



**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

GEAM KARLO GOMES

***A MADONA DE CEDRO: UM DIÁLOGO ENTRE
LITERATURA E RELIGIÃO***

CAMPINA GRANDE-PB

2013

GEAM KARLO GOMES

***A MADONA DE CEDRO: UM DIÁLOGO ENTRE
LITERATURA E RELIGIÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na Linha de Pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

ORIENTADOR:

ANTONIO CARLOS DE MELO MAGALHÃES

CAMPINA GRANDE-PB

2013

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

G633m Gomes, Geam Karlo.
A Madona de Cedro [manuscrito]: um diálogo entre literatura e teologia. / Geam Karlo Gomes. – 2013.
113 f.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2013.
“Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras”
1. Literatura. 2. Religião. 3. Análise literária. I. Título. II. Callado, Antônio.

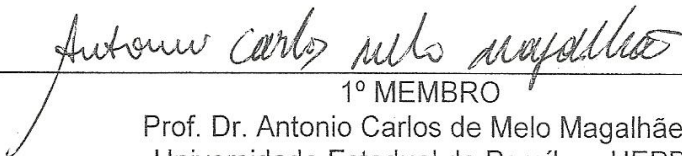
21. ed. CDD 801

GEAM KARLO GOMES

**A MADONA DE CEDRO: UM DIÁLOGO ENTRE
LITERATURA E RELIGIÃO**

Aprovada em 15/05/2013

BANCA EXAMINADORA


1º MEMBRO

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
(Orientador)



2º MEMBRO

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Examinador



3º MEMBRO

Prof. Dr. PAULO AUGUSTO DE SOUZA NOGUEIRA
Universidade METODISTA DE SÃO PAULO
Examinador

DEDICATÓRIA

A Deus, primeiramente, por ter me iluminado e envolvido de sabedoria.

A minha mãe e minhas avós, pelo acolhimento e afeto.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Antonio Carlos de Melo Magalhães, que de forma sábia e paciente instigou-me como pesquisador e, principalmente, pelo apoio e orientação desse trabalho - sua mais valiosa contribuição.

A todos os professores do PPGLI que, no percurso das aulas, puderam contribuir para o meu crescimento e compreensão do meu objeto de estudo, assim como ampliar meus horizontes de compreensão da arte literária.

Aos professores Eli Brandão e Rosângela Queiroz, pela contribuição valorosa durante o exame de qualificação.

Ao Roberto e à Aldailza, por sempre estarem dispostos a atender às solicitações dos discentes com muita dedicação.

A minha família, pela torcida, apoio, zelo e carinho sempre apostos.

A minha irmã Jeane, por ser sempre um dos pilares em minha vida.

Ao Tércio Garcia, pela sua grandiosa amizade e suas sábias palavras de apoio.

A todos os meus colegas do MLI, pela recíproca de afeto e troca de conhecimentos.

À Kércia Nara, pelo apoio num dos momentos mais árduos dessa jornada.

À Luciene Oliveira, pelo apoio e torcida na realização desse sonho.

A todos os que fazem a Escola Ezequiel Bertino de Almeida, pela calorosa acolhida.

À Verônica Melo, por torcer e acreditar.

Aos que fazem a Escola Hilda Vieira, pela valiosa oportunidade de troca de experiências.

A d. Olívia, pelas sábias palavras. (*in memoriam*).

Quanto a mim, ainda que pudesse ou sentisse a possibilidade de fazer uma obra literária inteiramente abstrata, jamais conseguiria ir contra minha natureza: preciso sempre exprimir alguma coisa.

CALLADO in: SANDRONI, 2005.

E escrever tornou-se, para mim, bem mais fácil, depois que comprei uma mesa com a qual tenho uma relação quase fetichista.

CALLADO in: LEITE, 1982.

“[...] a produção literária, por estar inserida dentro de um contexto histórico-cultural marcado pela religião, terá inevitavelmente de lidar com temas religiosos [...].”

Magalhães

“Uma história de como o respeito humano leva ao desrespeito de Deus, de como o Homem, para esconder suas feridas vergonhosas dos outros homens, expõe-se como uma chaga de iniquidade ao Criador de todos os homens.”

Antonio Callado

“Ao longo da história da literatura encontramos abundante presença de ‘textos sagrados’ no seio de textos literários, num diálogo intertextual e/ou interdiscursivo incessante [...].”

Eli Brandão

“[...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.”

Barthes in: SAMOYAULT, 2008.

RESUMO

Análise do romance *A Madona de Cedro*, de Antonio Callado, numa interpretação hermenêutica que privilegia a interface entre literatura e religião. Essa obra literária está marcada pelo contexto religioso de sua época e pelo diálogo incessante com o universo bíblico. Por isso, nosso foco se centraliza na narrativa, nas tramas, nos personagens, nos discursos e na estrutura cultural e religiosa da sociedade do interior de Minas Gerais nos meados do século XX, espaço privilegiado pela riqueza material e simbólica da arte barroca e dos costumes e doutrinas da Igreja Católica, assim como narrados no texto de Callado. A narrativa comporta variadas alusões às histórias bíblicas, possibilitando leituras intertextuais. O confronto com as variadas vozes dos personagens permite realizar um diálogo interdiscursivo com a Bíblia e a cultura religiosa católica. Sendo assim, esse estudo acaba privilegiando leituras do sagrado, de dogmas, de rituais, do pecado e da remissão. A partir dessas percepções, este estudo busca ainda arcahouços que evidenciem outros romances do mesmo autor com a mesma riqueza simbólica e metafórica do universo da Bíblia. Contempla-se então um levantamento breve das obras *Assunção de Salviano* e *Quarup*, numa leitura também intertextual e interdiscursiva. No desfecho da obra *A Madona de Cedro*, principal foco dessa análise, são perceptíveis as relações com a *via crucis* da tradição católica, permitindo realizar um confronto por meio da teoria da hipertextualidade de Gérard Genette e dos efeitos de carnavalização dessa narrativa na percepção de Bakhtin. Dentre as contribuições para essa análise, elencamos as seguintes. Nas considerações sobre os estudos da literatura e religião, atentamo-nos para Magalhães (2008) e (2009) e Brandão da Silva (2004). Na revisão da crítica literária do autor, concentramo-nos em Leite (1982), Martineli (2006), Sandroni (2005) e Silva (2011). Quanto ao construtivo teórico-metodológico, focamo-nos principalmente nas contribuições de Genette (2006), Bakhtin (1993), Maingueneau (1997), Brandão (2004) e Samoyault (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Religião, Transtextualidade, Interdiscursividade, Carnavalização.

ABSTRACT

Analysis of the novel *A Madona de Cedro*, by Antonio Callado, a hermeneutic interpretation that favors the interface between literature and religion. This novel is marked by the religious context of his times and the unceasing dialogue with the biblical universe. Therefore, our focus centers on the narrative, on the plot, on the characters, on the discourses and on the cultural and religious structure of society in Minas Gerais in the mid-twentieth century, privileged by material and symbolic wealth of the Baroque art and the customs and doctrines of the Catholic Church, as narrated in the text by Callado. The narrative involves various allusions to biblical stories and allows intertextual readings. The confrontation with the varied voices of the characters allows us to conduct a dialogue with the interdiscursive on the Bible and the Catholic religious culture. Therefore, this study ends up focusing on readings of the sacred, dogmas, rituals, and the remission of sin. From these perceptions, our study also seeks scaffolds that show other novels by the same author with the same symbolic and metaphorical richness of the universe of the Bible. We contemplate then a brief survey of the novel *Assunção de Salviano* and *Quarup*, also on an intertextual and interdiscursive reading. In the outcome of the novel *A Madona de Cedro*, main focus this analysis, we realized the *via crucis* relations with the Catholic tradition, which allows us to perform a confrontation by the hypertextuality theory by Genette and the effects of carnivalization in this narrative in the perception by Bakhtin. Among the contributions to this analysis, we list the following. In the consideration of the studies of literature and religion, we base at Magalhães (2008) (2009) and Brandão da Silva (2004). In reviewing the author's literary criticism, we focus on Leite (1982), Martineli (2006), Sandroni (2005) and Silva (2011). As to constructive theoretical and methodological, we base mainly on contributions from Genette (2006), Bakhtin (1993), Maingueneau (1997), Brandão (2004) and Samoyault (2008).

KEYWORDS: Literature, Religion, Transtextuality, Interdiscursivity, Carnivalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - LITERATURA E RELIGIÃO E AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS	19
1.1. A propósito da literatura e da religião	19
1.2. <i>A Madona de Cedro</i> como palimpsesto	24
1.3. A intertextualidade bíblica	27
1.4. A interdiscursividade com a Bíblia e com a tradição religiosa	30
CAPÍTULO II - A LITERATURA CALLADIANA E O DIÁLOGO COM A RELIGIÃO	33
2.1. O universo literário calladiano	33
2.2. Uma tríade calladiana	39
2.2.1. Salviano e Delfino: da conversão à corrupção	41
2.2.2. Dois clérigos: dois aspectos comuns	44
2.2.3. Três romances e alguns mitos bíblicos	48
2.3. <i>A Madona de Cedro</i>	52
2.3.1. Amor da carne x amor-amor: o desejo e o livre-arbítrio	54
2.3.2. Da corrupção ao remorso	59
CAPÍTULO III - A VIA CRUCIS COMO PROCESSO “FINAL” DE A MADONA DE CEDRO	64
3.1. A hipertextualidade e a carnavalização	64
3.2. Um bafio de sepulcro, um castigo eriçado de flores	67
3.3. <i>A via crucis</i> : uma tradição católica	75
3.3.1. As estações da via crucis: o sacro carnavalizado	76
1ª Estação: “Vá e arrote todo o mundo com a sua cruz e a sua fé!”	76
2ª Estação: “Como se carrega uma cruz?”	78
3ª Estação: “Delfino, com a cruz nas costas, perdeu o equilíbrio e caiu”.....	80
4ª Estação: “Por que é que padre Estêvão não aparecia, que diabo!”.....	82

5ª Estação: “Lutar com d. Dolores pela cruz era o cúmulo”	84
6ª Estação: “Manuela preta, doceira, fez o sinal-da-cruz olhando para ele e se ajoelhou”.	86
7ª Estação: “Delfino caiu de novo no chão.”	87
8ª Estação: “... as mulheres a dar em cima dele...”	88
9ª Estação: “... o esforço sobre-humano embrulharam-lhe as ideias, numa súbita turvação.”	89
10ª Estação: “... manto roxo de estrelas a cobri-lo...”	91
11ª Estação: “Carregava a cruz, fora nela pregado...”	92
12ª Estação: “Mas estava morto.”.	93
13ª Estação: “...manto de estrelas de Marta a ocultá-lo do céu.”	94
14ª Estação: “... e agora levavam-no a enterrar.”	95
3.4. Ressurreição: “Delfino sentiu uma vida nova no corpo.”	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS	110
APÊNDICES	112

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é fruto da motivação que as fronteiras entre a literatura e a religião, a literatura e a teologia têm provocado; especialmente no tocante ao diálogo que a literatura tem estabelecido com o universo bíblico.

Apontar a Bíblia como obra literária no propósito de estabelecer confrontos com o romance *A Madona de Cedro* nos direciona ao próprio conceito de literatura. Esta pode ser compreendida como uma arte verbal, a arte da palavra, segundo Aristóteles. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 9). Essa ideia de palavra não pode ser entendida como algo isolado, mas disposta num texto que é “o lugar onde um plano de conteúdo é manifestado por meio de um plano de expressão.” (SILVA, 2004, p. 52). Ou seja, a Bíblia, romances, contos, fábulas, entre outros, possuem narrativas que podem ser situadas num plano de expressão literária.

Sendo assim, tomar o estudo da Bíblia com enfoque literário é também atentar para os inúmeros gêneros literários nela contidos: cartas, poesias, oráculos, textos legais, narrativas e textos apocalípticos entre outros que é uma abundância em termos de contribuição literária. É inegável observar um texto da Bíblia e não enxergar sua carga narrativa e/ou poética. Da mesma forma, a leitura de uma obra literária permite emergir numa interpretação da riqueza que os textos bíblicos lhes proporcionam. Por essa razão, o confronto entre a obra literária e a Bíblia tem sido, nos últimos tempos, material de estudo acadêmico, tanto pela teologia quanto pela literatura.

No campo da literatura, no diálogo entre literatura e religião, literatura e teologia, vários trabalhos acadêmicos tem se detido no confronto com esses “textos sagrados”. Várias narrativas da literatura brasileira e portuguesa tem sido material de estudo. É possível citar *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar, *Viagem no Ventre da Baleia*, de Raimundo Carrero; esses e outros que são e já foram fontes de estudos acadêmicos.

A partir de uma leitura de fruição do romance *A Madona de Cedro*, de Antonio Callado, pude perceber a riqueza do material simbólico e cultural dessa obra, fator que faz considerá-la material de estudo no diálogo entre literatura e religião, e mesmo entre literatura e teologia.

Segundo romance de Callado, *A Madona de Cedro* já foi adaptada para o cinema como filme policial brasileiro em 1968, sob a direção de Carlos Coimbra e produção de Oswaldo Massaini. Na televisão, esse romance foi adaptado por Walter Negrão para minissérie brasileira, sendo exibida pela Rede Globo em oito capítulos, de 26 de abril a 6 de maio de 1994, ambos com títulos homônimos. É exatamente no ano de 1994 que Callado toma posse da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 8, na sucessão de Austregésilo de Athayde, a 12 de julho. (SANDRONI, 2005, p. 185).

Com toda a repercussão desse romance, inclusive sendo configurada na mídia televisiva, o romance *A Madona de Cedro* não tem sido destacado no meio acadêmico e também não tem sido motivo de estudos, muito menos no campo da hermenêutica, o que torna o caráter deste trabalho bastante inovador.

Os estudos que se concentram em torno da literatura calladiana são mais voltados para questões relacionadas à política, à sociedade, à atividade jornalística do autor e à representação da causa indígena. Vários trabalhos acadêmicos têm evidenciado isso.

No campo de pesquisa sobre Antonio Callado, destacam-se as recentes contribuições de Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti em sua dissertação de mestrado *A presença da literatura em Crônicas de fim do milênio de Antonio Callado* (2003) e a tese de doutorado *Ossos e Espelhos Mortos: uma leitura de Reflexos do Baile e Esqueleto na Lagoa Verde de Antonio Callado* (2007). Ambas tratam da forma como a carreira de Callado como jornalista influenciou na literatura e no retrato da história recente do Brasil. Uma contribuição que vem somar aos estudos de Leite (1982) e Martineli (2006).

Na temática indígena, podemos destacar, entre outros, a dissertação de mestrado de Giselia Rodrigues Dias da Silva *O Indianismo Revisitado: A Expedição Montaigne, de Antonio Callado* (2011). Trata-se de uma interpretação da representação do índio no romance brasileiro a partir do século XX.

De acordo com a fortuna crítica sobre o universo do autor, foi a partir da publicação de *Quarup*, em 1967, que Antonio Callado se torna conhecido e aclamado pela crítica literária, contribuindo para que suas obras sejam inseridas no cenário das pesquisas acadêmicas.

O sucesso dessa obra acontece graças ao fato desta configurar um retrato dramático do regime militar, incluindo torturas e os movimentos de esquerda, atrelado a um projeto antropofágico (MARTINELLI, 2006); a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp, caindo no gosto do prematuro Modernismo recém-adotado.

Com essa obra, Callado consegue ampliar seu público leitor, e conseqüentemente, obtém mais apreciação pela crítica. Segundo Leite (1982), a partir desse romance Callado passa a se engajar numa literatura mais social e política, abandonando seu projeto inicial de relatar a cultura religiosa como em seus dois primeiros romances.

Num levantamento sobre os estudos da fortuna crítica do autor, deparamo-nos com muitas pesquisas voltadas para *Quarup*, entre elas dissertações e teses: *Quarup: Ruínas e Utopia* (ALONSO, 1979), *O Romance Engajado na Década de 60: Quarup* (MAMIZUKA, 1983), *A Viagem do Herói no Romance de Antônio Callado* (PINTO, 1984), *O Tempo de Levindo: Ficção e História no Romance Quarup* (KOSHIYAMA, 1986), *Quarup: tronco e narrativa* (COSTA, 1988), *A Literatura Entre o Mito e a História: uma Leitura da Maíra de Quarup* (SÁ, 1990), *A Cruz e a espada (A questão religiosa e revolucionária nos romances de Antônio Callado)* (SOUZA, 1991), *A crise das Utopias: A Esquerda nos romances de Antônio Callado*. (AGAZZI, 1998), *Encontros entre a Criação Literária e Militância Política: Quarup (1967) de Antonio Callado* (CRUZ, 2003), entre outras.

Dessa forma, as pesquisas têm se limitado a enfoques sobre a sociedade e a política concentradamente na obra *Quarup*; deixando de explorar outras temáticas e outras obras do autor, inclusive aquelas escritas antes de *Quarup*. As décadas de 1950 e 1960, por exemplo, foram bastante produtivas para o autor, escrevendo peças, várias reportagens e romances. O ano de 1957 foi ainda mais fértil para Callado, escrevendo: *Pedro Mico* (teatro), *O Colar de Coral* (teatro) e *A Madona de Cedro* (romance), nosso objeto de estudo nessa análise.

De acordo com Martinelli, essas peças e esse romance foram publicados pela editora *José Olympio* - uma das três maiores da época. Esta editora tinha o objetivo de manter proximidade com as instituições detentoras do poder intelectual (Academia Brasileira de Letras) e o poder político, já que muitos dos que pertenciam a Academia ocupavam altos cargos em conselhos e no governo central. (MICELI, 2001 apud MARTINELLI, 2006, p. 67).

Através dessa mesma editora Callado publica três obras que são consideradas pela crítica como romances espiritualistas cristãos: *Assunção de Salviano* (1954), *A Madona de Cedro* (1957) (já referida anteriormente) e *Quarup* (1967), esta já bem aclamada pela crítica. Assim, passa a fazer parte, além da análise do romance *A Madona de Cedro* pelo viés da literatura e da religião, a busca por evidências que tornam esses outros romances motivação para o estudo entre literatura e religião.

Dessa forma, ao contemplar a leitura desses outros dois romances nesse texto, estamos acentuando que o romance *A Madona de Cedro* não é a única alternativa, ou seja, uma exceção em relação a outras obras de Callado. Do contrário, pretende-se com isso ressaltar que o conjunto de obras deste autor é totalmente propício a abordagens dentro de temas diversos através do confronto entre literatura e religião.

Com tal efeito, essa análise pretende explorar mais detidamente a narrativa de *A Madona de Cedro*, sem deixar de evidenciar alguns aspectos nitidamente relacionados com os estudos da literatura e religião que se apresentam no romance calladiano de 1954 e no romance de 1967.

Inicialmente, pode-se afirmar que um romance abarca para o seu universo uma gama de temas e referências das mais variadas; tornando-se assim um lugar privilegiado de encontros com outros textos e outros discursos, critério que não foge ao romance *A Madona de Cedro*. Um autor, em seu processo de imaginário ficcional, resgata dentro de uma visível semelhança, uma representação diferente ou dissimulada. Ou seja, um processo mimético que dialoga com determinada realidade, buscando retratar fatos, personagens e objetos que podem estar no aparato da existência real. Essa definição cabe muito bem ao parâmetro de criação literária de Callado.

O foco central na trama desse romance é o roubo de uma imagem sacra na basílica da cidade de Congonhas do Campo, cenário típico dos romances modernistas urbanos. O autor abarca personagens coerentes com cenário da cidade histórica de Minas Gerais e com temáticas do período em que ele é escrito: meados do século XX. Por isso suas tramas são associadas ao aparato da existência real, dando verossimilhança à obra.

A priori, embora não tenhamos a pretensão de explorar todas as características que fazem parte da obra, podemos elencar algumas:

1. Apresenta entrecruzamento com outros textos, inclusive da Bíblia, premissa que define o caráter intertextual da obra;

2. Possui uma narrativa introspectiva através do fluxo de consciência dos personagens, resultando, às vezes, num monólogo ou solilóquio;

3. Pode ser classificado como um suspense policial;

4. Expõe na sua ficcionalização ou recriação mimética da realidade um ambiente que faz parte do aparato da existência real.

Por meio desses recursos, o autor incorpora temáticas e questões que ressoam da voz dos personagens e em meio aos acontecimentos sucedidos. Numa linha não cronológica do tempo comum, mas da ordem escolhida pelo narrador, os temas vão sendo apresentados. Sem o compromisso de apresentar um esboço concluído, nem de abranger todos nesta análise, podem-se antecipar alguns temas:

1. Riqueza de detalhes do barroco mineiro;

2. Exaltação do mestre Aleijadinho;

3. A crença e os rituais associados aos dogmas do Catolicismo;

4. Valores morais e religiosos;

5. Crise existencial;

6. Corrupção;

7. Pecado;

8. Remorso e culpa;

9. Penitência.

A partir da abordagem dessa pertinência, esse romance se torna o *corpus* de pesquisa de dissertação por duas principais razões: a primeira por ele contemplar relações com as histórias bíblicas, especialmente os evangelhos, permitindo-nos analisar as perspectivas que fazem o romance contemplar diálogos com as narrativas e personagens bíblicos no seu imaginário literário. Segundo, pela abrangência de detalhes dos dogmas e rituais da Igreja Católica, possibilitando reflexões sobre experiências de fé dentro do contexto dessa religião.

Assim, nessa análise, pretende-se ainda abordar os conceitos de transtextualidade, de Gérard Genette, aparato teórico essencial para o confronto entre a obra literária e a Bíblia. Além disso, o conceito de interdiscurso de Dominique Maingueneau fará jus como subsídio para nosso estudo, focando em temas do universo da tradição católica.

Outra perspectiva dessa leitura é a atenção dada ao conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin. Essa abordagem será essencial na representação paródica da *via crucis* da tradição católica notado no desfecho do romance calladiano. Dessa forma, buscamos elencar os conteúdos a serem discutidos ao longo dos capítulos.

No primeiro capítulo intitulado *Literatura e Religião e as relações intertextuais e interdiscursivas* abordamos as principais considerações que justificam e evidenciam as pertinências do estudo da literatura no confronto com a religião, inclusive na abordagem da Bíblia como literatura e de sua pertinência quanto ao diálogo com a literatura. Os subcapítulos ainda contemplam a pertinência do romance *A Madona de Cedro* no diálogo com a religião e o diálogo intertextual e interdiscursivo com o universo bíblico.

O segundo capítulo: *A Literatura calladiana e o diálogo com a Religião* trata do universo literário de Antonio Callado e de suas primeiras obras. O confronto entre essas obras possibilitam leituras significativas no tocante à simbologia religiosa católica no que se refere à conversão, a corrupção e o pecado. A análise da tríade que configura o início da carreira do romancista Antonio Callado ainda permite uma leitura intertextual que suscita alguns mitos bíblicos. Além disso, os

conflitos entre os personagens na narrativa norteiam nossa interpretação no diálogo interdiscursivo entre a Bíblia e os valores tradicionais católicos. Conhecer o perfil dos personagens e o enredo suscita abordagens sobre o livre-arbítrio, o pecado e a remissão, possibilitando elencar discursos de fé e de experiências singulares dentro da Religião Católica.

No terceiro e último capítulo: *A via crucis como processo “final” de A Madona de Cedro* contempla uma análise hipertextual do romance no entrecruzamento com a *via crucis* da tradição católica. Nesta configuração, busca-se evidenciar os sentidos simbólicos e metafóricos próprios da tradição católica e do diálogo com os “textos sagrados”. Essa leitura ainda permite a abordagem do riso por meio do conceito de carnavalização bakhtiniana, identificando no romance *A Madona de Cedro* uma nova *via crucis* literária através da protagonização do personagem Delfino Montiel. Este é o maior capítulo desta análise por conter a interpretação de quatorze estações da *via crucis*.

CAPÍTULO I - LITERATURA E RELIGIÃO E AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS

1.1. A propósito da literatura e da religião

A literatura e a religião comungam necessariamente das manifestações diversas de significâncias profundas configuradas em narrativas. Os romances, por exemplo, são gêneros que conglomeram conflitos que podem ser relacionados às experiências subjetivas de fé e podem dialogar com determinada tradição religiosa.

Por esse motivo, relacionar aspectos religiosos com a literatura através de estudos que contemplem as dinâmicas da produção textual e do discurso requer aprofundamento do romance estudado nessa análise, *A Madona de Cedro*, e da própria cultura religiosa nele representada. Com esse objetivo, parte-se de uma análise correlacional, que “busca identificação de fatores em relação a outro, a partir de comparações entre diversos estudos com a finalidade de estabelecer parâmetros para análise.” (MARTINS, 2000, p. 28). O ponto de partida é situar a obra *A Madona de Cedro* e as pontes de contato que esse romance pode suscitar com a tradição religiosa expressa em crenças intrigantes e diversas.

Ao confrontar o romance já citado com a tradição da cultura religiosa, observam-se personagens que vivenciam tramas que podem ser objeto de estudo entre a literatura e a religião. Trata-se de conflitos de ordem religiosa em comunhão com os problemas da vida humana. Isso porque a religião está intimamente interligada a vida humana, já que a mesma é, essencialmente, um caráter humano por natureza.

Nesse pensamento, tratar de conflitos que envolvem o pecado, através da corrupção e da crise existencial, sufocada também pelo remorso - temas que a obra em estudo apresenta – é abordar problemas que estão situados na vida humana e, conseqüentemente, refletem sobre as experiências religiosas dos indivíduos.

Por essa razão, torna-se fundamental traçar uma análise literária do romance contemplando as temáticas religiosas que essa obra apresenta. Partindo de uma leitura temática da obra literária, tomamos como base as considerações de Magalhães:

...a produção literária, por estar inserida dentro de um contexto histórico-cultural marcado pela religião, terá inevitavelmente de lidar com temas religiosos, e, mais especificamente, da religião cristã, como é o caso da literatura na América Latina. (MAGALHÃES, 2009, p. 234).

Com essa assertiva, caracterizamos o romance calladiano como detentor de temáticas que estão profundamente relacionados à cultura religiosa cristã do século XX, mas especificamente o Catolicismo tradicional. A obra permite relações com discurso sistematizado da religião católica e sua teologia, assim como com a vivência religiosa singular dos personagens em adesão ou contradição a essa teologia.

Sendo assim, o discurso que caracteriza a visão dogmática da Igreja Católica é expresso por vários personagens. No entanto, podemos destacar o padre Estêvão através desta passagem:

Uma história de como o respeito humano leva ao desrespeito de Deus, de como o homem, para esconder suas feridas vergonhosas dos outros homens, expõe-se como uma chaga de iniquidade ao Criador de todos os homens. (p. 185)¹.

Nesse trecho, o personagem calladiano expõe a problemática abordada nesse romance. Trata-se de uma trama que permite interpretações sobre Deus e sobre o homem – objetos da teologia. Por meio dessa passagem percebe-se também o choque proveniente da prática da vida em sociedade e da cultura religiosa. Por meio da farsa e da mentira o ser humano se afasta de Deus. A

¹ Todas as referências do romance em análise: (CALLADO, 1974) surgirão nesse trabalho somente indicando a página.

escolha do mal em detrimento do bem acarretam então a dor e a ferida diante do conhecimento dos desígnios de Deus.

Com esse apontamento, a possibilidade de diálogo entre literatura/teologia e literatura/religião começa a se tornar evidente. Contudo, este trabalho tem como principal preocupação a relação literatura/religião, em virtude de ser no âmbito do Catolicismo tradicional que os conflitos da obra se desenvolvem.

Na relação entre literatura e religião e da literatura e teologia, comungamos com o que Silva defende: a literatura - nas revelações diversas da linguagem – mantém relação amistosa nos encontros com a teologia, tendo em vista que os textos literários são fonte de forte carga simbólica e metafórica. (SILVA, 2004, p. 51). Isso acontece graças ao caráter simbólico da própria religião. Os símbolos e metáforas estão enraizados nos textos, inclusive naqueles considerados “sagrados” pela religião. A Bíblia, a exemplo disso, é fortemente interligada a mitos e símbolos que tem total reflexão na prática religiosa. A obra literária – em diálogo com a cultura religiosa e com a riqueza simbólica metafórica dos textos sagrados – mantém relações com mitos, narrativas e com os próprios personagens da Bíblia.

Neste panorama, Brandão explica:

Estudar a literatura na perspectiva de descobrir as imagens do sagrado por ela veiculadas significa compreender uma dimensão constitutiva da cultura e da sociedade, ao tempo em que se observa como as reescrituras literárias operam reformulações teológicas, em conflito ou em harmonia com as teologias oficiais. Ao longo da história da literatura encontramos abundante presença de “textos sagrados” no seio de textos literários, num diálogo intertextual e/ou interdiscursivo incessante, num processo que configura relações de concordância ou discordância configurando, muitas vezes, intrigantes teologias. A literatura, além de estar intimamente ligada à religião desde suas origens, prossegue sendo sua reescritora, influenciando, por isso mesmo, não só na manutenção de ideologias alienadoras, mas também forjando teologias de libertação do humano, portanto teologias ortodoxas e teologias heterodoxas. (BRANDÃO, 2004, p.19 - 20).

Nessa perspectiva do texto literário, esta pesquisa busca considerar o texto literário e sua riqueza intertextual e interdiscursiva em diálogo com o texto bíblico;

associado também à dinâmica das crenças e experiências religiosas intrigantes de seus personagens. A narrativa de *A Madona de Cedro* apresenta personagens que se esforçam em seguir corretamente uma teologia ortodoxa, seguindo aos preceitos do Catolicismo. Por outro lado, há outros personagens que, mesmo manifestando experiência singular de crença no Criador, não acatam e nem participam dos dogmas doutrinários da Igreja Católica. Este último pode ser representado por Adriano Mourão:

Além disto, a família de Marta era muito católica e tinha gostado de ver que Delfino era também católico, e praticante, mas Adriano não só não era religioso como gostava de zombar da religião dos outros. Quando a velha mãe de Marta perguntou a Adriano se ia á missa aos domingos ele respondera:

- Se missa fosse de noite, eu ainda podia tentar, mas de manhã eu vivo de mal humor, minha senhora. Não há quem me ature, nem Deus. (p. 36).

No fragmento acima, o narrador apresenta a personagem Marta e sua família como personagens que são católicos praticantes. Delfino Montiel, protagonista dessa trama, também católico praticante e temente a Deus, torna-se modelo ideal para esposo de Marta no decorrer da trama. O personagem Adriano expressa a crença na existência Deus, não se caracterizando como ateu. Contudo, o discurso direto desse personagem expressa uma experiência subjetiva de fé que consiste não só em não seguir os preceitos católicos, como ridicularizá-los. Adriano apresenta assim um caráter mais cômico nessa passagem.

Antes mesmo de relacionar textos considerados sagrados – nesse caso a Bíblia – e o texto literário, torna-se pertinente caracterizar as especificidades desses textos. Do ponto de vista linguístico, não há distinção entre um texto literário e um texto sagrado. No entanto, do ponto de vista da teologia, o texto “sagrado” é marcado pela época, lugar, tradição e dogmas, enquanto o texto literário é visto num campo intemporal. Em outras palavras, podemos considerar quaisquer textos dessas esferas com características linguísticas comuns.

A fim de confrontar o romance *A Madona de Cedro* e os textos da Bíblia, essa pesquisa busca fundamentação na concepção defendida por Magalhães segundo a qual a Bíblia pode ser estudada como literatura. Isso graças a sua pluralidade de narrativas em intensas e diversas ações, emprestando temas, técnicas, personagens e tramas sucintas. (MAGALHÃES, 2008, p. 1). Desta forma, parte-se da concepção de que a Bíblia também é uma obra literária e dessa forma será analisada nesse estudo.

Na relação literatura/Bíblia, é preciso considerar a afirmação de Frye. Ele defende que conhecer a literatura exige um conhecimento amplo da Bíblia, observando os mitos que a obra literária abarca, ou seja, a literatura na nossa sociedade apresenta uma tradição de invenção de mitos. Na realidade, na visão de Frye “a criação de mitos tem, por sua vez, uma qualidade a que Lévi-Strauss chama de bricolagem, um ajuntar de partes e pedaços de tudo aquilo que chegue à mão.” (FRYE, 2004, p. 20). Assim, a obra literária pode dialogar, dentro de seu enredo, com uma gama de mitos bíblicos. Um olhar cuidadoso de um conhecedor da Bíblia poderá interpretar a obra dialogando com essas referências.

Com base nessa afirmação, a leitura do romance *A Madona de Cedro* permite discutir e viajar nos interdiscursos e intertextos que este romance sugere ou transpassa em analogia aos textos “sagrados”. Personagens, textos e discursos do romance nos permitem relações diversas com a Bíblia e também com os livros apócrifos². Esse fator nos possibilita considerar o texto literário, assim como a Bíblia, detentores de formas de conduta na vida humana em sua relação com o meio social.

Para Magalhães, a Bíblia:

é um livro de todo ser humano, porque nele se encontram diversas imagens que fabricaram os imaginários das sociedades, e suas histórias ainda hoje são referenciais de muitas atitudes e comportamentos éticos. (MAGALHÃES, 2009, p. 239).

² São livros do Antigo Testamento que foram escritos por comunidades cristãs ou pré-cristãs, nas quais os pastores não reconhecem a Pessoa e ensinamentos de Jesus. Esses livros são conhecidos como Pseudo-canônicos ou apócrifos por não serem incluídos no cânon bíblico. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Livros_ap%C3%B3crifos> Acesso em: 25 de agosto de 2012.

Desse modo, a Bíblia se torna privilegiada fonte de intertextualidade e interdiscursividade nesse romance. As fontes referenciais estão dispostas na obra de modo a permitir interdiscursos de fé, de condutas na sociedade e de posturas singulares dentro da tradição cultural religiosa católica. Na narrativa de *A Madona de Cedro*, há menção clara da relação com a Bíblia em algumas passagens: “Se ele bem lembrava da sua História Sagrada... (p. 194). [...] o velho e terrível Deus de barba hirsuta que vivia trovejando nas páginas da História Sagrada”. (p. 177). Isso demonstra o caráter dialógico do romance, cujas vozes dos personagens e do narrador proferem discursos que dialogam com o universo bíblico.

Portanto, na relação da literatura e da religião, o estudo dessa obra contempla uma leitura intertextual e interdiscursiva da obra com os mitos, imagens e simbologias bíblicas, assim como uma leitura da tradição ortodoxa católica representada nos conflitos dos personagens. Nessa última, o destaque é notado nas vozes ideológicas dos personagens, na interação entre esses e nos discursos de fé que ambos apresentam.

1.2. A Madona de Cedro como palimpsesto

No âmbito da análise de textos, inclusive literários, comumente nos referimos a relações entre textos. Convencionalmente denominamos esse fenômeno de intertextualidade.

Para Samoyault, a intertextualidade é a memória que a literatura tem de si mesma. Esse fator caracteriza o fato dos textos sempre abarcarem outros textos em suas configurações, caráter muito recorrente na literatura. Nela sempre estamos repetindo, parodiando, citando etc. Assim, nos dizeres de Samoyault, poderíamos afirmar: “tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam”. (SAMOYAULT, 2008, p. 68 - 69). Esse pensamento incorpora a ideia de que não existe nada novo a ser dito, abarcando a concepção de que quando escrevemos, fazemos isso baseando, recorrendo ou relacionando o já dito com outros textos.

No entanto, para a literatura, esse diálogo é algo necessário, frequentemente presente e poderíamos dizer até quase inevitável. No universo da criação literária, o autor é influenciado intencionalmente ou não pelas narrativas existentes, inclusive a Bíblia. Nesse campo, até as repetições são necessárias. Elas muitas vezes vêm com expressões em disposições muitas vezes inéditas.

Dessa forma, adotamos a seguinte concepção. No ato de criação, as ideias não pertencem a ninguém, elas simplesmente “circulam, voam, dispersam e pousam.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 71). O imaginário da mente humana pode ir além. As metáforas estão no mundo simbólico à nossa disposição. Tudo está dito, mas podemos redizer o que queremos e mais, da forma que queremos e com a intencionalidade que pretendemos. É nessa concepção que interpretamos o romance *A Madona de Cedro* em relação às histórias bíblicas. Essa relação nos permite perceber riquezas metafóricas e simbólicas que se tornam fontes inesgotáveis para fruição do imaginário desse romance.

Com o propósito de identificar as relações entre o romance já citado e os textos sagrados, sobretudo da Bíblia, recorremos a Gerárd Genette no tocante à teoria do palimpsesto. Através desta, podemos evidenciar a presença de um texto por meio de outro:

O palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2006, p. 5).

Nesta análise, considera-se o romance *A Madona de Cedro* como um texto que suscita leituras das histórias bíblicas, sobretudo dos Evangelhos. Assim, o novo texto – o romance citado – redimensiona e resignifica os textos dos Evangelhos e também da tradição não canônica da Bíblia em abordagens e vieses que só a literatura por meio do imaginário é capaz de explicar.

Com frequência, o romance de Callado faz recorrência à História de Jesus Cristo, mas especificamente a trajetória de Sua Paixão e Morte: “Sua queda fizera todos pensarem na verdadeira história da cruz e era intolerável comparar a doidice de Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.” (p. 195).

Com o personagem Delfino, a obra suscita o mito de Cristo. Isso ocorre por meio de um recurso que imita ao mesmo tempo em que transforma a história bíblica e de outros textos sobre a crucificação, mesmo estes não fazendo parte do Cânone.

Para compreender esse processo, busca-se fundamentação nos estudos de Genette. Em 1982, ele propôs uma tipologia que evidencia diferentes formas em que os textos manifestam relações com outros textos, denominada de transtextualidade. Trata-se de uma forma didática de perceber como essas relações podem ser percebidas. Genette distingue então cinco relações entre os textos, denominadas transtextuais. São elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. (Conf. SAMOYAULT, 2008, p. 28).

Para Genette, o significado de um texto é transcendente, graças à relação que ele mantém com outros textos. Denomina-se então esse caráter de transtextualidade. Apenas a intertextualidade e a hipertextualidade serão abordadas nessa análise. Isso por se tratar das manifestações recorrentes no diálogo entre *A Madona de Cedro* e os textos que circundam este romance, inclusive os canônicos e os não canônicos. Indiferentemente do cânone, os mesmos acabam integrando a constituição dos dogmas da Religião Católica, recorrência muito frequente no romance em análise.

Em suma, o conjunto de referências a trechos, personagens e símbolos dos Evangelhos da Bíblia são fatores que possibilitam caracterizar *A Madona de Cedro* como palimpsesto bíblico. O conjunto de referências por meio de alusões e citações torna o texto de Callado híbrido. Isso porque dialoga com a religião e a teologia, da mesma forma que discorre sobre a própria literatura e sua arte de reinventar a ficção a partir de outras ficções.

1.3. A intertextualidade bíblica

Neste subcapítulo, pretende-se ressaltar a riqueza intertextual que integra o romance *A Madona de Cedro*. Assim, torna-se pertinente explicar melhor o termo intertextualidade. Trata-se da “co-presença entre dois ou vários textos (práticas da citação, do plágio, da alusão)”. (SAMOYAULT, 2008, p. 30). Entre essas, a alusão é a que se faz mais presente em *A Madona de Cedro*.

Quanto à hipertextualidade, é toda relação que une um texto B (designado hipertexto) a um texto A anterior (hipotexto) no qual o texto derivado se enxerta de uma forma que não é a do comentário. (MELLO, 1996, p.13 - 14).

Na realidade, nos dizeres de Genette, a intertextualidade e a hipertextualidade outrora são confundidas. O pretexto de separação didática é o que designa a primeira como “a co-presença de dois textos (A está presente com B, no texto B) e a segunda, a derivação de um texto (B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B).

A hipertextualidade será abordada no terceiro capítulo desta análise. Quanto à intertextualidade no romance *A Madona de Cedro*, esta é identificada nas manifestações de alusão á personagens, trechos e lugares presentes na narrativa bíblica. Ela também está presente em menção a outros textos que não estão no cânone, mais são narrativas ou documentos adotados pela Religião Católica. Eis a primeira relação pertinente:

... o Encontro de Ramos era entre Jesus chegando a Jerusalém e Sua mãe. Por que se havia de ter a Madalena a cantar quando a Madalena era d. Emerenciana? [...] Na Procissão do Enterro, de Sexta-Feira Maior, não ia haver Madalena nenhuma, ah isto é que não. Nem Maria Madalena, nem Maria Mãe de Jesus, nem Maria mulher de Cleofas. (p. 49).

Através desse estrato, percebe-se que, ao embarcar na tradição católica da procissão, a narrativa faz alusão à história presente nos Evangelhos canônicos sobre a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. Com isso, nota-se que a obra contempla intertextualidade com narrativas que são base para a tradição da

procissão do Domingo de Ramos na Igreja Católica, mais especificamente os Evangelhos da Bíblia. A obra incorpora o elemento cômico por meio da personagem d. Emerenciana, “beata”, ou seja, exageradamente católica. Ela sempre estava disposta a representar alguma personagem bíblica durante a procissão. Esses ritos acarretam em várias alusões intertextuais no percurso da trama.

Além desse evento, o trecho ainda menciona a Sexta-Feira da Paixão, mantendo diálogo com o calendário litúrgico da Igreja Católica. Esta, de acordo com o tempo litúrgico, aborda passagens bíblicas que condizem com o que se está celebrando. Nesse item, a celebração é sobre o Cristo Morto, fazendo intertextualidade com personagens dos Evangelhos da Bíblia: Maria Madalena, Maria Mãe de Jesus e Maria, mulher de Cleófas. Esse diálogo intertextual é garantido graças ao processo de alusão.

A fim de compreender melhor esse processo, atenta-se as especificidades do referencial teórico. A alusão, segundo Samoyaut, depende muito mais do leitor, podendo remeter a um texto anterior sem haver necessariamente marcas, ou seja, aspas. A alusão é mais subjetiva, cujo desvendamento pode não ser tão necessário para a compreensão do texto. De igual forma, ela também pode ser mais semântica do que mesmo intertextual, tornando-se presente por certo número de índices textuais vagos que a fazem confundirem-la com a referência.

A linguagem do discurso evangélico pode ser um exemplo característico de intertextualidade por ligar um diálogo à hagiografia. Esculturas de santos se fazem presentes em templos de ordem religiosa católica com versões de milagres; e dessa forma são narrados em *A Madona de Cedro*. Converte-se assim em diálogos intertextuais tanto com a hagiografia quanto com o imaginário popular:

... São Jorge³ com sua longa lança que, entre suas façanhas, contava até a de ter sido preso certa ocasião: durante uma procissão tombara do cavalo, lança em riste, matando um fiel. A opinião pública fora unânime em achar que o fiel devia ser um

³ Para a hagiografia, é um dos santos mais venerados no Catolicismo. De acordo com a tradição, trata-se de um padre e soldado romano do exército do imperador Diocleriano venerado como mártir cristão. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jorge > Acesso em 14 de novembro de 2012.

terrível pecador para que o santo soldado resolvesse vará-lo com a lança, mas mesmo assim foi presa a imagem. (p. 24).

São típicas histórias do imaginário popular que estão totalmente relacionadas a essas obras sacras e se tornam bens simbólicos específicos da cultura religiosa do Catolicismo e arcabouço de comunicação e evangelização entre seus fiéis. Com efeito, mencionando o santo mais venerado no Catolicismo, a obra realiza então intertextualidade com a hagiografia.

Outra alusão intertextual com a hagiografia é percebida na referência às obras de Aleijadinho⁴: “Ordem Terceira da Senhora do Carmo de Sabará, a beatífica estátua de cedro de São João da Cruz⁵, o doutor místico, o grande amante do Cristo, obra de talha também do Aleijadinho.” (p. 24).

Com essas evidências, nota-se uma vantagem. O texto possui seu significado interno, porém, possui sua rede de rotas que é essencial no jogo da invenção, caráter próprio do imaginário do autor. As obras sempre se inspiraram em avenidas literárias infinitas, “levando a percorrer várias obras a fim de construir alguns *links* falantes e preencher os vazios espaços com as ficções de ficções”. (GENETTE, 1985, p. 3).

Neste sentido, personagens bíblicos como os profetas, Jesus, Judas e Maria, mãe de Jesus, entre outros; são facilmente encontrados por meio de referências diversas:

Em 20 minutos a gente tira as chaves, fotografa o velho Iscariotes e põe de volta na cômoda da sacristia. (p. 46).

...Pilatos e àquela cambada de Anás e Caifás... (p. 60).

A Virgem Maria vai ficar bem representada, não há dúvida. (p. 89).

... enquanto descia o último lance dos degraus do santuário, passando entre Isaías e Jeremias... (p. 192).

⁴ Aleijadinho, Antonio Francisco Lisboa (1713-1804), mestre do barroco brasileiro. (SANDRONI: 2005, p.15).

⁵ Nasceu em 1542, na província da cidade de Ávila, na Espanha. Ingressou na Ordem do Carmo aos vinte e um anos de idade onde recebeu o nome de Frei João de São Matias. Anos após, trocou o nome para João da Cruz. Seu desejo de voltar à mística religiosidade do deserto custou ao santo fundador maus tratos físicos e difamações. Disponível < http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_da_Cruz> Acesso em 14 de novembro de 2012.

Conforme os trechos, os nomes dos personagens das histórias bíblicas, como “o velho Iscariotes” e “cambada de Anás e Caifás” remete o romance a relações intertextuais com os personagens da Bíblia. Desta forma, a co-presença desses signos na obra apontam para suas referências. Nesse sentido, os *links* nos possibilita emergir nos Evangelhos da Bíblia. Através desses *links* identificamos personagens que estão inseridos nessa narrativa, sobretudo nos capítulos que versam sobre a condenação e morte de Cristo. É o caso de Pilatos, que condenou Jesus mesmo não tendo encontrado nenhuma culpa sobre ele. Caifás, sumo sacerdote, e seu sogro Anás; ambos participantes do julgamento de Jesus. Além desses, profetas como Isaías e Jeremias, integrantes do Antigo Testamento, e a própria Maria; são recorrências intertextuais deste mesmo contexto bíblico.

Esses personagens bíblicos aludidos na obra, mesmo aqui estando dissociados do contexto da narrativa, indica-nos uma interpretação do mistério da Paixão e Morte de Cristo. Este mistério é parte integrante da doutrina católica e por isso está disposto no romance já citado de modo a contribuir com a verossimilhança da trama. Iscariotes, Caifás, Anás, Isaías e Jeremias em *A Madona de Cedro* são narrados como esculturas barrocas que fazem parte do cenário de Congonhas do Campo, interior de Minas Gerais, e estão relacionadas ao conflito principal da mesma.

Neste trabalho, ao remeter relações intertextuais, recorre-se, inevitavelmente, às relações discursivas. A obra possibilita interpretações sobre conflitos de ordem religiosa e da vida humana que se tornam questões de interesse na relação entre literatura e religião. Em decorrência desse fato, necessitamos diferenciar teoricamente a interdiscursividade da intertextualidade.

1.4. A interdiscursividade com a Bíblia e com a tradição religiosa

Com a abordagem do interdiscurso e do intertexto, estamos aptos a reconhecer as variadas relações que a obra suscita, sejam elas entre textos ou

entre os mais variados discursos. De modo geral, em toda relação intertextual inevitavelmente há relações interdiscursivas. Do contrário, nem toda relação interdiscursiva apresenta relação intertextual.

Conforme explica Brandão (2004) a relação interdiscursiva acontece onde: “um discurso define certa relação com outros campos conforme os enunciados destes sejam citáveis ou não”. (BRANDÃO, 2004, p. 95). Isso se faz também entre campos de conhecimentos distintos, como é o caso deste objeto de estudo entre a literatura e a religião.

Confrontar obras com áreas tão distintas requer a compreensão das possibilidades semânticas presentes no discurso. Essa interpretação se faz em comunhão com os textos a que a obra em análise remete. Para Brandão (2004), “o estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação com outros discursos”. (BRANDÃO, 2004, p. 89).

Com essa afirmação, essa análise pretende perceber diversos discursos que dizem respeito às experiências intrigantes de fé dentro do panorama da cultura religiosa católica, assim como narrados em *A Madona de Cedro*. Mesmo sem a manifestação co-presente do texto bíblico ou do próprio catecismo da Igreja Católica na obra, o intertexto possibilita percorrer percursos temáticos e figurativos relacionados à Teologia Católica e sua tradição.

O interdiscurso pode ser notado na incorporação de valores da religião ortodoxa, ou mesmo da visão heterodoxa. Das fontes discursivas podem surgir subjetivas concepções da vida em sociedade, da relação do homem com Deus e com os outros homens.

Sobre a percepção da apropriação interdiscursiva, buscamos fundamentação nos estudos de Dominique Maingueneau. Ele apresenta:

O interdiscurso consiste em um processo de *reconfiguração incessante* no qual uma formação discursiva é levada [. . .] a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a

denegação de determinados elementos. (MAINGUENEAU, 1997, p. 113).

Na obra literária acontecem repetições de discursos de forma reconstruída pelo autor, causando efeitos inesperados. Essa constatação alerta para uma questão importante na interpretação de *A Madona de Cedro*. O autor dialoga com a cultura religiosa da época inserindo questões, temas e figuras que seguem os padrões pré-definidos pela sociedade da época em que a obra retrata. No entanto, com uma configuração bem particular. Através da constatação de Maingueneau, percebemos que, ao buscar na obra questões pertinentes a experiências religiosas católicas, inevitavelmente se recorre ao caráter de reconfiguração dos discursos presentes na obra. Distintos e intrigantes discursos surgem da trama com cargas semânticas e ideológicas, possibilitando reflexão sobre a relação entre a vida, a religião, a teologia e o próprio fazer literário.

Para esse fim, nos detemos nos principais temas que contemplam a trama da obra. O capítulo 2 focalizará então as relações interdiscursivas com a Bíblia e com a própria tradição religiosa católica, o que foge aos objetivos primordiais deste capítulo. Através deste primeiro capítulo buscamos abranger o constructo teórico necessário para interpretação da obra.

Inerente a essa abordagem, faz-se também necessário rever a pertinência relações intertextuais e interdiscursivas em outras obras do mesmo autor. Dessa forma, priorizamos tratar também no capítulo seguinte as relações entre literatura e religião através dos estudos da intertextualidade e interdiscursividade, abordando os romances iniciais de Callado.

CAPÍTULO II - A LITERATURA CALLADIANA E O DIÁLOGO COM A RELIGIÃO

2.1. O universo literário calladiano

A partir da leitura de *A Madona de Cedro*, recorreremos também aos aspectos comentados pela crítica literária sobre o universo de seu autor – Antonio Callado – e de algumas peculiaridades em suas obras, exclusivamente, aquelas que manifestam alguma pertinência na relação entre a literatura e a religião.

A inserção do autor nessa análise recai da necessidade de evidenciar como surgiram os materiais para arcabouço da criação literária de suas obras, assim como observar de que forma outras obras do mesmo autor repercutem nas questões levantadas nessa análise. A intenção dessa abordagem se reforça então em torno dos fundamentos de Eliot. Em sua concepção, o texto nasce de uma experiência pessoal. (GAGLIARDI, 2010, p. 289). Defende-se então uma abordagem de autoria na forma que esta se manifesta na obra literária. Por essa razão, a intenção é verificar o arcabouço que configura o imaginário da ficção calladiana.

Nesse contexto, consideramos ainda que a análise literária de uma obra remete ao plano triplo abordado por Antonio Cândido (2006) sobre a relação intrínseca entre autor-obra-público - sem hierarquia na ordem - mas numa relação que se dá de forma indissociável. Dessa forma, partiremos sempre do romance *A Madona de Cedro* em análise nesse trabalho a fim de buscar relações entre os aspectos pertinentes com outras obras do mesmo autor.

Quanto à experiência pessoal do autor, constata-se em uma entrevista a Lígia Chiappini uma característica muito peculiar da vida do autor. Nesta entrevista, Antonio Callado é bem categórico ao relatar “viagem e jornalismo andam sempre juntos, mas eu diria que viagem e literatura também”. (LEITE, 1982, p. 5). Foi assim que, através de suas viagens, assim como no

conhecimento que detinha da cultura brasileira, o autor pode retratar em *A Madona de Cedro* costumes e crenças do Catolicismo tradicional.

Um estudo recente sobre a literatura calladiana realizada por Martinelli (2006) mostra aspectos curiosos. Callado frisa que essas viagens em coberturas de reportagens e o constante exercício literário com o universo factual, através da linguagem jornalística, contribuíram para que ele conhecesse os problemas sociais; lidando assim com questões políticas, sociais, religiosas e o abandono do conceito de arte pela arte. “Das suas viagens pelas cidades históricas de Minas Gerais escreveria seu segundo romance, *A Madona de Cedro*”. (MARTINELLI, 2006, p. 53). O percurso da obra permite perceber que Callado faz um pequeno mapeamento do país, desde o Rio de Janeiro a Congonhas do Campo, em Minas Gerais.

Diante do seu ofício de jornalista e de sua preocupação com as causas nacionais, concordamos com Leite (1982) ao inseri-lo num conceito de autor engajado, ou seja, nos autores que integram contribuições em mudanças na sociedade. Trata-se de um escritor que assume compromissos com a coletividade, como defendem autores como Benoît Denis e Jean Paul Sartre: “Existem romancistas que escrevem o que os leitores querem ler, outros escrevem para as pessoas pensarem. Antonio Callado situa-se no segundo caso”. (SILVA, 2011, p. 157).

Esse fato pode ter acentuado o engajamento de Callado em retratar uma religião que estava acomodada, associando isso também ao crescimento das igrejas protestantes no Brasil. Essa crítica de Callado à religião é percebida no discurso da beata d. Emerenciana, personagem de *A Madona de Cedro* que mais ressalta o Catolicismo:

– De coisas assim estão morrendo o catolicismo no Brasil, minha filha. Outro dia eu estava lendo um artigo sobre a penetração no Brasil de batistas, metodistas, presbiterianos e não sei mais o quê, tudo protestante, só por causa da nossa moleza. (p. 85).

Associado a esse interdiscurso de resgate e defesa da Igreja Católica, faz-se presente a expressão do barroco no Brasil, especialmente através do gênio

Aleijadinho. O cenário do romance *A Madona de Cedro* contempla as peças desse mestre em pedra sabão, em especial *os doze profetas* e *Jesus carregando a cruz*. A cidade de Congonhas ainda se destaca pelas seis capelas que compõem o *jardim dos passos* em frente à basílica que representa a *Via Sacra*, com imagens do artista barroco todas esculpidas em cedro. Essas obras do barroco mineiro possibilitam assim o enriquecimento da trama na abordagem de conflitos de ordem religiosa.

Em outras obras de Callado, como na crônica: *Eco, Narciso e sua paquera imortal*⁶ mais uma vez Callado ressalta artistas, engrandecendo escultores como Aleijadinho: “as duas estátuas tinham sido esculpidas no século XVIII por mestre Valentim da Fonseca e Silva⁷, o segundo mais importante escultor do Brasil colonial. O primeiro, naturalmente, foi Aleijadinho”. (SANDRONI, 2005, p. 15). O autor engrandece artistas que se dedicam a temas de ordem religiosa, representando personagens do aparato bíblico.

Em suma, o barroco sempre esteve ligado à tradição católica. Muitas das obras artísticas representando santos e figuras bíblicas, tais como Maria, o Cristo, profetas e apóstolos, fazem parte do cenário da cidade de Congonhas do Campo. Assim, percebemos que as tramas envolvendo as imagens sacras querem acentuar um autor preocupado também com a própria arte.

Com relação a essas imagens, recorreremos a trechos de *A Madona de Cedro* que acentuam os roubos, numa semântica muito além de uma perda material e artística. Trata-se de uma perda simbólico-religiosa e também artística:

Mas quando a matriz ouropretana da Senhora do Pilar deu por falta do próprio São Jorge do Aleijadinho, aí foi um deus-nos-acuda. Tratava-se da avantajada imagem do padroeiro português e santo amado dos pretos... (p. 24).

⁶ Crônica de 27 de agosto de 1994, publicada posteriormente no livro: *Crônicas de fim de milênio*, falando das qualidades provenientes do comportamento da ninfa ECO, que de tão apaixonada, não cuida de si mesmo. (SANDRONI: 2005, p.12)

⁷ Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1750-1813), escultor, entalhador e paisagista brasileiro. (ibidem, p. 15).

Pelo trecho citado, fica claro que o valor simbólico-religioso de figuras de santos esculpidos em arte barroca está arraigado na crença dos fiéis católicos.

Por outro lado, essas imagens assumem no mesmo romance outro valor também não material, mas artístico:

...obras de arte que seu Juca tem e que são **intransferíveis**? (grifos do autor). Seu Juca Vilanova tem suas manias. Ele gosta de ter em casa obras de arte famosas mesmo, sabe? Coisas que não estão à venda. Não é por causa do preço não, longe disso. É que não estão mesmo á venda, por dinheiro nenhum, feito quadro de museu, estátua de praça, coisas assim... (p. 41).

Nessa passagem, fica evidente que o vocábulo em negrito quer ressaltar o valor da arte além do valor simbólico e religioso. O personagem Juca Vilanova não é católico praticante, nem tem essa religião como sua profissão de fé. Seu interesse em colecionar se caracteriza na obra como um complexo de impulso possessivo, ou seja, trata-se de um personagem estranho e misterioso colecionador de obras de arte que configura a trama de *A Madona de Cedro*.

Por outro lado, o valor material é também evidenciado nessa narrativa calladiana. Isso acontece exatamente quando Delfino decide vender “a miniatura de Santuário atribuída a Aleijadinho.” (p. 179). A intenção era adquirir o dinheiro suficiente para se livrar de uma vez por todas das chantagens do asqueroso Juca Vilanova. Durante a venda, fica notável o destaque que é dado ao valor da miniatura nas falas de Delfino e o seu Jamil: “– Cinquenta contos! – disse o outro, assobiando fino. – Um dinheirão, seu Delfino, uma fortuna.” (p. 180).

Além disso, o engajamento calladiano em ressaltar os furtos dessas obras de arte em *A Madona de Cedro* é bem acentuado:

Com incondicional humildade, a polícia local, ao ler a lista dos furtados e ao ver que nas igrejas só havia o maior pasmo e nenhuma idéia acerca do possível ladrão ou ladrões, declarou-se logo incompetente para o trabalho. E nem o governo do Estado queria perder tempo com providências que não esgotassem logo o assunto. Convocou, de acordo com a diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Departamento Federal de Segurança Pública. Não ficou fora das grades um vadio, um

desocupado, um bêbado ou um ex-presos de Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Sabará. Em todas as capelas e altares saqueados a coleta de impressões digitais foi tão abundante que a população começou a resmungar que se os detetives do Rio queriam apurar quais eram de fato as obras do Aleijadinho perdiam tempo: o homem trabalhava sem dedos, roídos de lepra. O DFSP fez um levantamento dos táxis e carros vindos de Belo Horizonte ou dos que houvessem atravessado barreiras, entrevistou motoristas nas várias peças, vasculhou, em várias garagens, centenas de caminhões: não se recuperou um querubim. (p. 25 – 26).

Esse estrato contribui para justificar o processo de verossimilhança no texto literário, inserindo para isso aspectos da vida real. Trata-se de cenários, artistas e órgãos da época. Um gênero de romance policial propício a retratar escândalos de roubos de imagens sacras, importantes tanto para o universo religioso do Catolicismo, quanto para arte barroca brasileira.

Desse modo, acredita-se que a trama de *A Madona de Cedro* é contada tendo uma possível fundamentação na repercussão histórica da cidade, como os roubos de obras de arte, fato comum em cidades diversas de Minas Gerais. Peças como as do romance supracitado são furtadas muitas vezes para colecionadores particulares, como é assinalado no romance. O IEPHA⁸ (Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico) totalizam as peças roubadas em diversas cidades do Estado.

Esse fator pode se caracterizar como processo mimético que busca, em limites mais extremos do texto, oferecer ao leitor uma realidade. Ou seja, a tarefa de justapor dados colhidos e transpô-los para um plano ficcional. Isso se constitui graças ao trabalho do autor de conhecer a fundo os fatos que ele retratava, mesmo com deformações e/ou transformações.

De acordo com Luiz Costa Lima, a *mimesis* pode ser definida como um processo de criação do artista que faz parte do seu imaginário de ficção e não repete ao modelo de forma passiva, no entanto, resgata na visível semelhança, uma diferença dissimulada. Segundo ele, “a *mimesis* não tem um modelo, mas traz em si outro que o alimenta, com que dialoga, que aparece como resto que se

⁸ Que pode ser acessado em <http://www.iepha.mg.gov.br/bens-desaparecidos/lista-de-dens-desaparecidos>

mantém sob o arabesco da diferença, que o motiva, se não o orienta”. (LIMA, 2000, p. 57).

Essa atividade mimética faz Callado se basear em cenas do mundo “real”, através das imagens que descreve em suas narrativas para configurar um fingimento ficcional, retirando-se da realidade, mas sem se afastar dela, pois há elos com a verdade através dos contornos nebulosos do imaginário.

Essa característica peculiar de Callado também é ressaltada por Martinelli, classificando-a de ficcionalização. (MARTINELLI, 2006, p. 220). É possível então perceber os elementos emprestados da tradição religiosa católica e do cenário da cidade de Congonhas, imbricados num plano que garantem a verossimilhança do furto de imagens sacras:

O caso tinha deixado de boca aberta todo o mundo não só em Ouro Preto, Mariana e Congonhas, como até em Belo Horizonte. Até no Rio de Janeiro. Como sempre na Quaresma, as imagens nas igrejas tinham sido cobertas com panos roxos, para ressurgirem em seu dourado esplendor de talha ou em seu lustro de pedra-sabão no Sábado de Aleluia. Pois quando chegou o grande momento, quando os sinos de festa comunicavam a grande nova da Ressurreição e seus festivos alaridos se chocavam no cabeço dos morros, quando chegou esse momento e os sudários roxos eram baixados dos altares para que ressurgissem também os santos do Senhor – começou a se espalhar a notícia dos roubos. Primeiro, desconfiados, os padres e sacristãos das igrejas roubadas ficaram quietos. Quem sabe se algum fiel mais apaixonado não levava essa ou aquela imagem com intenção de restituí-la dentro de alguns dias? Mas quando a matriz ouropretana da Senhora do Pilar deu por falta do próprio São Jorge do Aleijadinho, aí foi um deus-nos-acuda. Tratava-se da avantajada imagem do padroeiro português e santo amado dos pretos, do próprio São Jorge com sua longa lança, que entre tantas de suas façanhas [...] E agora a roubavam! Uma das principais obras do Aleijadinho! E não tinha sido a única, ao contrário. Os misteriosos ladrões tinham também carregado, da Ordem Terceira da Senhora do Carmo de Sabará, a beatífica estátua de cedro de São da Cruz [...] obra de talha também de Aleijadinho. [...] O ladrão ali ousara tudo, carregando até medalhões de pedra-sabão, peritamente descolados. Quando as primeiras notícias chegaram a uma Congonhas do Campo estupefatada, o vigário do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, padre Estévão, percorreu novamente seu templo, tudo esquadrinhando e afinal, enxugando na testa o suor de aflição, veio para o adro, tomar um pouco de ar e agradecer ao Senhor por haver protegido aquela casa. De repente lembrou-se de que, a pedido dos fiéis, tinha sido levado para a Capela dos

Milagres a preciosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, talhada pelo Aleijadinho e delicadamente colorida por mestre Ataíde. Correu aos milagres. Tinha sido roubada! (p. 23 – 25).

Notemos que a narração é baseada na evidência dos roubos que tiveram grande repercussão em várias cidades de Minas Gerais, assim como narradas em *A Madona de Cedro*. No trecho acima, notamos o plano inicial da narrativa, com introdução e complicação. O conflito principal do romance é pautado então nos furtos das imagens sacras.

Além desses aspectos, percebe-se a riqueza de detalhes em que a tradição católica é descrita. Rituais, costumes, dogmas, hierofania e devoções são frisados durante todo percurso da narrativa, como veremos com mais detalhes em partes posteriores dessa análise.

2.2. Uma tríade calladiana

Além do romance *A Madona de Cedro*, convém abordar aspectos de outras obras do autor que manifestam pertinente relação no confronto entre a literatura e a religião. Trata-se de uma tríade que representa o princípio da carreira de Antonio Callado como romancista e que pode ser caracterizado como uma literatura que, mesmo ligada ao regionalismo, apresenta uma identidade nacional. São eles: *Assunção de Salviano* (1954) e *Quarup* (1967) - juntos *A Madona de Cedro* (1957) - mantêm relações com o universo cultural e religioso da época em que foram escritos, dialogam com universos temático-textuais bíblicos e apresentam experiências de fé próprias do Catolicismo.

Com ressalva desses romances, há também uma peça pouco conhecida *Forró no Engenho Cananéia* (1964) que lida com alguns aspectos de cunho religioso. No entanto, a análise desse gênero textual não fará parte desse recorte. Assim, essa análise acaba contemplando os romances calladianos das décadas de 1950 e 1960.

De certa forma, este capítulo não pretende dar conta de toda narrativa que configuram esses três romances, contudo, evidenciar alguns conflitos dessas tramas que manifestam relação entre a literatura e a religião e também relação com o romance *A Madona de Cedro*.

Nos três romances há uma abordagem universal de suas temáticas, ressaltando o que seu primeiro crítico, Tristão de Athayde, assinala: “os grandes problemas da vida e da morte, da pureza e da corrupção, da incredulidade e da fé”. (LEITE, 1982, p. 101). Essas tramas perpassam então problemas centrais de algumas regiões do país, o que nos possibilita tratá-los em confrontos interdiscursivos. Assim, por serem dotados de temáticas de fundo religioso, publicados pela José Olympio Editora, seus primeiros romances foram associados a escritores que detém narrativas de cunho espiritualistas cristãos.

Como o intuito de compreender melhor como se caracteriza esses romances, recorreremos a uma reflexão de Alfredo Bosi. Ele comenta que ao lado das tendências experimentais, seguidoras do romance francês, há outras quatro correntes: a intimista, a nacional popular, a do romance político e social e a tendência do romance religioso. Nesta última, há marcas do pensamento católico em projetos políticos e estéticos, numa combinação bem polêmica. (LEITE, 1982, p. 102). Isso acontece graças à riqueza no que diz respeito ao universo católico presente em suas narrativas, assim como o fato de Callado se utilizar de personagens que dão sustentação ao pensamento religioso: Antonio Conselheiro (ressaltado em *Assunção de Salviano*) e até Cristo, (sendo revisitado em *A Madona de Cedro*).

Em oposição, Martinelli defende que não se deve discutir a corrente a que Callado deva pertencer. Se nacional-popular, se romântico-revolucionário, ou mesmo autor de cunho religioso. Para ele, o que importa são os textos jornalísticos e ficcionais rico em referências ideológicas e culturais de um país em transformação. (MARTINELLI, 2006, p. 19).

Essa afirmação nos faz deduzir que a religião, a política e a problemática social estão imbricadas de uma maneira tal que não se pode remeter a uma sem citar outra e assim por diante. Tudo isso também numa época onde o pensamento religioso refletia nos valores ideológicos e sociais, nas condutas e no

comportamento humano, fatores frequentemente presentes no romance *A Madona de Cedro*:

Tinha apresentado Adriano ao velho, mas Adriano não causara muito boa impressão, com seu charuto e as maneiras afetadas que cultivava no Rio. [...] a família de Marta era muito católica e [...] Delfino era também católico. (p. 36).

Esse trecho demonstra a interferência da religião no comportamento humano, o que permite dialogar com a cultura religiosa. Os hábitos são fortemente orientados pela ideologia religiosa da qual os grupos pertencem. A fuga a certas condutas valorativas por determinado grupo religioso não só causa estranhamento como também aversão.

Os três romances já supracitados trazem a problemática intimista, o confronto crucial com a moral religiosa e possibilitam discutir sobre a vivência da fé e do pecado em tramas e personagens bem intrigantes. Estes aspectos estão detalhados com maior profundidade discursiva ao longo deste capítulo.

2.2.1. Salviano e Delfino: da conversão à corrupção

Em *Assunção de Salviano*, primeiro romance de Antonio Callado, percebem-se fatos muito polêmicos: questões agrárias, revolução e comunismo. Entre esses, destaca-se a religião. A obra narra a história de Manuel Salviano, um carpinteiro ateu envolvido em questões políticas do Partido Comunista que se faz fingir de beato com o propósito de conquistar a confiança do povo através de um discurso religioso. O seu propósito final era transformar uma procissão de Nossa Senhora da Conceição numa verdadeira revolta, chamada de “Operação Canudos”. Nessa oportunidade, pretendia revelar ser um comunista e desmoralizar os padres, os quais ele tanto detestava.

Toda essa aversão consistia no fato de Salviano pensar que os padres estavam sempre do lado dos mais fortes. Contudo, o fato é que ele, que não

admitia uma Bíblia dentro de casa, começa a se converter diante de suas próprias pregações.

De cunho introspectivo e psicológico, o romance *Assunção de Salviano* retrata a experiência de um ateu que se converte perante a camada popular, perante a situação de um povo oprimido. Salviano passa a enxergar nos padres da época uma voz de Deus que aconselha e que se torna luz para um povo tão carente de conhecimento.

A respeito da trajetória de Salviano, percebe-se que a cada nova pregação para o povo, algo lhe inquietava:

Mas naquele dia em que devia falar na sua conversão e em Deus, Manuel Salviano, depois de sentar no caixote, pousou os olhos no chão, em vez de olhar seu grupo. Os de pé, descansando numa perna como cegonhas amarelas, saíam daquela modorra equilibrista e se deixavam escorregar pela parede até sentarem no chão, coçando o dedão. Estranhavam a demora de Salviano em começar. João da Cancela, postado à esquerda de Salviano, de cócoras no chão, pintava seu pito de barro, também um tanto intrigado com a demora. Finalmente, Salviano, enchendo o peito amplo, e coçando uns fiapos de barba no queixo, começou:
- Home, esta vida da gente é mesmo uma coisa esquisita... A gente sabe tão pouca coisa que um belo dia a gente descobre até sobre a gente mesmo coisas que ninguém havia de dizer... Eu que estou aqui sempre falei nos padres que vivem com a boca cheia de reza e de amor pelos pobres mas que na vida mesmo de verdade estão sempre com os donos dos gados, das fábricas, das árvores. Sempre falei mal deles mas outro dia só é que vi que eles eram... homens de Deus. (LEITE, 1982, p. 17 – 18).

Através do trecho, percebe-se que Salviano refletia sobre seu discurso e sobre suas leituras da Bíblia. Todo aquele fingimento de beato se intensificava na sua profissão de fé. Sua visão sobre a Doutrina Católica e os padres começa a mudar. Embora haja uma forte crítica à hipocrisia dos padres, o texto apresenta um início de conversão católica por parte de Salviano. As reticências na narrativa marca uma voz em constante reflexão sobre aquilo que ele mesmo diz. Ele representa, no excerto acima, a voz do ex-cético.

Desse modo, esse contexto literário representa uma forma singular de conversão religiosa. As circunstâncias de farsa em contato com a camada pobre e

popular o fazem enxergar sentidos para a vida e os valores que devem ser encarados como importantes para a condição humana.

Em contraposição a esse personagem, Delfino, de *A Madona de Cedro*, caracteriza-se como personagem que tem sua fé abalada. A proposta de conseguir dinheiro fácil o coloca num remorso que o faz permanecer 13 anos sem se confessar.

Sendo assim, esses dois personagens intrigantes apresentam vozes de crença pessoal. Salviano, que era ateu, vai se convertendo e incorporando seus próprios sermões bíblicos feitos às camadas populares durante o dia; tornando-se então reflexo para si mesmo durante a noite. Isso acontece mesmo sem sua pretensão. Trata-se de uma conversão que nasce da vivência e das leituras bíblicas.

Nestas circunstâncias, Salviano, personagem do romance de 1954, desiste então dos sonhos políticos de revolução e do partido, assumindo sua crença. Em oposição, Delfino Montiel, o fiel e católico praticante do romance de 1957, torna-se um homem com a fé corrompida. Tudo por conta dos desejos pela amada Marta e das armadilhas que o dinheiro fácil pode proporcionar, como veremos mais detalhadamente no decorrer deste capítulo.

Nesses primeiros romances, especialmente, evidencia-se que Callado insere no seu projeto literário diálogos singulares de crença e fé da religiosidade da época, associados às problemáticas da sociedade. Tudo isso numa conjuntura de que os fatos reais podem se tornar lendas populares, inclusive de cunho religioso, cujos aspectos literários e da religião se misturam.

Conforme Martinelli, os personagens configurados por Callado em suas tramas experimentam formas de crescimento, amadurecem numa tomada de consciência histórica e social. (MARTINELLI, 2006, p. 54). Isso é notório nos dois personagens aqui retratados. Delfino ganha um caráter messiânico, a exemplo de Jesus na cruz, como será detalhado no terceiro capítulo. De igual forma, Salviano abandona o título de líder popular para se posicionar como Messias. Duas obras que imbricam uma relação com elevação: Salviano é morto em uma conotação confusa de ascensão aos céus; e Delfino, subindo a escada da basílica em

companhia de sua esposa, perdoado pela mesma e se esvaziando completamente da culpa e do remorso pelos erros cometidos.

2.2.2. Dois clérigos: dois aspectos comuns

Como já acentuado em partes iniciais desta análise, um dos romances calladiano mais conhecido é *Quarup*. Esta obra mantém inspiração nas missões jesuíticas. Juntamente com *A Madona de Cedro*, apresenta uma dimensão de pecado relacionada ao celibato. No romance de 1957, através do personagem padre Estêvão; e no romance de 1967, através do padre Nando.

Primeiramente, numa abordagem do romance *A Madona de Cedro*, identificamos o padre Estêvão e sua luta contra a luxúria. Essa recorrência se dá através das reminiscências desse padre no seu tempo de mocidade. A narrativa recorre então à mitologia e assume o significado de pecado na visão teológica católica.

Com efeito, os mitos e as configurações metafóricas descrevem o “passado negro” do padre Estêvão:

Horrível e triste aquela luta de meio século contra a luxúria. Ele passava mesmo a crer na existência das súcubas e durante anos tinha sido dominado pela mesma súcuba que vinha espojar em sua rede e que o possuía, a despeito das resistências que mesmo adormecido ele lhe opunha. A súcuba de azeitonas cabelos negros grudados à cabeça e imensas argolas de ouro nas orelhas que se lhe colava ao peito e as pernas como túnica de sanguessugas e o deixava exausto, olhos perdidos no fundo das olheiras. Mas agora aqueles fogos estavam rasos e quase extintos, a carne estava bastante aplacada. (p. 50 - 51).

De acordo com um estudo de Roberto Sicuteri, a súcuba, da qual o padre parece acreditar, é um demônio de forma feminina que ataca os homens durante o sono. Elas assumem a forma de uma mulher sexy a fim de seduzir os homens mantendo relações sexuais com eles e sugando sua energia vital durante o

prazer. Trata-se da mesma *Lilith*, o demônio da noite, que em muitas lendas é retratada como primeira mulher de Adão, a própria serpente. Essa passagem acentua a presença dos mitos bíblicos no *corpus* literário da obra.

Através dessa configuração, o narrador, colocando-se na voz do padre, relata os desafios que um clérigo enfrenta para seguir os dogmas da igreja no que se refere ao celibato. A narrativa ilustra imagens da súcuba em meio à sensualidade da mulher, relatando partes de seu corpo, como dos sentidos diante do órgão sexual feminino “túnica de sanguessuga”. Assim, todas essas simbologias acabam criando metáforas que só são possíveis no mundo literário. Há ainda repetição de vocábulos e frases interrogativas que evidenciam uma narrativa introspectiva. Nessa dimensão, é também um discurso teológico e religioso, refletindo sobre o significado da vivência sacerdotal em confronto com os pecados da carne.

Em analogia, a luxúria tem igual recorrência em *Quarup*. Isso pode ser identificado em cenas de sexualidade entre Nando e Francisca. A passagem seguinte narra o momento em que o padre Nando descobre o prazer carnal:

Nando falava em tom ligeiro em parte para esconder a agitação da descoberta, para guardar a naturalidade, para que Francisca não perdesse tempo e entrasse na ubá que voltou célebre ao fio de vivas águas lilases. Francisca ia silenciosamente ao seu lado.
- Nando! – disse Francisca.

Ela colocara a mão no braço de Nando ao descobrir, contornada a ilha, a ilha, a vereda de orquídeas que surgia ofertando-se à proa de ubá. E ali ficou sua mão á medida que a canoa prosseguia, que as orquídeas desciam pelas árvores, que o furo ia pouco a pouco se iluminando. Quase de si mesma a ubá se encostou à margem direita do furo e Nando e Francisca saltaram enlaçados pela cintura. Mais para dentro da margem havia orquídeas claras, quase brancas. Nando e Francisca não falaram. Apenas se voltaram um para o outro, braços abertos, e o breve instante em que se separaram foi para deixarem cair no chão as roupas sobre as quais se deitaram debaixo de orquídeas pálidas, separados do rio por um cortinado de orquídeas coloridas. Quando veio o prazer Francisca o fechou em lábios e pétalas quentes sem nenhuma palavra e Nando descobriu o gozo que é profundo e contínuo como mel e seiva que se elaboram no interior das plantas. Se de quando em quando separavam boca ou ventre era para melhor se verem um instante e constatarem com assombro que eram ainda duas pessoas. De novo se perdiam um no outro sem mais saber com que lábios sentiam os lábios do outro ou quem possuía e

quem era possuído, ambos sem rumo que não fosse o outro pois viviam um no outro e se detestariam quando uma vez mais estivessem sozinhos depois de haverem vivido tamanha soma da vida. Entraram na água fresca do furo, cheios ainda de desejo, não desejo de fome que estavam saciados mas desejo de moradia um no outro pois nenhuma razão reconheciam como válida para serem dois. Ainda pingavam água nus e sorridentes quando Nando constatou desapontado que seu próprio sexo no ventre liso e flexível de Francisca e quem nem no seu peito de homem floriam os pequenos seios dela. (LEITE, 1982, p. 36).

Esse trecho traz um jogo de metáforas, semelhantes às usadas em *A Madona de Cedro*. Essa cena descreve momentos de intimidade do padre Nando, numa narrativa que recorre às metáforas da natureza para descrever os toques e as partes do corpo humano. Os dois padres retratam então, em romances diferentes e décadas também diferentes, uma mesma temática: a quebra do voto de castidade por parte do clérigo. Essa problemática é fortemente acentuada pelo pecado da luxúria em metáforas que sugerem momentos de prazer sexual.

Além de retratar o voto de castidade, os mesmos romances ainda versam sobre a missão jesuítica. Em *A Madona de Cedro* o padre Estêvão se mostra como um clérigo fatigado com a rotina de seu ofício:

Até a idéia da morte já lhe era indiferente, agora que não tinha mais planos. Ele devia, devia ter ido para o interior do país catequizar os índios. Como explicar a si mesmo a teia sutil de circunstâncias válidas e omissões, e principalmente adiamentos, que acabara por imobilizá-lo em Congonhas do Campo à espera de uma morte da qual se desinteressava por completo? Tantas vezes se tinha visto morte de sede, de febre, de flecha à beira de um grande rio, cercado da grande floresta, tantas vezes garantira a si mesmo que ia morrer de facão na cinta e crucifixo na mão, ou num grande naufrágio em rio grosso, ou até amarrado num poste e crivado de flechas, que a idéia de morrer nos lençóis de algodão lavados pela preta Malvina era-lhe menos que repugnante: indiferente. Sempre tinha tido a convicção de que Deus não tolerava indiferença. Pecado era melhor que desinteresse, crime melhor do que tédio. Isso de tanto faz como tanto fez era pecar diretamente contra o Espírito Santo. (p. 49 - 50).

Nesse trecho, evidencia-se um sacerdote que em meio a sua vida conformada, havia abandonado o ideal de catequizar os índios. Embora ainda nutra uma esperança de realizar sua missão. No entanto, seu maior pecado é a

acomodação: “à vida cômoda dos lençóis alvinhos”, o que o impede de ousar na aventura pela Amazônia. Esse estrato mostra ainda a visão ideológico-religiosa do padre perante o próprio pecado: “pecado era melhor que desinteresse”.

Nessa ótica, é necessário observar como esse perfil de personagem também se repete no padre Nando do romance *Quarup*. Percebe-se uma angústia de Nando devido aos anseios de ir ao Xingu numa missão jesuítica:

- Então a nossa Prelazia do Xingu, quando vamos fundá-la sob seu comando?
- Continuo na mesma angústia – disse Nando.
- Uma pena, uma pena – disse D. Anselmo novamente se agitando, - Como entender que alguém desde menino se prepare para um trabalho e que depois o refugue, o evite, o adie assim? E para quê? Para ficar desempenhando esse ofício de guia, que você detesta! (CALLADO, 1984, p. 25).

Com o diálogo dos personagens no trecho acima, faz-se pertinente comentar que o padre Nando a que Callado insere no romance *Quarup* tem o mesmo intuito do padre Estêvão em *A Madona de Cedro*: missão de catequizar os índios. A preocupação com a causa indígena é recorrente em Callado e se faz presente também na peça teatral *Frankel* e no romance *A expedição Montaigne*. Nas passagens acima, os padres manifestam angústia diante do desejo não realizado.

Assim, os dois romances inserem assim dois personagens que representam os mesmos ideais, aparato que faz refletir sobre o catolicismo como padrão dos costumes da sociedade, numa camuflada crítica a uma fé acomodada. Problemáticas de cunho religioso e social são então ressaltadas em configurações muito singulares, numa linguagem “à Callado”.

Além disso, esses personagens protagonizam tramas do universo sagrado e religioso. A fé acomodada aos preceitos da rotina de um vigário, a utopia esquecida de uma missão jesuíta e a luta contra os pecados da carne são exemplos desse tipo de abordagem.

2.2.3. Três romances e alguns mitos bíblicos

Na análise comparativa entre os três primeiros romances de Callado, levam-se em consideração também os mitos que essas obras suscitam. As alusões aos trechos e personagens bíblicos, assim como o retorno de mitos podem ser explorados em seus significados simbólico e metafórico. Essa recorrência na literatura se deve ao fato da linguagem literária ser dotada de símbolos e metáforas, como acentua Brandão da Silva:

O ser humano apenas se compreende a si mesmo e se diz mediado pela linguagem dos símbolos, dos signos e dos textos e este se inter-relaciona, o símbolo quer trazer à linguagem verbal este universo. Mas como nunca consegue de forma total e satisfatória por meio da linguagem habitual, corrente, encontra nas metáforas profundas a sua superfície linguística, visto que estas, para além do universo semântico, conecta-se com a dimensão simbólica. (SILVA, 2004, p. 56).

Nessa ótica, em *A Madona de Cedro*, o personagem Delfino mantém remorso diante de ter roubado uma imagem sacra. Assim, a narrativa recorre à simbologia de castigos divinos numa intertextualidade com o Antigo Testamento da Bíblia:

E Delfino, ouvindo-a falar (Marta) pela primeira vez em sua vida com tanta veemência e tanto ódio, sentia que o que se abatia sobre sua cabeça de pecador era ira de Pai de Deus, não do seu Deus, Jesus dos Evangelhos. A ira do Pai, aquele a quem Abraão ia sacrificar Isaac, seu filho, com uma faca afiada. Delfino se colocava fora da Jurisdição da Nova Aliança. Seu horrível pecado contra o Filho, em cujo leito de agonia e morte se metera, ia ser punido pelo Pai, o velho e terrível Deus de barba hirsuta que vivia tropejando nas páginas da História Sagrada. (p. 177).

Nesse contexto, a narrativa calladiana embarca no retorno de mitos bíblicos, como a prova de Deus a Abraão tendo que sacrificar seu único filho, Isaque. Quanto à analogia dessa alusão ao romance, isso se acontece porque Delfino havia cometido o crime do roubo da imagem sacra e havia mentido para

sua esposa. Esses fatores ocasionam seu remorso em busca de um castigo. No mito bíblico, o castigo a Abraão é uma prova da sua fidelidade a Deus:

Eis o fogo e a lenha, mas onde está o cordeiro para o holocausto? [...] Deus proverá para si, meu filho, o cordeiro para o holocausto. Isaque sabia, portanto, do sacrifício, mas não sabia da terrível verdade de que ele deveria ser a vítima. (Gênesis 22, 7b - 8a).⁹

Nessa analogia intertextual, temos a figura de Isaque, o filho inocente que não sabia que ia ser sacrificado. Um retorno mítico que ilustra o temor de Delfino em relação à ira de Deus. Um Pai que quer testar a fidelidade de seu filho (Delfino). Esse discurso põe a consciência do personagem Delfino na certeza de que Abraão e Isaac não sabiam nada dos planos de Deus. Nessa relação: “Delfino se colocava fora da Jurisdição da Nova Aliança.” (p. 177), já que o mesmo tinha plena consciência do pecado que estava cometendo ao furto a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Nessa ótica, o mesmo trecho ainda acentua um interdiscurso com os evangelhos bíblicos: Jesus sabia do seu calvário e seu holocausto. Essa relação faz Delfino se colocar numa condição de arrependimento e temor de Deus pelo fato de ter roubado uma imagem sacra, afastando-se da igreja e se avaliando indigno de pertencer à Nova Aliança de Jesus Cristo.

Com referência ao mesmo trecho, pode-se fazer alusão às passagens do Filho de Deus sacrificado na cruz: “... Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!” (João 1, 29). Jesus Cristo aqui assume uma significância daquele que foi imolado para o perdão dos pecados e agora Delfino seria chamado a ser esse cordeiro pela purificação de seus próprios pecados, cumprindo assim uma penitência dada pelo padre Estêvão.

Dessa forma, *A Madona de Cedro* resgata um mito de Jesus no Calvário. Delfino realiza uma expiação carregando uma cruz e revivendo os passos de Jesus: “Sua queda fizera todos pensarem na verdadeira história da cruz e era

⁹ Todas as citações oriundas da BÍBLIA SAGRADA (2000) serão referenciadas nesta análise somente com a indicação da subdivisão dos livros da Bíblia, seus capítulos e versículos.

intolerável comparar a doidice de Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.” (p.195). A interpretação desse mito será abordada no terceiro capítulo dessa análise.

De semelhante forma, nessa análise comparativa, podem-se evidenciar intertextualidades com outros romances calladianos e os possíveis mitos que eles possibilitam suscitar. Em *Assunção de Salviano*, a temática da expiação também é encontrada. Ela pode ser identificada na crença do povo de que Jesus havia de vir para vingar a morte do Calvário como cólera de Deus. Salviano retrata um mártir quando está preso pelo disfarce de “beato”.

Após a morte de Salviano, pelo fato deste fazer abstinência de comida, a própria narrativa de *Assunção de Salviano* - por meio do universo simbólico metafórico - faz uma alusão à ascensão do profeta Elias. Configura-se então uma “falsa” subida ao céu. Isso aconteceu porque o delegado queria retirar o beato morto pelo telhado para não enfrentar a fúria da multidão.

Nessa leitura, a intertextualidade também faz relação ao “leproso” retratado nos evangelhos bíblicos, o qual foi levado pelos discípulos pelo telhado a fim de que Jesus o curasse. De igual forma, essa interpretação faz referência também ao profeta Elias, concretizada pela reação do povo, afirmando que Salviano “ascende aos céus”.

O destaque para esse mito é recorrente desde as pregações de Salviano, como nessa passagem:

Ao mesmo tempo, porém, vinha-lhe à mente a imagem insidiosa da cena final, na igreja de Petrolina, desenhada pelo agitador e que Salviano aprofundara como um santeiro escavando a madeira onde está fazendo um profeta. Aquela cena final a sua redenção aos olhos do Cancela e de todos os demais, além de ser o supremo desafio aos bispos, ao padre Generoso, ao mundo inteiro. O plano estava bem arquitetado pelo Júlio, pensou, pois o Cancela e todos os demais não seriam perseguidos pela polícia, depois, de vez que haviam sido “enganados” por ele, Salviano, que se disfarçara em beato... Perigo, mesmo, só correria ele, Salviano, e coragem seria a sua de fulminar os padres do próprio púlpito da igreja, de fulminar a religião dentro da casa de Deus. Ah, isto pagaria tudo! Às escondidas, sem que Irma o visse, e para ter alguma idéia do que dizer aos homens no sítio do Cancela, Salviano estivera folheando e lendo uns trechos da

Bíblia em português que Mr. Wilson deixara para Irma. E deparou logo com a história do profeta Elias, de que se lembrava confusamente, e que ascendeu aos céus num carro de fogo. (LEITE, 1982, p. 16).

Essa passagem mostra o diálogo consistente da obra com o mito da ascensão de do profeta Elias. Desde as pregações de Salviano, essa conotação começa a tomar rumo na obra.

Quanto ao romance *Quarup*, o padre Nando apresenta uma utopia de catequizar os índios, fazendo do Xingu, uma nova terra prometida, condicionando uma relação intertextual com a história do Moisés bíblico, que recebeu de Javé, seu Deus, a missão de levar o povo à terra prometida:

Você me parece... mais livre do que quando estivemos juntos da outra vez [no Xingu].

- Meu Reino de Deus foi adiado – disse Nando. Por pouco. Em nenhum lugar do mundo está sendo tão rapidamente alterado e tomado melhor como aqui, neste ponto do Brasil, neste momento. E eu estou dentro desse turbilhão. (CALLADO, 1984, p. 399).

Como se pode notar nessa analogia, uma visão global desses romances permite perceber intrigantes mitos. Em *Assunção de Salviano*, presencia-se um sujeito que abandona os ideais de um homem comum em função do projeto de Deus. Faz alusão então ao profeta Elias, ou de Paulo de Tarso, sendo perseguidor do povo de Deus e que depois se converte, passando a ser perseguido.

Nessa mesma ótica, em *A Madona de Cedro*, essa configuração se realiza na retratação de um fiel que se torna um messiânico, pagando suas dívidas com Deus em um sacrifício semelhante a Cristo, um sofredor e mártir.

Quanto a *Quarup*, o mito é visualizado na missão de restaurar uma nova “Canaã”, notada pela protagonização de um novo “Moisés”, o padre Nando. A força da utopia guia esse personagem por vários estados do Brasil.

2.3. *A Madona de Cedro*

Uma característica peculiar nesse romance é a ligação com os textos bíblicos e o imaginário da cultura tradicional católica. Sendo assim, o presente capítulo trata da interpretação de discursos sobre valores religiosos da época e da própria tradição judaica cristã manifestada na Bíblia, conforme são narrados na obra em análise. Dessa forma, abordamos então o seguinte percurso temático: a virgindade, a tentação e o desejo, o livre-arbítrio, a corrupção, o pecado e o remorso.

A partir dessa etapa de abordagem, esse estudo focaliza propriamente na narrativa, nos personagens e nos conflitos que circundam o romance *A Madona de Cedro*. O que possibilita uma ampliação do conhecimento da trama que engloba esse romance e de sua pertinência quanto ao foco da pesquisa.

A trama que configura o romance *A Madona de Cedro* repercute também no conflito gerado pelo amor que Delfino nutre por Marta. A complicação se sucede em detrimento do choque entre o desejo de casar, as condições financeiras do noivo e os valores provenientes da crença religiosa de Marta e do próprio Delfino.

Para perceber essa problemática no romance, torna-se pertinente apresentar os elementos da narrativa na obra. Isso acontecerá gradativamente ao longo da discussão. De início, apresentamos um breve perfil dos personagens:

Delfino: católico praticante e temente a Deus, dividido entre os valores religiosos e os desejos de se casar com Marta, caindo na tentação da corrupção pelo dinheiro.

Marta: fiel e devota de Nossa Senhora da Conceição. A imagem sacra desta santa é a mesma que o próprio Delfino rouba para poder se casar com sua amada, Marta.

Juca Vilanova: colecionador obsessivo por imagens de artistas famosos, como é o caso de Aleijadinho, bem destacado nessa obra.

Adriano Mourão: amigo de infância de Delfino. Diferentemente de Delfino, demonstra não ter vocação para religião e trabalha para o misterioso Juca Vilanova.

Padre Estêvão: acomodado em sua tarefa de clérigo, possui um sonho “desacordado” de assumir uma missão com os índios da Amazônia.

Pedro Sacristão: personagem desprovido de beleza que nutre inveja de Delfino e um desejo ardente por Marta.

D. Emerenciana: beata com vigorosa adesão aos costumes do Catolicismo.

Sem o propósito de se deter na análise profunda desses personagens, atenta-se então às temáticas a serem abordadas nessa análise.

A trama circunda em torno do personagem Delfino Montiel, um típico jovem escultor e proprietário de uma lojinha de pedra-sabão, em Congonhas do Campo, interior de Minas Gerais. Pequeno comerciante e seguindo o ofício de seu pai – escultor – foi criado por sua tia Efigênia. A obra inicia exatamente com Delfino recordando alguns acontecimentos passados há dez anos em sua vida. Os conflitos principais ocorrem numa época da Quaresma, tempo litúrgico da Igreja Católica onde se celebra o sofrimento de Cristo durante sua condenação, crucificação e morte.

Nesse contexto, a narrativa é apresentada em grande parte através da introspecção de Delfino. A primeira parte já nos possibilita identificar um romance de suspense policial, suscitando mistérios:

Delfino Montiel bem sabia por quê. No início daquela Quaresma de 12 anos atrás ele tinha recebido a visita, ou uma segunda visita de Adriano Mourão em muito pouco tempo. Adriano tinha aparecido na lojinha em que Delfino vendia objetos de pedra-sabão: copos e jarros, cinzeiros, castiçais, imagens e santos. A visita tinha sido uma grande surpresa. Delfino não imaginava que interesses poderiam trazer de novo o amigo a Congonhas do Campo. A visita de Adriano uns cinco ou seis meses antes, essa sim, apesar de lhe causar surpresa, era compreensível: natural de Congonhas e afastado dali havia tantos e tantos anos, Adriano tinha vindo rever os amigos. E dera então a Delfino a grande oportunidade que esperava de conhecer o mar. Convidara-o a passar um mês em seu apartamento carioca da Praia Vermelha.

Ora, Delfino tinha voltado de lá há pouco. Que queria Adriano agora? (p. 26).

Um romance cuja narração direciona os acontecimentos ocorridos com seus personagens no passado, dando origem a complicação da trama. A verossimilhança do texto é garantida pelos fatos associados à época, ao ambiente, ao contexto histórico e aos indícios caracterizadores de uma história que tenta todo o tempo convencer o leitor que realmente aconteceu, numa narrativa cronologicamente não linear.

Por se tratar mais uma vez do tempo quaresmal, o leitor vai percebendo o que sucedeu no passado de acordo com as reminiscências de Delfino e as narrações: ora introspectivas do personagem-narrador em fluxos de consciências, ora de um narrador observador onisciente.

2.3.1. Amor da carne x amor-amor: o desejo e o livre-arbítrio

Na busca de desvendar os mistérios que circundam a obra, percebe-se que a própria narrativa introspectiva consegue evidenciar todos os acontecimentos por meio do fluxo de consciência do narrador-personagem, Delfino Montiel. Tudo começa com a proposta de conhecer o Rio de Janeiro a convite de seu amigo de infância, Adriano Mourão. Um herói descrente que alimenta interesse excessivo por dinheiro. Lá, Delfino se encanta ao ver o mar pela primeira vez e logo se apaixona por Marta. Ambos firmam logo compromisso:

Delfino Montiel saiu do Rio noivo de Mar, noivo oficial com consentimento de pai e mãe, mas não sabia quando lhe seria possível casar. A família de Mar era modesta, mas mesmo assim o velho Juvenal Ribas tinha seu bom emprego na Caixa Econômica e não queria ver a sua Marta passar necessidades numa lojinha de Congonhas do Campo. (p. 35).

Essa passagem reafirma a cultura da época. Nesse período, como se pode perceber, o consentimento dos pais para o namoro era considerado primordial. No entanto, as condições financeiras de Delfino ainda os impossibilitavam de se casarem – seu maior desejo.

Além desse percalço, Delfino ainda pretendia se casar com Marta virgem, diferenciando um amor da carne de um amor-amor: “uma estreita educação religiosa tinha feito Delfino Montiel dividir violentamente o amor da carne do amor-amor”. (p. 34). O que acaba acentuando a interpretação da educação moral e os valores tidos como ideais na família e na sociedade da época. Mas precisamente, a postura desse personagem permite realizar uma relação interdiscursiva com a educação moral e religiosa em meados do século XX.

Um dos aspectos importantes nesse período eram os valores que as famílias nutriam de ver suas filhas casarem virgens:

De Marta ele tinha se aproximado num verdadeiro paroxismo de amor-amor. [...] Mas haviam de chegar ao tálamo nupcial depois de um noivado de pureza. Ele saberia dominar a carne. E ela naturalmente, nem pensava em tais coisas. O homem era sempre o perdido, o maldito. (p. 34).

Desse modo, enxerga-se a figura do homem como o perverso, numa paixão intensa; e da mulher, como símbolo de pureza, num amor paciente e calmo.

Nessa configuração de ideal de virgindade, a obra apresenta símbolos e metáforas para caracterizarem esses enamorados. O narrador insere passagens de sensualidade e dança no contato entre o casal que configuram dois tipos de amor. A fronteira entre os dois tipos é quase imperceptível, quase inexistente ou talvez inevitável:

A mão de Delfino tinha ido parar-lhe na cintura e seu rosto quase tocara o dela. Ele dançou o **Carinhoso** [grifo do autor] num fervor, o corpo alegre, o espírito extático. Tinha havido, no íntimo, uma fusão qualquer. Amor-amor e amor da carne tinham dado as mãos. Parecia que desabara um muro dentro dele e o jardim das rosas e dos tinhorões eram um jardim só. Sentiu-se anjo e potro.

Tanto era capaz de voar pela janela com Marta nos braços como de se rebolar com ela num pasto úmido de chuva. (p. 35).

Conforme o trecho há uma fusão entre esses tipos: o amor por amor e o amor pela carne numa analogia entre a inocência e a devassidão. Isso acentua um contraste entre o vocábulo “anjo” e toda simbologia que essa figura remete: um ser capaz de voar num amor inocente e brando; em oposição à figura de um animal feroz e irracional: o “potro”. Esse último remete a conotação de um cavalo novo, cheio de vigor e energia, na descoberta de suas potencialidades e incontrolláveis desejos. Representa o lado instintivo animal do homem que é impulsionado pelos bel-prazeres em oposição à doçura e pureza da mulher.

Nessas configurações, os recém-enamorados enlaçam seus corpos na dança e na busca de realização desse amor. Traz ainda uma conotação de fusão de corpos ou de espíritos, como se a união do amor da carne e do amor-amor fossem condições necessárias para o “ímã” daqueles dois. Estava aceso assim aquele sentimento que era capaz de remeter a várias loucuras.

Buscando conhecer ainda mais os personagens, esse amor de Delfino é a “isca” necessária para que Adriano consiga o que deseja. Esse mesmo amor leva Delfino a buscar a realização com sua amada através do matrimônio. Enquanto o Adriano, este visa ser bem sucedido financeiramente, não importando o preço que isso possa custar.

Aproveitando-se da necessidade financeira de Delfino para poder comprar sua casa e formar uma família com Marta, Adriano propõe um negócio nada honesto. Trata-se do roubo de uma imagem sacra: “... a preciosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, talhada pelo Aleijadinho e delicadamente colorida por mestre Ataíde.” (p. 24 – 25). Tarefa a ser realizada por Delfino Montiel, já que o padre Estévão detinha toda confiança no mesmo.

Numa análise minuciosa da trama de *A Madona de Cedro*, nota-se que Delfino se cruza com vozes e ações de personagens que são decisivas para estabelecimento de suas ações. De início Maneco (Adriano Mourão) o seduz a conhecer o Rio; logo após a paixão por Marta e a pressão da família da noiva para que o casamento somente acontecesse após os dois terem uma casa

própria; o interesse obsessivo do misterioso Vilanova por colecionar imagens sacras; o serviço fácil que Maneco oferece em favor de muito dinheiro, o suficiente para comprar a casa e casar com sua amada Marta. Esses e outros fatores que caracterizam a complicação do romance e tem o roubo como conflito principal. Essa conjuntura de ações assume na obra o significado de tentações que circundam o personagem Delfino Montiel.

Para Delfino, era uma difícil decisão de roubar a imagem sacra em favor de seu casamento, em favor de satisfazer um desejo individual. Isso porque essa atitude se confrontava com sua crença e seus preceitos religiosos. Por isso, a trama permite dialogar também com a temática do livre-arbítrio. Está em evidência a vontade humana versus a consciência dos desígnios de Deus. Isso acarreta uma crise existencial no personagem calladiano. A dúvida tenebrosa de Delfino surge quando ele já se encontra na Capela dos Milagres para efetuar o roubo:

Era se como algo dissesse a Delfino que era fácil demais, que era quase covarde pecar assim. Um dia, menino ainda, no confessional, tinha perguntado ao padre que se Deus era onipotente e gostava tanto da gente por que tolerava a existência do pecado, e o padre tinha dito que Deus não gostava de escravos, o Deus dos Evangelhos gostava de homens que gostassem de Deus e escolhessem o caminho de Deus e por isto Deus deixava que os homens escolhessem o caminho que lhes mostrava ou o caminho de satanás e que isto Deus tinha chamado de livre-arbítrio embora Delfino não soubesse e nem o padre parecesse saber o que era arbítrio mas o sentido da coisa era bem claro só quem não quisesse é que não entendia que o livre-arbítrio era aquilo mesmo aquela capacidade de agente fazer o errado e portanto pecar ou resistir e fazer o certo ou até não fazer nada mas não pecar fechar só os olhos e deixar passar a tentação também servia embora não fosse tão bom quanto arrostar o pecado de olho aberto mas também santo não é homem que saia todo o dia de ventre de mulher que diabo e já era muito a gente fechar os olhos enquanto passava o pecado e ele Delfino no instante em que tirou a mão da boca da baleia e se encaminhou para a Capela dos Milagres sabia que era aquilo mesmo o livre-arbítrio por isto é que estava tudo vazio de gente e ele podia fazer como bem entendia tirar ou não tirar a Senhora da Conceição do seu altar por trás do pano roxo rodeado de braços de cera de muletas encostadas e até ora veja um seio de cera vai ver que promessa de câncer e canela de cera vai ver que dor de canela Deus me perdoe mas lá estava ela por trás do pano roxo trepada tão levinha na nuvem estofada e donde saíam aqueles anjinhos

tão puros que eram só cabeça e par de asas mais nada e elazinha olhando para o alto com seu Menino tão alegre e tudo feliz ... (p. 59 - 60).

Esse trecho desprovido de sinais de pontuação, numa estética onde as palavras flutuam intensamente, acentua uma narrativa introspectiva e a velocidade do pensamento proveniente da aflição de Delfino diante da decisão a qual tinha de tomar. Nesse percurso narrativo, atenta-se também para a Teologia Católica no que se refere à concepção de pecado. O confessionário representa um espaço sagrado para confessar as falhas dos fiéis. Elas são reveladas a um representante de Deus - na visão teológica católica - ou seja, o sacerdote. Este tem a incumbência de ouvir as faltas, aconselhar e aplicar penitência.

A visão teológica de Delfino corresponde à visão católica da onipotência de Deus e se aplica adequadamente a proposta de interdiscurso com o livre-arbítrio. O texto narrativo deixa manifesto essa interdiscursividade. Através do personagem calladiano, percebe-se uma reflexão teológica sobre a liberdade humana. Na visão de Delfino o homem é apto a fazer suas escolhas, mesmo elas não satisfazendo aos desígnios de Deus.

Nessa interpretação, o intertexto ainda se faz presente com alusão ao “Deus dos Evangelhos” que impulsiona interdiscursos com as histórias do universo bíblico. O livre-arbítrio na Bíblia ressalta a escolha de dois caminhos: o caminho de Deus e o caminho de satanás. Isso é encontrado nas palavras de Jesus e em histórias presentes no Antigo Testamento, como o mito de Adão e Eva, por exemplo. Em Gênesis, 3, Deus criou o homem e a mulher e dotou-lhes do livre-arbítrio. Eles puderam escolher entre permanecer no paraíso ou comer do fruto do conhecimento do bem e do mal. Enquanto nos evangelhos e em outros livros do Novo Testamento, relata-se que a salvação vem em Jesus mediante o livre-arbítrio. Assim, é necessário crer e se arrepender ou permanecer no pecado.

Dessa forma, o intertexto com o livre-arbítrio pode ser percebido na Bíblia relacionada às formas de tentação. Isso acontece desde o livro dos Gêneses, quando Eva é tentada pela serpente, e também no Novo Testamento, quando Jesus sofre as tentações no deserto. Tudo isso ocorre intercalado numa trama

que fazem da narrativa cada vez mais verossímil em retratar o choque com os preceitos religiosos e morais daquele bom jovem de uma cidadezinha do interior.

2.3.2. Da corrupção ao remorso

Através dessa análise interdiscursiva da obra, percebem-se ainda outros temas nesse percurso. A temática do livre-arbítrio acaba abrindo espaço para outra discussão: a corrupção. Esta se caracteriza como o pecado manifestado. Na visão teológica católica, a corrupção assume o significado de que a alma foi então corrompida.

Na trama, a corrupção é acentuada pela tentação. No trecho abaixo, pode-se notar a concepção de Delfino diante da proposta de corrupção feita por Adriano para roubar a imagem de Nossa Senhora da Conceição:

- Eu sei que 50 contos a gente não ganha assim de uma vez, mas desde que eu veja como ganhá-los, num tempo favorável, o resto se atura.
- Pois olhe, Fininho – disse Adriano, curvando-se sobre a mesa do hotel e colocando a mão sobre o braço de Delfino - , você pode ganhar essa grana de uma vez só. Eu mesmo posso lhe entregar as 50 notas. (p. 41).

O leitor aqui pode perceber o discurso sedutor de Adriano para convencer Delfino a realizar o roubo. Imbricado a esses discursos está o próprio discurso do autor, sua visão psicológica e seu conhecimento de mundo. Delfino então estava ciente de como aquele dinheiro fácil lhe seria útil para seus propósitos de casar com Marta:

Delfino tinha resolvido, de início, que não recusava aquele dinheiro, que não abria mão do casamento imediato com Mar. Depois, dizia-se ele, depois ia rezar muito. Depois confessava tudo a padre Estêvão. Depois fazia promessas de arrombar o céu com sua piedade e sua vida exemplar. O que ele realmente queria, dizia Delfino, fervoso, a si mesmo, mas para ser ouvido de

Deus, o que ele queria era apenas o dinheiro suficiente para ser honesto. Ele tinha sido sempre um homem de bons sentimentos e muito morigerado. Agora, com sua paixão por Mar, sentia-se rebelde, disposto aos piores horrores. Que melhor podia fazer por sua alma do que resolver, antes de mais nada, o problema? Com esse impecável raciocínio formulado em benefício de Deus, Delfino estendeu uma destra firme as notas de conto de réis que lhe passava Adriano. Meteu-as no bolso. Chegando a casa, ia botá-las com cuidado no cofre, para depois levá-las ao bando em Belo Horizonte. (p. 57).

Nessa passagem, o personagem calladiano é questionado quanto a sua honestidade. O conflito com os valores éticos e religiosos pela prática de um furto é resolvido por Delfino num raciocínio “impecável”, tentando manter assim a consciência tranquila diante do ato criminoso: o roubo da imagem. Para Delfino, o efeito desse ato tem mais relação com sua crença religiosa do que com sua consciência como pessoa humana e mesmo com sua honestidade. Isso fica notório quando o personagem aponta a oração, a confissão e a promessa como possíveis soluções para esse impetuoso crime religioso.

Nesse contexto, torna-se muito intrigante o desabafo de Delfino consigo mesmo. Nesse discurso há uma segunda intenção: ser ouvido por Deus. A obra revela então o apelo do personagem pela piedade divina. A visão teológica de Delfino é de um Deus que se compadece dos erros dos fiéis, dependendo das circunstâncias em que ele se encontra e do fervor de sua oração. Delfino se coloca numa contrição capaz de fazer “um acordo com Deus”: ele faria esse desagrado a Deus, mas depois recompensaria tudo com atitudes que agradariam ao Senhor: oração, confissão e promessas.

A temática da corrupção é evidenciada na preocupação de Delfino por meio de um raciocínio bem contraditório: “o suficiente para ser honesto”. O narrador ressalta o caráter desse personagem e frisa que essa mudança de comportamento foi ocasionada pela paixão intensa por Marta. Delfino, de um homem morigerado a um homem capaz de realizar loucuras.

Mesmo diante de uma profunda reflexão diante de Deus, Delfino se rende a corrupção e aceita o dinheiro de Adriano para executar o furto da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Esse discurso traz à tona uma questão importante:

o homem - diante de sua crença e visão teológica, defronte também de preceitos teológicos de uma instituição religiosa da qual ele é integrante - busca resolver seus conflitos em posturas bem singulares de fé. Delfino, busca na tradição religiosa recursos para se safar das penalidades. Ele tenta tranquilizar sua consciência prometendo oração, confissão e contrição. Trata-se de uma experiência muito subjetiva diante de conflitos permeados pela crença e pela cultura religiosa.

Tempos depois, 13 anos após o furto e início do romance, tendo em vista que a obra não apresenta um tempo cronológico linear, Delfino não poderia negar nem esquecer o roubo da santa. “Era uma semana de expiação e vergonha para ele”. (p. 23). Principalmente por se tratar mais uma vez da Semana Santa. Semana de reflexão, de tristeza e silêncio para o Montiel. Tais circunstâncias caracterizam o remorso, percurso temático final deste capítulo.

Desde aquele tempo, Delfino não cumpria a tradição de se confessar, como tanto estranhara sua esposa Marta. É com essa perspectiva que a trama inicia, deixando um “ar” de suspense. Surgem conflitos através do aparato das reminiscências de Delfino. Com o passar do tempo, ele tinha se arrependido do crime, ocasionando num profundo remorso.

As narrativas engendram várias cenas de remorso de Delfino “... ficou tão esquisito e começou a chorar no meu ombro...” (p. 65). Aqui, o narrador assume a fala de Marta testemunhando todo comportamento do seu esposo.

Em outro trecho, a separação do foco narrativo acontece por meio de reticências, que interrompe a descrição de um narrador em 3ª pessoa para uma narração feita em 1ª pessoa: “Delfino era um rapaz gozado naquele tempo... Assim meio acanhado, esquisito. Parecia que ficava paralisado perto de mim quando estávamos sós”. (p.65). Assim, a mudança do estado psicológico de Delfino é clara na narrativa, sendo narrada por aquela que convive todos os dias com ele.

Nessa conjuntura, as lágrimas de Delfino acentuam a vergonha pelo ato cometido. Surge um sentimento de remorso em seu interior que o faz afasta-se da confissão por 13 anos, uma prática tão tradicional na Igreja Católica. Essas lembranças ganham força no desenrolar do romance, configurando um

desconforto moral do qual Delfino não se liberta. Tudo proveniente do delito cometido e de certa mudança que acontece bem lá dentro de Delfino. Esta mudança é percebida através da sua esposa Marta:

... tinham se casado às carreiras, alegremente, ela ainda a retocar o enxoval, a comprar grinalda à última hora, com tudo que era costureira amiga adiantando o vestido. Não, ela nunca mais esqueceria aquele tempo. Não podia se queixar de mais nada na vida, e aliás não tinha de que se queixar. Só mesmo da história da confissão e de uma certa melancolia em Delfino... (p. 64).

Percebe-se, através do fluxo do narrador onisciente, a descrição das circunstâncias do casamento de Delfino e Marta. Na passagem há satisfação de Marta perante o matrimônio, exceto por Delfino não cumprir com o sacramento da confissão. Católica muito praticante, de família que lhe impulsiona o exemplo, o fato de Delfino não se confessar causa incômodo a Marta. Para ela, o fiel deve sempre está se arrependendo de seus pecados através do ritual de confissão. É nessa passagem também que o narrador deixa clara a percepção de Marta em relação à melancolia de Delfino.

Em outro trecho, o narrador e o próprio personagem Delfino narram seu estado de melancolia e remorso pelo delito cometido:

Não se diga que naquela aziaga Sexta-Feira da Paixão Delfino Montiel não teve pelo menos um pensamento piedoso. Disse, como se estivesse rezando: “Senhor, fazei com que meus sofrimentos de hoje, tão pequenos comparados aos vossos, possam aliviar os vossos.” E Delfino estava realmente atravessando o dia mais agoniado de sua vida. (p. 155).

Como se pode notar, a obra flui de narrativas oriundas dos personagens e de um narrador observador onisciente atento a todos os acontecimentos e aflições que sucedem no consciente dos personagens. Delfino, como exemplo de homem convicto com os preceitos católicos, sofre por seus pecados na busca de uma solução para todo aquele estado de agonia. O discurso de Delfino em forma de oração faz também diálogo com o discurso de Cristo diante do que iria lhe suceder no dia do Calvário. Essa relação é notória pela evidência da comparação:

“meus sofrimentos... comparados ao vosso”. De igual forma, o trecho é um interdiscurso com o próprio tempo litúrgico da Quaresma, época em que a Igreja Católica celebra o martírio de Cristo.

Dotado de uma narrativa bem introspectiva, grande parte do romance ressalta outras vezes o estado de impenitência de Delfino:

Quando as duas partiram [Marta e d. Emerenciana], Delfino ficou só com seus temores e seus remorsos. Não tinha muito tempo. A procissão devia estar formada ali pelas sete horas da noite e antes disto ele devia ter achado o momento apropriado para colocar a Nossa Senhora sobre o pano do altar-mor. O melhor era ir logo para o santuário. (p. 157).

Através desse estrato, os discursos provenientes da obra indicam a necessidade de contrição por parte de Delfino. Esse conflito é intensamente acentuado em toda a trama. As expectativas geradas pela narração conduzem para um desfecho que contemple a revelação dos crimes de Delfino ao padre Estêvão no confessionário e a devolução da imagem sacra, que o livraria do estado de culpa. Isso acarretaria uma leitura de uma prática doutrinária muito particular da Igreja Católica.

Confessando seus crimes, padre Estêvão lhe impõe uma penitência. Exige que Delfino caminhe com a cruz de Feliciano Mendes, um típico penitente antigo da cidade. O percurso deveria contemplar toda Congonhas do Campo, configurando assim uma penitência que se assemelha a *via crucis* de Cristo, como se poderá notar no desenvolver do próximo capítulo.

CAPÍTULO III - A VIA CRUCIS COMO PROCESSO “FINAL” DE A MADONA DE CEDRO

3.1. A hipertextualidade e a carnavalização

Após a abordagem dos conceitos de intertextualidade no capítulo 1 desta análise, torna-se pertinente tratar aqui do conceito de hipertextualidade. Assim, contemplam-se nesse estudo duas categorias transtextuais elencadas por Gérard Genette. Isso porque estas são perfeitamente aplicáveis ao propósito deste trabalho.

Este capítulo se propõe então a fazer uma leitura do desfecho do romance *A Madona de Cedro*. A configuração dessa parte da narrativa pode ser facilmente associada ao martírio de Cristo no Calvário, assim como narrada na Bíblia e de acordo com a tradição católica. Portanto, essa leitura considera a *via crucis* católica como base para configuração dessa última parte da obra.

Desse modo, através da teoria da hipertextualidade, percebem-se os pontos em que o texto B deriva do texto A, ou seja, interpreta-se a narrativa da obra de modo a identificar seus textos base de derivação.

Para esse fim, considera-se o romance em análise como B (denominado hipertexto) e os pontos de contato com os quais ele deriva como A (denominado hipotexto). A Bíblia e a *via crucis* católica são denominadas nessa análise como hipotextos.

Em outros termos, a hipertextualidade é uma operação transformativa. Enquanto a intertextualidade opera de um modo diferente. Ela é perceptível através do diálogo entre textos. Neste caso, o texto é citado ou aludido e se faz presente na obra, ou seja, no hipertexto. Na hipertextualidade, distintamente, encontra-se outra história apropriada do hipotexto.

Como relatado em outras partes deste trabalho, o personagem Delfino Montiel furta a imagem de Nossa Senhora da Conceição – obra de Aleijadinho –

com o propósito de obter dinheiro suficiente para comprar uma casa e se casar com Marta. No entanto, devido a sua crença e seus preceitos católicos, essa situação lhe acarreta um remorso que duram 13 anos.

Após esse período, novos conflitos surgem na trama e Delfino resolve se confessar. A penitência dada pelo padre Estévão é carregar uma cruz por toda Congonhas do Campo numa narração que se assemelha muito ao caminho de Jesus durante a Sua crucificação.

Antes de apresentar propriamente a leitura hipertextual do percurso da *via crucis*, convém ressaltar outro aspecto importante a ser discutido nessa abordagem: o caráter humorístico dessa narrativa.

... se um homem como seu Delfino, tão morigerado, faz o que está fazendo, é por necessidade de sua alma, não é mesmo seu Delfino? [...] Os fotógrafos lhe pediam que virasse a cabeça para cá, para lá, que fizesse “cara de nazareno” [...] - Se você não diz alguma coisa, eu lhe quebro a cara com a cruz e tudo, seu palhaço! [...] Agora, ali estava toda a cidade de Congonhas do Campo entre risotas e ao mesmo tempo encabulada com a exibição, ali estava ele arrastando uma cruz como Jesus Cristo. (p. 196 - 197).

Através desse trecho, percebe-se o caráter cômico que a expiação realizada por Delfino produz. Conforme Genette, os hipertextos, nascidos do hipotexto, acabam produzindo manifestações que configura o texto em lúdico, irônico, satírico, polêmico, sério ou humorístico (GENETTE, 2006, p. 13); dependendo da intenção do autor do gênero a que pertence. Essa manifestação pode ser denominada de paródia. Esta trata de “transformar uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a”. (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Essa caracterização hipertextual do desfecho de *A Madona de Cedro* se torna então uma paródia narratológica da *via crucis* da tradição da Igreja Católica.

A hipertextualidade por meio da paródia pode assumir um caráter humorístico, como já afirmado. Isso acentua também uma narrativa que pode ser analisada através do conceito de carnavalização na obra literária. Para

compreendê-lo, este trabalho busca fundamentação em Mikhail Bakhtin, através de seu clássico *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

Bakhtin analisa o riso na compreensão do contexto da obra de François Rabelais. Para ele,

sua amplitude e importância [da carnavalização] na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis (...) opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais (...) – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1993, p. 03).

Essa lógica de linguagem se caracteriza na obra literária de modo a parodiar os documentos oficiais e os textos da exegese e da doutrina, de modo a causar efeitos cômicos. Tal aplicação acontece em *A Madona de Cedro* pela forma como essa obra apresenta os elementos da cultura religiosa católica: seus textos sacros, sua liturgia e os escritos bíblicos. Essas referências são tomadas na obra dando uma unidade de estilo, de modo a configurar uma narrativa da cultura cômica popular.

O recurso hipertextual por meio da paródia está numa lógica da qual Bakhtin chama de “ao avesso”. Para ele, o riso carnavalesco medieval se caracteriza como “*ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Na leitura de *A Madona de Cedro*, pode-se observar o caráter cômico e irônico no entrecruzamento entre os textos. Há negação e afirmação dos preceitos católicos. Isso acarreta uma interpretação da obra na qual os sentidos podem ser transformados ou burlados.

Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.
- Por que não vai para o circo, hem? – berrou na cara de Delfino d. Dolores.
- E olhe que é a cruz de Feliciano Mendes – explicou o Monteiro, um tanto envergonhado do papel que fizera um momento antes.

- Oh, imaginem! A nossa cruz!

[...] O fato é que agora eram as mulheres a dar em cima dele, agora d. Dolores queria porque queria levar a cruz de volta ao oitão do santuário... (p. 195 – 196).

O texto oscila então entre um caráter cômico, irônico e sarcástico - transformando assim o sentido do martírio que Delfino se submetia. O próprio cenário de Congonhas do Campo, de acordo com a descrição da narrativa, torna-se muito propício para configuração do imaginário da Via Sacra de Cristo. Tal evidência se acentua logo no início da narrativa, quando o padre Estêvão, aflito, sonda quais imagens teriam sido furtadas, em decorrência de toda aquela repercussão de roubos em toda Minas Gerais:

Com o coração aos saltos, o vigário lançou-se fora, pela alameda que corre entre as capelas dos Passos, com 66 estátuas de cedro da Paixão do Senhor. Percorreu as capelas em legítima **via crúcis**, (grifos do autor) levando muito mais tempo do que devia em abrir com as grandes chaves os portões de ferro de cada uma. Ali, no entanto, nada parecia faltar. (p. 23 – 25).

As 66 estátuas do mestre Aleijadinho configuram o cenário da Via Sacra de Congonhas. Torna-se verdadeiramente encantadora a forma que Callado mescla o desenvolvimento da trama em consonância com esse cenário típico do barroco brasileiro.

3.2. “Um bafio de sepulcro, um castigo eriçado de flores...”

Na intenção de apresentar a leitura da *via crucis* no romance Calladiano, antes ainda de verificar sua configuração hipertextual, busca-se nesse tópico elencar e discutir algumas passagens que permitem confrontos intertextuais e interdiscursivos.

Antes mesmo da narrativa que contempla a confissão com o padre Estêvão, acarretando na penitência, Delfino tenta devolver a imagem com o

propósito de furtar outra, o Judas. No entanto, ele fica preso na igreja, e por medo de ser descoberto, esconde-se dentro do esquife do Senhor. Por ironia, esse fato acontece durante a noite numa Sexta-Feira da Paixão, momento dedicado à procissão do Senhor Morto, tão tradicional na Igreja Católica. Assim, Delfino é carregado pelas ruas sendo confundido com o Senhor morto.

Esse “funeral” de Delfino se torna então o seu castigo por profanar um lugar santo. O estado emocional de Delfino é descrito por meio de uma intertextualidade em alusão à morte de Cristo e ao significado que a Sexta-feira Santa representa para a cultura religiosa cristã: “Delfino estava hirto no fundo do caixão. (...) Delfino aquele pandemônio parecia uma paralisia, uma morte. (...) Fechou os olhos.” (p.161). E também outras passagens que acentuam ainda uma relação intertextual e interdiscursiva com a morte:

Havia ali uma presença imponderável, uma coisa imensa, um bafio de sepulcro, um castigo eriçado de flores, traspassado de círios, pregados de tábuas. Ele estava no sepulcro, no caixão, lacrado na morte eterna, e de repente iam irromper pela porta os seus algozes e encontrá-lo ali, inerte, gatuno, morto. (p.160).

De acordo com o trecho, são várias as figuras metafóricas que acentuam a significância de morte e o estado psicológico daquele pecador (Delfino). Este que experimenta as dores e traumas de um martírio semelhante ao Cristo crucificado em uma Sexta-feira da Paixão, da mesma forma que representa sentidos de um castigo para um pecador.

Entretanto, não se trata de um castigo comum, mas um castigo com uma conotação carnavalesca. O riso consiste em imaginar Delfino sendo carregado pelo povo como se ele fosse uma imagem sacra. Estava agora ele preso naquela situação rodeada de simbologias que fazem recordar a morte: o odor a túmulo pela junção do odor a flores e aos círios. Nesta situação, o aspecto sarcástico da passagem da trama se acentua no fato de Delfino permanecer imóvel. Estava preso no seu próprio disfarce, cometendo um sacrilégio ao profanar um lugar santo.

A narrativa ainda engloba outros detalhes que acentuam o estado de semelhança de Delfino ao Cristo. Delfino, para se disfarçar melhor do Cristo morto, “colocou a coroa de espinhos na sua própria cabeça, deitou no esquife (...) ficou imóvel. Enquanto sentia que o erguiam do chão”. (p. 160). Essa configuração já acentua o caráter humorístico da narrativa. Um romance que permeia relações intertextuais e interdiscursivas com a Bíblia e a Teologia da Igreja Católica, ao mesmo tempo em que configura o efeito cômico.

Nessa ótica, os artifícios para trazer o riso é burlar e satirizar os rituais, os preceitos, os dogmas e a própria visão teológica católica. Delfino põe a coroa de espinhos, que é símbolo de sofrimento para a Teologia Católica, causando assim esse efeito. A coroa de espinhos em Delfino traz uma conotação da representatividade do Cristo, contudo, numa configuração bem humorística.

Em outro contexto, no instante que Delfino é posto no chão, escuta-se o cântico “Stabat Mater Dolorosa¹⁰...” (p.182). Trata-se de uma intertextualidade por meio da citação de um hino comumente cantado nesse ritual católico. Há aqui um diálogo interdiscursivo e intertextual com a tradição católica. É importante também perceber que é comum a prática de cantos e orações durante procissões e momentos da vivência da *via crucis*, como se pode notar nesse trecho de (LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA, 2004, p. 5):

Quem mais amo na terra é Minha Mãe; e não apenas não a posso consolar, como o estado lamentável em que Me vê proporciona a Seu coração um sofrimento semelhante ao Meu. Deixa escapar um soluço. A morte que sofro em Meu Corpo, recebe-a Minha Mãe em Seu Coração!... Como se cravam em Mim Seus olhos e os Meus se cravam também nEla! Não pronunciamos uma só palavra, mas quantas coisas dizem Nossos Corações neste doloroso olhar.

† Oh Jesus obedientíssimo, manso e humilde de coração, tende piedade de nós!

Esse estrato representa um acentuado mistério católico de veneração à Maria diante do martírio de Cristo. Atentando para o interdiscurso da mãe na

¹⁰Hino católico do século XIII dedicado a Maria e atribuído ao franciscano Jacopone da Todi e Inocêncio III e se refere à alegria do nascimento de Jesus. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater. Acesso em: 25 de agosto de 2012.

configuração dos rituais católicos, a dor desta é fator significativo e se torna semelhante a dor do Filho. Assim, foi no exato momento do entoar desse hino que puseram o esquife com Delfino no chão. Nessa cena da procissão, o povo para com o esquife do Senhor no intuito de orar e refletir sobre esse momento significativo para a Teologia Católica.

Na interpretação dessa procissão, podem-se notar outros variados intertextos com a narrativa dos Evangelhos da Bíblia. Ainda em referência aquele cântico, na obra, ele soava “como um azeite de candeia santa a ferver, o rebôo do cântico chiava-lhe no ouvido, escaldante, e ia queimar-lhe o cérebro. Desmaiou.” (p. 162). Estabelecendo assim uma intertextualidade com o Evangelho de João (19, 28-30):

Depois, vendo Jesus que tudo já estava consumado, para se cumprir a Escritura, disse: Tenho sede! Estava ali um vaso cheio de vinagre. Embeberam de vinagre uma esponja e, fixando-a num caniço, lha chegaram à boca. Quando, pois, Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado! E, inclinando a cabeça, rendeu o espírito.

Nessa analogia, o desmaio de Delfino assume nessa relação uma dimensão de morte e entrega do espírito, como acontece na passagem bíblica com Cristo. Para os Evangelhos, o sentido é de consumação. Jesus sai desse mundo material e encerra a narrativa de martírio de Cristo. Para a cena de Delfino, representa um aspecto cômico diante da imagem de um pobre homem a desmaiar diante das vozes e do olor a círios e a flores.

De outra forma, *A Madona de Cedro* ainda apresenta outro aspecto importante. Em meio a esse desastroso disfarce de Delfino, percebem-se trechos que representam intertextualidades aludindo ao sofrimento de Jesus no Calvário. No decorrer da trama, verifica-se toda injúria de Delfino perante o local sagrado: o esquife do Senhor. A representação semântica da figura de Cristo é evidenciada por índices vagos, como “espinhos da coroa”:

... momentos de terror, quando o caixão em que ia se inclinava demais para adiante (...) e sua cabeça batia na cabeceira do

esquife e ali se achatava contra os espinhos da coroa. Oh!... Nos segundos de uma espécie de repouso que era um pedido mudo de morte. (p.162).

Em meio a esses confrontos intertextuais entre o romance e a Bíblia, entre a figura de Delfino e Jesus Cristo, captam-se discursos recorrentes: a dor, o sofrimento e a morte. Todo esse terror vivenciado pelo personagem calladiano possibilita uma interpretação surpreendente de um personagem que assume configurações semânticas semelhantes às quais o Cristo experimentou.

Contudo, a situação de disfarce de Delfino posiciona essa leitura para outro viés. A carnavalização do martírio vivido por Cristo e do sarcasmo diante dos mistérios da doutrina católica estão presentes implicitamente. Nesse efeito, o ritual da procissão também é caricaturado, o que pode justificar o caráter ambivalente da carnavalização, na visão de Bakhtin. O riso se sobressai exatamente sobre a cena de dor.

Nessa ambivalência, os discursos evidenciam uma configuração de morte e sofrimento. Portanto, o recurso estilístico da comparação faz uma ponte entre os dois personagens: Jesus e Delfino. Mais uma vez as esculturas de Aleijadinho estão no plano de fundo corroborando com a narrativa, dessa vez, trata-se da escultura do Cristo morto. Através desta, o narrador compara: “Delfino, ainda que olhado de frente, já não estava tão diferente da estátua que ocultara bem abaixo do altar.” (p.162).

Em outra passagem, a relação intertextual possibilita perceber a alusão ao sepultamento de Cristo. Isso graças ao estado mórbido que se encontra Delfino naquela farsa de Cristo morto. Naquele momento, percebe-se na obra um estado real de morte: “Lívido, desfeito, a cara emprestada de suor e de choro, os cabelos grudados sob a coroa, parecia mesmo um pobre corpo escarnecido e sofrido, pronto para a tumba.” (p.162). Deste modo, acaba fazendo alusão a Bíblia: “... e o depositou num túmulo aberto em rocha,...” (Lucas 23, 53).

Durante essa trama, sucede outro fator que contribui intensivamente para o interdiscurso de morte. Uma das personagens do romance que detém mais profissão de fé e segue os rituais católicos “à risca”, d. Emerenciana, chega a

falecer. Num tom bastante cômico, pode-se notar o momento em que esta personagem ver Delfino levantar sua cabeça do esquife:

Enterrou a cabeça nas mãos, começou a murmurar um doloroso credo e viu... Viu o Senhor Morto que erguia um instante a cabeça dolorosa em seu esquife! (...) Sim! Sim! Cristo morto erguia a cabeça... Oh! – Oh! – gritou abafada, d. Emerenciana, enquanto seu coração parava para sempre de bater. (p.163).

Para o padre Estêvão, ela teve uma boa e consolada morte ao lado de Jesus. Estava ela ainda vestida de Santa Ana, a mãe de Maria, esta sendo mãe de Jesus. Isso porque fazia parte da tradição - como a narrativa mostra - os fiéis estarem caracterizados de personagens bíblicos na procissão, como forma de encenação da Paixão de Cristo.

Para Delfino, essa morte foi à saída para aquela situação de disfarce. Contudo, o aprisionava ainda mais numa situação de culpa e remorso. Tinha agora profanado um lugar santo e causado um susto mortal a uma velhinha beata.

No foco narrativo em 3ª pessoa, por meio dos pensamentos do personagem Delfino e das indagações de Marta, percebe-se: “la para ela como um menino infeliz. Só ela podia compreendê-lo. Onde é que teria estado Delfino, entre os acompanhantes da procissão?” (p.164). Um narrador atento às introspecções dos personagens, de modo a dar conta do desenrolar das tramas. Esse trecho caracteriza o final do conflito de Delfino escondido no esquife.

Conforme defendido no início deste trabalho, os personagens calladianos tem um caráter de crescimento. De igual forma, d. Emerenciana é posta na narrativa numa interpretação de um possível milagre:

Teria ela, porque vestida de Santa Ana, sido chamada a acompanhar sua divina Filha ao céu? Curioso seria se ela, que, como todos acreditavam, tinha vivido a vida inteira virgem como nascera, tivesse subido agora aos céus como mãe por excelência, mãe da Mãe de Deus, matriz da Mater, mina da Fonte. (p. 171).

Na apresentação dessa personagem, evidencia-se que a trama dialoga com crenças católicas: virgindade, ascensão e santidade de Maria. O que se torna fonte de interdiscursos com a visão dogmática presente nesta narrativa.

Quanto à virgindade, o texto tem uma base intertextual com os Evangelhos bíblicos: "... o nascimento de Jesus Cristo foi assim: estando Maria, sua mãe, esposada com José, sem que tivesse antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo." (Mateus 1, 18). O fato de Maria poder gerar um filho pela obra do Espírito Santo a coloca numa dimensão de santidade, por ser agraciada. Ela se tornava a mãe do Filho de Deus.

No que se refere à Assunção, esta crença faz parte da profissão de fé de cristãos católicos e ortodoxos. Segundo esses, o dogma da Assunção¹¹ se baseia na crença de a Virgem Maria ter sido levada aos céus em corpo e alma após a sua morte.

A fim de enriquecer essa análise, toma-se como base o livro de São João Evangelista (o Teólogo), que testemunha sua ascensão, estabelecendo assim uma relação intertextual do romance com um livro apócrifo:

Ao lado de Maria, nos seus últimos instantes, estavam apóstolos e discípulos, à exceção de Tomé, que somente chega, transportado, ao Monte das Oliveiras, a tempo de presenciar a Assunção. Depois é que se reúne aos demais, quando é advertido por Pedro, mais uma vez, por sua incredulidade. Uma vez mais ele provoca a ira de seus irmãos quando diz que o corpo não jazia no sepulcro. Suas dúvidas, porém, não eram dessa vez produto da descrença. Tinha a sua razão: ele havia sido a única testemunha da subida da Virgem aos céus. (Livro de São João Evangelista, p.13).

A partir da leitura desse escrito, nota-se que a devoção mariana, no que se refere a sua virgindade e ascensão, pode ser apócrifa. Isso porque na Bíblia não há passagem que testemunhe sua ascensão. No romance, percebem-se confusas especulações de que d. Emerenciana teria experimentado uma ascensão ao céu.

¹¹ Doutrina definida pelo Papa Pio XII, em 1 de novembro de 1950, sendo festejada pelos católicos como "*Solenidade da Assunção da Bem-aventurada Virgem Maria*" e; como a *Dormição* por cristãos ortodoxos, sendo comemorada em 15 de agosto. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Assun%C3%A7%C3%A3o_de_Maria> Acesso em: 01/09/2012.

Nos planos de consciência de Delfino surgia a culpa por ter provocado novos delitos, dessa vez ao esquife do Senhor. Por isso, Delfino se martiriza em seus pensamentos diante da missão de Jesus na Terra. Pode-se estabelecer assim uma intertextualidade com os Evangelhos da Bíblia, que acaba suscitando um interdiscurso com o Cristo Salvador. As passagens que se seguem evidenciam um Cristo que veio a terra para ensinar a boa nova de Deus:

Agora ele voltava da conversa com padre Estêvão como se fosse tangido pelo Deus antigo, que só depois de muito e muito tempo tinha mandado do Seu Filho ao mundo, e que disto se arrependera amargamente. O Filho tinha voltado morto e torturado, mãos e pés furados, o cabelo empastado de sangue, o corpo inteiro cortado de vara e de açoites. E ele, Delfino, tinha conspurcado o caixão desse Filho, já tão padecido e escarnecido! (p. 177).

Essa parte mostra o momento em que Delfino volta de uma tentativa frustrada de confessar todos os crimes para o padre Estêvão. Na concepção do personagem Delfino, mostrada no trecho, esse sofrimento de Cristo não foi visto com “bons olhos” pelo Pai, já que o Filho chega ao céu com graves sinais de martírio. Fica evidente que Delfino, em seu devaneio, por conta de seu remorso, crê que seu crime no esquife acentuou ainda mais a dor de Jesus. O trecho acima, ao descrever o estado do Filho ao encontro do Pai, faz uma relação intertextual com a Ascensão do Senhor e com o Seu próprio martírio.

Com relação à ascensão bíblica a que esse romance faz alusão, pode-se associar ao trecho do Evangelho de São Lucas, que narra a subida de Jesus aos céus: “Aconteceu que, enquanto os abençoava, ia-se retirando deles, sendo elevado para o céu”. (Lucas 24, 51). Por outro lado, quanto ao martírio de Jesus, a obra permite dialogar intertextualmente com os Evangelhos de Lucas e Mateus: “Os que detinham Jesus zombavam dele, davam-lhe pancadas...” (Lucas 22, 63). E ainda: “... e após haver açoitado Jesus, entregou-o para ser crucificado.” (Mateus 27, 26).

O martírio de Cristo traz o significado de doação da vida pela humanidade, visão que está no pensamento das sociedades cristãs. Essa obra suscita esse

pensamento, que é parte integrante da Teologia Católica e entende que a salvação é dádiva para aquele que sofre.

Contudo, na literatura calladiana, esse aspecto é contado inserindo os artifícios do carnaval. Aqui, o riso e o sério, o cômico e o deboche são traficados para o interior dos mistérios e milagres, como a suposta assunção de d. Emerenciana e a volta da *Madona* (a imagem de Nossa Senhora da Conceição). São peculiaridades que apresentam uma narrativa por vezes audaciosa e destemida, no sentido de contemplar o fantástico através de um caráter simbólico ou místico-religioso.

3.3. A *via crucis*: uma tradição católica

O romance *A Madona de Cedro* apresenta um desfecho que pode ser associado à *via crucis* da tradição católica. Nessa narração se permite enxergar as estações do caminho do calvário de Cristo, chamada *via crucis* ou também Via Sacra. Assim, leva-se em conta que o final desse romance é um palimpsesto. O martírio de Cristo é então lido sob uma nova configuração nesse romance.

A *via crucis*, do latim “caminho da cruz”, descreve o trajeto de Jesus carregando a cruz até o calvário. O objetivo era meditar sobre o sofrimento de Jesus durante a Paixão, exercício muito usual durante a Quaresma. Esse texto teve origem nas Cruzadas (Século XI ao Século XIII), quando os fiéis percorriam a Terra Santa com o propósito de reproduzir a dolorosa via em Jerusalém. O número de estações foi sendo definido aos poucos até chegar as 14 que temos hoje e cada uma representa uma cena da Paixão.

A Quaresma e a Semana Santa são os tempos vivenciais da *via crucis* na tradição católica, e são nesses tempos litúrgicos que os principais conflitos se desenvolvem na trama do romance em estudo. Neste, percebem-se ricos detalhes da cultura religiosa católica sobre os períodos considerados santos pela Igreja: “Como sempre na Quaresma, as imagens nas igrejas tinham sido cobertas

com panos roxos, para ressurgirem em seu dourado esplendor de talha ou em seu lustro de pedra-sabão no sábado de Aleluia.” (p. 23-24).

A partir dessa organização na estrutura textual, essa análise busca verificar em quais partes da narrativa o romance calladiano se torna um hipertexto da *via crucis*. A seguir, o texto busca explicar essa relação.

3.3.1. As estações da *via crucis*: o sacro carnavalizado

A *via crucis* apresenta quatorze estações. De tradição canônica e também apócrifa, essas estações também são retratadas em filmes e teatros. Esse fato possibilita também considerar uma série de filmes e peças sobre a Paixão como hipertexto da *via crucis*.

No desfecho do romance, Delfino resolve se confessar com o padre Estévão, e para aliviar todo remorso e culpa de 13 anos, Delfino pede uma penitência como forma de se resignar perante Deus e, conseqüentemente, com sua esposa, Marta. Isso porque Ela, nesse momento da narrativa, o rejeita por saber todas as injúrias que ele havia cometido. Em resposta aos sacrilégios, a expiação de Delfino é carregar uma cruz por toda a cidade, atravessando os passos sagrados do cenário de Congonhas e voltando com a mesma até a igreja.

A seguir, o texto tem a pretensão de fazer uma interpretação sobre as estações, seguindo a fundamentação teórica retratada nesta análise.

1ª Estação: “Vá e arrote todo o mundo com a sua cruz e a sua fé!”

Na primeira cena da *via crucis*, a Igreja Católica reflete sobre o momento em que Jesus está sob o julgamento de Poncio Pilatos. A primeira estação traz a seguinte afirmação: “Jesus é condenado à morte”. Na obra, a hipertextualidade é

visível através da forma autoritária que o padre Estêvão impõe a penitência a Delfino:

Vá, meu filho, vá e arrote todo o mundo com a sua cruz e a sua fé. Vá. Não podendo impedir você a nada – porque você, se não tem amado o próximo, tem ficado sempre de olho nele – Deus até agora só pôde usar você como linha torta para escrever a história dos outros. Vá e comece a viver a vida que é a sua. (p.189).

Conforme o estrato, o vigário acredita que a penitência através do sofrimento de carregar a cruz poderia dar uma lição à alma de Delfino. Isso porque Delfino sempre esteve preocupado com o que os outros pensavam e nunca verdadeiramente com sua consciência. A primeira estação é representada por um discurso de fé do padre Estêvão que reflete sobre a experiência religiosa de Delfino.

A narrativa evidencia também a hesitação de Delfino, demonstrando que não era capaz de carregar a cruz: “– Mas, padre Estêvão, eu... eu acho que eu não tenho coragem!”. (p.189). Esse temor de Delfino pode ser associado à relação intertextual com o Evangelho de Mateus. Jesus, ao saber de tudo que iria lhe acontecer, também temeu: “Meu pai, se possível, passe de mim este cálice! Todavia, não seja como eu quero, e sim como tu queres.” (Mateus 26, 39).

Nesse contexto, o primeiro discurso apresenta um personagem com medo da ridicularização do povo. Enquanto o segundo, protagonizado por Jesus, é um discurso de temor da dor física. A metáfora do cálice é representativa do sangue e de toda flagelação que Ele ia sofrer. Essa oposição na hipertextualidade da primeira estação acentua o tom carnavalesco do “avesso”, acentuado pelo riso carnavalesco abordado na teoria bakhtiniana.

Em resposta a essa atitude covarde de Delfino, o padre Estêvão exclama em alto e bom tom:

- Ah, compreendo, vejo agora como treme a sua alminha! Você teve a coragem ímpia e desvairada de se meter no esquife do Senhor, mas tem vergonha de carregar à luz do Sol a cruz do Senhor! Um Deus inocente pôde ser humilhado em público, mas você é bom demais para carregar a cruz de Feliciano Mendes! Vá,

vá despregar aquela cruz e dar uma lição a essa alminha de colegial. Vamos! Saia! (p.189).

Essa passagem deixa explícita a sorte deixada a Delfino. Teria ele agora de enfrentar essa penitência com a cruz de Feliciano Mendes por toda Congonhas do Campo. O tom recorrente de condenação e morte da 1ª estação se efetua na narração metafórica do estado emocional de Delfino diante dessa “condenação”: “Delfino se levantou da cadeira com a morte na alma e sentido os pés feitos de chumbo. Saiu sem olhar o padre e foi andando para o santuário.” (p.191).

Nessa ótica, o sacro se manifesta na postura séria de Delfino que se dirige ao santuário sentindo o corpo pesado e inexistente de alma. Nessa situação ainda, a obra se aproxima de um ciclo recorrente de festas, demonstrado pela preocupação com o vestuário: “Podia pelo menos ter posto a camisa branca que usava aos domingos em vez de botar aquela já tão sovada.” (p.191).

Ligada à tradição, as festas exigem uma caracterização conforme o ritual. Assim, Delfino manifesta a necessidade de estar vestido a caráter. A roupa tão sovada acentua a degradação de seu estado físico e inicia o riso ritual da *via crucis*. A própria temática de carregar uma cruz numa Sexta-Feira da Paixão faz parte de um ciclo recorrente que engloba: vida, morte e ressurreição. Tudo isso marca um momento forte de festa, numa espécie de contrafação cômica do culto sério da Via Sacra.

2ª Estação: “Como se carrega uma cruz?”

A expiação de Delfino nessa trama ainda pode ser associada a 2ª estação da *via crucis*: “Jesus carrega a cruz às costas”. Baseada no evangelho de João (19, 17): “Tomaram eles, pois, a Jesus, e ele próprio, carregava a sua cruz, saiu para o lugar chamado Calvário, Gólgota em hebraico”.

Contudo, no romance em análise, essa configuração hipertextual é permeada de artifícios carnavalescos. Diante da penitência dada pelo padre Estêvão, através de uma narrativa solilóquia ou monológica, o personagem Delfino, no seu fluxo de consciência, questiona-se sobre sua capacidade humana de realizar essa árdua tarefa: “Como se carrega uma cruz? A haste vertical no meio das costas e as duas pontas horizontais seguras pelas mãos? Não, seguramente que não” (p. 191).

Essa preocupação do narrador-personagem converte o sagrado “a cruz” em motivo de burla, caráter peculiar da carnavalização em Bakhtin. Neste contexto, o próprio personagem da trama é motivo de chacota, buscando uma posição adequada de carregar a cruz.

Por intermédio do recurso intertextual, a obra não só abarca os textos propriamente escritos da Bíblia e da tradição da *via crucis* católica, mas também faz alusão às imagens que surgem da mente de Delfino. Tratava-se de recordações que eram frutos de sua experiência como católico praticante: “Se lembrava bem dos quadros da via-sacra e dos Passos da capela, os dois braços de Cristo seguravam uma das pontas horizontais da cruz.” (p. 191).

Dessa forma, acontecem intertextualidades múltiplas, inclusive no diálogo com as esculturas do barroco mineiro. As duas imagens fazem parte de um cenário religioso de Congonhas e os quadros também fazem parte da capela. Quanto aos Passos de Cristo a qual a obra se refere são as esculturas do mestre Aleijadinho.

Por meio desse cenário, Delfino busca inspiração sobre o modo de carregar a cruz: “O ombro era colocado na interseção das duas hastes, uma das mãos a trave vertical, parte superior, a outra na ponta da trave horizontal, para equilibrar... Senhor!”. (p. 191).

Com essa passagem, mais uma vez o elemento burlador se evidencia na busca incessante e sem muito sucesso de Delfino tentando encontrar uma forma de transportar a cruz. A expressão “Senhor” demonstra o desespero do personagem, fazendo dessa cena motivo de gozação.

3ª Estação: “Delfino, com a cruz nas costas, perdeu o equilíbrio e caiu”.

Uma das cenas que pode ser considerada o ápice da carnavalesação no romance se trata da configuração hipertextual da 3ª estação da *via crucis* católica: “Jesus cai pela primeira vez”. Durante o percurso de Delfino com a cruz às costas, algo inesperado acontece. O aglomerado de pessoas se volta para Ele. Os fotógrafos, que se aproximam “como por um milagre” (p. 195) acentua sua fama: um homem que estava a representar o drama da Paixão em Congonhas. Isso repercute numa característica carnavalesca: a plateia. Os fotógrafos e o povo dão destaque a uma forma de encenação de um texto sagrado e bíblico.

No entanto, esse fato acarreta uma cólera popular. Surge no meio da multidão, o Monteiro da farmácia. Trata-se de um velho implicante que indaga Delfino sobre os motivos que lhe fazia carregar a cruz. O silêncio de Montiel na penitência nos lembra ao próprio silêncio de Jesus no interrogatório perante Pilatos, narração dos Evangelhos da Bíblia. E mais, a descrição do personagem Monteiro da farmácia se aproxima ainda mais desse hipotexto bíblico:

Monteiro da farmácia, centurião da Procissão do Enterro e homem de cabelinho nas ventas, interpelou Delfino de repente aos berros. Que significava aquilo? Que é que ele queria passeando no meio da rua com uma cruz? Não tinha vergonha não? Não tinha mulher e filhos? O que ele queria era aquilo mesmo, não? Uma porção de fotógrafos a rodeá-lo e a lhe fazer perguntas? (p.195).

Na narrativa bíblica canônica, os centuriões são figuras coadjuvantes, bem apagadas na narrativa. No entanto, no romance de Callado, esse personagem assume um papel muito significativo. Através dos vários questionamentos e acusações do centurião, essa *via crucis* de Delfino assume sentido de um fanático em busca de fama, numa conotação de falso messianismo. O Monteiro da farmácia (centurião), desapontado em não ter respostas, o empurra. De qualquer forma:

Não foi um empurrão muito forte, foi mais um empurrão de quem provoca outro a uma briga, mas Delfino, com a cruz nas costas,

perdeu o equilíbrio e caiu. Apoiou-se nas duas mãos e a cruz veio atrás dele, batendo-lhes nas costas. Evidentemente não podia reagir, pois aí a coisa toda caía num ridículo total. Delfino levantou, sacudiu o pó dos joelhos, ergueu a cruz – como pesava agora, Senhor!

Para o pensamento bakhtiniano, a característica carnavalesca possibilita a aproximação das pessoas, inclusive o toque. Essa forma popular do riso está acentuada pela queda. Esta é o objeto que acentua a proximidade com a *via crucis* da tradição católica da mesma forma que caracteriza uma ironia em torno da sacralização da História de Jesus Cristo. O fato de Delfino não reagir impede uma crescente conotação anárquica, pois qualquer reação deste personagem acentuaria ainda mais o riso.

Ao final dessa passagem, percebe-se que o riso está voltado para a plateia, ou seja, o conjunto de pessoas que o acompanham nessa trajetória. Contudo, sua súplica “Senhor” e a demonstração do narrador de que o peso da cruz agora se acentuava, nos possibilita visualizar - através do fluxo de consciência de Delfino - que ele não estava dotado de deboche ou qualquer outra intenção que ridicularizasse a Paixão.

Nesse sentido, o sofrimento de Delfino e sua ligação com o Senhor, tentando não se atentar para aquele alvoroço, traz um interdiscurso com a oração dessa estação da *via crucis*:

Sofro, sem que ninguém se compadeça de Minha dor! A multidão Me acompanha e não há uma só pessoa que tenha piedade de Mim. Todos Me rodeiam como lobos famintos, desejosos de devorar sua presa... É que todos os demônios saíram do inferno para tornar mais duro o Meu sofrimento. (LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA, 2004, p.4).

Contudo, não foi nesse sentido que a plateia interpretou:

Sua queda fizera todos pensarem na verdadeira história da cruz e era intolerável comparar a doidice de Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.
- Porque não vai para o circo, hem? – berrou na cara de Delfino d. Dolores.

- E olhe que é a cruz de Feliciano Mendes – explicou o Monteiro, um tanto envergonhado do papel que fizera um momento antes. (p.195).

A cena, para a multidão, recorda a Paixão de Cristo, entretanto, não era aceitável comparar a atitude de Delfino com a de Jesus. O discurso de d. Dolores reforça motivo de escárnio. Direcionar o ato de Delfino para o circo é o mesmo que lhe posicionar num picadeiro, com todos sentados em torno dele, para rir de todas essas manifestações.

Em contraposição, o elemento sacro não está totalmente desfigurado. O próprio Monteiro da farmácia o evidencia através da hierofania da cruz de Feliciano Mendes, um antigo religioso respeitado da região que usou a cruz para uma expiação sua. A indagação de Monteiro da farmácia comporta então uma afirmação de sagrado em meio ao profano e aos risos.

4ª Estação: “Por que é que padre Estêvão não aparecia, que diabo!”

A figura do padre Estêvão se torna o único personagem que naquele momento poderia resolver toda confusão. Bastava uma explicação do vigário que Delfino estava cumprindo uma expiação, para que todos ali passassem a respeitar “Delfino e sua penitência”.

Desse modo, a narrativa solilóquia deste personagem dirige um forte desejo da presença do padre Estêvão:

Por que é que padre Estêvão não aparecia, que diabo; pensou Delfino. Ele podia pelo menos dizer que sabia que a cruz ia ser usada, se não quisesse dizer que aquilo era uma penitência que havia imposto a Delfino. (p.196).

A expressão “que diabo” torna esse trecho carnavalesco por meio da dessacralização. O desabafo de Delfino com referência a satanás descaracteriza sua atitude de mártir diante da expiação de seus pecados.

De igual modo, a revelação do padre de que se tratava de uma aplicação de pena pelos pecados de Delfino eliminaria toda conotação de gozação, afastando o riso e o alvoroço. Assim, o desejo de encontro de Delfino nesse “calvário” é com o vigário. Este poderia além de tudo aliviar sua dor, que não era física nesse momento, mas uma dor da alma em decorrência de sua cautela e fragilidade, como expressa o próprio padre Estêvão ao se referir aos seus pecados:

- Mas padre Estêvão ... Eu não me incomodo que se riam de mim, ou até que me joguem pedras na rua... Podem me bater de chicote, como bateram em Nosso Senhor, se eu sair de cruz nas costas... Mas... o que é que isto adianta?
- Você se incomoda, sim, Delfino. Sua vida tem sido um longo ato de respeito pela opinião dos outros. [...] esse recato, essa tibieza, como se a entrada da vida estivesse para você calçada de ovos. (p.189).

Essas teriam sido as últimas palavras do padre antes de Delfino iniciar sua expiação. E agora, este personagem, que antes se julgava no lugar de Cristo e em Seu martírio, traz uma conotação de que a dor é concretizada pelo julgamento e pela ridicularização das pessoas: “seu pior flagelo”. Quem melhor que o padre para curar esse seu tormento?

Nessa leitura hipertextual, a quarta estação recorda o encontro de Jesus com Maria: “Jesus encontra a sua Mãe”. Num comparativo intertextual com a reflexão dos fiéis católicos sobre esse momento, notamos:

Considerai o martírio destes dois Corações. Quem mais ama Minha Mãe é Seu Filho... Não pode Me dar nenhum alívio e sabe que o fato de vê-la aumentará ainda mais Meus sofrimentos; mas também aumentará Minha força para cumprir a vontade do Pai. (LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA, 2004, p.5).

Nesse contexto, a presença da mãe não alivia as dores do Filho, do contrário, só acentuam. O Filho, ao ver o sofrimento da mãe, sofrerá ainda mais. No entanto, no romance, é a ausência do padre que acentua a aflição de Delfino.

Dessa forma, a quarta estação da *via crucis* do romance se evidencia pelo encontro esperado e não concretizado, opondo-se ao de Jesus e Maria, que soam como inesperado e de forte comoção.

5ª Estação: “Lutar com d. Dolores pela cruz era o cúmulo”

Numa relação com os textos dos evangelhos da Bíblia, pode-se notar a figura do Cristo tendo a incumbência de carregar a cruz. No entanto, no Evangelho segundo Lucas e Mateus, Jesus não carrega a cruz:

Enquanto levavam Jesus, pegaram um certo Simão, de Cirene, que voltava do campo, e mandaram-no carregar a cruz atrás de Jesus. (Lucas 23. 26). Ao saírem, encontraram um homem chamado Simão, que era de Cirene, e o obrigaram a carregar a cruz de Jesus. (Mateus 27, 32).

Contudo, no Evangelho segundo João, há menção clara da cruz ser carregada pelo próprio Cristo: “Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção ao lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgota”. (João 19. 17). No entanto, no Evangelho segundo Marcos, evidencia-se outra forma de narração: “Os soldados obrigaram alguém que lá passava voltando do campo, Simão de Cirene, pai de Alexandre e de Rufo, a carregar a cruz.” (Marcos 15, 21).

Assim, verifica-se que em apenas um dos quatro evangelhos há a afirmação clara que Jesus carregava a cruz. Entretanto, para a tradição católica, Jesus fez sim uma grande caminhada até o calvário com a cruz às costas. Esta crença é vivenciada através de rituais de procissões durante a Quaresma.

Em *A Madona de Cedro*, a quarta estação faz um diálogo hipertextual com a 5ª estação: “Simão Cirineu ajuda a Jesus.”. Essa configuração acontece com a participação de uma personagem coadjuvante: a “beata” Dolores. A própria referência do narrador a essa senhora como beata não afirma que ela realizou alguma ação em sua vida que a tornasse beatificada, entretanto, está reafirmando mais um caráter cômico a surgir na narrativa:

... d. Dolores queria porque queria levar a cruz de volta ao oitão do santuário, com suas próprias mãos, dizia em altos brados. Delfino viu a cara afogueada e raivosa de d. Dolores perto da sua cara, enquanto a beata segurava a cruz para tirá-la dele. Delfino hesitou um instante. Lutar contra d. Dolores pela cruz era o cúmulo, mas que fazer? Talvez se ele lhe sussurrasse que era penitência...? (p.196).

Em oposição à *via crucis* da tradição católica, a configuração hipertextual desse romance não apresenta um personagem que se compadece do castigo vivenciado por Delfino. Atentando para o nome de personagem, Dolores (nome próprio derivado de dor) causa então uma disputa pela cruz, acarretando num estado totalmente cômico da trama. O intuito da beata Dolores não era solidariedade em relação à condição de Delfino, mas pela devoção hierofânica à cruz, tornando-se uma ironia através da contradição do nome da personagem “Dolores”.

A possibilidade cogitada por d. Dolores de levar sozinha aquela cruz e gritando com todo alvoroço, reforça o riso carnavalesco por meio da ridicularização do texto sacro da *via crucis*. Delfino e d. Dolores, olho a olho naquela contenda, fazem dessa configuração hipertextual o que Genette considera como texto lúdico e humorístico. A ludicidade se torna presente no confronto entre esses personagens, suas expressões gestuais e na conotação da expressão “cúmulo” do absurdo.

Essa carnavalização em *A Madona de Cedro* acontece como alternativa para narrar à vida privada. Delfino se torna exemplo de fiel católico temente a Deus na busca de remissão, ao mesmo tempo em que é ridicularizado pelo povo daquela cidadezinha.

De acordo com a teoria bakhtiniana, podemos afirmar que essa obra satiriza de modo a respeitar as peculiaridades do autor. Seu elemento cômico varia para mais ou para menos. Em outras palavras, o narrador calladiano administra a dosagem do riso carnavalesco, ressaltando ora o elemento sacro, ora o ridículo.

6ª Estação: “Manuela preta, doceira, fez o sinal-da-cruz olhando para ele e se ajoelhou”.

Nesta estação, nota-se um diálogo hipertextual com a mesma estação de tradição católica (a 6ª estação). Nesta: “Verônica limpa o rosto de Jesus.”. A atitude de Verônica na tradição católica representa toda uma hierofania ao tocar o rosto do Messias durante seu martírio.

No romance calladiano, a hierofania é percebida num critério do qual Bakhtin considera ambivalente. Delfino na cruz é um elemento sacro negado e afirmado, ocultado e ressurgido simultaneamente:

Agora, ali estava toda a cidade de Congonhas do Campo entre risotas e ao mesmo tempo encabulado com a exibição, ali estava ele arrastando uma cruz como Jesus Cristo. Enquanto Delfino reunia suas forças [...] Manuela preta, doceira, fez o sinal-da-cruz olhando para ele e se ajoelhou. “Era o que faltava!”, exclamou Delfino num pavor. (p.197).

A ambivalência que torna esse fragmento sério/cômico é a atitude de Manuela que se destaca na narração. O povo está dividido entre “risotas/encabulado”, e o “sinal-da-cruz” é o gesto que sacraliza Delfino em sua expiação. Contudo, não se pode deixar de perceber que essa personagem é dotada de características que reforçam ironia nesse ato: “doceira”. Assim, a caricatura de Manuela frisa ressaltar um gesto realizado por uma mulher que, possivelmente pode ter deixado seu ofício para ir ao encontro de Delfino.

A posição de Delfino era de temor. Seu estado já era de muita aflição, temia que agora todos se voltassem para aclamá-lo “messias”, num fanatismo

incontrolável. A expressão “Era o que faltava!” demonstra Delfino saturado de toda essa situação, conotando ironia perante a atitude de Manuela.

7ª Estação: “Delfino caiu de novo no chão.”

Nessa parte, o narrador busca ser fiel ao hipotexto da Via Sacra, remonta a sétima Estação: “Jesus cai pela segunda vez”. Em cenas de filmes e teatros se podem ver Jesus sendo chicoteado durante o percurso com a cruz, acarretando em quedas. No romance, pode-se fazer uma leitura da qual Bakhtin caracteriza de uma linhagem de paródia do elemento sacro constituída de satirização e deboches:

Agora os dois ombros lhe doíam. Mesmo arrastando a cruz, subida era subida. Os fotógrafos lhe pediam que virasse a cabeça para cá, para lá, que fizesse “cara de nazareno”. Os jornalistas lhe pediam que dissesse alguma coisa, e um, máquina de gravação em punho, chegou ameaçá-lo em voz baixa, bem junto do ouvido: - Se você não diz alguma coisa, eu lhe quebro a cara, com a cruz, seu palhaço!
Como Delfino não respondesse nada, o outro lhe pisara duramente o pé. Delfino caiu de novo no chão e o rapaz, desconcertado, tinha posto a mala das gravações no chão e apanhado a cruz para ajudá-lo. (p.196).

Nessa passagem, a moral cristã é carnavalizada por meio do alvoroço de fotógrafos e jornalistas que se aproveitam da situação em prol de boas repercussões para a mídia. É possível afirmar as considerações bakhtinianas de que o riso carnavalesco possibilita traficar o riso e o deboche para o interior dos mistérios e da fé. O pedido dos fotógrafos para que Delfino fizesse “cara de nazareno” ironiza a fé cristã, e mais, torna essa passagem motivo supremo de risos por meio de ameaças, como a expressão: “quebro a cara, com a cruz, seu palhaço!”.

“Delfino e um nada”. Este assume uma conotação de uma marionete movida por cordéis e manipulada por fotógrafos e jornalistas; totalmente inerte às

reações e pressões de todo aquele alvoroço de pessoas em volta dele. Por essa razão, toda coibição e atitude covarde de um jornalista lhe causam a segunda queda. Porém, a reação do jornalista é solidária. Essa analogia faz refletir sobre os tropeços que sucedem no caminho do fiel, mostrando que a ajuda do próximo pode contribuir para que o homem se erga e continue sua trajetória.

Sendo assim, na oração da *via crucis*, essa ajuda para levantar a cruz posiciona a pessoa de Jesus clamando aos fieis para que carreguem a sua cruz, seu fardo: “Filhos Meus, que seguem Meus passos, não solteis vossa cruz por mais pesada que esta vos pareça. Fazei isto por Mim, pois carregando vossa cruz ajudar-Me-eis a carregar a Minha...” (LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA, 2004, p. 8).

Tratam-se aqui de leituras hipertextuais e interdiscursivas da própria teologia, resultantes dos sentidos provindos do ritual religioso e da narrativa literária comediantes.

8ª Estação: “... as mulheres a dar em cima dele...”

No percurso da oitava estação da *via crucis* católica: “Jesus encontra as mulheres de Jerusalém”. A Bíblia tem menção sobre essa presença durante o flagelo de Jesus: “Seguia-o numerosa multidão de povo, e também mulheres que batiam no peito e o lamentavam.” (Lucas 23, 27). Isso indica que a representação feminina estava enlutada diante da crueldade que se sucedia a Jesus.

Em *A Madona de Cedro*, essa relação fica perceptível em: “O fato agora eram as mulheres a dar em cima dele...” (p. 196). Essa aproximação das mulheres representa também um sentido de compaixão no discurso da personagem madame Bretas:

Mas a madama Bretas [...] que parecia estar querendo demonstrar zelo maior:

- Por favor [...] se um home como seu Delfino, tão morigerado, faz o que está fazendo, é por necessidade da sua alma, não é mesmo, seu Delfino?

Delfino abaixou a cabeça e continuou a andar. (p.196).

A atitude de Delfino é contrária a de Jesus. Delfino simplesmente ignora aquela declaração de madame Bretas. O elogio desta não o faz reagir. Seu estado é de súbita vergonha perante toda aquela confusão. Delfino estava agora numa simulação grotesca do Messias, principalmente com uma conotação acentuada pelo símbolo da cruz.

Em oposição, o Messias dos Evangelhos profetiza diante das mulheres:

Filhas de Jerusalém, não choreis por mim; chorai, antes, por vós mesmas e por vossos filhos! Porque dias virão em que se dirá: Bem-aventuradas as estéreis, que não geraram, nem amamentaram. Nesses dias, dirão os montes: Caí sobre nós! E aos outeiros: Cobri-nos! Porque, se em lenho verde fazem isto, que será no lenho seco? (Lucas 23, 28-30).

O discurso de Jesus é de consolo e predestinação. Há nessa passagem uma acentuada simbologia metafórica para o significado do que estava acontecendo com Jesus. Já Madame Bretas insere aquela declaração tentando aproximar a multidão do significado da expiação de Delfino. Assim: “Madame Bretas pareceu um tanto ofendida com Delfino, mas conseguiu o que queria.” (p.196). Tudo isso numa narrativa que apresenta um penitenciado desajeitado, sem respostas diante dos questionamentos e em crise existencial pelo choque dos valores religiosos em meio às atitudes diversas do povo que se aproximava.

9ª Estação: “... o esforço sobre-humano embrulharam-lhe as ideias, numa súbita turvação.”

Na *via crucis* católica, ainda presencia-se a nona estação com a: “Terceira queda de Jesus”. Uma narração sacra com um tom bem carnavalesco. Nessa

circunstância, os caminhos dos passos da cruz para Delfino não é diferente. São sucessões de confusões, atropelos e cenas cômicas. Há várias crianças relembrando um apelido odioso para ele em forma de música, num contínuo e sem fim:

“Tão – pequeni-no – com uma cruz – tão grande!” [...] E foram marchando na frente de Delfino, uma espécie de batedores, enquanto a frente da padaria de Jonjoca e do botequim da Flor do Tejo se enchia de homens que estourava de rir: - Isto é Sábado de Aleluia, ó Fininho, não é mais Sexta-Feira Santa, não. Guarda a cruz para o ano que vem!... (p. 192).

A ironia por parte dos personagens assessórios garante um tom comediantes da narrativa de expiação do personagem calladiano, recurso próprio da carnavalização na literatura. Essa ironia pode ser presenciada no nome do personagem e seu apelido derivado: Delfino – fino – Fininho. Impossível não rir com tamanha anarquia de crianças e homens em entoada de canto a repetir um apelido gozado que tinha relação com seu estado físico na infância: “Fininho”. Agora junte todos esses elementos com o fato do “Fininho” está de cruz às costas, em pleno Sábado de Aleluia, numa verdadeira “procissão” pelas ruas. O ápice da ironia então é manifestado pela expressão “guarda a cruz para o ano que vem!”.

Entretanto, a reflexão introspectiva de Delfino só acentuava sua condição de expiação pelos seus pecados, num idealização de que o sofrer poderia aliviar seu remorso e suas angústias de tantos anos. É por meio da alusão à crucificação de Cristo que ele se deixa evidenciar em seu lamento:

Se ele bem lembrava da sua História Sagrada, nos tempos em que Deus foi crucificado no lato do morro era coisa comum, que podia acontecer a qualquer um, menos a um inocente e a um Deus, é claro. Mas agora? Então agente podia passar pela porta da casa da gente, diante da mulher da gente, com uma cruz nas costas, sem dizer nada? (p. 194).

Essa conjuntura representa a vivência de um católico praticante diante da necessidade de se libertar de seu estado de culpa, como também em lamento devido aos seus mais íntimos defeitos: a timidez e a tibieza.

Diante de tantos alvoroços, do peso da cruz, daquela caminhada sem fim, a terceira queda apresenta uma manifestação metafórica: “O cansaço, o esgotamento, o esforço sobre-humano embrulharam-lhe as idéias, numa súbita turvação. Julgou-se outra vez dentro do esquife do Senhor Morto.” (p.197).

Conforme Silva (2004), a metáfora é fortemente presente em textos literários. A terceira queda aqui assume uma figuração de perder os sentidos e voltar as tristes reminiscências do passado. Delfino agora se julga de novo cometendo seu crime mais pavoroso na sua visão religiosa: a profanação do esquife do Senhor.

10ª Estação: “... manto roxo de estrelas a cobri-lo...”

Nessa estação, tem-se outra recorrência metafórica. Na décima estação da *via crucis*: “Jesus é despojado de suas vestes”. Aproxima-se então a crucificação e a leitura hipertextual que se verifica na obra tem recorrência no sentido conotativo que a passagem seguinte transmite: “Estava em levitação, pendente de nada, em pleno espaço, manto roxo de estrelas a cobri-lo...”. (p. 197).

Contrariamente a cena de Jesus, Delfino não se despiu nem o despiram. O narrador julga Delfino em outro plano não físico. Neste plano, o imaginário da mente humana permite qualquer fantasia ou adereço. Eis outra característica carnavalesca: toda festa, todo carnaval exige sua fantasia. A metáfora do manto roxo é tirada da simbologia da igreja católica que pode significar expiação, aflição e melancolia.

Essa imagem cromática não era só imaginária, tratava-se de sangue. Delfino, acordando desse súbito, percebe:

Ah, mas como lhe doíam os dois ombros. Aliás sentia-os molhados, e só podia ser sangue. Olhou com o rabo do olho e viu, como um calafrio, que era sangue mesmo, já fazendo nódoa na camisa. E seus joelhos sangravam também, aparecendo na calça rota pelas pedras. “Oh, Senhor, Senhor!” gemeu Delfino, agora com pena de si mesmo, de seu ridículo, do inútil de tudo aquilo, do aborrecimento que seria sua vida naquele lugarejo depois de tamanha maluquice. (p.197).

Delfino não é despido de sua veste, porém, ele agora estava banhado de sangue. A figura de Delfino, com sangue nos joelhos e na camisa, associa-se a imagem das chagas de Cristo. A narrativa solilóquia e introspectiva do personagem calladiano permeia uma oração: “Oh, Senhor, Senhor!”. Essa expressão faz um diálogo interdiscursivo com a súplica de Jesus: “À hora nona, clamou Jesus em alta voz: Eloí, Eloí, lama, sabactâni? Quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Marcos 15, 34).

Ambos os personagens, Delfino e Jesus, demonstram nesse contexto autocompaixão. Mas, com distintas significações. Jesus se compadece de sua dor física, Delfino, de sua situação ridicularizadora.

Num diálogo com a experiência de fé do personagem calladiano, percebe-se que até esse momento, já na décima estação, Delfino continua preocupado com as opiniões alheias. Sua trajetória até aqui não acentua nenhuma mudança significativa de vivência de sua fé, mesmo nessa situação de experiência com o sagrado. Por isso, a preocupação com o seu futuro após aquelas humilhações é fortemente recorrente na passagem acima.

11ª Estação: “Carregava a cruz, fora nela pregado...”

Esta estação, na visão da tradição católica, reflete sobre o momento em que: “Jesus é pregado na cruz”. No romance, a hipertextualidade é bem notada: “Carregava a cruz, fora nela pregado...”. (p.197). Delfino não foi fisicamente pregado numa cruz, mas o narrador estabelece essa figuração como forma de acentuar seu estado de sofrimento.

Nessa analogia, convém estabelecer uma dupla relação: intertextual e interdiscursiva. Os textos que dialogam com essa passagem são os que a inspiraram. São os próprios hipotextos: os Evangelhos. Numa leitura do Evangelho de Marcos: “Então, o crucificaram e repartiram entre si as vestes dele, lançando-lhes sorte, para ver o que levaria cada um.” (Marcos 15, 24). Os guardas responsáveis pela condenação de Jesus agem com gozação. Contudo, a tradição católica mantém um olhar de piedade diante da flagelação de Jesus.

No campo interdiscursivo, atentamos ao conceito de sofrimento do filósofo Alemão Feuerbach. Segundo ele, a presença da fé cristã está associada ao sacrifício de Cristo: “O amor confirma-se pelo sofrimento. Todos os pensamentos e sensações que se ligam primeiramente a Cristo se concentram no conceito de sofrimento.” (FEUERBACH, 2001, p. 61).

Dessa forma, a prática da *via crucis* é uma forma de recordar e celebrar o sofrimento como forma de ascender a fé cristã: “... os cristãos santificam o sofrimento, colocavam o próprio sofrimento em Deus.” (FEUERBACH, 2001, p. 61).

Nessa ótica, as cenas de expiação de Delfino é uma forma de santificar o sofrimento de Cristo através de seu próprio sofrimento. O exemplo da cruz ainda é recorrência pelo discurso do próprio Cristo: “Se alguém que vir após mim, a si mesmo se negue, tome a sua cruz e siga-me”. (Mateus 16, 24). Trata-se então de uma linguagem conotativa de seguir o exemplo de Cristo. E por isso a penitência de Delfino é tão significativa para lição da sua alma na visão do personagem padre Estêvão.

12ª Estação: “Mas estava morto.”.

Delfino enfraquece diante de sua consternação. Sua condição humana atrelada às dores lhe coloca numa situação de frustração e descrença. Nessa desilusão diante do sofrimento, o enredo culmina num estado simbólico-metafórico de morte: “Mas estava morto.” (p. 197).

Essa parte cumpre mais uma vez a configuração do confronto entre o hipertexto *A Madona de Cedro* e a passagem do hipotexto: *A via crucis* da tradição católica. Assim, os hipotextos fonte de inspiração são os Evangelhos da Bíblia e em Lucas, pode-se averiguar: “Então, Jesus clamou em alva voz: “Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito! E, dito isto, expirou” (Lucas 23, 46).

Neste novo contexto, o plano da narrativa calladiana segue a referência aos evangelhos com uma afirmação de cansaço e saturação: “Mas estava morto”. O narrador, como se vê, dialoga fielmente com as passagens da *via crucis*, embora crie adereços próprios da linguagem carnavalesca. Assim, o próprio estado de “morto” do personagem caracteriza um tom irônico através do sentido formado pelas imagens literárias da obra.

13ª Estação: “...manto de estrelas de Marta a ocultá-lo do céu.”

Na penúltima estação, encontra-se: “Jesus morto nos braços de sua mãe”. Na visão da Igreja Católica, é o momento em que a mãe sofre com a morte do Filho. Este tema também é recorrente na arte através de escultura “Pietà¹²”, representando a Virgem com o corpo morto de Cristo em seus braços após a crucificação. Trata-se de uma significação que remete também à proteção e calor materno.

Essa última conotação é manifestada no romance calladiano: “... manto de estrelas de Marta a ocultá-lo do céu.” (p.197). O calor do manto aqui não é materno e sim da esposa. E esse mesmo manto não tem o sentido do gesto da Virgem na Via Sacra. Do contrário, ele afasta Delfino dos planos da salvação “céu”. Assim, o pensamento de Delfino deixa claro que o seu amor por Marta o tinha afastado dos desígnios de Deus. Por causa do amor por Marta ele foi capaz de roubar uma imagem sacra, a imagem da mesma Virgem.

¹² Significa piedade, em italiano.

Numa leitura metafórica, “o manto de estrelas de Marta” que impede Delfino de chegar ao céu pode ser representado pela beleza e pelo *appeal* que está em Marta. Essa característica o fez se afastar dos planos de Deus por 13 anos, devido ao roubo da imagem sacra como forma de se casar às pressas com sua amada.

Totalmente em oposição à cena dessa *via crucis*, Marta, católica praticante que é, demonstra todo repúdio que sente por Delfino diante de sua atitude:

- Você me dá nojo, Delfino, nojo! Sabe o que é nojo! Se você estivesse agonizando aos meus pés, eu ia pedir a um vizinho para socorrer você, eu fazia qualquer coisa para não precisar tocar em você! (p.176).

Esse desabafo de Marta, após saber de todas as mentiras de Delfino, distingue-se totalmente do primeiro plano bíblico: Jesus e a Virgem. No primeiro, o calor e colo da mãe é símbolo do amor incondicional da Virgem por Jesus. Representa uma dor incapaz de ser explicada pela ciência racional.

Em contradição, o segundo plano, o de *A madona de Cedro*, aponta para uma decepção profunda de Marta ao descobrir os sacrilégios cometidos por Delfino. A reação de Marta também é de revolta em virtude de está alheia aos acontecimentos relacionados com o seu matrimônio. Além do mais, diante de todas as mentiras, surgem dúvidas sobre a verdadeira identidade do homem com quem se casou. Estaria ao lado de um homem por mais de 13 anos, e não o conhecia?

14ª Estação: “... e agora levavam-no a enterrar.”

O final dessa *via crucis* de Delfino encerra no mesmo percurso da tradição do Catolicismo, o sepultamento: ... e agora levavam-no a enterrar.” (p. 197). Essa menção se verifica no seu hipotexto: “Jesus é enterrado”, que por sua vez tem

base bíblica: “... e, tirando-o do madeiro, [...] o depositou num túmulo aberto em rocha, onde ainda ninguém havia sido sepultado.” (Lucas 23, 53).

A narrativa de *A Madona de Cedro* transmite uma leitura de Delfino num estado de consciência descrente da vida. Este sente que seu martírio com a cruz de Feliciano Mendes é mais que o fim de uma jornada. Todo o peso da cruz, as quedas, as feridas o colocam num estado mórbido interiormente.

Nesse interdiscurso, o próprio romance dá conta de explicar: “A penitência lhe parecia hediondamente inútil, mas seu pecado tinha sido tão grande que provavelmente só o que mais lhe chocasse o repugnasse serviria para tirar as manchas terríveis que puseram em sua própria alma.” (p. 191).

Essa passagem mostra que a contribuição para sua alma não partia do simples ato de travessia com a cruz, mas de uma expiação provando de tudo que lhe chocasse e repugnasse. E como se percebe na trajetória da narrativa, o que mais Delfino temia sucede: o aglomerado de pessoas em risos, acusações e indignações.

Partindo do pressuposto de Magalhães, a leitura perspectiva de uma obra literária em confronto com o cânone religioso pode propor uma transformação social e pessoal. (MAGALHÃES, 2009, p. 230). A tarefa árdua de Delfino “carregar sua própria cruz” representa assumir todos seus delitos e erros do passado. É com lamento que o narrador acentua: “Como era possível, Deus do céu, alguém carregar tal imensidade, transportar aquela árvore inteira.” (p. 191). Com o clímax deste delírio de morte, a leitura da narrativa calladiana cumpre todas as estações da *via crucis* da tradição católica.

3.4. Ressurreição: “Delfino sentiu uma vida nova no corpo.”

A narrativa do romance conglobera uma circunstância que faz perceber o quanto Delfino teria perdido os sentidos, apontando uma conotação de morte: “Delfino, trôpego de pernas e zozzo de espírito...” (p.197).

A partir desse instante, surge a simbologia de ressurreição: “... sacudiu a cabeça. [...] Abriu os olhos.” (p.197).

A recuperação dos sentidos através da visão é a mais notável simbologia da ressurreição. A partir dessa parte da narrativa, o tom carnavalesco dá lugar a um discurso de fé. Dessa forma é possível visualizar que a literatura e a religião mantêm diálogos favoráveis através da inusitada experiência de Delfino com a cruz. Extravagante e lúdica para a literatura, séria e polêmica para a religião.

Além do mais, a literatura com a teologia ainda pode, através desse contexto, suscitar outros discursos. Isso é percebido mais propriamente na passagem abaixo, quando a narrativa literária traduz o estado de transcendência de Delfino ao final do percurso de sua expiação:

Delfino sentiu uma vida nova no corpo. Não lhe incomodava mais os ombros feridos, os joelhos ralados. Não sentia mais humilhação nem vergonha. Sabia que nada o atingiria nem humilharia mais, que estava dentro da redoma da penitência, dentro de um sino transparente onde os pecados são macerados como cadinho e soprados ao vento em badaladas. (p. 198).

Com o estrato acima, pode-se dizer que Delfino não só se liberta da culpa, mas assume um plano de dimensão mística e divina. Ele vai além da hipocrisia e pecados oriundos da fraqueza humana. Sendo assim, é possível perceber que a obra mostra que os conflitos ocorridos com Delfino o fizeram assumir verdadeiramente uma conotação de experiência com o Messias.

Com essa conjuntura, tem-se a certeza de que a luta de Delfino contra seus pecados não duraram só o tempo da penitência, mas 13 anos em estado de culpa e agindo sempre do lado errado.

Quanto ao Adriano, que sempre esteve do seu lado junto aos desacertos, torna-se o responsável em por fim ao percurso de penitência de Delfino. E para isso usa de artifícios da tentação.

Em oposição, nada abalaria este personagem: “Delfino deu tal repelão com a cruz que quase derrubou Adriano.” (p. 198). Num enredo que põe Delfino cada vez mais num estado de libertação de seu pecado e de sua culpa, virando às

costas para aqueles que lhe fizeram desviar de sua crença e de seus preceitos. Assim, presencia-se um comportamento excêntrico de Defino em relação ao seu amigo, retomando o riso carnavalesco através do “repelão”.

O novo comportamento de Delfino, sua nova visão através dessa experiência, numa dimensão teológica/religiosa, significa ganhar o respeito e a dignidade novamente e a libertação do estado de culpa e vergonha. Significa também tamanha sublimação da alma apesar da dor física, acentuado pelo encantamento de ver sua esposa derramada de lágrimas:

Mar lhe estendia os braços, a cara molhada de lágrimas, com como iluminada por dentro, aquecida de amor. Quando ele chegou à porta do santuário ela lhe passou a mão pela cintura. Juntos subiram os últimos degraus e levavam a cruz por entre os profetas verdes e a colocaram novamente a sua parede. (p.199).

Essa passagem demonstra marcas concretizadoras de que Marta o havia perdoado e de que sua expiação havia servido para sua alma e para resgatar sua união matrimonial.

Enfim, diálogos interdiscursivos intrigantes de crença, pecado, remorso e perdão; onde a vivência subjetiva de um personagem é, de uma maneira singular e tão profundamente, apresentada através do diálogo entre a literatura e a religião, a literatura e a teologia.

Um exemplo de como o homem, na experiência com o sagrado – ritual, dogma, Bíblia, imagem sacra, templo e a cruz - possibilita um estágio de transcendência humana. Isso através das sensações do estado da alma e de relações muito singulares com o divino, caráter religioso de natureza humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo das narrativas literárias, é imprescindível considerar o caráter de que as obras da literatura brasileira tratam de temáticas envolvendo a religião. Esse fato é totalmente presente em *A Madona de Cedro*, foco de estudo nessa análise. Esta obra abrange temas religiosos diversos dentro de sua trama. O pecado através da corrupção e a reflexão sobre o livre-arbítrio são os temas mais recorrentes.

Na abordagem desses temas, considera-se a representação do discurso num olhar sistematizado da Teologia Católica. Através de suas doutrinas, a Igreja Católica impõe padrões de comportamento social e religioso.

Além disso, essa obra, no diálogo com o universo simbólico e metafórico, permite diálogos frutíferos com passagens da Bíblia, suscitando mitos e discursos de fé. Essa identificação é possível em confrontos intertextuais e interdiscursivos, método de análise deste trabalho.

Dessa forma, a rica inserção de textos bíblicos e os discursos de fé, em confronto com o romance, permitem interpretações teológicas e de vivências religiosas singulares e fascinantes. Esse fato acontece graças à possibilidade criativa que detém a literatura de representar a realidade.

Recorrendo a teoria genettiana, considera-se então o romance *A Madona de Cedro* como palimpsesto, trazendo a trajetória da crucificação de Cristo através da protagonização do personagem Delfino Montiel. Dessa forma, é possível fazer uma leitura do martírio de Cristo por meio da percepção da transparência que o palimpsesto possibilita. O novo sob o velho, cuja inscrição não foi apagada totalmente, visto que aí ainda há resquícios de cenas do calvário de Jesus Cristo.

No contexto intertextual, o romance calladiano permite alusões a personagens bíblicos que estão presentes na obra de modo à resignificar a trama, acentuando conflitos de ordem religiosa, mais explicitamente aqueles que dizem respeito ao Catolicismo. Tais alusões estão dispostas numa configuração

semelhante ao que Genette chama de *links* falantes. Através destes, a obra possibilita “viagens” intertextuais e interdiscursivas em várias narrativas da Bíblia.

Ainda na interpretação que circunda *A Madona de Cedro*, percebem-se discursos que podem ser confrontados tanto com narrativas do Antigo quanto do Novo Testamento. Esse diálogo interdiscursivo vem trazer à tona uma leitura de temas da religião e da teologia.

O livre-arbítrio é uma das questões discutidas pelos personagens da narrativa. Através desse confronto, a análise permite interpretações que perpassam pela ética, pela crença e valores religiosos; como também reflexões de ordem teológica na resignificação proposta pela obra sobre o caminho que leva a Deus e o caminho que leva a satanás. Trata-se de uma apologia sobre a distinção entre o bem e o mal, entre boas e más ações.

Outra recorrência interdiscursiva que está relacionada a essa outra já referida é a corrupção e o remorso. Elencados visivelmente na obra, estes são resultados de choques provenientes de crenças e visões doutrinárias da Igreja Católica, associado ao próprio discurso bíblico que sustenta tais doutrinas. Nesse aparato, através de uma leitura da experiência de fé desses personagens, sobretudo de Delfino, evidenciam-se os dilemas do ser humano em relação às suas crenças.

A partir de um olhar para o universo do autor e para uma revisão da crítica literária, passa-se a reconhecer a verossimilhança de sua obra literária e do seu universo de ficção. A inspiração vem da arte barroca, do cenário católico de Congonhas do Campo. Em *A Madona de Cedro*, além de outros propósitos, percebe-se Antonio Callado preocupado em enaltecer a arte, de evidenciar o crescimento de religiões protestantes que se formavam na época no Brasil, além de retratar a Religião Católica, a qual conhecia muito intensamente.

No confronto com os romances *Assunção de Salviano* e *A Madona de Cedro*, notam-se ricas temáticas de cunho religioso. Em *Assunção de Salviano*, Manuel Salviano é o personagem oposto a Delfino Montiel, de *Madona de Cedro*. O primeiro se torna exemplo de conversão e o segundo de corrupção. Em ambas narrativas, o discurso de fé, de contrição, de remorso e de culpa são bem frisados

numa relação muito íntima com a experiência religiosa de cada um dos personagens, sob a tutela dos padrões comportamentais da Religião Católica.

Quanto ao diálogo entre *A Madona de Cedro* e *Quarup*, percebe-se a repetição de personagens. Padre Estêvão e Padre Nando são personagens criados em décadas diferentes, mas que vivem as mesmas crises contra o pecado da luxúria e os mesmos ainda alimentam o desejo de seguir a missão jesuítica junto aos índios. Assim, dez anos após, as mesmas temáticas são retratadas no perfil desses personagens, evidenciando uma preocupação ainda recorrente do autor. Isso admite a necessidade de aprofundamentos na literatura calladiana, dentro de sua riqueza simbólica e metafórica, assim como no que diz respeito à relação de suas obras com a religião e com a teologia.

Assim, o propósito aqui não cumpre a tarefa de aprofundar essa questão, mas elencar algumas relações em suas obras e apontar a literatura de Callado como objeto de estudo da literatura e da religião, em leituras que envolvam a intertextualidade, a interdiscursividade e a hermenêutica, entre outros fundamentos teórico-metodológicos.

Para além dessa relação, o confronto entre os romances iniciais de Callado traz uma peculiar característica: o retorno de mitos num diálogo incessante com o universo bíblico. Tal leitura viabiliza leituras de mitos bíblicos como o Profeta Elias, Jesus e Moisés. Assim, a leitura calladiana se mostra rica pela configuração de mitos que não são totalmente explorados nessa abordagem, mas que merecem posterior aprofundamento.

Na interpretação de *A Madona de Cedro*, propriamente em cenas de Delfino sendo carregado no esquife do Senhor, presencia-se forte carga simbólica e metafórica na intertextualidade com os Evangelhos. E ainda, essa configuração de expiação permite ao menos duas leituras: uma reflexão sobre a *via crucis* Católica e a conotação de humor provindo da narrativa carnavalesca calladiana.

A concepção de Bakhtin de que a carnavalização na obra literária pode se manifestar de forma ambivalente é perfeitamente aplicável ao romance *A Madona de Cedro*. A análise mostra que o riso e o sério estão imbricados na revelação de mistérios da tradição doutrinária católica e também na invenção de milagres como partes integrantes da trama que configura esse romance.

No terceiro capítulo, quando há uma análise mais aprofundada de *A Madona de Cedro*, pode-se classificar essa obra como palimpsesto da *via crucis*. Cada estação permite observar uma nova configuração carnavalesca. Há então vários artifícios do autor que acentuam para mais ou para menos o tom irônico, o sarcasmo, o escárnio, o deboche, entre outros. Esta mesma análise acaba identificando, na relação hipertextual, uma nova configuração da *via crucis*: a “*via crucis* de Delfino”.

Além das quatorze estações, julga-se pertinente configurar a etapa da Ressurreição, dialogando com a semântica que ela assume na Igreja Católica e na obra retratada. Assim, o desfecho da obra traz um discurso de fé e de remissão muito pertinente para a dignidade da pessoa humana e a fé cristã.

Nesse mesmo trabalho, o estudo acaba identificando dogmas católicos que tem origem canônica, outros com origem não canônica ou que simplesmente fazem parte da tradição do Catolicismo, sem referência textual imediata. Há leituras de mistérios como Assunção de Maria e de Jesus que recebem conotações muito próprias da literatura e em protagonizações muito próprias do estilo do autor.

Entre as mais variadas percepções, há uma observação que merece ser mais explorada. Torna-se visível a característica peculiar calladiana de inserir uma narrativa introspectiva. Personagens como Delfino (de *A Madona de Cedro*), Manuel Salviano (de *Assunção de Salviano*) e Nando (do romance *Quarup*) são retratados, em grande parte da narrativa, num foco narrativo psicológico. Assim, o perfil desses personagens é evidenciado pela garantia do diálogo que estes estabelecem com eles mesmos. Numa dinâmica que pode ser associada a um diálogo com um espelho, o solilóquio narrativo permite contemplar crises existenciais de crença, corrupção, contrição, conversão e remorso. Nossa concepção é que esses aspectos podem ser mais bem captados pelo viés dos estudos sobre dialogismo e da alteridade, questões que podem ser aparato para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE ANTONIO CALLADO

ATHAYDE, Tristão de. Prefácio, in: CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

CALLADO, Antonio. **A Madona de Cedro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974.

_____. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REFERÊNCIAS SOBRE ANTONIO CALLADO

Academia Brasileira de Letras. Disponível em:
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=151&sid=138>
> Acesso em: 6 de julho de 2012.

AGAZZI, G. L. **A Crise das Utopias: A Esquerda nos romances de Antônio Callado**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1998. 237 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ALONSO, V. L. F. F. **Quarup: Ruína e Utopia**. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica – PUC. Rio de Janeiro, 1979.

COSTA, É. J. **Quarup: tronco e narrativa**. Curitiba - PR: Scientia et Labor, 1988.

CRUZ, Cláudia Helena. **Encontros entre a Criação Literária e a Militância Política: Quarup (1967) de Antonio Callado**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

GRASSI, Bruna Stephani Sanches. **Assunção de Salviano, A Madona de Cedro e Quarup uma leitura dos romances iniciais de Antonio Callado**. Revista de Estudos Linguísticos e Literários, Patos – Minas Gerais UNIPAM, vol. 5, n.1, pp 50-63, março 2012.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapati. **A presença da Literatura em Crônicas de Fim do Milênio de Antonio Callado**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2003.

_____. **Ossos e Espelhos Mortos - Uma leitura de Reflexos do Baile e Esqueleto na lagoa verde, de Antonio Callado**. Tese (Doutoramento em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2007.

KOSHIYAMA, A. M. **O Tempo de Levindo: Ficção e História no Romance Quarup**: 1986, 199 f. Tese (Doutoramento na Área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

LEITE, L.C. **Antonio Callado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

MAMIZUKA, R. B. **O Romance Engajado na Década de 60: Quarup**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas – UNICAMP, São Paulo, 1983.

MARTINELLI, Marcos. **Antonio Callado, um sermonário à brasileira**. São Paulo: Annablume; FAI, 2006.

PINTO, C. F. **A Viagem do Herói no Romance de Antônio Callado**. 1984. 63 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Espanhol e Português, Tulane University, New Orleans, Estados Unidos, 1984.

SÁ, L. R. **A Literatura Entre o Mito e a História: uma Leitura da “Maíra” e “Quarup”**: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1990. 303 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SANDRONI, Laura. **Antonio Callado**. Novas Seletas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Giselia Rodrigues Dias. **O Indianismo revisitado: A Expedição Montaigne, de Antonio Callado**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

SILVA, Maria da Conceição Santos. **Quando o escritor toma partido: o caso de Antonio Callado**. Revista de Pós-Graduação em Letras. UNESP – Campos de Assis. Miscelânea, 2011.

SOUZA, F. S. **A Cruz e a espada (A questão religiosa e revolucionária nos romances de Antônio Callado)**: 310f. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS

BAKHTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

BRANDÃO, Eli (org.) **Litteratheos**. Campina Grande: Ed. da Livro Rápido, 2004.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução a análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FRYE, Northop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Botempo, 2004.

GAGLIARDI, Caio. **O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões**. Estudos Avançados, 2010.

GENETTE, Gerard – **Transtextualidades**- MALDOROR- Revista de la ciudad de Montevideo- Traducción de Beatriz Vegh de Falcão.- (Alliance Française). Nº 20- Pág. 53 - Montevideo, marzo de 1985 .

_____. **Palimpsestos - a literatura de segunda mão**. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos) Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

LEITE, Francisco Benedito. **Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos**. *Revista Magistro - ISSN: 2178-7956 Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO Vol. 1 Num.1 2011*

LOPES, Cristiano Camilo. **O espaço sagrado na literatura para a juventude: um olhar comparativista**. FFLCH-USP, 2010

MAGALHÃES, Antonio. & PORTELA, Rodrigo. **Expressões do sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2008.

_____. **Deus no Espelho das Palavras**. Teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes/Ed.da Unesp, 1997.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Manual para elaboração de monografias e dissertações**. São Paulo: Atlas, 2000.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1996.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2007.

REGO, Djair Teófilo do. **Polifonia, Dialogismo e Procedimentos Transtextuais na Leitura do Romance La Guerra Del Fin Del Mundo, de Mário Vargas Llosa: Pródromos e Epílogos**. Tese: UFPB, JOÃO PESSOA – PB, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **Intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SICUTERI, Roberto. **Lilith - A Lua Negra**. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3ª Ed. Paz e Terra. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/3203249/Lilith-Roberto-Sicuteri>> Acesso em 9 de out. de 2012.

SILVA, Eli Brandão da. O Símbolo na Metáfora. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Literatura e Estudos Culturais**. João Pessoa/Campina Grande: UFPB Editora Universitária/ UEPB-EDUEP, 2004, pp. 51-81.

OUTRAS REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: FTD, 2002. 312p.

BÍBLIA SAGRADA. Edição com letras vermelhas. Barueri, SP: Sociedade Pública do Brasil, 2000.

CARRERO, Raimundo. **Viagem no ventre da Baleia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

FEUERBACH, Ludwig Andreas. **A essência do Cristianismo**. Trad. Adriana Verissimo Sennão. Lisboa: Fundação Calouste, 2001.

GOMES, Geam Karlo. **A configuração hipertextual do martírio de Cristo no romance A madona de cedro: leituras de signos na teologia católica**. In: SIMÕES, Darcília. Linguagem, Códigos e Tecnologias – Estudos e Aplicações. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. pp. 65-77.

_____. **A Madona de Cedro como palimpsesto: uma leitura da cultura religiosa cristã em pleno século xx**. In: ARAGÃO, Maria do Socorro de; LOPES,

Paulo Aldemir Delfino (Orgs.). “Eu, cem anos de poesia”. **Resumos** – Congresso Nacional de Literatura – I CONALI. João Pessoa: Idea, 2012. p.138.

_____. **A Madona de Cedro como palimpsesto: uma leitura da cultura religiosa cristã em pleno século xx.** In: ARAGÃO, Maria do Socorro de; (Org.). “Eu, cem anos de poesia”. **Anais** – Congresso Nacional de Literatura – I CONALI. João Pessoa: Idea, 2012. pp. 816-824.

_____. **Desejo x conduta: uma leitura psicanalítica do romance A Madona de Cedro.** In: Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades, Campina Grande: UEPB, 2012.

_____. **A Madona de Cedro configurada na mídia televisiva.** In: IV Encontro Nacional de Literatura Infanto-juvenil e Ensino. Campina Grande: UFCG, 2012.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 445p.

LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA. **A Via Sacra.** ANE Brasil, São Carlos, São Paulo, 2004. Disponível em <<http://grandecruzada.leiame.net/>> Acesso em 01/09/2012.

LIVRO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA. Tratado de São João, o Teólogo, sobre a Passagem da Santa Mãe de Deus. Apócrifos da Assunção. Disponível em <www.autoresespiritasclassicos.com> Acesso em: 01/09/2012.

LUNA, Jayro. **Antonio Callado – A Madona de Cedro (resumo).** Jornal Eletrônico de Poesias e Artes. Orfeu Spam. ISSN 1807-8311. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Antonio_Callado_A_Madona_de_Cedro_resumo.htm> Acesso em 6 de julho de 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

PAGLIARIN, Juanribe. **Jesus – a vida completa.** São Paulo: Bless Press Editora, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade encarnada: artistas da revolução.** Granci e o Brasil. Acessa.com mais comunicação, 2000. Disponível em

<<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=69>> Acesso em: 23 maio 2012.

SCLIAR, Moacir. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FILMOGRAFIA

NEGRÃO, Walter. **A Madona de Cedro**. Minissérie. Rede Globo, 1994.

ANEXOS

ANEXO – 01: A VIA CRUCIS

A VIA CRUCIS ¹³

Esta reflexão é baseada em quatorze estações ou etapas, em que cada uma apresenta uma cena da Paixão a ser meditada pelo discípulo de Cristo:

- 1ª Estação: Jesus é condenado à morte
- 2ª Estação: Jesus carrega a cruz às costas
- 3ª Estação: Jesus cai pela primeira vez
- 4ª Estação: Jesus encontra a sua Mãe
- 5ª Estação: Simão Cirineu ajuda a Jesus
- 6ª Estação: Verônica limpa o rosto de Jesus
- 7ª Estação: Jesus cai pela segunda vez
- 8ª Estação: Jesus encontra as mulheres de Jerusalém
- 9ª Estação: Terceira queda de Jesus
- 10ª Estação: Jesus é despojado de suas vestes
- 11ª Estação: Jesus é pregado na cruz
- 12ª Estação: Jesus morre na cruz
- 13ª Estação: Jesus morto nos braços de sua Mãe
- 14ª Estação: Jesus é enterrado

¹³ Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Via_Cr%C3%BAcis> Acesso em: 21 de agosto de 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE – 01: QUADRO COMPARATIVO

Estações	<i>via crucis</i>	<i>A Madona de Cedro</i>
1ª Estação	Jesus é condenado à morte	“Vá e arrote todo o mundo com a sua cruz e a sua fé!”
2ª Estação	Jesus carrega a cruz às costas	“Como se carrega uma cruz?”
3ª Estação	Jesus cai pela primeira vez	“Delfino, com a cruz nas costas, perdeu o equilíbrio e caiu.”
4ª Estação	Jesus encontra a sua Mãe	“Por que é que padre Estêvão não aparecia, que diabo!”
5ª Estação	Simão Cirineu ajuda a Jesus	“Lutar com d. Dolores pela cruz era o cúmulo...”
6ª Estação	Verônica limpa o rosto de Jesus	“Manuela preta, doceira, fez o sinal-da-cruz olhando para ele e se ajoelhou.”
7ª Estação	Jesus cai pela segunda vez	“Delfino caiu de novo no chão.”
8ª Estação	Jesus encontra as mulheres de Jerusalém	“... as mulheres a dar em cima dele ...”
9ª Estação	Terceira queda de Jesus	“... o esforço sobre-humano embrulharam-lhe as ideias, numa súbita turvação.”
10ª Estação	Jesus é despojado de suas vestes	“... manto roxo de estrelas a cobri-lo...”
11ª Estação	Jesus é pregado na cruz	“Carregava a cruz, fora nela pregado...”
12ª Estação	Jesus morre na cruz	“Mas estava morto.”
13ª Estação	Jesus morto nos braços de sua Mãe	“...manto de estrelas de Marta a ocultá-lo do céu.”
14ª Estação	Jesus é enterrado	“... e agora levavam-no a enterrar.”
Ressurreição:	Jesus ressuscita.	“Delfino sentiu uma vida nova no corpo.”