf, senão com toda e qualquer representação da Última Ceia, isto é, treze homens sentados à mesa com a figura de Cristo destacado ao centro, comendo e bebendo, com destaque para a figura de Judas, no relato de Assaad. Nada há de específico sobre a posição que eles ocupam, nem as cores ou as técnicas de pinceladas utilizadas, de modo que se torna bastante difícil afirmar em que ponto a descrição "trai" ou deixa de trair determinada representação.

Porém, devemos nos lembrar que a descrição parte de um homem que acessa as memórias de sua infância, portanto, a ausência de detalhes técnicos se liga à caracterização daquele focalizador infantil, para quem muito mais intrigava o "conteúdo", quem era, dentre os treze, o apóstolo traidor – tão detestável a ponto de ser utilizado como um xingamento por sua mãe: “Minha mãe sempre se referia a alguém que não gostava como: ‘Aquele Judas, traidor!’” – do que as camadas de tinta e o ritmo das pinceladas empregadas no quadro que familiarmente habita a parede da cozinha. Assim, num primeiro momento, a éfrase da Santa Ceia tem como função caracterizar o personagem Assaad, no que poderíamos evocar a função psicológica

²⁷ De acordo com a tradição judaica, a Pessach é uma festividade que dura oito dias, em que os judeus celebram a libertação dos hebreus da escravidão no Egito. A celebração é marcada por um banquete chamado Sêder, o qual tem quinze etapas, dentre as quais está o compartilhamento de histórias orais relacionadas ao Êxodo. O elemento principal da Sêder é o cordeiro assado acompanhado de matsá e moror (ervas amargas) e quatro taças de vinho (POSNER, 2022).

(BERTHO, 2014), mas não somente, uma vez que, como veremos adiante, a *écfrase* da Santa Ceia também tem uma função estrutural dentro da narrativa.

Imediatamente após a referência à pintura específica da Santa Ceia, Assaad continua a narrar a forma como sua família se reúne em torno da mesa, isto é, as relações de comensalidade estabelecidas em sua casa:

Em nossa casa, sentarmos à mesa para nos alimentar, e não para repetirmos palavras sagradas, era uma forma de oração. Hoje posso perceber que meu pai fazia daqueles momentos o nosso ritual cotidiano de nos sabermos filhos, pai, mãe e irmãos. Não pensávamos em nada, comíamos, sorriamos uns para os outros, e nos servíamos. Nossa existência era estarmos ali, juntos, compartilhando a refeição. (MALUF, 2019a, p. 24)

As relações de comensalidade são extensamente estudadas tanto no que diz respeito a constituição do ser humano enquanto um ser social²⁸ quanto no que diz respeito à sacralidade do hábito de comer junto. De acordo com Nina Ricardo Dias da Costa (2021), esse hábito não seria um acaso social, mas sim uma atividade “essencialmente humana” alicerçada, dentro da cultura ocidental de base cristã, à representação da primeira estação da Paixão de Cristo (Via Crucis), isto é, a Santa (ou Última) Ceia. Esses aspectos dão ainda mais ênfase, na narrativa de Assaad, à característica sagrada atribuída à mesa e ao alimento. Assaad chega a se referir ao momento da alimentação em torno da mesa como “nosso ritual cotidiano de nos sabermos filhos, pai, mãe e irmãos”, isto é, de se entenderem enquanto uma família. Nesse sentido, podemos resgatar o que afirma Oswald Truzzi (2009) quando escreve sobre a colônia libanesa:

De fato, talvez o símbolo nos dias de hoje mais comum, denotativo da magnanimidade da colônia, expresse-se na generosidade de uma mesa abundante, num jogo onde ambos, ofertante e convidado, são compelidos a um desempenho que não admite desfeitas: para o primeiro, servir com fartura, para o último, corresponder à altura servindo-se fartamente. (TRUZZI, 2009, p. 35).

Truzzi (2009) se refere, pois, à “mesa abundante” como uma expressão da generosidade da colônia libanesa, de modo a compor uma das características identitárias desse grupo. Se, como vimos, esse historiador associa a “imagem do libanês” à tríplice “religião-aldeia-família”, podemos perceber que a mesa também comporta essa tríplice, de modo a ser, de certa forma, um símbolo da própria identidade libanesa, mas não qualquer identidade libanesa. Nesse caso, refere-se especificamente à identidade libanesa cristã, de modo que todas as vezes que a mesa aparece na narrativa, ela se relaciona com a mesa mais famosa do cristianismo, a última mesa, a mais sagrada delas: aquela em que foi comungado o corpo e o sangue de Cristo; a última mesa em torno da qual se reuniram todos os discípulos e seu mestre, antes da traição e posterior

²⁸ Ver “O cru e o cozido” de Claude Lévi-Strauss (1964/2021).

suplício sofrido, até o clímax da crucificação, de modo a compor uma comensalidade conflituosa, em que juntos se encontram a Eucaristia e a Traição.

Tão forte era essa associação entre palavra de Deus, alimento e família que Assaad chega a narrar um dos momentos ao redor da mesa como uma “oração em família”:

Lembro-me de um jantar, em que, depois de um dia de muito trabalho, nos sentamos e minha mãe havia feito homus. Meu pai, ao tentar se servir, percebeu que estava sem o pão à mesa. Pediu a Lucia que o pegasse e ela cruzou os braços, a Adib, e ele fingiu não ter ouvido, pediu então a mim que estava já sonolento, e também não atendi ao seu desejo. Impaciente, ele se pôs a servir-se de homus com as mãos, mas ao invés de comê-lo, ele o esfregou no rosto de modo a compor uma máscara. Ficamos por alguns instantes, temerosos, olhando para o seu rosto maquiado pelo homus, aguardando qual seria a sua próxima ação. Simão olhou para os nossos rostos perplexos e deixou escapar um sorriso, em seguida uma gargalhada, e todos nós nos entregamos e explodimos em risadas, e sabíamos que estávamos vivendo naquela instante nossa oração em família. (MALUF, 2019a, p.24-25)

A cena é não somente associada ao divino, mas também ao performático. Simão, ao esfregar o homus no rosto “de modo a compor uma máscara” adiciona outra camada de significação à mesa em que se reúnem seus familiares, isto é, a associação do pão com o circo; do alimento com a arte. Reside, nesse momento de descontração regado à gargalhadas, numa associação à comédia, a oração familiar. Ora, o que é a pintura da Santa Ceia senão outra representação de arte? Na arte se encontra também essa família que se senta diariamente em torno de uma mesa para comungar alimento e palavra, num ritual sagrado e cotidiano.

O outro lado dessa máscara, contudo, é a tragédia, quando Simão pinta o rosto no momento em que Adib e Rafiq são assassinados. Dessa vez, porém, Simão não se utiliza do alimento para pintar o rosto, mas da terra em que pisam seus pés:

Os soldados turcos riam do desespero do meu pai. Menos um. Havia um soldado que parecia ter compaixão pelo nosso sofrimento. Meu pai suplicava para estar no lugar dos filhos. Riam de minha mãe com seu choro monocórdico. Riam das minhas irmãzinhas, da pequena Vidókia e a doce Lucia, que brincavam sem perceber a gravidade do que acontecia em seu quintal. Eu me lembro, eu tinha apenas nove anos de idade. **O pai arranhava com as unhas a terra e tingia com o pó do chão o seu rosto.** (MALUF, 2019a, p. 50, grifo nosso)

Esse momento trágico está longe das cenas à mesa, mas com ela se conecta, além de se constituir enquanto a outra face da máscara (comédia-tragédia), a partir da noção de sacrifício, isto é, tal como se sacrifica o carneiro no prato, sacrifica-se também dois carneiros nos galhos das árvores: dois Maluf. Além disso, é justamente a ausência desses dois “carneiros”, isto é, a ausência de Adib e Rafiq, que atua como catalizadora para a decisão de Simão de enviar seu filho Assaad, ainda uma criança, para outro país, numa tentativa de ter um destino menos trágico: “Quando sentamos à mesa para o almoço e a percebemos desabitada, meu pai olhou para mim e

sentenciou: ‘Você deve ir embora’, e juntou as mãos de maneira tensa.” (MALUF, 2019a, p. 52-53). É no momento de reunião em torno da mesa e da percepção que ela está desabitada por dois membros da família Maluf que se constrói, não à toa, a sentença da partida de Assaad. A mesa, portanto, faz parte tanto da primeira lembrança da infância de Assaad quanto da lembrança que ele associa à sua partida ao Brasil, no momento posterior ao trágico fim de dois de seus irmãos.

Percebamos que todos os momentos relacionados com a mesa, até agora, estão associados com Assaad, sua narração e suas lembranças, que é também o focalizador da pintura da Santa Ceia. Porém, não podemos esquecer que Marcelo também é um integrante da família Maluf, de modo que é esperado que a mesa, de alguma forma, também apareça em sua narração. De fato, ela aparece, mas de modo bastante diferente do modo como aparece para Assaad.

Marcelo não conheceu Assaad em vida, assim como não conheceu Simão. Marcelo não partilhou a mesa com eles. Assim, quando ele rompe a estrutura cronologicamente esperada do espaço-tempo para, de algum modo, encontrar o avô, ele observa seus familiares se reunirem em torno da mesa. No entanto, ele próprio não se senta em torno dela:

Karima pede a Sabri que venha se juntar à família. Eu prefiro deixá-los a sós. Eu não sou um convidado deste almoço. Ainda não sou uma existência, apenas uma probabilidade. Saio e me sento à calçada. Ouço os talheres se tocando nos pratos e o embaralhar de vozes. (MALUF, 2019a, p. 59)

Marcelo, portanto, dá as costas à janela através da qual vem observando os familiares, sobretudo o seu avô, de modo a não impor sua presença em momento tão íntimo e sagrado: o almoço. É justamente o distanciamento desse momento e, conseqüentemente, da mesa posta, que permite que Marcelo rompa com o segredo estabelecido entre os membros da família Maluf. Ao sair e sentar na calçada, Marcelo habita um outro local, distante de seus familiares, reforçando a ambigüidade de pertencimento/não-pertencimento que está presente na sua configuração enquanto personagem.

Além disso, percebemos em trecho posterior que Marcelo tece uma relação direta entre sentar-se à mesa e pertencer à família, concedendo à mesa uma importância fundamental ao entendimento que ele tem de “família”:

O fato de não ser um convidado daquele almoço me traz um sentimento de não pertencer à família, **de não ter lugar naquela mesa**, de não fazer parte da história daquelas pessoas. Mas é inevitável. Eu pertenço. E o que a princípio me causa estranhamento, em seguida me liberta. (MALUF, 2019a, p. 59, grifo nosso)

Ele associa explicitamente não ser um convidado do almoço e não ter um “lugar naquela mesa” ao “sentimento de não pertencer à família”, de modo que aqueles que se sentam em torno da mesa e são convidados do almoço seriam, portanto, familiares que comungam o alimento em conjunto. No entanto, ele continua afirmando o seu pertencimento, apesar de sua ausência à mesa, de modo a intensificar sua característica ambígua.

Ao não se sentar à mesa, ele destaca sua própria posição ambígua dentro da narrativa: o neto ainda não pertence à família, mas pertencerá. É justamente porque irá pertencer que ele está tecendo essa reflexão e é por se distanciar dela que ele pode se aproximar, paradoxalmente, tal como é paradoxal toda a sua relação com seu avô e a própria relação de Judas que se senta em torno da mesa com Jesus, como veremos adiante.

5.4. “Mas qual deles era Judas?”

Quando Assaad focaliza o quadro da Santa Ceia, há uma pergunta que perdura em sua mente. Dentre os treze homens sentados à mesa, há um que se destaca e se conecta com o indizível dessa pintura: “Mas qual deles era Judas?” (MALUF, 2019a, p. 24). Ao fazer essa pergunta, olhando para a pintura da Santa Ceia, Assaad demonstra que não somente ele não sabia quem, dentre os doze discípulos representados na pintura, era o personagem Judas Iscariotes, como também demonstra que ele gostaria de saber. Ou seja, ao perguntar “Mas qual deles era Judas?”, Assaad o destaca; lança um holofote sobre ele.

A cena da Última Ceia, por ser um “clichê pictórico” (YACOBI, 1998, p.30-33), presentifica-se no conhecimento prévio dos leitores, formando-se com facilidade enquanto uma imagem mental. No entanto, tal como o personagem Assaad, a maioria dos leitores, que não tenha um estudo específico sobre a pintura da Última Ceia, também não saberá identificar Judas dentre os doze, uma vez que apenas o protagonista da pintura, Jesus Cristo, é facilmente identificável. Assaad não responde à sua própria pergunta. Pelo contrário, ele adiciona à sua primeira pergunta uma outra – “Como adivinhar só olhando para o rosto de cada um dos doze apóstolos?” –, sem contudo auxiliar o leitor a responder essa indagação por meio de uma descrição mais detalhada, ele conclui: “Nada diziam. Nenhuma evidência” (MALUF, 2019a, p. 24). No entanto, é justamente essa pergunta e a expectativa de resposta, que irá, de certo modo, estruturar o romance.

É por meio dessa pergunta que a pintura da Santa Ceia irá se conectar com a hiperimagem do trauma de Assaad o qual ele carrega, não à toa, como uma “pintura na parede

do quarto”, isto é, o enforcamento de dois de seus irmãos, Adib e Rafiq. Há algo na pintura da Santa Ceia que, no momento de sua focalização, não pode ser dito – ou que não pode ser dito ainda, tal como nos lembra Arrouye (2011) –; algo da ordem do indizível que, no entanto, já pode ser percebido a partir dessas duas indagações.

Judas Iscariotes é o personagem que, nos quatro evangelhos que constituem o Novo Testamento, é identificado como o traidor. Tal como Marcos, Mateus o qualifica reincidentemente como “o que o entregou”. Já Lucas o adjetivará como “aquele que se tornou traidor”. João se refere a ele tanto como “o que entrega” quanto como “traidor” ou até mesmo “caluniador” e “ladrão”. Diferentemente de qualquer um dos outros onze apóstolos que seguiram Jesus Cristo e que com ele se sentaram à mesa para partilhar em comunhão o alimento, o nome de Judas vem sempre carregando um adjetivo negativo. Nem mesmo Pedro que negou seu mestre três vezes carrega o estigma de Judas. Ele é, dentre os discípulos, aquele que não recebe perdão; aquele que encontra o destino pior do que a morte, o suicídio: “E tendo atirado as moedas de prata no santuário retirou-se e tendo ido embora enforcou-se.” (BÍBLIA, 2020, p. 155).

Para a cultura ocidental, o personagem Judas é o maior sinônimo de traição possível. Nesse sentido, Késia Oliveira (2017) destaca que até mesmo o nome próprio “Judas”, apesar de não estar conectado etimologicamente com traição, passou a ser assim entendido por conta da força simbólica do personagem.²⁹ Judas, porém, é um dos personagens mais complexos, que não personifica o Bem, nem o Mal. Ele é, isto sim, uma figura ambígua, tanto sagrada quanto profana. A complexidade do personagem Judas tem sido revisitada por pesquisadores que afirmam que ele, ao longo dos séculos, é reincidentemente incompreendido.

Alva Martinez e Juana Navarro (2020, p. 132-133) se dedicaram a fazer uma revisão hagiográfica do arquétipo pictórico do personagem ao longo dos séculos X ao XX e publicaram parte de seus resultados no artigo “Revisión hagiográfica del arquetipo iconográfico de la imagen de judas iscariote en obras pictóricas de los siglos X-XX”. De acordo com as pesquisadoras, entre os séculos X e XV, durante o período medieval, o personagem era retratado como um ser influenciado (ou possuído) por um demônio. Essa perspectiva possui respaldo tanto na narrativa de Lucas quanto na narrativa de João, segundo quem, Judas, após receber o “bocado” das mãos de Jesus, foi tomado por um demônio: “E depois do bocado então entrou

²⁹ No Houaiss online (2022), podemos encontrar o nome assim descrito: “um traidor”; “boneco que representa o apóstolo traidor ou uma pessoa que cai na antipatia do povo, e que se malha e geralmente queima no Sábado de Aleluia”.

naquele [Judas] Satanás” (BÍBLIA, 2020, p. 465). Posteriormente, durante o Renascimento (séculos XV-XVI), era comum que esse personagem fosse retratado, ainda de acordo com Martinez e Navarro (2020), enquanto um “homem malvado” por conta de sua debilidade. Durante o século XVII, período em que estava em alta o Barroco, sua figura passou a ser associada com a loucura e a burrice. No século seguinte, marcado pelo Neoclassicismo e o Pré-romantismo, os motivos do personagem foram enfatizados: Judas passou a ser retratado como um ser dotado de inveja. Com a consolidação do Romantismo, durante o século XIX, Judas passa a ser representado como um ser mortal, ciente de suas falhas e verdadeiramente arrependido delas. Esse entendimento se complexifica cada vez mais no século XX, de modo que sua figura passa a ser cada vez mais retratada enquanto uma representação de um ser humano, psicologicamente complexo. De acordo com as pesquisadoras, a humanização da representação de Judas acompanha a laicização do estado moderno, de modo que, no lugar da representação pautada em preceitos puramente religiosos e aspectos sobrenaturais, a exemplo das representações demoníacas típicas do medievo, sua representação passou a estar conectada com sentimentos e emoções humanas e, conseqüentemente, com o próprio ser humano, em todas as suas complexidades ambíguas e paradoxais.

Em *L’Ultima Cena*, de Leonardo Da Vinci, obra renascentista, Judas se reconhece não pelo rosto, fugindo da representação do personagem como uma figura exorbitantemente diferente dos outros discípulos por sua feiura, como era comum à época, ou ainda por sua localização, do lado oposto da mesa com relação aos outros personagens, tal como podemos notar na “Última Ceia” de Andrea del Castagno (FIGURA 14) e também na pintura de Alice Chacourl (FIGURA 23, detalhe). Ele pode ser reconhecido, isto sim, pelas mãos. É a figura que segura uma bolsinha (FIGURA 24, detalhe), numa referência às trinta moedas de prata que, segundo Mateus, ele teria recebido para trair seu mestre: “Então, tendo ido um dos doze, o dito Judas Iscariotes, ao sumo sacerdote falou: ‘Que quereis me dar e também eu o darei em troca?’ Eles estabeleceram para ele trinta moedas de prata” (BÍBLIA, 2020, p. 147). Lembremos que, como apontamos, as mãos aparecem em três dos quatro trechos conhecidos que narram o momento da famosa ceia como um indicativo do traidor.

FIGURA 23 – *DETALHE DE A ÚLTIMA CEIA DE ALICE CHACOURL: JUDAS*

Fonte: Acervo do autor Marcelo Maluf (2022)

FIGURA 24 – *DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS*

Fonte: Acervo da autora (2022)

Além do fato das mãos serem citadas nas narrativas bíblicas, há outras explicações sustentadas por alguns estudiosos da obra de Leonardo Da Vinci para que as mãos, não apenas do traidor, mas de todos os apóstolos, tenham ganhado tanta expressividade. Os doze apóstolos estão divididos em grupos de três e todos eles se expressam de diferentes formas por meio de suas mãos. O primeiro grupo é composto por Bartolomeu, Tiago Menor e André (FIGURA 25, detalhe). O segundo grupo, o mais emblemático, é composto por Judas Iscariotes (o traidor), Pedro (que três vezes nega Jesus) e João (conhecido por ser o “apóstolo amado” que deita sua cabeça no momento da ceia) (FIGURA 26, detalhe). O terceiro grupo é composto por Tomé, Tiago Maior e Filipe (FIGURA 27, detalhe). E o quarto e último grupo é composto por Mateus, Judas Tadeu e Simão (FIGURA 28, detalhe).

FIGURA 25 – *DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: BARTOLOMEU, TIAGO MENOR E ANDRÉ.*



Fonte: Recorte da autora (2022)

FIGURA 26 – *DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS ISCARIOTES, PEDRO E JOÃO*



Fonte: Recorte da autora (2022)

FIGURA 27 – *DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: TOMÉ, TIAGO MAIOR E FILIPE*



Fonte: Recorte da autora (2022)

FIGURA 28 – *DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: MATEUS, JUDAS TADEU E SIMÃO*



Fonte: Recorte da autora (2022)

As interpretações são variadas. Alguns, como Goethe, sustentavam que a expressividade das mãos estava conectada com a cultura do pintor que, por ser italiano, quis enfatizar a gestualidade típica da Itália. Outros, como De Jorio, destacam a importância do contexto para entender a utilização da expressividade das mãos, que nesse caso, ele defende ser especificamente religiosa, uma vez que nos mosteiros e conventos (onde está localizado o afresco, por exemplo) é comum a manutenção do silêncio e, em consequência desse fato, a expressividade das emoções por meio da gestualidade das mãos (KING, 2018, p. 254-256). Estando correto o primeiro ou o segundo, fato é que as mãos possuem significativo destaque no afresco em questão. É interessante perceber, nesse sentido, como o fato se conecta com a

narrativa de Marcelo Maluf: como veremos, são também as mãos que nos ajudam a identificar o Judas na narrativa.

5.4.1. Qual deles é Judas na Literatura?

Se, na História da Arte, a representação da figura de Judas foi mudando ao longo dos séculos, de demoníaca a humana, mas sempre trazendo em si a ação mais expressiva desse personagem bíblico, que seria a traição, dentro dos estudos literários, o percurso tem sido outro. Muitos são os livros que exploram a figura de Judas para além de sua traição, entendendo-o por vezes enquanto um herói, o mais fiel, devoto e importante dos discípulos. Essa noção está presente no Evangelho Apócrifo³⁰ de Judas, manuscrito de autoria desconhecida, composto por 26 páginas, datado do século IV, descoberto em 1970 em uma caverna no Egito e traduzido e publicado, em 2006, pela *National Geographic Society*. A tese principal desse texto, compreensível apesar de suas lacunas, é de que Judas Iscariotes difere dos demais apóstolos por sua fé e fidelidade – “Mas tu superarás todos. Para ti ofertará o homem que me veste” (2019, p. 177) – de modo que ele, e não qualquer outro, deveria ser escolhido para pôr em prática a difícil tarefa de trair o seu mestre e sofrer as consequências dessa fidelidade:

Sabendo que Judas reproduzira algo sublime, Jesus falou-lhe: “Afasta-te dos outros e eu te revelarei os mistérios desse reino. Tu tens a possibilidade de chegar a esse reino, mas passarás grande sofrimento. Do contrário, algum outro terá que cumprir tua tarefa, para que os doze possam voltar a ser um com seu Deus.” (EVANGELHO APÓCRIFO, 2019, p 65)

Tese semelhante também foi desenvolvida por alguns romancistas e contistas, sobretudo a partir do século XX. Os exemplos mais famosos talvez sejam o conto “As três versões de Judas”, do livro *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges, publicado décadas antes da publicação do manuscrito apócrifo; o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) de José Saramago; e o romance *Judas* (2014) de Amós Oz.

No conto “As três versões de Judas”, de maneira irônica e certamente bem-humorada, Borges cria o personagem Nils Runeberg, um acadêmico alemão que se dedicou a escrever três teses sobre Judas, presentes em dois livros, um deles revisitado, de modo a compor o número três. Uma das três teses, que como as outras duas foi refutada e considerada uma blasfêmia, é de que Judas não teria traído Jesus por ser um traidor, mas por ser o mais sacrificado dos apóstolos:

³⁰ De acordo com o dicionário Houaiss (2022), Apócrifas são as obras e textos religiosos não oficiais, considerados suspeitos e não autênticos pelas autoridades canônicas, geralmente mantidos na clandestinidade.

Portanto a traição de Judas não foi casual: foi um ato prefixado que tem seu lugar misterioso na economia da redenção. Prossegue Runeberg: o Verbo, quando foi feito carne, passou da ubiqüidade ao espaço, da eternidade à história, da bem-aventurança sem limites à mutação e à carne; para corresponder a tal sacrifício era necessário que um homem, representando todos os homens, fizesse um sacrifício condigno. Judas Iscariotes foi esse homem. Judas, único entre os apóstolos, intuiu a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. (BORGES, 1944, s/n)

Essa não foi, porém, a primeira vez que o autor argentino se referiu a Judas como um personagem injustiçado. No conto “A seita dos trinta”, publicado em 1975 no *Livro de areia*, Borges se refere ao ato de traição como um ato voluntário, tal como o ato do Redentor ao se entregar à crucificação: “Voluntários só houve dois: o Redentor e Judas. Este atirou as trinta moedas que eram o preço da salvação das almas e logo se enforcou.” (BORGES, 2009, p. 54). Ambos os personagens, Jesus e Judas, portanto, são equiparados na narrativa, fugindo à tradição bíblica de que o primeiro seria um herói e o segundo um vilão.

No *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991/2005) de José Saramago, a tese de Judas enquanto o mais fiel dos apóstolos aparece no trecho em que Jesus discursa aos seus discípulos sobre os planos divinos que envolvem diversas mortes violentas, bem como seus próprios planos, numa tentativa de evitar essas mortes, dentre as quais a sua própria morte, crucificado como um homem comum. Para isso, Jesus precisaria que algum dos apóstolos o traísse, ao que Judas responde, em meio à algazarra geral: “Eu vou, se assim o queres”(SARAMAGO, 2005, p. 367). Ao ouvirem essa resposta, os apóstolos começaram a se preparar para assassiná-lo, Jesus então exclama: “Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora.” (SARAMAGO, 2005, p. 368). Saramago escolhe narrar o beijo que Jesus dá na face de Judas ao pedir que o traísse, subvertendo assim a narrativa bíblica tradicional, isto é, de que Judas teria traído seu mestre com um beijo na face.

Mais recentemente, em 2014, o escritor israelense Amós Oz também escreveu um romance que apresenta uma visão diferente de Judas, fugindo da tradição canônica bíblica. Tal como em “As três versões de Judas” de Borges, Amós Oz cria um personagem acadêmico, Schmuél Asch, que se dedica, em sua dissertação, a estudar a figura de Jesus na visão dos Judeus e de um Judas fiel e devoto: “E creio que Judas Iscariotes foi o mais fiel e dedicado de todos os discípulos, e que nunca o traiu, mas ao contrário, quis provar ao mundo inteiro como ele era grande” (OZ, 2018, p. 135). Asch se vê, porém, obrigado pelas circunstâncias financeiras e emocionais, a fazer uma pausa nos estudos para começar a trabalhar como uma espécie de cuidador do idoso Guershom Wald. Apesar disso, continua trabalhando nessa ideia, a qual está

presente em todo o romance, marcado por traições de diversas formas, tanto românticas, quanto acadêmicas, políticas e religiosas. Diferentemente das duas narrativas supracitadas, de acordo com o romance de Oz, Judas não teria aceitado tão facilmente seu destino de traidor, tendo se recusado algumas vezes antes de ceder:

"Eu lhe ordeno que você me entregue pois meu desejo é morrer crucificado". Judas recusa. Ele se vira e afasta-se de Jesus, com a intenção de fugir para sua cidade. Mas uma força interior mais poderosa do que ele o obriga, no último momento, a voltar, ajoelhar-se aos pés do mestre, beijar suas mãos e seus pés, e aceitar, deprimido, a terrível missão da qual fora encarregado. (OZ, 2014, p. 289).

Seu ato de devoção não teria sido, portanto, ter aceitado seu destino sem titubear, mas ter acreditado até o último segundo que Jesus iria, com um milagre, se salvar. Seu suicídio, portanto, nesse contexto, está ligado com a decepção: "Foi quando Judas perdeu sua fé. E junto com sua fé, perdeu também a razão de viver." (OZ, 2014, p. 287). Judas foi o único dos apóstolos que optou por não continuar a viver posteriormente à morte de Jesus. Além disso, o personagem Wald associa o ódio que cristãos têm de judeus à ação incompreendida de Judas: "Em todas as línguas que conheço, e também nas línguas que não conheço, o nome de Judas passou a ser sinônimo de traidor. E talvez também sinônimo de judeu." (OZ, 2014, p. 287). Nesse sentido, o personagem adiciona outra camada de sentido à ideia de traição, posto que Jesus, um judeu, foi condenado por outros judeus a estar na cruz, após ser traído por Judas, de modo a ressaltar as desavenças existentes entre cristãos e judeus. O autor vai ainda mais adiante, ao dizer: "Pois se não fosse Judas Iscariotes talvez não tivesse havido a crucificação, e sem crucificação não haveria cristianismo." (OZ, 2014, p. 99). Além de afirmar que Judas é o mais fiel dos apóstolos, contrariando a tese de que seria um apóstolo maléfico, mesquinho e associado ao judaísmo, ele afirma que a Judas se deve a criação da religião cristã, tendo em vista que, se não houvesse traição não haveria crucificação, nem ressurreição e, portanto, não haveria a história da Paixão de Cristo, nem cruzeiros como símbolos de devoção.

Nesse sentido, mais do que traidor, um Judas seria alguém que possibilitou mudanças por meio de suas ações. Seria aquele tachado de traidor vez ou outra, porém que extrapola esse estigma, de modo a possibilitar a quebra de paradigmas:

Os que estão dispostos a mudar, os que têm a força para mudar, sempre serão vistos como traidores pelos que não são capazes de qualquer mudança, que têm um medo mortal de mudanças, não entendem o que é mudança e abominam toda mudança. (OZ, 2014, p.304)

Um Judas não seria, portanto, um vil traidor que troca aquele que ama por ganância, mas um ser humano incompreendido que, ao tomar decisões que divergem daquilo que já está posto, é

considerado um traidor. Nesse sentido, há claramente um Judas na *Imensidão íntima dos carneiros* que não habita somente o quadro da Santa Ceia, mas que está presente em todas as páginas do romance, em cada uma de suas palavras: o personagem e narrador homônimo ao autor, isto é, Marcelo Maluf.

Na *Imensidão íntima dos carneiros* o nome de Judas é citado exatamente quatro vezes. Em três, ele está associado com o momento em que Assaad focaliza o quadro da Santa Ceia e o descreve, a seu modo, para os leitores. Na quarta vez, porém, ele aparece no momento em que Adib e Rafiq são enforcados na frente de sua casa no Líbano:

Percebi que apenas um dos doze soldados mantinha os olhos fixos em meus irmãos e parecia chorar. Lembrei-me do que dizia o pai, para não olhar nos olhos, referindo-se aos carneiros, senão corria-se o risco de se afeiçoar. Pensei que, assim como Judas Iscariotes, aquele soldado era um traidor, por ter olhado em meus olhos, nos olhos dos meus irmãos e nos de minha mãe. Não apenas por ter olhado, mas por ter deixado escapar uma faísca de compaixão. Eu vi suas mãos trêmulas forjando os nós. (MALUF, 2019a, p. 51)

Em todos os momentos, portanto, a figura de Judas é associada com a traição. No primeiro caso, diante da pintura da Santa Ceia, Assaad reflete sobre o que falava sua mãe quando queria xingar alguém “Aquele Judas, traidor”. No segundo, é o próprio Assaad que tece a associação quando vê, no soldado que enforcou seus irmãos, um Judas. Mas curiosamente, um traidor, não por ter enforcado seus irmãos, mas por ter “deixado escapar uma faísca de compaixão”. Ele é um traidor por se mostrar humano, por contrariar a lógica de que muçulmanos e cristãos deveriam ser “inimigos”.

Além da associação nominal, Assaad cita ainda dois outros fatores que permitem relacionar essa cena do enforcamento com a da Santa Ceia: o número de soldados, doze, e o destaque às mãos do traidor que, trêmulas, denunciavam seu nervosismo e compaixão, tal como as mãos do Judas pintado por Leonardo Da Vinci denunciavam sua traição por estarem segurando uma bolsinha, em referência, como destacamos, às trinta moedas de prata que ele recebeu dos sacerdotes em troca de delatar o paradeiro de seu mestre. Percebamos, porém, que a associação do soldado com o personagem bíblico foge à tradição canônica de considerar Judas um ser maléfico, endemoniado, débil, caluniador ou avarento, aproximando-se, portanto, da noção de um Judas apócrifo, um ser dotado de complexidade, ainda que seja de certo modo traidor.

Há ainda outros pontos que conectam a éfrase da Santa Ceia ao segredo que Assaad carregou consigo por tantos anos. No momento em que Assaad focaliza a Santa Ceia, ele e seus familiares estão comendo carneiros, numa associação fácil de ser estabelecida entre o animal e

Jesus – “o cordeiro de Deus”, segundo a narrativa de João. Antes de o soldado a que se refere Assaad ser tomado por compaixão, ele mantém os olhos fixos em Abid e Rafiq, dois membros da família Maluf, sobrenome que, de acordo com a própria narrativa, pode significar “carneiro engordado”. Logo, simbolicamente, o soldado estaria enforcando dois carneiros. Essa simbologia é verbalizada pelo narrador nesse momento, quando ele afirma que se lembrou “[...] do que dizia o pai, para não olhar nos olhos, referindo-se aos carneiros, senão corria-se o risco de se afeiçoar” (MALUF, 2019a, p. 51). Ou seja, é pelas mãos do traidor que morrem os carneiros, como foi pelas mãos cheias de moedas de Judas que morreu o “cordeiro de Deus”.

Não à toa, como dissemos, são as mãos que indicam aquele que trairá o personagem Jesus na mesa de comunhão. E são também as mãos que possibilitarão outras associações entre Judas e traições no romance, sobretudo quando Marcelo, espectro que persegue seu avô no ano de 1966, no dia da morte de Assaad, tem uma visão relacionada à morte de Adib e Rafiq: “Vejo, como em sonho, minhas mãos trêmulas forjando o nó de uma corda, depois outra, e Assaad, ainda menino, descendo a montanha em disparada.” (MALUF, 2019a, p.77). Ele vê as “mãos trêmulas”, as mãos do soldado como se fossem suas mãos. Posteriormente, continua:

Eu fico pensando na visão que tive no bar. Em minhas mãos forjando os nós. Sinto-me envergonhado diante do meu avô, ao mesmo tempo em que compreendo o real motivo pelo qual Assaad me trouxe até aqui. Ele sempre soube quem eu era. Sempre soube da minha presença, fingiu não saber que eu o acompanhava, ensaiou este momento. Nós dois ali, no topo da montanha. A revelação de que fora eu, numa outra vida, quem compôs os nós que enforcaram Adib e Rafiq. (MALUF, 2019a, p. 77-78)

É nesse ponto da narrativa que sabemos enfim quem é Judas. Judas é Marcelo. São suas mãos que forjam os nós, ele é o soldado compassivo, ele é o traidor. Marcelo não somente quebra a linearidade do espaço-tempo para encontrar o seu avô enquanto espectro, mas também, antes de nascer em seu corpo de Marcelo, uma vez que ele é, dentro dessa narrativa fantástica, uma espécie de fantasma que um dia habitou um corpo outro, o soldado pelas mãos de quem morreram Adib e Rafiq. A narrativa é fantástica nesse ponto como o é em vários outros. Dentro desse universo literário nada há de novo ou espantoso, mas de verossímil. Inclusive essa revelação para o leitor se conecta com uma das primeiras cenas do livro, em que um carneiro, após o afogamento de outros carneirinhos presenciado por Marcelo na praia, pergunta: “Então por que você ficou lá, feito um idiota, apenas observando a morte vir e levar todos os meus irmãos?” (MALUF, 2019a, p.11 e p.78)

A revelação de que fora Marcelo, numa outra vida, quem "compôs os nós" que enforcaram Adib e Rafiq já estava presente, de certo modo, no quadro da Santa Ceia. Ao

perguntar quem era Judas na pintura, Assaad não pode dizer ainda, mas Judas é um dos seus familiares, é tanto o soldado, quanto o seu próprio neto. Judas são aqueles que ousam ter compaixão nos momentos das violências institucionalizadas; que olham nos olhos dos supostos inimigos em meio à guerra, denunciando-se humanos. Mas são também aqueles que quebram linearidades; paradigmas; paredes temporais e geracionais. Aqueles que, como nos apontou Amós Oz (2014), “estão dispostos a mudar”. O personagem Marcelo rompeu o pacto de silêncio de sua própria família, acordou os mortos para com eles conversar. Traiu a linearidade do tempo, retornando a 1966. Traiu a privacidade de Assaad ao se esgueirar pela janela aberta de sua casa como um *voyeur*:

FICO na ponta dos pés, diante da janela. Assaad escreve:

Nossa casa, em Zahle, ficava à beira da montanha e Deus morava lá conosco, era o que minha mãe dizia. Meu pai sempre falava que Deus nos ajudava no manejo, na engorda dos carneiros e no cultivo da terra, pois sabia que eles eram a nossa salvação. Alimentávamos os bichos com as mãos para que tivessem boa gordura. E cultivávamos o trigo, a cevada e a fava. É preciso observar o movimento dos carneiros para manejá-los com destreza. Saber o que dizem os olhos de um carneiro é como traduzir um hieróglifo de uma civilização perdida. Quando somos capazes de desvendá-los, necessitamos apenas de pés firmes para seguir a caminhada ao lado deles. (MALUF, 2019a, p. 21)

Traiu o segredo de seu avô, que ele não permitia que ninguém lesse em seu caderno de memórias, mas que Marcelo permite que o leitor leia:

MEU CORAÇÃO se impacienta com o sangue grosso nas veias. Antes preciso dizer dos meus irmãos, Adib e Rafiq, esse **áspero segredo** que me flagela os ossos e me queima. Preciso dizer que até hoje não é possível que eu adormeça sem que eu veja, como uma pintura na parede do quarto, aquele carvalho, os seus velhos troncos e sua copa, e os meus dois irmãos mais velhos ali, dependurados e sem vida, com o tecido da corda amarrado aos seus pescoços curtos, as línguas expostas e roxas. (MALUF, 2019a, p. 50, grifo nosso)

Traiu suas próprias características físicas ao fazer uma plástica.

O nariz eu pude modificá-lo com uma cirurgia plástica, aos quinze anos de idade. Era muito grande para a minha cabeça pequena. O que talvez seja um bom sinal, não o tamanho da cabeça, mas a possibilidade de mudança. Nem tudo no mundo é maldição hereditária. Compreendi que a maldição pode ser redesenhada aos pés das nossas árvores genealógicas, pela didática do devaneio. (MALUF, 2019a, p. 68)

Marcelo ousou mudar. Mudou seu nariz, mudou o curso da história de sua família, mudou a estética do medo que cercava seus ancestrais, mudou o silenciamento do segredo. Rompeu com a “herança silenciosa”.

Além dessas rupturas, tal como Judas beija aquele que trairá – de acordo com as narrativas de Marcos, Mateus e Lucas –, o personagem Marcelo beija aquele que trai: “Quando o vi pela primeira vez, meu avô estava numa foto em uma lápide. Eu tinha apenas cinco anos

de idade, meu pai me carregou no colo e pediu que eu beijasse o seu retrato. [...] E sempre o visitávamos para levar flores e beijar a sua imagem”. (MALUF, 2019a, p. 16). Porém, adicionando mais uma camada de sentido às traições por rupturas, Marcelo promete romper com a tradição do beijo, traindo assim a própria linearidade familiar: “Saí de lá com a certeza de minha escolha, a de não ter filhos. Não carregarei ninguém em meu colo para beijar o retrato do avô em sua lápide.” (MALUF, 2019a, p. 49). Marcelo, filho de Michel, filho de Assaad, filho de Simão, promete não ter filhos, traindo a linhagem de sua própria família, interrompendo-a. A linha que, no romance, se inicia não à toa com Simão (o nome do patriarca também aponta para o traidor: Judas Iscariotes de Simão), é extinta em Marcelo.

Por fim, o personagem Marcelo usa uma adaga para matar Assaad e com a mesma adaga mata a si mesmo, algo que já havia aparecido de maneira enigmática e premonitória no início da narrativa, quando Marcelo faz uma afirmação sobre traição: “Sabe que o sangue o [a Assaad] trai e pode golpear o seu coração de maneira fulminante a qualquer momento” (MALUF, 2019a, p. 15). Marcelo é sangue de seu sangue, ele trairá o avô e, ao fim, golpeará seu coração. É o único da família Maluf que rompe com o silêncio privado, tornando-o público, e o único que ao mesmo passo que “acorda” seu avô em 1966 também o aniquila com um gesto final. Ele, tal como Judas, que é o único apóstolo que não sobrevive depois de Jesus morrer, suicida-se. O gesto simbólico contido na adaga é um suicídio seguido de uma morte. E tal como o Judas apócrifo, ele apenas o mata porque Assaad assim o pede:

Estende a mão com a adaga para que eu a pegue. “Por favor, me mate”, ele pede. Eu hesito. [...] Assaad estende mais uma vez a mão e exige que eu pegue a adaga. Eu resisto à ideia. Não posso fazer o que ele me pede. [...] Pego a adaga e sinto sua lâmina fria em minhas mãos. Vou para cima dele com um ódio desconhecido para mim até então e não o decepciono. Carneiros irrompem vindos de toda parte. E berram [...] Olho para as minhas mãos e ainda seguro a adaga. Compreendo, olhando para a sua lâmina manchada, que esse ainda não é o fim. Há algo, um gesto necessário a se fazer. Atravesso a adaga em meu peito. Um corte preciso e profundo, atingindo o coração. (MALUF, 2019a, p. 78-79)

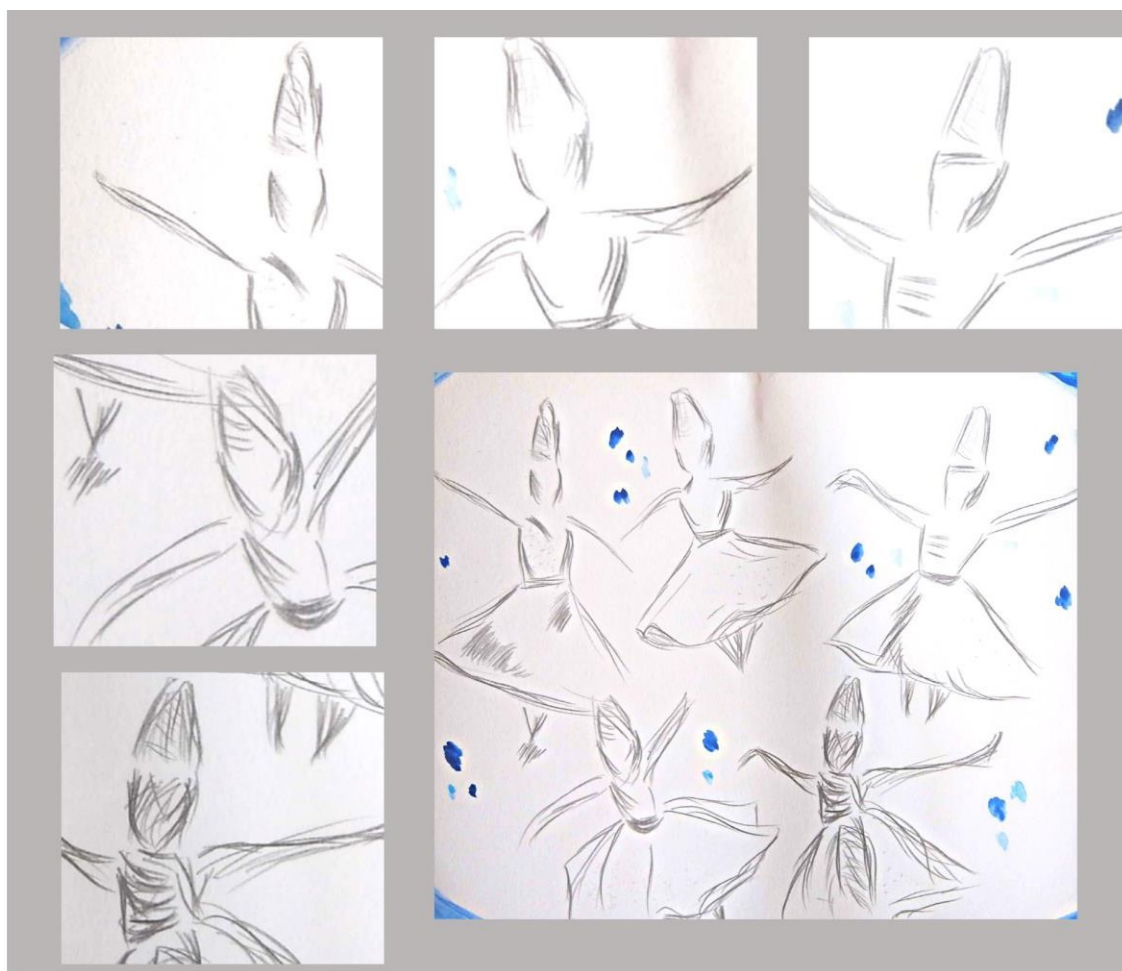
No entanto, lembremos, Marcelo não é um personagem qualquer, ele é um personagem homônimo ao autor dentro de uma autofabulação. Vimos no primeiro capítulo desta dissertação que, de acordo com Vincent Colonna (2014), a autofabulação é uma prática na qual o escritor cria um personagem homônimo que é posto no cerne da história, tal como numa autobiografia, mas sem que para isso precise existir compromisso estrito com a realidade dos fatos, de tal modo que a identidade do autor é transfigurada dentro do universo literário. Colonna compara essa prática literária à prática pictural renascentista chamada “retrato *in figura*” em que “o pintor

se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica” (COLONNA, 2014, p. 39).

Quando argumentamos, portanto, que Marcelo é o Judas na narrativa, além de nos referirmos ao personagem, podemos pensar também no papel do próprio autor Marcelo Maluf, o qual, tal como o personagem, também traiu seu avô e o pacto de silêncio estabelecido por sua família, de modo que, ao optar por inserir a écfrase da Santa Ceia em seu romance, Marcelo Maluf está também compondo um “retrato *in figura*”, posto que insere a si mesmo enquanto autor na figura de Judas, não um Judas demoníaco, vil, débil ou caluniador do cânone bíblico ou da representação pictórica anterior ao Pré-romantismo, mas um Judas humano e complexo tal como os Judas de Borges (1944), Saramago (1991) e Amós Oz (2014). Quando Assaad pergunta “Mas quem é Judas?” podemos responder que Judas é não somente o personagem Marcelo Maluf, mas também o autor Marcelo Maluf.

Portanto, a écfrase da Santa Ceia presente na parede da cozinha da casa do Líbano reflete toda a *Imensidão íntima dos carneiros*, resumindo de forma emblemática vários aspectos específicos da história que é narrada. Ela é premonitória com relação ao segredo de Assaad: o sacrifício do carneiro, presente como um alimento no prato, e a traição do carrasco que, por Abid e Rafiq Maluf, tem compaixão. Ela prediz como os eventos acontecerão; prediz a própria revelação de Marcelo enquanto um traidor, tanto o personagem quanto o autor, que se retrata no próprio Judas. Esse iconotexto, pois, além de permitir, como destacamos, que o leitor caracterize o personagem Assaad, podendo ser enquadrado à primeira vista como “psicológico” com relação às funções de Sophie Bertho (2014), funciona também de modo a estruturar a narrativa, a ponto de que ele possa ser considerado uma écfrase “estrutural”.

ARTE 5 – OS DERVIXES GIRANTES



6. CAPÍTULO 5: DA ARTE SACRA CRISTÃ À DANÇA DOS DERVIXES GIRANTES

*“mas foi então que a imagem do quadro me veio
à mente”*

*“Nesta dança em plena imensidão
Existe um momento
Em que pensamos no próximo passo
Que daremos em devoção”*

(RUMI, p. 21, 2012)

Continuaremos nosso caminho pelas referências intermediárias. Tal como o quadro da Santa Ceia, o Retrato de São Charbel e as figuras de Cristo, no teto e no fundo da igreja matriz de Santa Bárbara D'Oeste, são iconotextos na narrativa que se apresentam enquanto imagens ausentes as quais, assim como a primeira, também possuem características sacras. No entanto, como elas possuem uma importância coadjuvante à narrativa com relação à pintura da Santa Ceia, todas serão analisadas em um mesmo capítulo. Ademais, finalizamos este capítulo com uma contraposição às imagens estáticas relacionadas ao cristianismo: a dança dos dervixes girantes (ou giradores). Buscamos, ao longo do capítulo, compreender quais seriam as funções (BERTHO, 2014) de cada um desses iconotextos. Concluímos, portanto, que o Retrato de São Charbel, tal como a dança dos dervixes, atuam de modo a caracterizar Assaad (função psicológica), enquanto que as figuras de Cristo teriam uma função retórica dentro da narrativa.

6.1. O Retrato de São Charbel

Tanto o quadro da Santa Ceia quanto o Retrato de São Charbel estão localizados em casas que Assaad morou: o primeiro na casa de sua infância, no Líbano, e o segundo na casa de sua velhice, no Brasil. Ambas as localidades são descritas de modo a enfatizar a sacralidade contida na arquitetura familiar, na qual coexistem o afeto e o divino. A casa do Líbano é descrita por Assaad em detalhes, destacando sobretudo características sacras daquele espaço nostálgico ao pé da montanha coberta de neve em que sua família se dedicava a pastorear carneiros:

Nossa aldeia era pequena, tínhamos um pedaço de terra onde cultivávamos a lavoura e criávamos os carneiros. A casa era feita de pedra, com uma sala onde nos espalhávamos e nos dividíamos sobre os tapetes, para dormir. Ainda me lembro dos desenhos que se formavam entre as frinchas das paredes. Sou capaz de reproduzir as linhas do teto com precisão. Acima da porta de entrada, um velho crucifixo. A Bíblia ficava sempre aberta numa pequena mesa no canto da sala. (MALUF, 2019a, p. 23)

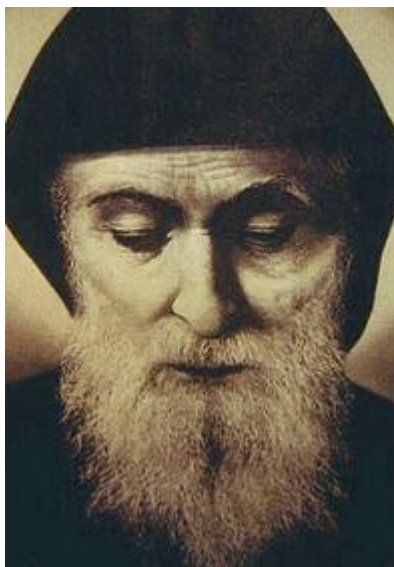
A descrição da casa e de seus elementos religiosos, como o “velho crucifixo” e a “Bíblia”, compõem uma atmosfera saudosa em que é possível entrever a verdade dos sentimentos de Assaad com relação ao lar de sua infância. A ideia da casa do Líbano como um lugar sagrado, inclusive, já havia aparecido em outros momentos, por exemplo, quando Assaad começa a escrever sobre as memórias de sua infância: “Nossa casa, em Zahle, ficava à beira da montanha e Deus morava lá conosco, era o que minha mãe dizia.” (MALUF, 2019a, p. 21). A casa em que se encontra o Retrato de São Charbel, por outro lado, não chega a ser descrita em minúcias por Assaad, apesar de ser descrita em fragmentos a partir, sobretudo, dos olhos de Marcelo.

O Retrato de São Charbel aparece em *A imensidão íntima dos carneiros* em três ocasiões. Em cada uma das três, trata-se do mesmo retrato que se encontra na parede da sala de estar de Assaad, quando ele já é adulto, no Brasil. Se a Santa Ceia, na parede da cozinha no Líbano, é a pintura que marca a infância de Assaad, o Retrato de São Charbel é o que marca sua velhice. Diferentemente do primeiro, que tem sua autoria apontada dentro da narrativa e possui fama suficiente para fazer surgir facilmente representações da pintura na mente do leitor, o Retrato de São Charbel não é uma obra amplamente conhecida. É necessário buscá-la externamente ao livro, sobretudo porque, apesar de ser nomeada duas vezes e descrita uma, não existe nenhuma representação material da pintura no livro, de modo que ela é uma imagem *in absentia*.

Por conta de entrevistas e materiais externos ao livro é possível afirmar que o retrato do santo utilizado no processo criativo é uma espécie de “santinho” distribuído nas igrejas, sem muito valor estético e de autoria desconhecida. O escritor afirma em entrevista que concedeu a mim:

Na verdade, o Charbel eu descobri quando eu fiz uma viagem pro litoral. Choveu muito, a gente precisou parar num hotelzinho de beira de estrada e o hotel chamava “Hotel Charbel” e aí eu vi um santinho, santinho mesmo que nem o do Santo Expedito, aí eu perguntei “Que santo é esse?” e ficou isso na minha cabeça. Daí atrás do santinho tinha a história dele. (MALUF, no prelo).

Nele, podemos visualizar um homem idoso encapuzado, com marcas da velhice em seu rosto, de barbas e cabelos brancos, com a cabeça e os olhos baixos (FIGURA 29)

FIGURA 29 – *PINTURA DE SÃO CHARBEL*

Fonte: Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf (autor desconhecido).

Youssef Makhoul, mais conhecido por seu nome religioso São Charbel, é, de acordo com a Eparquia Maronita do Brasil, um santo libanês canonizado em 1977, pertencente à ordem dos maronitas, isto é, devotos de São Maron. Ele é considerado um símbolo da união entre o Ocidente e o Oriente, uma vez que ele foi o primeiro monge oriental a ser canonizado seguindo os preceitos da Igreja Católica Latina. Nasceu no Líbano, numa aldeia montanhosa, de população majoritariamente maronita, chamada Beqa Kafra. Era o quinto filho do casal de uma família católica maronita modesta, porém respeitada. Seu pai era um simples camponês, que pastoreava carneiros e cultivava amoras.

Quando Youssef completou três anos de idade, perdeu seu pai para o recrutamento de guerra compulsório, ou seja, ele foi requisitado pelo exército turco-otomano para trabalhos forçados, tal como Assaad narra que teria acontecido com seus irmãos, Adib e Rafiq, caso eles não tivessem sido enforcados. Youssef cresceu como uma criança e um adolescente muito devoto e aos vinte e três anos resolveu seguir a vida monástica, adotando o nome religioso de “Charbel”. Mais tarde, decidiu por se tornar eremita, buscando uma vida sacrificial: “O eremita tem de procurar ser um novo crucificado, um novo cordeiro da Páscoa na Igreja de Cristo”. (EPARQUIA, 2022, s/n).

Em vida, fez votos de pobreza, castidade e obediência. Há diversos testemunhos de seus feitos considerados milagrosos, desde transformar água em azeite até curar enfermos. Sua morte se revelou bastante emblemática, não pelo momento da morte em si, mas pela conservação de seu cadáver. O corpo de São Charbel permaneceu intacto mesmo depois de morrer. Alega-se

que o corpo não somente não se decompunha como também transpirava. É sabido que este fenômeno de conservação e transpiração de seu corpo morto, o qual desafiava as leis da natureza, intrigou diversos médicos, profissionais e outras pessoas curiosas e devotas. Ou seja, dentre a lista de seus milagres mais famosos está a conservação de seu corpo morto.

N’*A Imensidão íntima dos carneiros* conhecemos um pouco dessa história, sobretudo no seguinte trecho em que o retrato aparece na narrativa:

Assaad contava que Charbel aos vinte e três anos de idade havia abandonado o lar para viver o seu destino espiritual. Ficara órfão de pai aos três anos de idade. Requisitado pelo exército turco-otomano para trabalhos forçados, o pai de Charbel morrera trabalhando como escravo para o império. O santo viveu como eremita durante vinte e três anos de sua vida, morando em um pequeno quarto, apenas com um colchão de folhas de carvalho, uma lâmpada de azeite, um prato, um jarro para água, um banco e alguns livros. Sabe-se que um ano após a sua morte o seu corpo ainda intacto vertia uma mistura de água e sangue, operando milagres em quem o tocasse. (MALUF, 2019a, p. 40)

A primeira nomeação do retrato do santo acontece no início da narrativa, logo depois de Assaad afirmar que “o tempo de calar a dor ficou para trás”, resolvendo enfim escrever sobre sua infância e os traumas que carrega desse tempo; logo depois que resolve, portanto, testemunhar sobre aquilo que viveu, enfrentando a complexidade do “indizível” nos termos de Seligmann-Silva (2008), uma vez que enfrenta com as palavras escritas o horror de ter visto seus dois irmãos serem enforcados na frente de sua família por “soldados turcos”. É nesse momento também que Marcelo se posta de modo a assisti-lo a escrever, rompendo a linearidade do espaço-tempo:

Em frente ao retrato de São Charbel, na sala de sua casa, um relógio de cuco, na parede, anuncia que são nove horas da manhã de um sábado. Eu também estou ali. Ele não me vê. Ainda não nasci. Estamos separados pelo tempo. Só irei existir nesse mundo daqui a oito anos, em janeiro de 1974. (MALUF, 2019a, p. 13).

Podemos falar em *écfrase* nesses dois momentos em que o retrato do santo é "nomeado" a partir do modelo diferencial de Robillard (1998), mesmo que não haja nenhum tipo de suspensão descritiva que o caracterizaria enquanto *écfrase*, nos termos de Louvel (2006). Uma vez que o romance “acumula progressivamente seus efeitos no leitor” (CORTAZAR, 2006, p. 152), nomear o retrato antes de descrevê-lo é uma forma de ir construindo a força do próprio retrato e sua associação com outros elementos da narrativa.

A última vez que ele é nomeado acontece no final da narrativa, quando enfim Assaad larga o lápis e deixa de escrever e, novamente, Marcelo aponta sua presença. Percebamos, portanto, que tanto na primeira quanto na última aparição do retrato, ele se associa ao ato de escrever e à presença de Marcelo:

ASSAAD deixa cair das mãos o caderno e o lápis. Grita para Karima, diz que está sentindo uma forte dor no peito. Eu estou ali, mas não tenho como ajudá-lo. Assaad se joga no sofá e se contorce. Olha em minha direção como se pedisse socorro. Atrás de mim a imagem de São Charbel. (MALUF, 2019a, p. 73).

No entanto, dentre as três vezes em que ele é nomeado, certamente a segunda é a mais emblemática: a figura do santo se desprende da moldura para se dirigir a Assaad, operando outro milagre e fazendo um sermão:

UMA FORTE dor no peito, desta vez, tomba Assaad da janela. Esparramado no chão olha para a pintura de São Charbel. O santo lhe estende as mãos, mas Assaad não consegue alcançá-la. Ele se aproxima. [...] Charbel articula algumas palavras, mas Assaad não compreende o que ele diz. Ele estende novamente as suas mãos. Assaad se esforça e consegue apertá-las. O calor das mãos de Charbel penetra a sua pele e atinge os seus músculos, que se afrouxam, sente a presença do santo em todo o seu corpo e começa a bocejar. Charbel olha para mim e faz um gesto para que eu me aproxime. Pega a minha mão esquerda e a posiciona no centro do peito do meu avô. E coloca as suas mãos no centro do meu peito. Assaad se agarra à pintura e desmaia. **O rosto de Charbel está encoberto pelo capuz**, as palavras dele estão cheias de lentidão: “Não há outro caminho senão o silêncio de todos os medos. Para que se alcance o segredo de se saber pleno, deixe adormecer abaixo da pele os ossos e músculos de sua face. Há que se esquecer de ti, de suas vestes, de sua maneira de agir e de falar. Há que deixar que os antepassados, o pai, a mãe, os irmãos se desprendam dos seus braços, há que fugir do que lhe é conhecido e investigar o tesouro negado pelos sábios, esquecer a cor de sua pele e desejar o não desejar. Caminhar sem que os pés saibam do que são feitas as estradas. Você é o obscuro clarão do raio por detrás das montanhas. Você e eu sempre estivemos aqui, mesmo que aqui seja, em outros tempos, o casebre de um miserável camponês ou o palácio de um sultão. Se quiseres ouvir, não há outro jeito senão tapar os ouvidos com as mãos, assim como, se quiseres vencer não há outro modo senão comungar a vida junto aos vencidos. Não há outro tempo, nem outro espaço, não há como ser mais ou menos do que plantar os pés na terra e saber que somos apenas a miragem de uma gota de água no deserto. Comece hoje a existir naquele ínfimo momento em que já não se reconhece nas coisas que te reflete e percebe na luz dos outros a porção mínima de fulgor que escapou de ti. Há que reinventar os gestos para não se ignorar e ter a sensação de não saber que em ti se movimentam os pés, os braços, os músculos, os ossos, os dedos e os olhos de tudo o que é maior, menor e na medida exata de ti. Ouça o monólogo do ar, da terra, do fogo e da água, ouça o que te dizem, eles não sabem mais do que aquilo que são. Mas não tente, em hipótese alguma, ser o que eles são. É preciso que você saiba. A nós nos cabe apenas apreciar o canto que entoam e seguir como guardiões e servos, protegendo a sua jornada. Por isso, vive. Seja apenas aquilo que é. E não anseie por nenhuma verdade, além da compreensão da sua própria sombra”. Assaad abre os olhos, está abraçado à pintura. Lembra-se que seu pai esteve presente à última missa celebrada pelo santo. Charbel era um primo distante. Youssef era o seu nome antes dos votos. Meu bisavô tinha doze anos de idade e assistiu o monge ser tomado por paralisia durante a missa; início dos seus dias de agonia. “Primo Youssef”, como o chamava meu bisavô, “preencheu todo o seu quarto de luz no dia de sua morte. O seu corpo brilhou durante horas e só apagou quando o encerraram em um caixão”. Assaad se levanta e pendura o retrato na parede. Recolhe o lápis e o caderno do chão. Ainda não havia chegado a sua hora. (MALUF, 2019a, p. 40-41, grifo nosso)

Nesse momento, é a figura do santo saída do retrato que impede a morte de Assaad. São Charbel, saído da moldura, estende as mãos, se aproxima, articula palavras, toca nos personagens. Estaríamos diante de mais um episódio fantástico dessa autofabulação ou de um realismo espírita? Assaad, assim como Marcelo, não demonstra se surpreender ou se assustar

com o acontecido. O próprio Marcelo é um espectro no mundo de seu avô, logo, tudo é muito verossímil e em nenhum momento espantoso, diferentemente da cena criada pelo escritor francês Théophile Gautier em que recurso semelhante é empregado com diferentes reações e ênfases.

No conto fantástico “La Cafetière” (1831), traduzido por Paulo Soriano como “A dança dos espectros” (2020), Gautier narra a história de Theodore que, com um grupo de amigos, resolve passar uns dias na Normandia, mas acaba tendo uma experiência sobrenatural: personagens de antigos retratos pendurados na parede de seu quarto ganham vida e saem de suas molduras, à meia-noite, para bailar ao som de uma orquestra, impedindo assim que o jovem consiga dormir. O momento em que os personagens saem das molduras é bastante destacado e, na composição do conto, o autor busca enfatizar uma atmosfera de terror: “Com uma contorção facial, a figura do quadro projetou a cabeça para fora e, depois de passar, num esforço imenso, os seus ombros e ventre rechonchudos pelas estreitas traves da moldura, saltou pesadamente para o chão.” (GAUTIER, 2020, pos. 269). A cena descrita no romance de Marcelo Maluf, na qual a figura de São Charbel sai de seu retrato, no entanto, não segue o mesmo caminho de Gautier, isto é, o autor não opta pelo terror, mas por uma composição fantástica que beira o realismo espiritual. A cena sobrenatural de Maluf é, portanto, composta sem muitos espantos. Apesar das diferentes ênfases, a escolha literária de conceder vida às figuras estáticas, de modo a torná-las animadas, pode ser observada em ambos os autores.

Nesse sentido, vale a pena resgatar um conceito proposto por Liliane Louvel ao escrever sobre sua tipologia de saturação pictural. Nessa ocasião a autora faz referência também a um “tipo particular de écfrase” que ela nomeia como “écfrase passeadora ou excursionista”, em que o personagem entraria no quadro descrito na narrativa e por ele vaguearia, como faz Diderot ao descrever as telas dos Salões. (LOUVEL, 2006, p. 61). Algo que acontece, por exemplo, no conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, no qual o personagem principal entra numa tapeçaria pela qual ele fica fascinado em uma loja de antiguidades: “Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!” (TELLES, 2000, p. 265). No caso de Gautier e de Maluf, acontece, porém, o inverso. Não é o personagem literário que adentra o quadro, mas o personagem pictórico que adentra o universo além-moldura, no que talvez pudéssemos chamar de “écfrase passeadora reversa”.

Dito isso, a questão principal ainda não foi desenvolvida: no que a existência desse retrato impacta a narrativa? Qual seria a sua função? O que há de indizível nele? Relembremos que São Charbel é um santo libanês conhecido por seus milagres, dentre os quais, a conservação de seu corpo após a morte. Relembremos agora os momentos em que o retrato é nomeado e descrito. No primeiro, após Assaad sentar-se para escrever, Marcelo se põe a sua frente, supostamente sem ser visto. No segundo, Assaad está escrevendo quando se vê obrigado a interromper a sua escrita quando sente dores no coração. Nessa ocasião, o santo, junto com Marcelo, milagrosamente salva Assaad. Por fim, no terceiro e último, Assaad está escrevendo quando novamente sente dores no coração, mais uma vez Marcelo está presente. Percebemos, portanto, que a escrita é uma atividade comum associada à aparição do retrato, tal como Marcelo. Em dois dos três momentos, Assaad sente dores no coração e numa das vezes é salvo da morte.

Ora, tal como o corpo de São Charbel desafiou a morte, mantendo-se conservado, também o “corpo” da escrita de Assaad irá se manter conservado mesmo após a sua própria morte; não se decompõe com ele. Continuará a existir o que escreve Assaad para além do falecimento dele próprio, assim como sobrevive sua fotografia tumular para além do corpo que está encerrado no túmulo. Escrever é, portanto, não somente uma forma de continuar a existir como também uma forma de dar continuidade à vida interrompida de Adib e Rafiq. Até o fim, inclusive, Assaad carrega o último poema de Adib, chegando a senti-lo parte de seu próprio corpo: “Assaad se apega à folha envelhecida e enxuga as poucas lágrimas em seus olhos, era um poema de seu irmão Adib. Mas as palavras legíveis não são mais necessárias, Assaad tem o poema em seu corpo.” (MALUF, 2019a, p. 35).

A literatura, tal como a fotografia e a pintura, tem a capacidade de fazer perdurar o corpo falecido, ampliando algum tipo de vida mesmo que após a morte. Pensar nas aparições do retrato de São Charbel é pensar no milagre de conservação de seu corpo, que permanece inclusive por meio de seu retrato que habita a casa de Assaad, não somente pregado à parede, mas também desafiando os limites de sua própria moldura, permitindo assim que Assaad possa terminar de escrever aquilo que ele precisa escrever; aquilo que precisa existir para além de seu corpo extinto: o corpo literário. Portanto, o retrato de São Charbel funciona de modo a, na prática, manter vivo Assaad por meio de um milagre e, metaforicamente, manter viva a escrita de Assaad em seu caderno pessoal, no qual testemunha o que viveu no Líbano. Além disso, o retrato também tem a função de “marcar” os Maluf como maronitas, como expusemos no

primeiro capítulo. E, por fim, ele também compõe a lenda fantástica familiar que permeia essa *Imensidão*, uma vez que o santo também carrega uma variação do sobrenome dos Maluf (Youssef Makhoul), sendo inclusive apontado como um ancestral, também descendente da linhagem dos carneiros: “Primo Youssef”. Pensando nas funções de Sophie Bertho (2014), é possível afirmar que o retrato de São Charbel é uma pintura que caracteriza Assaad tanto como um Maluf quanto como um Maronita, de modo a situá-lo dentro de uma parcela de sua própria identidade enquanto Assaad Maluf, de tal forma que sua função seria, portanto, psicológica.

6.2. As figuras de Cristo na Igreja

No que diz respeito ao uso das imagens sacras pela Igreja Católica, Italo Calvino destaca a importância delas para a “comunicação visiva” e para as “sugestões emotivas” que atuam de modo a enfatizar os ensinamentos orais da Igreja destinados aos fiéis (CALVINO, 1990, p. 103). Com relação a essa questão, Anne Marie Christin (2006) também destaca a importância dessa ação para a difusão do catolicismo, uma vez que a “comunicação através de imagens”, para uma população sem acesso direto ao texto escrito, seria tanto legítima quanto necessária (CHRISTIN, 2006, p. 63). Nesse sentido, de acordo com a pesquisadora, as imagens sacras teriam valor retórico, uma vez que a Igreja precisava “seduzir e convencer” fiéis, sobretudo num momento em que o analfabetismo era quase uma regra:

O objetivo da imagem cristã é da mesma ordem que o da imagem retórica: é preciso seduzir e convencer. Mas sua estratégia é diferente. Ela só conhece um princípio: prioridade absoluta deve ser reservada à superfície ofertada à contemplação, seja ela a arquitetura do edifício e de seus materiais ou a iconografia escolhida para sua decoração. (CHRISTIN, 2006, p. 84).

Portanto, o uso das imagens sacras adquiria valores essenciais para a consolidação e difusão da fé cristã. Para a autora, sua importância se equivaleria às Escrituras: “De fato, naquela época, a imagem é percebida sobretudo como uma maneira de expressar sua fé complementar ao respeito que se deve à palavra sagrada contida nas Escrituras, e enquanto suporte igualmente sagrado.” (CHRISTIN, 2006, p. 83). Escrituras essas que, sabemos, não podiam nem deviam ser acessadas por todos sem intermédio de uma figura de poder, como um padre. Não à toa a prática comum de adornar as paredes da Igreja Católica com pinturas ou vitrais que “narram” visualmente, em ordem cronológica, a Via Crucis.

Em *A imensidão íntima dos carneiros* não observamos a representação da Via Crucis, mas duas nomeações da figura do Cristo: “A figura de Cristo pintada no teto da igreja” e “O Cristo crucificado ao fundo da igreja”, localizadas na Igreja Matriz de Santa Bárbara D’Oeste,

no interior de São Paulo, no Brasil, vistas pelo olhar rememorativo de Marcelo, enquanto um espectro que caminha pelas ruas do que virá a ser sua cidade natal. Em determinado momento de sua caminhada, Marcelo adentra a igreja principal da cidade e relata uma lembrança de sua infância, que é tanto passado quanto futuro:

Entro na igreja matriz e encontro um jornal no chão. Verifico que estamos no dia 15 de dezembro. Assaad tem apenas vinte e cinco dias de vida. Espero que ele tenha tempo para escrever tudo que gostaria de suas memórias. A igreja está vazia. Olho para o altar e me lembro das missas do Padre Vitório, de sua peruca que quase sempre estava desajustada. Quando criança, eu ia às missas com a minha mãe. Certa vez, entediado com a monotonia dos cantos e da ladainha, me pus a balançar para frente e para trás num banco da igreja. O Padre Vitório tinha a voz abafada e uma dicção ruim. Era tímido. Mas um homem que obtinha a simpatia de todos. Como pôde um sujeito desses se tornar padre? Talvez sua vocação estivesse dentro de um mosteiro. Eu estava ansioso à espera do “Ide em paz e que o Senhor vos acompanhe”, para poder comer pipoca e correr na praça. Num erro de cálculo gerado pela minha impaciência o banco se jogou sobre mim, prendendo-me ao chão. Algumas risadas e outros olhares de reprovação me fizeram chorar olhando para **a figura do Cristo pintada no teto da igreja**. Eu ouvi o Padre Vitório dizendo: “Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dizeis uma só palavra e serei salvo”. Nunca mais ouvi esse trecho do Evangelho do mesmo jeito. Sempre que o ouço me lembro do banco me pressionando contra o chão, e da chuva de pipocas que imaginei cobrir o meu corpo, a me ocultar dos olhares de censura. (MALUF, 2019a, p. 73).

A memória, diferentemente daquelas que contextualizam o quadro da Santa Ceia e o Retrato de São Charbel, possui uma veia não somente irônica, como também cômica. Desde o início desse relato, o espaço que tradicionalmente seria apontado como um lugar solene é dessacralizado. Primeiro, a igreja é descrita como um local que está vazio. Segundo, a figura que supostamente deveria impor solenidade é descrita a partir de sua peruca que “quase sempre estava desajustada” e de sua “dicção ruim”, de modo a ser composta como um personagem risível, em contraposição ao que se esperaria de uma autoridade sacra. Marcelo destaca ainda sentimentos de tédio e monotonia, além da vontade crescente de ir embora. Diante de sua impaciência, ele narra sua queda seguida de risadas. E é justamente em meio a essas risadas que o menino focaliza “a figura do Cristo pintada no teto da igreja”.

Apesar de ser nomeada, a pintura não é detalhada, sequer descrita, de modo que ela seria considerada uma éfrase apenas levando em consideração o modelo diferencial de Robillard (1998). Podemos afirmar que a ausência de detalhamento também pode ser significativa, sobretudo quando ocorre em um espaço arquitetônico conhecido por sua opulência, típico de algumas épocas específicas, a exemplo do barroco. No entanto, a igreja em que se ambienta a cena em questão, por existir no mundo além do fictício, pode ser comprovadamente apontada como uma construção de alvenaria datada de 1818, em torno da qual cresceu a cidade de Santa Bárbara D’Oeste (FIGURA 30).

FIGURA 30 – *FOTOGRAFIA DA IGREJA MATRIZ DE SANTA BÁRBARA D'OESTE*
(1940)



Fonte: Fundação Romi (autor desconhecido).

Ainda assim, a cena em que a pintura no teto da igreja aparece é marcada não somente pela ausência de detalhamento como também pelo humor e pela ironia, considerando que humor e ironia não são necessariamente equivalentes, apesar de poderem estar associados, uma vez que estamos entendendo por ironia um mecanismo retórico elementar em que o que é dito é o oposto daquilo que se pretende dizer (DUARTE, 1994).

Tradicionalmente, a figura de Cristo no teto de uma igreja (ou sua figura crucificada), por serem clichês pictóricos (YACOBI, 1998), evocam imagens mentais também por meio de seus títulos, de modo que o leitor convoca uma imagem referencial que está associada à tragédia, não à comédia. São imagens que, inclusive, são utilizadas de modo a emocionar, seduzir e convencer fiéis, como vimos há pouco. No entanto, essa "figura do Cristo pintada no teto da igreja", a qual estaria fora do alcance dos olhos da criança caso ela não tivesse caído no chão, é inserida de tal modo na narrativa que acaba por dizer o oposto do que supostamente pretende dizer. A impaciência da criança e sua posterior queda subvertem o local em que se encontra e a pintura com que se defronta, pretensamente sagrados. Nesse sentido, podemos citar Leo Hoek, segundo o qual a representação verbal efrástica pode ter a expressão das emoções

suscitadas pelas obras de arte originais desviadas no momento de sua transposição: “Às vezes, o sentido da obra de arte original é desviado pela ironia ou pela paródia.” (HOEK, 2006, p. 172). Além disso, quando Marcelo afirma que “Nunca mais ouvi[u] esse trecho do Evangelho do mesmo jeito”, ele destaca a importância do momento e da figura no teto da igreja dentro desse contexto, de modo que é possível evocar a função retórica de Bertho (2014), a qual marca uma transformação de opiniões do personagem. Essa função retórica e seu desvio irônico são reforçados na continuação da cena, quando Assaad focaliza “o Cristo crucificado ao fundo da igreja” e questiona o sentido da comunhão:

O Cristo crucificado ao fundo da igreja me trouxe à boca o gosto das esfihas feitas por minha tia-avó, Lucia. Eu me lembro de algumas festas em sua casa em que nos reuníamos para saborear suas famosas esfihas e os charutos feitos com folha de uva. Naquela época eu imaginava que comungar o corpo de Cristo poderia ser bem melhor com as esfihas de Lucia. Minha mãe dizia que era pecado pensar tal besteira. “Mas é que aquela bolachinha não tem gosto de nada”, eu reclamava. “Cristo não pode ser algo sem sabor.” Minha mãe aconselhava: “Não diga nunca essas tonteiras a ninguém, meu filho”. (MALUF, 2019a, p. 74).

Novamente o “Cristo crucificado” não é detalhado. Sequer sabemos se se trata de uma pintura ou de uma escultura. O desenvolvimento da obra de arte na narrativa não segue o caminho da visualidade, mas, ironicamente, o de outro sentido: o paladar. A associação da figura de Cristo com a comida já havia sido feita na Santa Ceia, no entanto, quando a comunhão foi ressaltada pelo quadro da Santa Ceia na parede da cozinha de Assaad, no Líbano, seu sentido não havia sido questionado, pelo contrário, ele fora enfatizado por meio do carneiro que habitava o prato e da conexão da cena pictórica com as cenas festivas familiares. Porém, dentro do espaço da igreja, a comunhão do corpo de Cristo é novamente ironizada: “Mas aquela bolachinha não tem gosto de nada.”.

Assim, podemos perceber que a localização das obras sacras deve ser levada em consideração na composição do sentido e função de cada uma delas na narrativa. Ironicamente, o local que se imaginaria mais sagrado é aquele que é “profanado” pelo modo como as obras de artes são apresentadas. De fato, ao investigarmos as outras configurações da igreja, enquanto um espaço dentro da narrativa, percebemos que ela é frequentemente ironizada. Assaad, por exemplo, apesar de ser um personagem cuja religiosidade é ressaltada, é alguém que não frequenta igrejas: “Mas Assaad não frequentava igrejas, nem mesquitas. Preferia refugiar-se à beira de um rio e contemplar o fluir das águas”. (MALUF, 2019a, p. 32). Além disso, quando Marcelo passeia pela cidade enquanto um espectro, ele destaca a igreja como um lugar associado à violência:

Dizia ele que, no final do século XIX, três forasteiros vieram à cidade e foram provocados, cercados, mortos e esquartejados. O motivo é que os homens da cidade temiam que forasteiros viessem roubar as suas mulheres. Esse temor, ainda hoje, percorre o sangue de alguns moços daqui. Em torno da igreja matriz expuseram seus corpos mutilados e os deixaram à venda. (MALUF, 2019a, p. 74).

A própria sacralidade da igreja é ironizada enquanto um local sagrado, de modo que podemos perceber a oposição do par: templo e lar.

Portanto, as figuras que, à primeira vista, de acordo com Calvino (1990) e Christin (2006), atuam na composição de uma comunicação visiva e emotiva de fieis, sobretudo por conta da forte carga de emoções contidas nas imagens e esculturas, dentro de um lugar pretensamente sagrado, fazem parte de memórias cômicas de Marcelo, que o levam a questionar tanto o sentido do *locus* e instituição Igreja quanto o ritual eucarístico contido na hóstia.

6.3. Sama: a dança dos dervixes girantes

Se, por um lado, o autor Marcelo Maluf se vale das éfrases picturais em momentos decisivos da narrativa, estando elas associadas à sacralidade cristã (ênfaticada ou ironizada), por outro, com relação à sacralidade islâmica, o mesmo não acontece. Maluf faz uso, isto sim, de descrições pormenorizadas da dança sagrada dos dervixes, a Sama. Essa escolha faz bastante sentido, sobretudo quando refletimos sobre o uso das imagens sacras pela Igreja Católica e sua proibição por aqueles que professam a fé em Maomé.

É absolutamente esperado associar a fé cristã a ícones picturais, até porque o catolicismo não somente estimulava a fé a partir de imagens como também se valia das emoções despertadas pela arte sacra, de modo que a imagem visível seria “um meio de acesso direto ao invisível” (CHRISTIN, 2006, p. 94). Algo que não aconteceu, nem acontece, no islamismo. Pelo contrário, para os muçulmanos as imagens são expressamente proibidas. A criação de imagens é fortemente desencorajada para aqueles que são muçulmanos. De acordo com o Alcorão, o mensageiro de Allah proíbe expressamente a adoração de imagens, associando a prática ao inferno: “Todo criador de imagens estará no inferno, pois toda imagem terá sua alma soprada e o castigará com o inferno.”(IQRAISLAM, 2014, s/n) Pessoas ou animais não devem ser retratados, principalmente com o intuito de adoração.

Diante dessa proibição, dificilmente um monge sufi iria portar algum objeto visual que indicasse ou reforçasse a sua fé, de modo que, para que *A imensidão íntima dos carneiros* seja verossímilante, Abdul-Bassit demonstra sua fé de outra forma, diferentemente, portanto, de

Assaad e sua família que, de raízes cristãs, possuem em casa artigos artísticos que indicam suas crenças, como a pintura da Santa Ceia e o Retrato de São Charbel. Como vimos, inclusive, é possível inferir que os Maluf sejam cristãos maronitas por conta do retrato do santo da ordem Maron.

Nesse sentido, a dança dos dervixes assume importância semelhante à das pinturas sacras porque estabelece um contraponto a elas. Se as pinturas são, ora descritas, ora nomeadas em momentos decisivos, as danças também são descritas, inclusive com mais *energia* do que as pinturas, de modo a criar a ilusão de que estaríamos nós também, os leitores, contemplando as danças, como veremos a seguir.

Giselle Guilhon de Camargo (1997), em sua dissertação *Entre o camelo e o leão: a dialética do giro dervixe*, dedica-se a construir uma etnografia do Sama, a dança girante dos dervixes da ordem sufi Mevlevi, que foi inspirada por Jalaluddin Rumi, poeta e mestre espiritual persa, em Konya (Turquia), no século XIII. A autora descreve densamente a dança dos dervixes giradores, tendo como ponto de partida estudos interdisciplinares, antropológicos e históricos, em que dialogam a Filosofia, a Poesia, a Dança e a Etnomusicologia. Tomaremos o trabalho de Camargo como base para compreendermos o que seria essa dança-meditação.

De acordo com Camargo (1997), a dança dos dervixes girantes, ou Sama, é uma dança em êxtase místico na qual em uma primeira etapa recita-se um poema e posteriormente toca-se uma flauta antes de os dançantes começarem a se cumprimentar e a realizar os movimentos giratórios em torno do próprio eixo, de braços abertos, com a mão direita voltada para cima (céu) e a mão esquerda voltada para baixo (terra), de modo a receber a *baraka* (energia) com a mão direita, passá-la pelo coração e transmiti-la à criação, na mão esquerda. Com a dança, eles buscam estabelecer um estágio de comunhão com o divino, o universo e o próprio ser em unidade:

O fato de a dança fazer parte do imenso acervo de técnicas meditativas usadas pelos dervixes não é casual: é através da dança que o buscador atinge a percepção superior e a comunhão com o espírito divino. É pela dança que ele mergulha no movimento universal, integra-se harmoniosamente nele e alcança a consciência desse movimento. (CAMARGO, 1997, p. 16).

A Sama é uma prática meditativa dinâmica em que se alinham os movimentos corporais, os sons musicais (tambores e flautas) e a poesia. Para os sufis, o elo com o divino é estabelecido, não por meio da contemplação, mas por meio da entrega física e mental que acontece na dança girante.

Quando inaugurada, a cerimônia desta prática meditativa, que existe há mais de 700 anos, costumava durar dias, nos quais os dervixes começavam os giros ao som das flautas e atingiam o ápice no silêncio. Atualmente, a prática costuma durar em torno de cinquenta minutos de rodopios e pode estar tanto associada à cerimônia espiritual privada em *tekkyas*³¹ quanto a performances públicas apresentadas em teatros, arenas, praças e ginásios (CAMARGO, 1997). É possível, inclusive, encontrar filmagens dessas performances alocadas em plataformas de vídeos públicos, como o YouTube, bem como pacotes turísticos em sítios digitais que vendem ingressos dessas performances públicas. De acordo com Camargo, essa mudança de sistema (do privado ao público) não altera estruturalmente o ritual Mevlevi, sendo importante, inclusive, para a manutenção da cultura sufi, ao permitir que mais espectadores experienciem de modo contemplativo o ritual, evitando assim preconceitos e perseguições:

[...] apesar de hoje serem, em sua grande maioria, executadas em ginásios de esportes, teatros e outros lugares públicos, o ritual Mevlevi mantém seu formato original, criando, para quem assiste, uma atmosfera de misticismo que encanta, hipnotiza e instiga à transcendência. (CAMARGO, 1997, p.65)

Esse entendimento de Camargo (1997) com relação a não alteração estrutural do ritual, contudo, não é compartilhada por todos os estudiosos ou praticantes. O estudioso e praticante sufista, Abdul Qadir, da ordem Sufi Naqshbandi Haqqani do Brasil, por exemplo, ao ser entrevistado, afirmou que: “Quem vai pra Turquia buscar uma apresentação de giro dervixe vai encontrar quem faz essa apresentação estética, nesse momento, quando é artístico ou estético, está sendo adulterado [o sentido]” (2018, min. 30-35).

N’*A Imensidão íntima dos carneiros* (2019), como veremos a seguir, é possível tanto conceber a dança enquanto uma prática meditativa espiritual quanto uma performance contemplativa, ainda que não seja posta em moldes públicos espetacularizados.

6.3.1. A dança dos dervixes na Imensidão

Em três diferentes momentos a dança dos dervixes é descrita em *A imensidão íntima dos carneiros*. As descrições da dança são dotadas de *enargia*, o que as aproximaria da definição clássica de *écfrase* enquanto um recurso retórico utilizado na Antiguidade; no entanto, ainda que sejam dotadas de *enargia*, elas não se aproximam do uso dado ao termo “*écfrase*”

³¹ De acordo com Camargo (1997), *tekkyas* são os lugares físicos em que se reúnem os sufis dervixes para praticar a dança girante, além de ser também uma espécie de “instrumento técnico de geração de energia”. Antigamente, os dervixes costumavam residir nessas habitações de madeira por algum período de suas vidas ou até mesmo por toda a sua extensão.

por Liliane Louvel ou Valérie Robbilard, uma vez que a dança não se equipararia a uma obra de arte visual, pintura ou fotografia, mídias visuais estáticas.

A descrição da dança enquanto écfrase pode ser entendida à luz das reflexões de Claus Clüver, uma vez que, como vimos no capítulo 2, no ensaio “Ekphrasis Reconsidered: On verbal Representations of Non-Verbal Texts” [Écfrase reconsiderada: Sobre representações verbais de textos não-verbais], ele defende uma nova definição de écfrase mais abrangente ³²: “Écfrase é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signos não-verbais”³³ (1997, p. 26). Assim, essa definição passaria a abarcar outras formas de "textos", como os chama Clüver, para além das obras de arte visuais mais canônicas, tais como a arquitetura, a música e a dança, ou seja, incluiria as descrições da dança dos dervixes presentes na *Imensidão íntima dos carneiros*.

No entanto, vinte anos mais tarde, o próprio Clüver revisitou sua definição, fazendo uma crítica a si mesmo e propondo outra nova definição, menos geral e, portanto, segundo ele, mais funcional, da qual estão excluídas a música e a dança, mantendo, porém, a arquitetura: “Portanto, eu reformulei a versão resumida de minha definição: écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético”³⁴ (CLÜVER, 2020, p. 239). A descrição da dança, portanto, continuaria sendo uma transposição midiática, porém, de acordo com essa segunda definição de Clüver, a ela não caberia mais o conceito de “écfrase”, uma vez que a dança é uma mídia cinética. No entanto o debate sobre essa questão parece ainda estar aberto.

Portanto, diante dessa abertura, estamos nos referindo às danças enquanto écfrases de acordo com a primeira definição de Clüver (1997), posto que essas descrições são importantes para a análise aqui proposta, pois, fazem parte de uma prática intermediária que se contrapõe as écfrases das pinturas de temática sacra existentes no romance.

³² Clüver parte da definição de Hefferman: “écfrase é a representação verbal da representação visual [ekphrasis is the verbal representation of the visual representation]”.

³³ Tradução minha de: “Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”

³⁴ Tradução minha de: “I have therefore reformulated the brief version of my definition: Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium.”

A primeira dessas descrições acontece depois que Assaad se perde na neve das montanhas do Líbano, sendo salvo, na ocasião, por um monge sufi, de nome Abdul-Bassit, que o abriga em uma caverna.

“Não o havia reconhecido, meu Senhor. Perdoe-me por não saber que eras tu, sempre tu, aquele que eu resgatei da neve.” Ao pronunciar tais palavras, **Abdul-Bassit se pôs a girar fixado sobre uma das pernas, os braços, a princípio, cruzados sobre o peito, lentamente foram se soltando e, abertos, com a mão direita espalmada para cima e a mão esquerda levemente voltada para baixo, ele girava. Fiquei assistindo a sua dança e pude ler algumas palavras do profeta no tecido esvoaçante que vestia.** A caverna foi invadida por dezenas de pássaros e uma luz azulada tingiu as paredes. O fogo dançava com ele. Quando parou de girar, perguntei o que ele estava fazendo. “Eu estava louvando a Allah, por ele me permitir enxergar para além dos meus músculos e ossos.” Fiquei hipnotizado por sua dança, pelo modo como me senti vazio, preenchido apenas por sua “oração em movimento”, como ele explicou. (MALUF, 2019a, p. 46, grifo nosso)

Assaad narra a dança que Abdul-Bassit protagoniza sem denominá-la, nesse primeiro momento, como a dança sagrada dos dervixes, no entanto, já nesse primeiro momento, é possível identificá-la enquanto tal a partir da descrição pormenorizada dos movimentos corporais: o giro em torno do próprio eixo, os braços que se abrem lentamente, a mão direita “espalmada para cima” e a esquerda “voltada para baixo”. Além disso, ao assistir a dança do sufi, Assaad consegue ler as palavras de Allah no “tecido esvoaçante que vestia”, estabelecendo assim uma conexão entre a dança e a poesia, algo essencial na ordem Mevlevi inspirada pelo poeta Rumi. A dança hipnotizante é, por fim, intitulada de “oração em movimento”, tal como é conhecida a dança girante: uma prática meditativa espiritual. Há ainda um trecho específico em que a visualidade se torna latente, no momento em que a caverna é “invadida por dezenas de pássaros” e uma “luz azulada” tinge as paredes. A associação da cor azul com a dança meditativa concebe mais *enargia* à cena, projetando as imagens da dança na mente do leitor como se ela se desenrolasse numa performance da qual somos espectadores hipnotizados. A cinética da descrição não permite que associemos a descrição com nenhuma imagem específica, mas nos defrontamos com uma sucessão de imagens que se abrem mentalmente a partir da colocação das palavras.

A segunda descrição da dança desloca a perspectiva de Assaad, anteriormente um espectador e focalizador, para ser um dançante girador, tal como Abdul-Bassit. Ambos, neste momento, tornam-se um só, tendo em vista a dificuldade do monge em se movimentar, criando assim a unidade típica da dança girante:

Abdul-Bassit também parecia mais velho. O que não fazia sentido para mim, pois só havia passado poucos dias. Estava mancando. Tossia. Pediu que eu me levantasse, ajeitou a minha perna esquerda como ponto de apoio na neve e me pediu que com a perna direita eu fosse dando pequenos impulsos de modo a girar sobre o meu próprio

corpo. Cruzou os meus braços sobre o meu peito, acomodou minhas mãos na altura dos ombros, mantendo o meu braço direito por cima do esquerdo e, depois de algum tempo, solicitou que eu abrisse os braços; o direito com a mão voltada para o céu e o esquerdo que o abaixasse e mantivesse a palma da mão voltada para a terra. Os meus olhos deveriam se fixar na mão esquerda. Pediu que eu continuasse girando, girando, girando, da direita para esquerda. “Ao redor do coração”, ele dizia. E assim eu dancei com Abdul-Bassit, a dança sagrada dos dervixes. Ficamos por pelo menos umas duas horas dançando, creio eu. Ou apenas por alguns minutos. Não sei. (MALUF, 2019a, p. 64)

Abdul-Bassit, velho, e Assaad, criança, giram em comunhão, dançando como um só corpo. O velho ensinando o novo, e o novo auxiliando o corpo velho que manca. Apenas nesse momento a dança é nomeada enquanto “a dança sagrada dos dervixes”.

A terceira descrição acontece já no Brasil, quando o velho é Assaad, logo após descobrir que seu amigo sufi, habitante das montanhas, faleceu. Nessa ocasião, Assaad protagoniza a dança sagrada enquanto Marcelo o observa, assumindo o lugar que um dia fora do avô, de espectador:

Eu me sento à janela e me dou o direito de ser espectador. Acompanho a coreografia mística de Assaad. Suas mãos cruzadas sobre o peito aos poucos vão se soltando em direção ao céu. A cabeça levemente para o lado. O corpo girando lentamente no sentido anti-horário. O braço direito com a mão espalmada para cima e o braço esquerdo para baixo com a mão voltada para a terra. Assaad gira e parece não se importar com a presença de Karima na cozinha. Mas minha avó está concentrada e não o vê. Eu o assisto glorioso e sei que para se lembrar de maneira tão próxima de Abdul-Bassit, Assaad precisa dançar como um dervixe. A sala parece respirar, transforma-se num templo e as paredes também se movimentam. Assaad busca o ar com dificuldade e gira fora do eixo. Cambaleante, tropeça em seus pés, não consegue se equilibrar e cai. (MALUF, 2019a, p. 66)

Nessa ocasião, a característica visual do trecho não somente é enfatizada como também é enquadrada pela moldura da janela e pela frase que abre a descrição, na qual Marcelo reivindica seu direito “de ser espectador”. Além disso, a escolha das palavras ressalta a dança não somente enquanto uma prática meditativa mas também enquanto uma prática artística. Marcelo, por exemplo, refere-se aos movimentos de seu avô enquanto uma “coreografia mística” que ele acompanha. Novamente lemos a descrição pormenorizada dos movimentos corporais. No entanto, o destaque recai também sobre a figura passiva de Marcelo, o qual reincidentemente se coloca enquanto espectador: “Eu assisto glorioso [...]”. Nessa descrição, Assaad e o ambiente em que ele se encontra, a sala de sua casa, tornam-se ambos dançantes giradores: a sala parece respirar e as paredes também se movimentam. A queda de Assaad, ao final do trecho, pouco se assemelha à queda de Marcelo quando ele focaliza a pintura de Cristo no teto da igreja. Cair, nesse momento, é se humanizar, sem que se dessacralize, no entanto, a Sama.

É importante ainda pontuar que, antes de começar a dança meditativa, Assaad abre espaço em sua sala, para que possa girar livremente. Para isso, ele move a mesa de lugar. A mesa que se conecta reincidentemente com o quadro da Santa Ceia, na qual partilham os carneiros, se senta o Judas e comungam os familiares, todos eles cristãos.

Assaad **afasta a mesa** do centro da sala, ajeita-se repetindo os gestos e movimentos ensinados por Abdul-Bassit no alto da montanha em Zahle, quando ele era apenas um menino. Gestos que nunca escaparam de sua memória. Se Abdul-Bassit estivesse ali, ele pensa, diria que é preciso se concentrar, silenciar a mente, deixar que o seu corpo se entregue ao universo e não se apegue a nenhuma dor e a nenhum desejo, que apenas esteja presente. Assaad sente faltar o ar e o seu coração parece avisá-lo de que não há mais muito tempo (MALUF, 2019a, p. 66, grifo nosso).

Assaad afasta a mesa para dar espaço à mudança; à diferença, tornando-se ele também uma espécie de traidor das crenças familiares (o único da família a ler tanto a Bíblia quanto o Alcorão); um Judas, tal como o algoz de seus irmãos e seu próprio neto. Todos eles são um. E esse um é Judas. Giram juntos velho e novo tornando-se um só corpo: espectador e dançante. Todos uno, juntos num só ser, como dita a poesia de Rumi:

Você, o uno em tudo,
Me diga quem Eu sou.

Diga eu
Sou Você.
(RUMI, 2012, p.33)

O final é o início e o início é o final, vida e morte, água. Por isso se repete novamente a cena do afogamento dos carneiros: “Carneiros irrompem vindos de toda parte. E berram. O vilarejo, lá embaixo, se inunda. As águas explodem nas montanhas. Alguns carneiros são levados pelas ondas e se debatem num esforço pela sobrevivência” (MALUF, 2019a, p. 78-79). Também se repetem o personagem, o autor, o narrador: todos um. Todos Judas.

Portanto, a descrição da dança dos dervixes girantes tem uma função psicológica, de caracterizar o personagem Assaad como alguém que está num lugar de mediação de conflitos, de modo a nos lembrar a todos que somos, de certa forma, um só no ciclo da vida, sejamos nós cristãos ou muçulmanos, velhos ou jovens. Assaad é tanto traído, quanto traidor e tanto vítima (quando perde seus irmãos), quanto algoz (quando ele própria mata um soldado); é, pois, alguém ambíguo, complexo, humano; um ser girante nos ciclos da vida.

ARTE 6 – MONÓLOGO MUDO



7. CAPÍTULO 6: FOTOGRAFIAS: UM ELO FAMILIAR

“[...] por que ali todos estavam petrificados, como num retrato em família.” (HATOUM, 1989, P.39)

Os iconotextos fotográficos em *A Imensidão íntima dos carneiros* ocupam um lugar curioso, entre os corpos que se ausentam e os vestígios dos que ficam. Diferentemente dos iconotextos picturais e da dança dos dervixes girantes, não estão próximos da religiosidade, mas sim de outro pilar da identidade libanesa: a família. Entre metáforas, memórias e simbologias, constrói-se uma espécie de “álbum” fúnebre, no qual se evidenciam as fotografias de Marcelo, Michel e, principalmente, de Assaad, personagem que também é um narrador e que, como veremos, ocupa uma posição de sujeito dentro da narrativa, em contraposição a seu lugar de objeto dentro da fotografia.

7.1. Três fotos, uma metáfora

Poderíamos falar em “iconotextos” diante da descrição de fotografias? Como vimos, um “iconotexto” é, de modo bastante resumido, de acordo com Liliane Louvel (2006, p. 195), “um híbrido do texto, ritmado pela aparição de imagens”. Considerando a descrição de fotografias como “imagens” ausentes que ritmam o texto literário, seria possível pensá-las dessa forma. Em *a Câmara Clara* (1984), Roland Barthes, em determinado momento de sua argumentação, destaca aproximações possíveis entre fotografia e pintura: “[...] nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura.” Em seguida, ele aponta, inclusive, a existência de “pictoralismo” na imagem fotográfica: “O ‘pictoralismo’ é apenas um exagero do que a Foto pensa de si” (BARTHES, 1984, p. 52). De modo que, sim, não é nenhuma novidade, podemos pensar a descrição da fotografia de forma semelhante à descrição de uma pintura dentro de uma narrativa literária. Claus Clüver (2020) destaca essa aproximação, utilizando inclusive o seu novo conceito de “écfrase” de modo a englobar tanto a pintura quanto a fotografia, salvo suas devidas medialidades.

Barthes (1984) destaca uma das particularidades que diferem a fotografia da pintura, a qual está ligada ao “referente da Fotografia” que destoa de outros sistemas de representação,

tendo em vista que, por exemplo, a fotografia atesta necessariamente determinada realidade³⁵. Para ele, há uma dupla determinação: realidade e passado que congregam as dimensões espaço-temporais num só noema – “isso foi” –, ou seja, o referente fotográfico tem que necessariamente ter existido em algum momento para ser retratado e posteriormente observado:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 1984, p. 121)

Essas afirmações com relação ao “referente da Fotografia” se conectam com a opção do autor Marcelo Maluf em não inserir fotografias *in praesentia* em seu romance. Como vimos anteriormente, ele não queria destacar a realidade dos fatos, mas justamente a fantasia dos hiatos existentes entre um fato histórico e outro. Descrever uma fotografia faz com que ela perca esta dupla determinação a que se refere Barthes (realidade e passado), uma vez que ela passa a existir por meio da literatura, de palavras, que podem forjar uma realidade e um passado.

Ainda assim, mesmo que não se constitua enquanto um atestado de realidade e de passado ao leitor, dentro do universo literário as fotografias atestam uma realidade aos personagens, ainda que essa realidade possa ser fragmentada, recortada, limitada e sujeita a interpretações ambivalentes, levando em consideração a natureza ambígua da fotografia. Como nos lembra Boris Kossoy (2007), em *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, atestar uma realidade não é equivalente a atestar uma verdade. Nesse livro, o autor brasileiro faz uma ressalva à pretensa realidade contida na fotografia, sobretudo ao tratar da fotografia de cunho histórico, ao dizer que ela registra não uma verdade, mas o “aparente”, isto é, uma possível realidade construída a partir das aparências registradas: “A relação verdade/mentira na imagem fotográfica é sempre ambígua e complexa. A fotografia é uma forma de registro, não um aparelho detector de verdades e mentiras.” (KOSSOY, 2007, p. 155).

Existem quatro fotografias nomeadas no romance de Marcelo Maluf, três de maneira concreta, isto é, enquanto objetos-imagens que podem ser tocados, beijados, ou seja, que interagem materialmente de alguma forma com os personagens e são referidos enquanto imagens; e a quarta de maneira abstrata, enquanto uma metáfora, tanto da memória quanto do esquecimento. A primeira delas é uma fotografia tumular que, utilizando os termos de Barthes (1984), tem como *Spectrum*³⁶ Assaad, enquanto que a segunda, uma foto 3x4 que com ela se

³⁵ É importante aqui abrir uma ressalva: Barthes estava se referindo unicamente a fotografias não-manipuladas.

³⁶ De acordo com Barthes (1984), o *Operator* é aquele que fotografa; o *Spectator* é aquele que se defronta com a foto e; o *Spectrum* é aquele que é alvo da câmera.

conecta, tem como *Spectrum* Marcelo; e a terceira, outra fotografia tumular, tem como *Spectrum* Michel. As três têm como *Spectator* Marcelo e nenhuma delas faz menção a um *Operator*. Já a quarta menção à fotografia, que ocorre de maneira metafórica, refere-se à imagem de Samira, uma antiga paixão que Assaad deixou para trás, no Líbano. No caso das fotografias familiares de Assaad, Michel e Marcelo o que se atesta com a sua presença "ausente" dentro do romance é que, de fato, os três existiram e isso é inegável.

Para entender a importância desses iconotextos no romance, é forçoso que entendamos em que momentos as nomeações se inserem na narrativa, bem como a frequência em que elas aparecem e as reflexões que suscitam enquanto objeto-imagem ou metáfora.

7.2. Entre o Vivo e o Real: um espectro viajante

Bachelard em *La terre et les rêveries du repos* [A terra e os devaneios do repouso] (1948) afirma que “a morte é primeiro uma imagem, ela permanece uma imagem”³⁷. No caso de *A imensidão íntima dos carneiros*, essa afirmação se concretiza, tendo em vista que o primeiro contato que Marcelo tem com a morte se dá a partir de um retrato fotográfico; a existência de seu avô se concretiza, primeiramente, por meio de uma imagem que auxilia a construção da simbologia do corpo ausente dentro do romance.

O personagem Marcelo narra essa primeira visão como um momento decisivo, o qual aconteceu quando ele era ainda criança, por meio da fotografia tumular: “Quando o vi pela primeira vez, meu avô estava numa foto em uma lápide. Eu tinha apenas cinco anos de idade, meu pai me carregou no colo e pediu que eu beijasse o seu retrato.” (MALUF, 2019a, p. 16). Há nesse trecho duas questões: o contato primário estabelecido com o avô por meio de uma imagem congelada no tempo e o gesto supostamente afetivo que envolve essa imagem, isto é, o beijo. Nesse momento, porém, o personagem narrador não se dedica a descrever essa foto, sabemos apenas que ela se encontra “em uma lápide” e que retrata a imagem de Assaad.

A escolha por não descrever a imagem nesse momento se dá porque Marcelo já havia descrito seu avô anteriormente, em seu narrar fragmentado, quando se colocou diante dele enquanto um espectro viajante. Seguindo a cronologia do romance, a descrição é posterior ao beijo, no entanto, dentro da fragmentação narrativa, ela se localiza poucas páginas antes do trecho que narra a tradição fúnebre:

³⁷ Tradução minha de: “La mort est d’abord une image, elle reste une image”.

Mesmo diante da impossibilidade do tempo que nos separa, insisto. Não me interessa o monólogo mudo com o seu retrato. Quero lhe falar contemplando os seus olhos vivos. Por isso estou em sua casa, me coloco à sua frente e digo: “Você me parece um estranho, Assaad. Suas mãos estão suadas. Minhas mãos também se inundam”. **As suas pálpebras volumosas, o nariz assimétrico, o sorriso no olho direito que me traz esperança, o medo no olho esquerdo me inquieta, o ápice das suas orelhas apontado para fora da cabeça, o pescoço curto, típico de alguns de nós.** Dizem dos homens que têm o pescoço curto, que eles são os parentes mais próximos dos animais não humanos, em que a cabeça e o corpo formam um conjunto mais integrado, a ponto de que as suas vontades estejam mais nas mãos, nos braços, no tronco, nos quadris e nas pernas do que em uma ideia elucubrada com a ciência da razão. Tudo em Assaad me é estranho. (MALUF, 2019a, p. 13, grifo nosso)

Percebamos que Marcelo inicia o trecho acima citado negando a fotografia de seu avô ao afirmar não se interessar por um "monólogo mudo" com um retrato. Ora, de acordo com Barthes (1984), a fotografia não tem o poder de rememorar o passado, nem de restituir o que foi abolido. Diante da fotografia tumular do avô, o neto não consegue transformá-lo em sujeito; ele é mero objeto de observação. Sua fotografia é um atestado de sua vida, mas não o retira da imobilidade da morte. Atestar a realidade não é equivalente a devolver-lhe a vida. Barthes, inclusive, destaca a confusão que pode se instaurar entre esses dois conceitos (Real e Vivo), os quais não são equivalentes. Nesse ponto, a narrativa foge de uma realidade esperada: o neto rompe as barreiras do espaço-tempo para se pôr corporalmente diante de Assaad. Ele não quer o Real; quer o Vivo. É, portanto, por meio do fantástico que ele devolve a vida a seu avô: algo que a fotografia jamais seria capaz de fazer. Logo, optar por descrevê-lo nesse momento é optar por destacar o Vivo.

Além disso, para Barthes (1984, p.27), a fotografia representa também uma “microexperiência de morte” em que o retratado se encontra numa posição entre sujeito e objeto, numa posição de tornar-se não somente objeto, mas também espectro. É interessante perceber que o personagem Marcelo não quer de seu avô apenas o espectro; não quer colocá-lo em uma posição de objeto enquanto ele assume uma posição de sujeito. Ele inverte essa situação, fazendo dele próprio um espectro que persegue o seu avô vivo, no ano de 1966, de modo que quem não pertence ao tempo é o próprio Marcelo, ou seja, Marcelo se desloca para que seu avô possa atuar em vida; possa ser sujeito de si.

Portanto, no momento em que ele se defronta com a fotografia tumular, Marcelo ressalta a sua escolha de transformar o objeto ao qual se dirigem seus olhos em um sujeito dotado da capacidade de agir. Sendo apenas uma imagem fotográfica, Assaad não cessa de ser morte; corpo inanimado, posto que “toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi

registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível.” (KOSSOY, 2001, p. 44). Porém, ao negar o monólogo com a fotografia tumular de seu avô, o personagem Marcelo o insere na vida. O Assaad com o qual se defronta Marcelo não está imobilizado em uma pose. Assaad é sujeito, suas mãos suam. O avô deixa de ser uma imagem fotográfica, um “fragmento congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 2001, p. 37) e passa a ser um personagem vivo, tal como descrito por Marcelo por meio de suas características físicas: “As suas pálpebras volumosas, o nariz assimétrico, o sorriso no olho direito que me traz esperança, o medo no olho esquerdo me inquieta, o ápice das suas orelhas apontado para fora da cabeça, o pescoço curto, típico de alguns de nós”.

Nesse sentido, o mediador que passa a existir entre neto e avô já não é a imagem imobilizada da fotografia, mas as cenas de uma vida privada que Marcelo observa por meio da janela da casa do avô. Ambas, fotografia e janela, existem por meio de um enquadramento, um recorte do que está posto; um fragmento.

Posteriormente, quando Marcelo nomeia a fotografia no cemitério, não descrevê-la é compreensível, uma vez que o leitor acabou de ler a descrição das características físicas de seu avô. Portanto, apesar de não haver uma suspensão na narrativa de modo a conceber espaço à descrição, a imagem fotográfica vai se construindo a partir de sua retomada em diferentes momentos da vida de Marcelo, inclusive na descrição de suas características físicas, sobretudo porque beijar a fotografia alterou algumas percepções desse personagem. Ele narra o que o gesto fúnebre significou para ele:

Aquele beijo modificou para sempre a maneira como eu entenderia a morte de todos os que morreriam depois dele, assim como alterou a minha percepção de qualquer retrato do rosto de alguém. Todos eles tão cheios de uma permanente impermanência. E sempre o visitávamos para levar flores e beijar a sua imagem. Tudo o que eu sabia dele eram as histórias que os meus tios e meu pai me contavam. E não eram muitas. (MALUF, 2019a, p. 16).

O gesto que, à primeira vista, supõe afetividade, torna-se um marco na vida de Marcelo, o qual modifica o modo como ele passa a ver a morte e como passa a ver outros retratos de rostos. Não é, portanto, ver a fotografia que modifica seu entendimento, mas beijá-la, de modo que a modificação não se estabelece a partir do sentido da visão, mas sim por meio do tato. No entanto, quando lemos esse gesto a partir de algumas reflexões suscitadas por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010), percebemos que a experiência tátil pode ser também um desdobramento do visível, segundo a fenomenologia da percepção antecipada pelo pensamento de James Joyce em alguns trechos de *Ulisses* (1966), analisados por Didi-

Huberman: “[...] ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Assim, a "experiência do tocar" na fotografia de seu avô seria também uma forma de vê-la, cujo resultado é a transformação do narrador, de modo que essa fotografia tem uma função retórica (BERTHO, 2014). O personagem Marcelo foi de tal maneira tocado por essa experiência que houve uma modificação na maneira como ele entenderia a morte e todos os retratos de rostos a partir daquele momento.

Ademais, como vimos no quarto capítulo, há, no ato de beijar a fotografia do avô, algo que o denuncia, associando-o com a figura de Judas, mais uma vez, de modo a compor a argumentação que vem sendo construída a partir do capítulo quatro. O beijo poderia ser interpretado como equivalente ao famoso beijo que marcou a traição de Judas. Lucas, tal como Marcos e Mateus, narra que o momento da traição teria sido marcado com um beijo: “E tendo se aproximado de Jesus, beijou-o. Jesus então falou a ele: ‘Judas, com um beijo o filho do Homem entregas?’” (BÍBLIA, 2020, p. 379) Além disso, Marcelo, um narrador adulto que rememora momentos da infância e constrói sentido a partir deles, ao conectar a morte com o retrato, afirma que estão “todos eles tão cheios de permanente impermanência”. Após narrar o primeiro contato com o avô, mediado por uma fotografia numa lápide, Marcelo reflete sobre a obrigação de beijar a foto tumular ainda que diante da ausência de afetividade e de entendimento:

Ileso da história familiar, apenas de vez em quando beijando a foto de um sujeito em sua lápide que Michel me apresentava como meu avô. Por quem eu deveria ter afeto. Mas que nunca me carregou no colo, nem me levou para passear em seu caminhão de mascate, nem me comprou doces ou balas. (MALUF, 2019a, p. 17).

É perceptível, pela forma como narra o ritual estabelecido entre pai e filho, que Marcelo não enxergava na imagem reproduzida na fotografia uma figura familiar, mas um “sujeito” que lhe era apresentado como seu avô, por quem ele “deveria ter afeto”. A escolha do tempo verbal “deveria” expressa a distância existente entre um Marcelo vivo e um Assaad falecido.

De acordo com Barthes (1984), a fotografia familiar carrega uma tragédia, que ele experiencia ao olhar para as fotos de sua própria mãe. O escritor francês afirma não conseguir, por meio das fotos dos álbuns de família, reconhecer, na imagem retratada da mulher adulta, a figura materna que conheceu por toda sua vida: “Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa.” (BARTHES, 1984, p. 99). A vida contida na identidade de sua mãe não é impressa na foto como o é sua imagem. Há algo que não se revela, que não se traduz: “[...] *sei* que é ela, mas não vejo seus traços [...]” (BARTHES, 1984, p. 100). Diferentemente de Barthes, Marcelo

não precisou lidar com a angústia da ausência de reconhecimento, pois não chegou a conhecer o seu avô em vida. Seu nascimento se deu em 1974, oito anos após a morte de seu avô. Sua questão, portanto, era outra: desenvolver afeto a partir de uma imagem. A fotografia de Assaad não revelava o avô que ele foi, mas, ao contrário, o avô que ele poderia ter sido, mas não chegou a ser, ao menos para Marcelo. Ou seja, na fotografia não está reproduzida a imagem de alguém que foi importante para Marcelo por sua presença, mas alguém que construiu sua importância através da ausência. A presença da ausência se finca em cada uma destas negativas: “nunca me carregou”; “nem me levou”; “nem me comprou”.

Para que possamos compreender melhor o que essas informações podem significar é importante que entendamos que Kossoy (2007) divide os tempos da fotografia em dois: “o tempo da criação” e “o tempo da representação”. O primeiro deles se refere ao tempo do próprio fato, em que ele se produz e se insere culturalmente, ou seja, um tempo que se localiza no passado e é efêmero. É, portanto, o tempo “da gênese da fotografia”; de sua primeira realidade. O segundo deles, por outro lado, diz respeito ao fato representado, suspenso no tempo, perpétuo, se conservado. É, portanto, o tempo da segunda realidade, a qual necessita ser decodificada formalmente pelo observador. O tempo em que olhamos para uma fotografia revelada é sempre o tempo da representação, o tempo do perpétuo.

De acordo com Kossoy (2007), a máquina fotográfica é, de certa forma, uma máquina no tempo. Seu produto, isto é, a fotografia, é capaz de ilusórias viagens no tempo, estabelecidas por meio de lembranças e imaginações. É nesse sentido que o autor compara a câmera fotográfica ao relógio. Uma fotografia pode, ao representar um sujeito, conceder-lhe uma presença perpétua ainda que diante de sua ausência, petrificando assim os ponteiros do objeto temporal. Quando conhece o avô por meio da fotografia em sua lápide, Marcelo está no “tempo da representação”; o tempo do perpétuo, no qual ele busca remontar a realidade passada de seu avô. No entanto, quando retorna ao ano de 1966, de certa forma, ele está no “tempo da criação”; no tempo do efêmero, da realidade primeira, da gênese, daquilo que não é possível se traduzir (ou se alcançar) por meio de uma imagem revelada. Quando essa “troca” de tempos acontece, porém, não há nenhum tipo de referência a máquinas fotográficas ou fotógrafos, ele apenas se refere a um relógio. Ao romper as barreiras do espaço-tempo, pouco antes de se negar a monologar com o retrato de seu avô, Marcelo se refere especificamente a um cuco que se encontra na parede da sala:

Em frente ao retrato de São Charbel, na sala de sua casa, um relógio de cuco, na parede, anuncia que são nove horas da manhã de um sábado. Eu também

estou ali. Ele não me vê. Ainda não nasci. Estamos separados pelo tempo. Só irei existir nesse mundo daqui a oito anos, em janeiro de 1974. (MALUF, 2019a, p. 13).

Kossoy (2007) afirma que os ponteiros do relógio param simbolicamente a morte e que podem voltar a girar a partir de uma outra existência por meio da imagem, do testemunho ou da máquina no tempo. Marcelo, ao voltar ao ano de 1966 e destacar o cuco na parede da sala de seu avô, enfatiza também, simbolicamente, o retorno dos ponteiros a que se refere Kossoy e, com ele, o retorno da própria vida de seu avô. Não mais objeto, a partir dessa “viagem no tempo”, Assaad, fora da fotografia tumular, se torna sujeito e é ele próprio que, munido de uma caneta e um papel, escreve sua história.

Poderíamos nos perguntar como é possível que Marcelo crie uma ruptura no espaço-tempo. Não há, porém, explicações para esse acontecimento fantástico. Para romper com a linearidade, ele não utiliza nenhum tipo de instrumento, nenhuma máquina, nenhum carro, nenhum colar, nenhum dos objetos comumente utilizados em narrativas que propõem esse tipo de fragmentação espaço-temporal, a exemplo de *A máquina do tempo* (1895) de H. G Wells e *Uma dobra no tempo* (1962) de Madeleine L'Engle. Simplesmente, dentro daquele universo literário específico criado por Marcelo Maluf, essa possibilidade é possível; é crível. E, nesse contexto autofabulativo, Assaad existe tanto como um objeto que figura na fotografia tumular quanto como um sujeito que é capaz de estabelecer uma relação com seu próprio passado.

7.3. Diálogos não convencionais: três fotos, três gerações

Na aula magna que proferiu em 2002, posteriormente transformada no texto *O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens*, Boris Kossoy (2007, p. 148) propõe a seguinte pergunta: “Podemos imaginar um diálogo entre as imagens e com as imagens?” Ao que ele responde imediatamente que sim, apesar de não ser um diálogo convencional. Essa pergunta, bem como a sua respectiva resposta, nos despertou a possibilidade de interpretar as ações que existem no romance de Marcelo Maluf envolvendo três fotografias como um diálogo não convencional entre as imagens.

Sabemos que o personagem Marcelo, quando criança, era levado por seu pai, Michel, para visitar o túmulo de seu avô e beijar sua fotografia tumular. Há, porém, além dessa foto, a referência a outras duas fotografias, a de Michel e a do próprio Marcelo, um retrato em dimensões 3x4 que ele leva ao túmulo paterno depois de sonhar com seu pai. Em nenhum momento da narrativa, porém, os leitores possuem diante de si imagens materiais, ilustrações,

de qualquer um dos três personagens. Marcelo Maluf, o autor do livro, opta por não as inserir na edição. Estamos diante somente do nome de cada um deles e de palavras que se referem às fotografias.

No entanto, apesar de não reproduzir materialmente nenhuma das fotografias que ele cita no romance, Marcelo Maluf as utiliza em seu processo de escrita. Em entrevista a pesquisadora Gabriela Hollanda (prelo), ele afirma conscientemente se rodear das fotos (de seu avô, de seu pai e sua própria) como uma forma de se conectar com a história de sua família, ou seja, como uma metodologiadado processo criativo: “Eu tinha algumas fotos, que é uma foto, por exemplo, do meu pai jovem, do meu avô, foto de família mesmo e que me acompanharam durante a escrita porque eu sempretinha essas fotos por perto de alguma maneira pra me conectar à história. Isso me ajudou.” (MALUF, no prelo). Essas fotos, como destacamos anteriormente no terceiro capítulo, chegaram a ser cogitadas para fazerem parte da edição do livro aqui analisada, porém, acabaram ficando de fora do projeto final.

Em diálogo estabelecido com o autor, por meio de e-mails trocados, ele gentilmente as compartilha, de modo que possam ser inseridas na metodologia da presente pesquisa. As três fotos (FIGURA 31) são dispostas lado a lado e retratam os três personagens citados:

FIGURA 31 – *FOTOGRAFIAS DE ASSAAD, MICHEL E MARCELO*



Fonte: Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf.

Podemos perceber que são retratos que se assemelham a fotos-documento, em dimensões semelhantes, no formato 3x4, em preto e branco. Os homens retratados, em posição frontal, usam sérias vestimentas. Da mesma forma que há na disposição dessas fotos digitalizadas um dialogismo, no romance, há também um diálogo não convencional estabelecido por meio de um ambiente fúnebre. De modo linear, encontram-se dispostos representantes da família Maluf: avô-filho-neto. Tal como no romance, essa linha não continua. Uma tríade: três fotos, três gerações: uma ruptura.

Como essa relação se estabelece dentro da narrativa? Com relação à fotografia no túmulo de Michel, pai de Marcelo, temos acesso a alguns detalhes, isto é, sabemos que existe uma imagem, um nome e datas. No entanto, saliento, Marcelo não nos fornece a descrição da fotografia. Nada sabemos sobre essa imagem, apenas a sua localização: um cemitério; uma pedra tumular. Inclusive, a fisionomia de Michel não é descrita em nenhum momento durante a narrativa, diferentemente das características físicas de Marcelo e Assaad, de quem conhecemos algumas feições por meio de descrições. De Michel obtemos apenas a reafirmação da ausência:

[...] Passei horas em frente ao seu túmulo, tentando compreender que jamais tornaria a ver o seu corpo novamente, que ele estaria ali por algum tempo se decompondo e que sua imagem iria aos poucos se tornar a minha memória. Eu teria dele as impressões que, a partir daquele momento, comecei a reinventar para mim. Como nossas vidas juntas e os nossos momentos bons eruíns. Tudo seria transformado em experiência que não sei mais dizer o que realmente aconteceu ou o que eu hoje acredito ter acontecido, ou mesmo tenha inventado. (MALUF, 2019a, p. 57).

No trecho acima, o personagem Marcelo estabelece uma relação entre túmulo, corpo, tempo, imagem e memória. De acordo com Fernando Catroga (2009, p. 168), o túmulo, apesar de ser imbuído da tarefa de “devorar e digerir o cadáver”, se constitui a partir de uma “sobreposição de significantes (cadáver vestido, caixão, pedra tumular, epitáfio, estatuária, fotografia, etc.) que induz metaforicamente à aceitação da incorruptibilidade do corpo”, isto é, esses significantes atuam de modo a compor a ficção de que o corpo não está condenado ao desaparecimento, tendo em vista que eles dão volume ao vazio. Ao olharmos para um túmulo, não vemos o vazio do corpo desaparecido, mas sim o volume dos significantes fúnebres. O corpo é corruptível, mas o túmulo faz parte dos significantes humanos criados para compor a ilusão de que ele não seria. Para o professor e pesquisador, o túmulo é como uma máscara do desaparecimento total da carne/corpo, articulada em dois níveis: o visível e o invisível. Nesse sentido, de acordo com Didi-Huberman (2010, p. 35), o túmulo surge diante da necessidade de,

por meio da visualidade, um objeto demonstrar a “perda”, a “destruição” e o “desaparecimento” de corpos: algo que ele chama de "volume dotado de vazio".

Assim, ao mencionar o mármore e as fotografias tumulares, por exemplo, o personagem Marcelo ressalta o visível da morte, mesmo diante da invisibilidade contida no corpo que se decompõe, isto é, que desaparece. Paradoxalmente, é ao passar “horas em frente ao seu [de Michel] túmulo”, que ele tenta compreender que o corpo é corruptível, isto é, que irá desaparecer apesar dos significantes permanecerem. Toda imagem que ele guardaria de seu pai seria, a partir daquele momento, uma elucubração, mesmo quando diante de fotografias tangíveis. Ou seja, é por meio da visão que dedica ao túmulo que ele busca entender a perda, dos familiares e de si, posto que, além de marcar a perda do pai e do avô, a pedra tumular é também uma lembrança da própria finitude de seu corpo. Ele é também um ser humano mortal, de modo que, voltar ao cemitério para deixar uma foto 3x4 é também uma forma de aceitar o seu destino humano “inevitável por excelência”, de acordo com Didi-Huberman: “[...] o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim.” (2010, p. 37).

A escolha do cemitério para o diálogo não convencional estabelecido entre as fotografias ressalta justamente a característica da “permanente impermanência” contida nas fotos tumulares e a característica ilusória da própria pedra tumular, esse “volume dotado de vazio”; uma espécie de escultura da perda. Didi-Huberman (2010), ao refletir sobre o túmulo, afirma que: “Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. p 38, grifo do autor). No túmulo reside, portanto, um paradoxo existente no limite entre a ilusão da incorruptibilidade e a realidade impossível de ver da corruptibilidade. Marcelo, ao olhar para a pedra e a fotografia tumular e ser por elas olhado, observa a perda: da presença do avô que poderia ter tido, mas não teve, e da presença do pai que teve, mas não mais pode ter.

Na narrativa, não há menção a álbuns de família; para ver as imagens dos familiares não mais vivos, Marcelo se dirige ao cemitério: “Depois, viajei para Santa Bárbara D’Oeste e fui ao túmulo onde ele está enterrado junto aos meus avós. O mesmo túmulo ao qual ele me levava quando criança para beijar a imagem de Assaad”. (MALUF, 2019a, p. 49). O cemitério é, de

acordo com Catroga (2009), um “lugar de produção e reprodução de memórias”; um lugar que se mostra monumental em sua expressão arquitetônica, no sentido de existir através de monumentos os quais possuem como função a evocação do corpo ausente por meio de símbolos, tais como a fotografia. Catroga (2009, p. 169) afirma ainda que “[...]a nomeação faz sair do esquecimento o evocado, renovando-lhe o rosto e a identidade”. De certo, assim como o nome, a imagem renova o rosto do ausente.

Por fim, Marcelo opta por depositar uma foto de si próprio também no cemitério, ao lado das fotografias de seu avô e pai.

Pedi para que ele perdoasse os soldados turcos que mataram os seus irmãos em Zahle. Depositei a carta sobre o mármore e a cobri com mel. Deixei uma foto minha 3x4 atrás da placa com a imagem, o nome, a data de nascimento e morte de meu pai. Saí de lá com a certeza de minha escolha, a de não ter filhos. Não carregarei ninguém em meu colo para beijar o retrato do avô em sua lápide. (MALUF, 2019a, p. 49)

Ao levar a fotografia ao túmulo e depositá-la ao lado da fotografia de seu pai, Marcelo cria entre as três fotos uma espécie de diálogo, não somente entre as imagens paternas, mas também entre as gerações da família Maluf. Ao criar esse diálogo, porém, ele inaugura uma espécie de rupturageracional, interrompendo inclusive a linha familiar masculina. Ao deixar sua foto 3x4 no cemitério, ele recusa a paternidade e coloca a si próprio numa posição de espectro. Como afirma Barthes (1984, p. 29), "o que encaro na foto que tiram de mim [...] é a Morte." É um Marcelo vivo que deposita sua própria foto em um túmulo junto às fotografias tumulares de seu avô e pai. Ao se defrontar consigo próprio nessa fotografia 3x4 e criar a partir dela um diálogo entre imagens, Marcelo se torna aquele que rompe com uma tradição; com o gesto compartilhado entre gerações. A linhagem acaba nele, ele será o último, não haverá outro para beijar a foto do avô.

Além disso, percebamos que novamente o personagem não se dedica a descrever a fotografia para os leitores, nem a sua própria nem a de seu pai. Sobre a sua foto, sabemos apenas as dimensões, o que por si só já é significativo. As dimensões 3x4 são, geralmente, as exigidas para documentos de identificação. O cantor e compositor Antônio Carlos Belchior compôs e interpretou uma canção intitulada “Fotografia 3x4”, nona faixa do álbum *Alucinação* (1976), que narra a história de um jovem em movimento migratório. Na segunda estrofe, a voz poética afirma:

Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava
Pedia meus documentos e depois sorria
Examinando o 3x4 da fotografia
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha (BELCHIOR, 1976)

O que há de comum entre as fotografias de Marcelo, Michel e Assaad, além da ausência da descrição de suas fisionomias? As três são retratos nos quais é possível ver os rostos de integrantes da família Maluf. Família que, tal como o dono da voz poética da canção, vem de um lugar diferente daquele em que se encontra. Certamente Maluf é um nome que se estranhou em terras tão distantes do Líbano. Ao mesmo tempo, é a partir de fotografias 3x4 que se pode garantir uma identidade brasileira por meio de um documento oficial, o qual os identifica todos enquanto Maluf, uma família.

7.4. A fotografia enquanto metáfora da memória e do esquecimento

Ironicamente, a única fotografia não apenas nomeada, mas também explicitamente descrita no romance, não é uma fotografia no sentido de objeto-imagem, mas sim uma metáfora para memória. Boris Kossoy (2001) aproxima fotografia e memória quando afirma que “Fotografia é memória e com ela se confunde.” (KOSSOY, 2001, p. 156). Ele destaca ainda, em texto posterior, a perpetuação da memória enquanto um denominador comum das imagens fotográficas: “A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem” (KOSSOY, 2007, p. 133). O professor e pesquisador Douwe Draaisma (2005), por sua vez, em *Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente*, tece uma série de metáforas que aproximam memória e fotografia, afirmando inclusive que a memória humana se tornaria uma chapa fotográfica “preparada para a gravação e reprodução da experiência visual” (p. 174).

Quando Assaad está rememorando as cenas de sua infância no Líbano, ele se lembra também de Samira, a quem se refere como “minha paixão na infância”. Ele se põe a narrar o que recorda dos momentos com ela e, nesse contexto, descreve a imagem que carrega dela em sua mente como uma “fotografia velha apagada pela ação do tempo”:

Não fosse o domínio turco e a guerra, hoje eu poderia morrer com as mãos de Samira segurando as minhas. **A imagem de Samira está sumindo aos poucos da minha memória, uma velha fotografia apagada pela ação do tempo. Primeiro o lado esquerdo do seu corpo foi se esquecendo. Depois foram os seus dedos que se borraram. Já não a tenho com precisão. Lembro-me apenas dos olhos cor de caramelo, dos lábios grossos e dos cabelos longos e negros.** Mas não me lembro do som da sua voz, nem de suas canções preferidas ou do jeito como sorria. Não sou capaz de me lembrar dos seus gestos mínimos. Com qual mão ela segurava uma caneca para beber água? Como amarrava as sandálias ou penteava os cabelos? Lembro-me apenas que Samira adorava comer o arroz com aletria. (MALUF, 2019a, p. 70, grifo nosso)

Não sabemos com certeza se a Samira a que Assaad se refere existe apenas em sua memória, posto que ele não deixa claro se possui uma fotografia em suas mãos que o ajude a relembrar a imagem dela. Ao se referir à sua perecibilidade, ele trata a memória como uma fotografia que, em sua materialidade, a partir da ação do tempo, vai se desgastando. No trecho acima, logo de início, Assaad adjectiva a imagem mental que ele guarda de sua paixão da infância utilizando as palavras “velha” e “apagada”. Posteriormente, ele se dedica a descrevê-la como uma imagem que está “sumindo” de sua memória. O uso do verbo no gerúndio permite que entendamos que, apesar de “velha” e “apagada pela ação do tempo”, essa imagem ainda existe para ele. Além disso, escrever o que está “sumindo”, como se de fato se apagasse uma imagem numa fotografia, destaca não somente o que ele lembra, mas justamente o que ele esquece da imagem de Samira: “Primeiro o lado esquerdo do seu corpo foi se esquecendo. Depois foram os seus dedos que se borraram. Já não a tenho com precisão.”

A escolha do verbo “borraram”, ainda nesse trecho, conecta a materialidade da fotografia com a abstração da memória. Roland Barthes (1984) destaca a natureza perecível do material fotográfico:

Não posso transformar a Foto a não ser em dejecto: ou a gaveta ou a cesta de lixo. Não somente ela tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece; só resta jogá-la fora. (BARTHES 1984, p. 139)

Ao lado, porém, daquilo que ele esquece está também aquilo de que ele se lembra da figura da Samira: “Lembro-me apenas dos olhos cor de caramelo, dos lábios grossos e dos cabelos longos e negros.” O trecho, portanto, vai se construindo de modo a alternar aquilo que não é lembrado e aquilo de que ele se lembra, não somente com relação a aspectos visíveis de Samira, que poderiam estar reproduzidos no objeto fotográfico, mas também com relação a aspectos que não fazem parte da materialidade da fotografia, como “o som da voz”, “as canções favoritas”, “os gestos mínimos”, tudo aquilo que extrapola o fragmento congelado no tempo; aquilo que está ligado com o “Vivo”.

Não sabemos se Samira está viva ou morta. Ela é, para ele, a partir do momento em que ele descreve a sua imagem, como uma metáfora de fotografia, um objeto-imagem que encerra em si um fragmento de um tempo passado, que já foi e não mais será. Sobre a finitude fotográfica, Kossoy afirma que: “A fotografia é frequentemente uma fonte de memória, mas pode ser, sobretudo quando estamos nos referindo a fotografias pessoais, destruída ou perdida.

Ou seja, a fotografia é uma memória finita” (KOSSOY, 2007, p. 133). E a memória, tal como a fotografia, é também finita e envelhece, empalidece, esgarça-se.

A escolha da metáfora se conecta com as outras escolhas que envolvem as fotografias na narrativa, as quais, por mais que apareçam no romance e recebam destaque do narrador e personagem Marcelo, não são, como vimos anteriormente, descritas. Marcelo enfatiza a “permanente impermanência” presente nas fotografias, demonstrando a natureza ambígua da imagem fotográfica; enfatiza o ausente através da própria ausência das descrições fotográficas, ou seja, destaca a ausência dos seres retratados a partir da ausência das descrições.

ARTE 7 – AGNUS DEI



8. VASTA PLANÍCIE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É preciso que a palavra vasto reine sobre o silêncio tranquilo do ser.” (BACHELARD, 1993, p. 2020).

O que cabe na imensidão íntima? Bachelard (1993) afirma que contemplando o de fora encontramos o de dentro. A autofabulação de Marcelo Maluf permitiu que o personagem Marcelo, ao contemplar o mar, encontrasse a si mesmo enquanto um membro da família Maluf, descendente dos carneiros das montanhas do Líbano, longe de casa, afogados em um mar estrangeiro. O autor compõe em torno dos hiatos dos fatos históricos o fantástico de sua literatura, de modo a construir uma espécie de fábula familiar, a qual possui pontos de encontro com a realidade, mas não se limita a ela.

Perseguimos, com a construção desta pesquisa, composta por seis capítulos, além da introdução e da conclusão, as imagens que habitam est’*A Imensidão*, tanto aquelas que promovem a Visibilidade na narrativa (CALVINO, 1990), equivalendo às imagens *in absentia*, quanto a composição dos seus iconotextos (LOUVEL, 2006, 2012), os quais abarcam também a noção de imagens *in praesentia*. Nos debruçamos ainda sobre os conceitos de *écfrase* apresentados tanto por Liliane Louvel, quanto por Valérie Robillard (1998), no que tange às pinturas e fotografias, e Claus Clüver (1997), no que tange à dança.

No primeiro capítulo, investigamos a "escrita de si", de Marcelo Maluf, utilizando com suporte teórico os apontamentos de Vincent Colonna (2014) de modo que entendemos o romance enquanto uma autofabulação. Partimos, em seguida, para a contextualização histórica, que tem como base Truzzi (2009) e Gattaz (2012), e nos debruçamos sobre os conflitos socioreligiosos da região sirio-libanesa que levaram à imigração de parte da população em direção das Américas, incluindo o Brasil. No segundo capítulo, investigamos os cruzamentos entre a palavra e a imagem, utilizando como base principalmente o conceito de *écfrase* de Liliane Louvel (2006, 2012) e Valérie Robillard (1998), além termos refletido sobre a proposição do conceito de *écfrase* por Claus Clüver (1997) o qual foi aprofundado apenas no quinto capítulo. Levamos também as funções definidas por Sophie Bertho (2014) em consideração tanto para as pinturas quanto para os outros iconotextos presentes na narrativa. Ademais as noções de "indizibilidade" definida por Seligmann-Silva

(2008) e Jean Arrouye (2011) possibilitaram as posteriores análises dos iconotextos identificados na narrativa. Ainda neste capítulo, entendemos que a Visibilidade de Calvino abarca apenas as imagens *in absentia* enquanto que o iconotexto de Liliane Louvel nos fornece base para que possamos pensar e analisar também as imagens em relação de *praesentia*. Portanto, neste capítulo, construímos a base teórica para que tanto as imagens *in absentia* quanto as imagens *in praesentia* fossem alvo de investigação desta dissertação, embora a Visibilidade, para Calvino, não se refira a imagens presentes.

No terceiro capítulo, analisamos as duas imagens presentes [*in praesentia*] na *Imensidão íntima dos carneiros* e o impacto de cada uma delas na construção da narrativa: *Agnus Dei* de Francisco Zurbarán (1635-1640) e um desenho de Giambattista Della Porta (1586). Posteriormente, no quarto capítulo, iniciamos a análise das imagens ausentes pela mais impactante dentro da construção do romance, a qual, além de caracterizar os personagens, também atua de modo a estruturar a narrativa. No quinto capítulo, continuamos a análise de imagens ausentes de temática religiosa que possuem uma importância adjuvante com relação à éfrase da Santa Ceia, sendo por isso agrupadas em um mesmo capítulo: o “Retrato de São Charbel”, “A figura de Cristo pintada no teto da igreja”, “O Cristo crucificado ao fundo da igreja” e a dança dos dervixes girantes. Por fim, no sexto e último capítulo, finalizamos as análises focalizando as fotografias que existem no romance em relação de *absentia* e que se conectam de alguma forma especificamente com a família Maluf: as fotografias tumulares de Assaad e Michel, a foto 3x4 de Marcelo e a menção metafórica à imagem fotográfica de Samira.

Portanto, ao longo da dissertação identificamos que o caminhar, por vezes ziguezagueante, entre o legível e o visível, instaura-se à medida em que se instaura o indizível e que o romance de Marcelo Maluf se funda naquilo que não se pode, ou não se quer, dizer. Vimos que aquilo que desperta a escrita é o segredo; são os ecos de silêncio hereditário. Nesses terrenos teóricos, buscamos compreender em que medida palavra e imagem se cruzam nessas *Imensidões* e quais seriam, nesse romance, os pontos de encontro entre as artes literárias e as artes visuais. Essas, que já foram referidas enquanto artes irmãs, mas que possuem, cada qual, sua própria autonomia; seus próprios limites, fronteiras e limiares. “Sabemos que a fronteira entre a literatura e as artes visuais são permeáveis, que o espaço onde a letra e a imagem se encontram – ou se desencontram – é múltiplo e híbrido.” (ARBEX, 2006, p. 55).

Em suma, buscamos identificar em que medida se cruzam as artes e quais os impactos desses cruzamentos para a narrativa literária, sobretudo no que diz respeito ao indizível.

Acabamos por encontrar, nesta investigação, os pilares da identidade libanesa – aldeia, família e religião (TRUZZI, 2009) – de modo que aquilo que não pode (ainda) ou não quer ser dito, isto é, que está na ordem do indizível (SELIGMANN-SILVA, 2003, 2008, 2021 e ARROUYE, 2011), está ligado em primeira medida ao trauma da guerra e imigração, mas também à própria identidade do ser libanês, que foi silenciada nos passaportes emitidos em solobrasileiro quando a eles se atribuiu uma nacionalidade que não lhes pertencia.

Os carneiros, tanto de Francisco de Zurbarán (*Agnus Dei*, 1635-1640), quanto de Giambattista Della Porta (1586), estão conectados com a fábula e o segredo da família Maluf. O Retrato de São Charbel, as figuras de Cristo e a dança dos dervixes girantes estão conectados com a religião e seus conflitos. As fotografias de Marcelo, Michel e Assaad estão também conectadas com os elos familiares e a noção de aldeia, a qual é destacada com a figura de Samira. Cada um desses iconotextos assume uma função na narrativa (BERTHO, 2014), a maior parte deles atua auxiliando na composição dos personagens (função psicológica e retórica), sobretudo os principais, Marcelo e Assaad, como O Retrato de São Charbel, as figuras de Cristo, a dança e as fotografias. Em meio a esses iconotextos, a écfrase da Santa Ceia se destaca, pois é a única que atua na estruturação do romance, ganhando força nos momentos em que a mesa é referida como um local de comensalidade sagrada, tanto com relação à religiosidade quanto com relação à família e aos hábitos alimentares da aldeia: pastores de carneiros partilham esse animal na mesa de refeições. Ou seja, a pintura da Santa Ceia está conectada com os três pilares da identidade libanesa: religião-família-aldeia. Além disso, é por meio dessa écfrase, que o autor se insere como um “*retrato in figura*” (COLONNA, 2014) na posição de Judas Iscariotes.

Ora, Marcelo Maluf é de fato descendente de imigrantes sírio-libaneses que vieram ao Brasil em decorrência do domínio turco-otomano. Seu avô, Assaad, de fato tinha dois irmãos que foram assassinados antes dele imigrar ao Brasil. Esse segredo familiar corresponde à realidade e realmente foi repassado por seu tio após a morte de seu pai. Ou seja, ao escrever e publicar um livro sobre o assunto, o autor torna público o segredo, rompendo, portanto, gerações de silêncio. Marcelo Maluf, com essa publicação, de certa forma, trai tanto seu avô quanto seu bisavô. No entanto, ao trair, tal como o personagem Judas Iscariotes, ele faz com que passe a existir na literatura brasileira uma história em torno da família Maluf. Caso o escritor Marcelo não tivesse publicado seu romance, Assaad Maluf não existiria dentro da literatura brasileira. Ao romper o pacto de silêncio e trair o segredo, Marcelo possibilita que seu avô fale, que sua fala perdure e que nós possamos argumentar em torno dessa fala e do que ela nos

provoca.

Por fim, tal como as pesquisas que precederam este trabalho, não temos o intuito de esgotar a temática, mas sim de contribuir para o estudo da literatura contemporânea brasileira da qual faz parte o romance autofabulativo de Marcelo Maluf, bem como a problemática da imigração sírio-libanesa no Brasil e os estudos intermidiáticos, sobretudo no que dizem respeito aos iconotextos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÓCRIFA, In **Dicionário Houaiss online**, São Paulo, UOL, 2022, Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#4> Acesso em: 26/01/2023.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____ (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARROUYE, Jean, **Un indicible extrinsèque**: communication présentée lors de la journée d'étude, Photographie et Indicible, jeudi 12 mai 2011, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit le 26/02/2013. Disponível em: << <http://phlit.org/press/?p=1288> >>. Acesso em: <<05/11/2022>>

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. Editora Perspectiva S/A, 2021, 688p.

BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: **A poética do devaneio**. Tradução de: Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 189-214p.

_____. **La terre et les rêveries du repos**. Université du Québec, J. Corti, 1948, 272p.

BAL, Mieke. Essays in Narratology: on Story-Telling. Edited by David Jobling. Sonoma: Polebridge Press, 1991 in VIEIRA, Miriam de Paiva. **Dimensões da éfrase: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista**. Tese de doutorado: UFMG. 2016, 215p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BELCHIOR, Antônio Carlos. Fotografia 3x4. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Phonogram, Inc. 1976. 0:59min.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo. Ed. Brasiliense. 3ª edição, 1987.

BERTHO, Sophie. **Dominando a imagem**: funções da pintura na narrativa. Tradução de Márcia Arbex e Izabela do Lago. Revista Caligrama, Belo Horizonte, v. 20, n.1, 2015, p. 109-124.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de: Arrigucci Jr. Davi. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007, 176p.

_____. **O livro de areia**. Tradução de: Arrigucci Jr. Davi. São Paulo: Editora Folha de São Paulo. 2012. 104p.

BROWN, Jonathan. **Francisco de Zurbarán**. Concise ed. New York: H.N. Abrams, 1991. 128 p.

_____. **Pintura na Espanha, 1500-1700**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, il.p&b. color.,283 p.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 143p.

_____. **Por que ler os clássicos**. Editora Companhia das Letras, 2007, 285p.

CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes. **Entre o Camelo e o Leão: a dialética do giro dervixe: uma etnografia do Sama-a dança girante dos dervixes da ordem Sufi Mevlevi**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997, 184p.

CARREIRA, Shirley; OLIVEIRA, Paulo de. **Escritas migrantes: deslocamento e identidade na narrativa brasileira contemporânea**. Revista Aletria, Belo Horizonte, v. 28, n.2, 2018, p.35-50.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. Editora Companhia das Letras, 2009, 208p.

CATHARINA, Pedro. **Quadros literários fin-de-siècle: um estado de Às avessas, de Joris Karl Huysmans**. Rio de Janeiro, Editora 7 letras, 2005, 256p.

CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo: Memória e fim do fim da história**. Coimbra, Almedina, 2009. 310p.

BÍBLIA, N.T, Evangelhos de Marcos, Mateus, Lucas e João. **Os evangelhos: uma tradução**. Tradução de: Marcelo Musa Cavallari. Cotia: Ateliê Editorial (2020), 509p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, 1 : artes de fazer**. Tradução de: Ephraim Ferreira Alves. Nova ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 351 p.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. Tradução de Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CLARK, Kenneth; KEMP, Martin. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 335p. (Vidas ilustradas)

CLÜVER, Claus. On gazers encounters with visual art: ekphrasis, readers, 'iconotexts'. In: **Ekphrasis Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literatura and the Visual Arts**. Manchester University Press, 2020.

_____. **Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts**. UllaBritta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling, orgs. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and London: Rodopi, 1997. 19-33

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronopio**. Tradução de Davi Arriguci e Joao Alexandre Barbosa. Sao Paulo, Perspectiva, 2006, 236p.

COSTA, Nina Ricardo Dias da. **O habitus em Erwin Panofsky: uma iconografia da Última Ceia**. Dissertação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2021, 144p.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DARWICH, Mahmud. **O jardim adormecido e outros poemas**. Tradução de: Albano Martins. Porto: Campo das Letras, 2002. 116p.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 260p.

DRAAISMA, Douwe et al. **Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente**. Bauru, EDUSC, 2005, 330p.

DUARTE, Lelia Parreira. **Alguns resultados finais de cursos sobre ironia e humor na literatura: 1992/1993**. Belo Horizonte: UFMG/FALE/NAPq, 1994. 57p.

DUTRA JUNIOR, José Ailton. **O Líbano e o Nacionalismo Árabe (1952-1967): O nasserismo como projeto para o Mundo Árabe e o seu impacto no Líbano**. São Paulo; Tese- USP, 2014, 320p.

EPARQUIA MARONITA DO BRASIL. **São Charbel**. Igreja Maronita Org, 2012. Disponível em: < <https://www.igrejamaronita.org.br/conteudos/?eFh4fDE0NA==> > Acesso em: 30/01/2023

FARHAT, Emil. **Dinheiro na estrada: uma saga de imigrantes**. TA Queiroz Editor, 1987, 359p.

FELDHUES, Marina. **Daguerreótipo, desenho e racismo científico**. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020, p. 1-9. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/12703/>>. Acesso em: 25/01/2023

FERREIRA, Silvia. **Animal Entaglements in A imensidão íntima dos carneiros**. Review Literature and Arts of the Americas. Volume 52, 2019 - Issue 2: Arab Latin America 2019. p. 191-199.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. V. XXIV, Standard ed. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GÁLLEGO, Julián; GUIDOL, José; DE ZURBARÁN, Francisco. **Zurbaran: 1508-1664**. Alpine Fine Arts Coll., 1987.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

GATTAZ, André Castanheira. **Libano uno e diverso: as múltiplas identidades entre imigrantes libaneses no Brasil**, História Oral, v. 10, n. 1, p. 43-62, jan.-jun. 2007.

GATTAZ, André Castanheira. **Do Líbano ao Brasil: história oral de imigrantes**. 2ed. Salvador: Editora pontocom, 2012.

GAUTIER, Théophile. **A dança dos espectros: conto fantástico**. Tradução de: Paulo Soriano. São Paulo: Grotesco & Arabesco 2020, 16p.

GUIMARÃES, César Geraldo. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 249 p.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de: Márcia Arbex e Fernando Sabino p.167-189. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte, Pós-Lit – Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2010**. Pesquisa de informações básicas municipais. Rio de Janeiro: IBGE, 2012, 285p.

IQRAISLAM. **Imagens, fotos e desenhos animados são proibidos no Islam?** 2014, s/n. Disponível em: <<https://iqaraislam.com/desenhos-no-islam>> Acesso em: 14/02/2013.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. **Livro das mil e uma noites**. 4. ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2017. 463p.

JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

JOYCE, James. Ulisses. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 260 p.

JUDAS In **Dicionário Houaiss online**, São Paulo, UOL, 2022, Disponível em: < https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#4> Acesso em: 26/01/2023.

KHOURY, Elias. **Porta do sol**. Tradução de: Safa A-C Jubran. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008, 502p.

KING, Ross. **Leonardo e a Última ceia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018. 376 p.

KODERA, Sergiu. **Giambattista Della Porta's Histrionic Science**. California Italian Studies, v. 3(1), UC Berkeley, 2012, 28p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e historia**. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 163 p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia**. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo, Editora Hucitec, 1998, p. 41-47.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê, 2007. 174p.

KRIEGER, Murray. **The problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work**. 3-20p. In: Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. Amsterdam, VU University Press: 1998, 217p.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

L'ENGLE, Madeleine. **Uma dobra no tempo**. Tradução de: Érico Assis. Rio de Janeiro: Editora Harper Collins Brasil, 2017, 229p.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de: Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido: 1**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021, 512p.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 478p.

LOUVEL, Liliane. A descrição do “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz de Oliveira. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte, Pós-Lit – Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p.191-217.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012,

LUND, Hans. Ekphrasis Linkage and Contextual Ekphrasis. 173-188p. In: **Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis**. Amsterdam, VU University Press: 1998, 217p.

MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. Editora Reformatório, [s.l], Ebook, 2019a

_____. Absolutamente. In: RIBAS-VIEIRA, Eugênia. **Dias de domingo**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2021, 149p.

_____. A Imensidão de Marcelo. In: **Rua dos Alfarrábios**. [prelo] Entrevistadora: Gabriela Hollanda. v.1.

_____. **As mil e uma histórias de Manuela**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, 30p.

_____. **Branco**. Mojo Books, 2013, 15p.

_____. **Encontro com o escritor Marcelo Maluf**. [mai. 2021]. Entrevistadores: Shirley Carreira e Paulo Oliveira. Rio de Janeiro: 1:48:44. Entrevista concedida ao projeto “Encontro com escritores” do LabLetras/UERJ. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dzVh6zXsoPI> > Acesso em: 16/02/2023

_____. **Esquece tudo agora**. São Paulo: Terracota Editora, 2012, 123p.

_____. **Jorge do pântano que fica logo ali**. São Paulo: FTD, 2008, 53p.

_____. **Literatorios #098: Marcelo Maluf – A imensidão íntima dos carneiros**. [2017]. Entrevistadora: Roberta Carmona. São Paulo: 00:19:38. Entrevista concedida ao canal Literatorios. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=y5IGKfb5L0M> > Acesso em: 16/02/2023.

_____. **Sermão aos bezerros**. Mojo Books, 2019, 10p.

_____. Entrevista com Marcelo Maluf. [Entrevista concedida a] CARREIRA, Shirley. **Revista Soletras**, n. 38, [s.v], Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2019b, p. 453-459.

MALUF, Marcelo; PINOTTI, Daniela. **Meu pai sabe voar**. São Paulo: FTD, 2009, 48p.

MARTÍNEZ, Alva López; NAVARRO; Juana Cristina Bernal. **Revisión hagiográfica del arquetipo iconográfico de la imagen de judas iscarote en obras pictóricas de los siglos X-**

XX. Arché. Publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV – n. 15, 2020. P.129-138.

MELLO, Celina Maria Moreira de. O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII. Rev. Anpoll, n. 12, jan/jun, 2002, p. 13-35.

MEME in **Dicionário Houaiss online**, São Paulo, UOL, 2022, Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#4> Acesso em: 26/01/2023.

MIGUEL, Salim. **Nur na escuridão**. 4a ed. Editora Topbooks: Rio de Janeiro, 2004, 320p.

MIRANDA, Ana. **Amrik**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 205 p.

NAFF, 1985 in TRUZZI, Oswaldo. **Patrícios**: sírios e libaneses em São Paulo. São Paulo. Editora Unesp, 2009.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora Record/Altaya, 1989, 196p.

NERLICH, M. Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvred'Evelyne Sinnassamy. In: MONTANDON, A. (éd.). **Iconotextes**, Paris: Ophrys, 1990. p. 255-302

OLIVA NETO, João Angelo. Prefácio. P.11-15. In: CAVALLARI, Marcelo Musa. **Os evangelhos**: uma tradução. Cotia: Ateliê Editorial (2020), 509p.

OLIVEIRA, Késia Rodrigues de. Reescritas literárias de Judas por Jorge Luis Borges. **Criadores e criaturas na literatura**, 2017, p. 89-97. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/43803/2/2017_Reescritas%20literárias%20de%20judas%20por%20jorge%20luis%20borges.pdf> Acesso em: 26/01/2023.

ORTEGA, Julio. O bodegón e a mescla: uma sintaxe transatlântica. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 15, 2013, p. 100-114.

OZ, Amós. **Judas**. Tradução de: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 362 p.

PORTÚS, Javier. **El Prado en el Ermitage**. Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 130-131. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b?searchMeta=agnus%20dei> Acesso em: <25/01/2023>

POSNER, Menachem. **15 Fatos Sobre o Seder de Pêssach**. In: Chabad-Lubavitch Media Center. 2022, s/n, Disponível em: <<https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/5491714/jewish/15-Fatos-Sobre-o-Seder-de-Pssach.htm>> Acesso em: 25/01/2023

PURLAN, André (Org.). **Apócrifos**: Evangelho segundo Judas. eBook, 2019, (221 posições) 14p.

QADIR, Abdul. **O Giro Derviche no Sufismo**. Sufi Naqshbandi Haqqani do Brasil. 29:25min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KIPgBwdE0P8> > Acesso em: 30/01/2023.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**: romance. São Paulo: Companhia de bolso, 2005. 374 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Écio; VIEIRA, Elisa; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagem e memória**. Belo Horizonte, Rona Editora: FALE-UFMG, 2012, p. 63-79

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In:_____. (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-89.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, 2008, p. 65-82.

_____. O local do testemunho. **Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**, v. 10, n. 2, 2010, p. 176-203.

VIEIRA, Miriam de Paiva. **Écfrase**: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. Todas as letras, São Paulo, v. 19, n. 1, p.45-57, jan./abr. 2017. <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p45-57>

_____. **Dimensões da écfrase**: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. Tese de doutorado: UFMG. 2016, 215p.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade de “remediação”. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012

ROBILLARD, Valerie. In pursuit of ekphrasis (an intertextual approach). In:_____; JONGENEEL, Els (Orgs.). **Pictures into words**: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis. Amsterdam: VU University Press, 1998.

RUMI, Jalal ud-Din. **A dança da alma**. Tradução de: Rafael Arrais (org.) eReaders, v.1, 2013, 204p.

SAID, Edward. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Havard University Press, 1983, In LOUVEL, Liliane. *Nuanças do pictural*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *A caçada*. In MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000, 265p.

TEIXEIRA, Mirvana. **Rastros migratórios na palavra escrita: o espaço da memória em A imensidão íntima dos carneiros**, de Marcelo Maluf. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2021, 109p.

TRUZZI, Oswaldo. **Sírios e libaneses no oeste paulista – décadas de 1880 a 1950**. R. bras. Est. Pop., v.36, 1-27, e0086, 2019

TRUZZI, Oswaldo. **Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo. Editora Unesp, 2009, 360p.

WELLS, H. G. (Herbert George). **A maquina do tempo**. Tradução de Fausto Cunha. 2a ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. 109p.

YACOBI, Tamar. *The Ekphrastic Model: Forms and Functions*. 20-34p. In: **Pictures into words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis**. Amsterdam, VU University Press: 1998, 217p.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

[PELA JANELA ABERTA. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Aquarela sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2022)]

[A DANÇA DAS ONDAS. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Aquarela sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2022)]

[O CARNEIRO ANCESTRAL. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Aquarela sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2022)]

[FOTOGRAFIA DA CAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS] MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Editora Reformatório, 2015, 151p.

[FOTOGRAFIA DA CONTRACAPA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS COM DETALHE DA OBRA AGNUS DEI] MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Editora Reformatório, 2015, 151p.

[FOTOGRAFIA DA QUARTA PÁGINA DE A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS CARNEIROS COM DETALHE DA OBRA AGNUS DEI EM PRETO E BRANCO] MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Editora Reformatório, 2015, 151p.

[AGNUS DEI (1635-1640) DE FRANCISCO DE ZURBARÁN] ZURBARÁN, Francisco de. *Agnus Dei*. 1635 - 1640. Museo Nacional Del Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b?searchMeta=agnus%20dei>> Acesso em: 08/02/2023

[LAMB (1631-1640), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, FINE ART GALLERY] GÁLLEGO, Julián; GUIDOL, José; DE ZURBARÁN, Francisco. **Zurbaran: 1508-1664**. Alpine Fine Arts Coll., 1987.

[SHEEP WITH THE FEET TIED TOGETHER (1631), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN COLEÇÃO PRIVADA] GÁLLEGO, Julián; GUIDOL, José; DE ZURBARÁN, Francisco. **Zurbaran: 1508-1664**. Alpine Fine Arts Coll., 1987.

[ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1638), DE FRANCISCO DE ZURBARÁN] GÁLLEGO, Julián; GUIDOL, José; DE ZURBARÁN, Francisco. **Zurbaran: 1508-1664**. Alpine Fine Arts Coll., 1987

[DETALHE DA OBRA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1638)] GÁLLEGO, Julián; GUIDOL, José; DE ZURBARÁN, Francisco. **Zurbaran: 1508-1664**. Alpine Fine Arts Coll., 1987

[DESENHO DE GIAMBATTISTA DELLA PORTA] PORTA, Giambattista Della. **De humana physiognomonia**. Baviera: Editora Hoffmann, 2013, 402p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/De_humana_physiognomonia.html?id=fPJYAAAACA&redir_esc=y> Acesso em: 10/03/2023

[POSIÇÃO NA PÁGINA DO DESENHO DE PORTA] MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Editora Reformatório, 2015, 151p.

[QUAL DELES ERA JUDAS? UMA INTERVENÇÃO EM “L’ULTIMA CENA” DA VINCI. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Intervenção e montagem digital (2023)]

[FOTOGRAFIA DA PINTURA “SANTA CEIA”, DE ALICE CHACOURL (SEM DATA DEFINIDA), ÓLEO SOBRE TELA, 1,10 CM X 55 CM] Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf. Imagem em jpeg. enviada por rede social (2022).

[MOSAICO DA BASÍLICA DE SANTO APOLINÁRIO NOVO] KING, Ross. **Leonardo e a Última ceia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018. 376 p.

[VITRAL DA CATEDRAL DE CHARTRES COM O TEMA DA ÚLTIMA CEIA] **Cathédrale Notre-Dame de Chartres**. Disponível em: < <https://www.cathedrale-chartres.org/cathedrale/monument/les-vitraux/> >. Acesso em: 14/02/2023.

[A “ÚLTIMA CEIA” DE ANDREA DEL CASTAGNO, CONVENTO DE SANTA APOLÔNICA, (1445–1450)] **Museo Virtuale Ultima Cena**. Disponível em: < <https://www.ultimacena.afom.it/firenze-cenacolo-di-santapollonia-ultima-cena-di-andrea-del-castagno/> > Acesso em: 10/03/2023

[“L’ULTIMA CENA” DE LEONARDO DA VINCI, SANTA MARIE DELA GRAZIE, 1495-1498]. **Museo Cenacolo Vinciano**. Disponível em: <<https://cenacolovinciano.org/museo/le-opere/ultima-cena-leonardo-da-vinci-1452-1519/>> Acesso em: 14/02/2023.

[“A ÚLTIMA CEIA” DE SALVADOR DALÍ, ÓLEO SOBRE TELA, 1955]. **National Gallery of Art**. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46590.html>> Acesso em: 14/02/2023

[PARÓDIA “A ÚLTIMA CEIA” COM PERSONAGENS DE VÍDEO-GAME]. **Redação em humor**. Disponível em: <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=27266>> Acesso em: 14/02/2023.

[PARÓDIA DE “A ÚLTIMA CEIA” COM A RESTAURAÇÃO QUE DEU ERRADO]. **Redação em humor**. Disponível em: <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=27266>> Acesso em: 14/02/2023.

[“A ÚLTIMA CEIA” DE ANDY WARHOL, 1986] KING, Ross. **Leonardo e a Última ceia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018. 376 p.

[MEME DE “A ÚLTIMA CEIA”, 2019] Imagem em jpeg veiculada por meio de redes sociais, autoria atribuída à página “Arte depressão”.

[MEME DE “A ÚLTIMA CEIA” VERSÃO PANDEMIA] Imagem em jpeg veiculada por meio de redes sociais, autoria desconhecida.

[CENA DO ESQUETE “CEIA”]. **Porta dos fundos**. YouTube, 04 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-dEnGXEtPM>> Acesso em: 14/02/2023.

[DETALHE DE A ÚLTIMA CEIA DE ALICE CHACOURL: JUDAS] Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf. Imagem em jpeg. enviada por rede social.

[DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS] Acervo da autora (2022).

[DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: BARTOLOMEU, TIAGO MENOR E ANDRÉ] Acervo da autora (2022).

[DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: JUDAS ISCARIOTES, PEDRO E JOÃO] Acervo da autora (2022).

[DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: TOMÉ, TIAGO MAIOR E FILIPE] Acervo da autora (2022).

[DETALHE DE “L’UTIMA CENA” DE DA VINCI: MATEUS, JUDAS TADEU E SIMÃO]

[OS DERVIXES GIRANTES. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Grafite sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2023)]

[PINTURA DE SÃO CHARBEL] Acervo pessoal do autor Marcelo Maluf (2022).

[FOTOGRAFIA DA IGREJA MATRIZ DE SANTA BÁRBARA D’OESTE (1940)]

Fundação Romi (autor desconhecido). Disponível em: <<https://fundacaoromi.org.br/fundacao/index.php?pag=padrao&op=cedoc&id=2436&op2=not&cat=recordando>> Acesso em: 10/03/2023

[MONÓLOGO MUDO. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Aquarela sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2023)]

[FOTOGRAFIAS DE ASSAAD, MICHEL E MARCELO]. Acervo do autor Marcelo Maluf.

[AGNUS DEI. Gabriela Hollanda - Acervo próprio. Aquarela sobre papel, 180g/m. Montagem digital (2022)]