

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ACADEMIA
LUCIANA DIAS PROCÓPIO SILVA**

**A MADONA DE CEDRO E AS IMAGENS GERAIS:
LITERATURA E RELIGIOSIDADE**

Juiz de Fora
2021

LUCIANA DIAS PROCÓPIO SILVA

**A MADONA DE CEDRO E AS IMAGENS GERAIS:
LITERATURA E RELIGIOSIDADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário Academia - UniAcademia, área de concentração Literatura Brasileira. Linha de pesquisa Literatura de Minas: o regional e o universal.

Orientador: Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade

Juiz de Fora

2021

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca UniAcademia

S586

Silva, Luciana Dias Procópio,

A madona de cedro e as imagens Gerais: literatura e religiosidade. / Luciana Dias Procópio Silva, orientador, Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade.– Juiz de Fora : 2021.

142 p., il. color.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro Universitário UniAcademia, 2021.

1. A madona de cedro. 2. Antônio Callado. 3. Imagem. 4. Arte sacra. 5. Arte religiosa. I. Andrade, Altamir Celio de, orient. II. Título.

CDD: B869.3

SILVA, Luciana Dias Procópio. **A madona de cedro e as imagens Gerais:** Literatura e Religiosidade. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Academia - UniAcademia, área de concentração Literatura Brasileira. Linha de pesquisa Literatura de Minas: o regional e o universal, realizada no 2º semestre de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof.^a Dra. Juliana Gervason Defilippo
Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof.^a Dra. Maria Inês de Castro Millen
Seminário Santo Antônio

Para Maria Clara e Otávio José.

AGRADECIMENTOS

Dos quase trinta meses desta pesquisa, vinte e três se deram no contexto da pandemia da Covid-19 com períodos de *lock down*. A vida acadêmica, que pressupunha a convivência da sala de aula além da companhia dos livros e o aprendizado com os mestres, foi substituída pela distância dos encontros virtuais e por um caminhar completamente solitário. Outros aprendizados vieram das aulas à distância, do isolamento imposto, do pânico instaurado e das muitas e muitas vidas perdidas. Foi preciso coragem e muita resiliência para seguir.

Diante de um mundo que ainda chora, de uma nova rotina que impõe o constante e incômodo uso de máscaras e de outras medidas de segurança, porque ainda não temos uma população mundial amplamente vacinada, transformo os meus agradecimentos individuais a Deus, à família, ao orientador e examinadores, demais mestres, aos amigos e a todos que contribuíram para o avanço desta pesquisa, em uma simples homenagem a todos os que sofreram e ainda sofrem com essa dura realidade que ceifou vidas, privou a liberdade e impediu a convivência.

Assim, diante das tristezas e das incertezas da atual realidade, fica a certeza de que é preciso apostar e seguir em frente. É preciso, acima de tudo, permanecer no amor, pois só o amor – a fundamental e constante opção pelo bem – é capaz de conduzir o ser humano pelas veredas do Bem, do Belo e da Verdade.

O que as palavras não podem expressar,
a beleza nos conduz para além da razão
tornando-nos por inteiro. Isso é o
maravilhar-se.
Cláudio Pasto.

RESUMO

SILVA, Luciana Dias Procópio. **A madona de cedro e as imagens Gerais: Literatura e Religiosidade**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

Esta pesquisa tem como objetivo destacar a relação entre Literatura e religiosidade no romance **A madona de cedro** (2014), de Antônio Callado, publicado em 1957, que permite pensar a imagem, dentre outras possibilidades, como ponto de partida para análise das marcas de um tempo e da cultura religiosa de um povo. Além disso, permite um olhar que caminhe da Literatura para a Teologia, auxiliando na compreensão da imaginária como convite à transcendência. Nesse sentido, o texto literário - que coloca em relevo as imagens da arte religiosa mineira - é palco para celebrar a cultura de Minas Gerais através de sua religiosidade, cultura e paisagem. Os elementos presentes na escrita de Callado parecem ratificar que a imagem, componente indispensável para a manifestação artístico-religiosa, carrega em si potencialidades e a possibilidade de propor uma experiência estética capaz de persuadir o seu observador e a transformá-lo. Dentro dessa perspectiva, cabe perguntar: a partir da abordagem calladiana sobre a imaginária mariana e da relação estabelecida entre Literatura e Religiosidade no texto literário, é admissível pensar as imagens artísticas como um dos caminhos que possa conectar o ser humano ao sagrado de modo a ressignificar os acontecimentos cotidianos? A fim de refletirmos sobre essas questões, nos valeremos das contribuições teóricas de diversos autores, dentre eles: Alfredo Bosi, Mircea Eliade, Antonio Geraldo Cantarela, Jean-Yves Leloup, Cláudio Pastro e José Ortega y Gasset.

Palavras-chave: A madona de cedro. Antônio Callado. Imagem. Arte sacra. Arte religiosa.

ABSTRACT

This research aims to highlight the relationship between Literature and religiosity in the novel **The madonna of cedar** (2014), by Antônio Callado, published in 1957, which allows thinking about the image, among other possibilities, as a starting point for analyzing the marks of a time and the religious culture of a group. In addition, it allows a look that moves from Literature to Theology, helping understand the imaginary as an invitation to transcendence. In this sense, the literary text - which highlights the images of religious art from Minas Gerais - is a stage to celebrate the culture of the state of Minas Gerais through its religiosity, culture and landscape. The elements present in Callado's writing seem to confirm that the image, an indispensable component for artistic-religious expression, carries potentialities and the possibility of proposing an aesthetic experience capable of persuading its viewer and transforming it. Within this perspective, it is worth asking: from the Calladian approach on Marian imagery and the relationship established between Literature and Religiosity in the literary text, it is admissible to think of artistic images as one of the ways that can connect human beings to the Sacred to re-signify the everyday events? To reflect on these issues, we will use the theoretical contributions of several authors, including Alfredo Bosi, Mircea Eliade, Antonio Geraldo Cantarela, Jean-Yves Leloup, Cláudio Pastro and José Ortega y Gasset.

Keywords: The madonna of cedar. Antonio Callado. Image. Sacred art. Religious art.

Lista de Ilustrações

Figura 1	A imagem como linguagem.....	32
Figura 2	Áreas de conhecimento em que se concentram os pesquisadores, da graduação ao doutorado.....	40
Figura 3	Número de publicações conforme o tipo de produção bibliográfica.....	41
Esquema 1	Histograma das perspectivas calladianas sobre a imagem de Maria em A madona de cedro (2014).....	69
Fotografia 1	<i>Mater Dei, ora pro nobis</i>	75
Figura 4	Gráfico da quarta pergunta do Anexo.....	99
Figura 5	Gráfico da sexta questão do Anexo.....	101
Figura 6	Gráfico da oitava questão do Anexo.....	103
Figura 7	Gráfico da nona questão do Anexo.....	104
Figura 8	Gráfico da décima questão do Anexo.....	105

Lista de Tabelas

Tabela 1	Ladainha da Madona de cedro composta pela autora desta pesquisa.....	52
Tabela 2	Destaques da imagem de Nossa Senhora no romance.....	52
Tabela 3	Comparação das descrições de Nossa Senhora da Conceição.....	72
Tabela 4	Principais personagens do romance.....	79
Tabela 5	Dados da quinta pergunta do Anexo.....	99
Tabela 6	Dados da sétima questão do Anexo.....	102
Tabela 7	Dados parciais da décima questão do Anexo.....	106
Tabela 8	Dados da décima primeira questão do Anexo.....	106

Lista de Siglas

Cl	Carta de Paulo aos Colossenses
Covid-19	Coronavírus
Ex	Livro do Êxodo
Gl	Carta de Paulo aos Gálatas
Gn	Livro do Gênesis
Is	Livro do profeta Isaías
Jo	Evangelho Segundo João
Jn	Livro do profeta Jonas
Lc	Evangelho Segundo Lucas
LS	<i>Laudato Si'</i>
Mt	Evangelho segundo Mateus
Os	Livro do profeta Oseias
PCN	Parâmetros curriculares nacionais
Sb	Livro da Sabedoria
Sl	Livro dos Salmos
VP	<i>Via Pulchritudinis</i>
YHWH	Tetragrama para designar o nome de Deus no Antigo Testamento

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	A MADONA DE CEDRO E SUAS IMAGENS: CONCEITOS E DEFINIÇÕES.....	17
2.1	AS DESCRIÇÕES DO PATRIMÔNIO DE MINAS NO ROMANCE A MADONA DE CEDRO.....	19
2.2	LITERATURA E RELIGIOSIDADE: UMA APROXIMAÇÃO TEOLÓGICA.....	33
3	AS MADONAS E OS CEDROS: IMAGEM E PALAVRA.....	50
3.1	A IMAGEM NA PALAVRA.....	50
3.2	A IMAGEM DA IMAGEM.....	67
4	AS IMAGENS GERAIS: LINGUAGEM E POTENCIALIDADES.....	85
4.1	A IMAGEM COMO NARRATIVA E LUGAR DE MEMÓRIA.....	85
4.2	A RETÓRICA DA IMAGEM E SUA CAPACIDADE PERSUASIVA.....	94
4.3	O CAMINHO DA BELEZA: O ENCONTRO COM O SAGRADO E A RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA.....	108
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
	REFERÊNCIAS.....	121
	ANEXO.....	129

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada nesta dissertação será desenvolvida no âmbito da linha de pesquisa **Literatura de Minas: o regional e o universal** e, sob a ótica da Literatura e da Religiosidade, pretende analisar o livro **A madona de cedro** (2014)¹, do escritor Antônio Callado, nascido em Niterói/RJ. O romance, publicado em 1957, apresenta um comerciante de figuras religiosas em pedra-sabão, Delfino Montiel, que, para se casar com o amor de sua vida, Marta Ribas, rompe temporariamente com a coletividade a que pertence e com seu espírito religioso. Delfino, ao roubar uma imagem religiosa para Juca Vilanova, reduz todos os valores que compõem essa imagem, incluindo o seu valor ritual no catolicismo tradicional popular, unicamente ao seu valor econômico. Essa atitude o coloca em total descompasso com o espírito coletivo e com o significado vital dessa obra em seu contexto religioso.

É, pois, em meio aos montes e as igrejas mineiras que Antônio Callado estabelece esse diálogo entre Literatura e Religiosidade passível de ser lido e refletido nos tempos atuais. O romance da década de 1950, anterior ao doloroso panorama político brasileiro que se instaura na década de 1960 e que motiva a parte da obra calladiana de maior repercussão entre o público e a crítica, abriu o espaço necessário para a pesquisa desenvolvida nesta dissertação. É importante salientar que a escolha do romance calladiano se deu pelo fato de o autor destacar a imaginária mineira e por celebrar Minas Gerais através de suas tradições católicas, de sua arte e de sua paisagem. Ao colocar como eixo da narrativa o furto de uma Madona de cedro, Callado suscita vários questionamentos possíveis relativos às potencialidades de uma imagem artística no campo da Religiosidade.

O texto literário em estudo parece ressaltar que a imagem religiosa, componente presente em diversas manifestações artísticas e importante elemento do catolicismo popular, demonstra comportar potencialidades e ser plenamente habilitada a afetar o seu espectador devido ao alto potencial transformador e

¹ As referências ao romance em estudo, seguindo as normas técnicas que abrangem a presente dissertação, sempre serão feitas através do título em negrito e com o ano da edição pesquisada entre parênteses, a saber: **A madona de cedro** (2014). Nesse sentido, ressalta-se que as formas semelhantes, mas distintas, como a Madona de cedro ou tão somente Madona de cedro, dentre outras, irão se referir à imagem religiosa de Nossa Senhora esculpida em madeira presente no texto literário atribuída a Aleijadinho.

humanizador da arte. É a partir da relação já estabelecida entre Literatura e Religiosidade que se delimitou pensar na admissibilidade da imagem, dentro da sua compreensão religiosa e de objeto de culto ou devoção, como um dos caminhos aptos a conectar o ser humano ao sagrado.

Assim, considerando o destaque calladiano à imaginária mariana, é possível considerar as imagens artísticas e religiosas como um dos caminhos que conduza o ser humano ao encontro com o sagrado e que esse encontro seja capaz de ressignificar os acontecimentos cotidianos, como o sofrimento e a esperança?

As reflexões que serão realizadas ao longo desse estudo partem da concepção de que a arte, notadamente a imagem artística, exerce grande impacto sobre aquele que a contempla por ser linguagem e importante meio de comunicação entre as gerações e os povos; fonte de preservação da memória; lugar de retratar as experiências humanas; e por ser o privilegiado caminho da beleza capacitado a produzir um estado de espírito tão extraordinário que coloca o observador em uma condição de transcendência fora do habitual.

Dentro dessas perspectivas, este trabalho objetiva analisar, a partir de **A madona de cedro** (2014), se a imagem artística em seu sentido amplo, é linguagem capaz de convidar o seu espectador à transcendência. Nesse horizonte, compreender a relação das imagens religiosas com o seu observador independente do vínculo religioso.

Especificamente, pretende-se investigar os elementos presentes na narrativa que possam auxiliar em uma maior compreensão da vida mineira em seu regionalismo rico, religiosa e imagetivamente. Deseja-se, também, analisar a relação texto e imagem e, conseqüentemente, as imagens religiosas centrais do romance para compreendê-las como narrativas e como lugar de memória. E, por fim, visa investigar se, na atualidade, a imagem artística proporciona ao espectador apenas a fruição da beleza ou se ainda é portadora de verdades metafísicas, sendo meio de cognição com o Real.

Assim, suspeita-se que os elementos presentes na escrita de Callado possam ratificar que a imagem, componente indispensável para uma das modalidades de manifestação artístico-religiosa, carrega em si potencialidades e a possibilidade de propor uma experiência estética apta a não só persuadir o seu observador como também a transformá-lo.

Nesse sentido, as imagens religiosas e sacras, se compreendidas como símbolos, como linguagem, preservam e expressam para um determinado grupo social a memória cristã vivida por um povo específico em um determinado lugar e período da história. Essas imagens artísticas, relicários de uma narrativa memorial que guardam a ocorrência do evento fundante do Cristianismo e de suas relações, ao se tornarem suportes externos de sustentação e de manutenção de tradições e ritos religiosos, passam a integrar a vida interior do sujeito que a contempla, contribuindo para a manutenção da memória coletiva.

A relevância desta pesquisa está em propor uma análise transdisciplinar que tanto nos permite refletir sobre os modos como o texto literário representa as artes plásticas, quanto nos encoraja a pensar acerca da ontologia da imagem religiosa no mundo contemporâneo. Nesse sentido, ao analisar passagens específicas da obra **A madona de cedro** (2014), busca-se contribuir com as pesquisas concernentes às relações entre palavra e imagem, assim como promover um aprofundamento no diálogo entre a teoria da literatura e a teologia da arte. Dessa forma, soa pertinente resgatar as potencialidades contidas numa obra de arte, dentre elas a capacidade de ser ponte para a experiência estética da beleza, e estudar a imagem como linguagem do humano e do divino, como reveladora da Palavra encarnada, capaz de afetar a opção fundamental do ser humano e de tocar a vida como um todo.

A singularidade deste estudo é verificável nas buscas pelas dissertações de mestrado produzidas no Brasil nos últimos doze anos: como resultado, não foi encontrado nenhuma pesquisa que tenha enfatizado a relação entre imagem e palavra através da imaginária presente no romance pesquisado. Dentre os resultados encontrados, apenas duas dissertações partem do romance **A madona de cedro** (2014), a saber: (1) **A madona de cedro: um diálogo entre Literatura e Religião**, de Geam Karlo Gomes, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (2013) – nessa análise, o autor realiza um diálogo entre o romance a partir das vozes de Delfino Montiel, a Bíblia e a cultura religiosa católica, privilegiando leituras do sagrado, de dogmas, de rituais, do pecado e da remissão – e (2) **A dessacralização e a sacralização de Delfino Montiel em A madona de cedro, de Antônio Callado**, de Eulália Baldi Pacheco, defendida no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/MG (2015), atualmente Centro Universitário Academia – nesse outro estudo, a autora aborda os temas da corrupção vivido por Delfino através dos conflitos da

personagem entre os seus interesses pessoais e a observância dos valores religiosos, tocando, assim, o sagrado e o profano; e da religiosidade como substrato da mineiridade e como fonte criadora de uma cultura religiosa considerada patrimônio do Estado mineiro. Assim, em nenhuma das pesquisas encontradas observou-se enfoque nas imagens religiosas presentes no texto literário e suas relações.

Para dar conta das reflexões propostas esta pesquisa se valerá de diversos autores, dentre eles: de Alfredo Bosi para o exame da relação da imagem com o seu espectador; de Mircea Eliade para estudo do sagrado; de Antonio Geraldo Cantarella para análise da teoliterária; de Jean-Yves Leloup para as reflexões teológicas; de Cláudio Pastro para compreensão da imagem no contexto religioso e para o estudo da beleza; de Maurice Halbwachs para a compreensão da memória coletiva; e de José Ortega y Gasset para experiência estética estabelecida entre imagem e seu observador. A partir de seus pensamentos, buscar-se-á elementos que corroborem uma pesquisa ancorada na obra literária de Antônio Callado e na percepção das possibilidades contidas nas imagens artísticas e no seu potencial de conduzir o ser humano a um velho-novo centro: o sagrado.

Assim, espera-se que a leitura de **A madona de cedro** (2014) ajude a compreender, dentro do campo da Religiosidade, quais as atuais possibilidades funcionais da imagem artística, em qual sentido aponta o seu potencial persuasivo e se, de fato, ao revelar o conteúdo humano, é portadora de verdades metafísicas sendo capaz de humanizar, de ajudar a retomar a ética, a superar o egoísmo e os limites, conduzindo ao outro e ao sagrado.

2 A MADONA DE CEDRO E SUAS IMAGENS: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

A madona de cedro (2014), segundo romance de Antônio Callado, é publicado em 1957. Nesse livro, mais do que retratar as causas em que acredita, Callado registra as marcas de um tempo, os costumes de um povo, as crenças do catolicismo tradicional popular e algumas questões que envolvem fé e dinheiro. É na histórica Congonhas do Campo² das décadas de 1940 e 1950 que as principais cenas literárias ganham corpo e vida. Da então sedutora capital nacional da era ouro, o Rio de Janeiro³, surgem as referências de que um novo tempo já se levanta no horizonte.

O enredo tem em suas linhas iniciais as lembranças do mineiro Delfino Montiel, um comerciante de artigos de pedra-sabão, sobre o famoso caso dos furtos às igrejas mineiras durante uma distante Semana Santa. Toda a ação da narrativa começa com uma volta ao passado, há treze anos do início do tempo narrado, e que coincide com a primeira visita de Adriano Mourão, amigo de infância de Delfino que não tinha boa fama e havia se mudado há algum tempo para o Rio de Janeiro. Adriano retornara à cidade natal com os ares da capital e como encarregado de expandir os negócios do seu patrão, Juca Vilanova, um colecionador de obras de arte, para Minas Gerais. Com o reestabelecimento da amizade, Adriano convida o velho amigo para visitá-lo na capital carioca. Delfino aceita o convite e vai realizar o sonho de percorrer “aquelas praias cujo nome sabia tão bem” (CALLADO, 2014, p. 15).

Conhecer o Rio de Janeiro para Delfino é, ao mesmo tempo, a realização de um sonho e um divisor de águas em sua vida. Pois, além de selar sua amizade com Adriano, é lá que ele conhece sua futura esposa, Marta Ribas. E é no retorno à Minas, em nova visita de Adriano, que Delfino confessa ao velho amigo a urgência desse amor, de sua necessidade de dinheiro para se casar com Marta. Nesse momento, Adriano encontra o espaço necessário para propor a Delfino um negócio que mudará para sempre a sua vida: furtar a imagem da Madona de cedro, descrita

² A partir de dezembro de 1948, através da Lei Estadual nº 336 datada de 27 de dezembro de 1948, Congonhas do Campo sofreu redução no nome e passou a se chamar oficialmente Congonhas. As duas nomenclaturas são utilizadas no decorrer do texto, Congonhas e Congonhas do Campo. Disponível em: <<https://www.congonhas.mg.gov.br/index.php/historia/>>, acesso em 15 ago. 2021.

³ O Rio de Janeiro deixou de ser a capital nacional em 21 de abril de 1960, quando Brasília recebeu oficialmente a transferência da capital brasileira. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-ia-a-capital-que-precisou-de-150-anos-para-sair-do-papel>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

como de Aleijadinho e pintada por mestre Ataíde, que ficava na igreja do padre Estêvão, como a forma fácil e rápida de conseguir o dinheiro necessário para se casar. Assim, de um trabalhador honesto, homem de fé e temente a Deus, Delfino passa àquele que se corrompe por dinheiro, que furta uma valiosa imagem de Nossa Senhora para levantar a quantia necessária para que o pai da noiva autorizasse o enlace matrimonial.

Do casamento com Marta vieram seis filhos e uma vida de culpa, de remorso e pecado, afastando-o da vida religiosa e devota que levava. Na mesma ocasião em que Delfino havia roubado a chamada Madona de cedro, várias igrejas históricas de Minas Gerais também haviam sido saqueadas, sugerindo que todos os furtos tivessem sido orquestrados por uma mesma quadrilha. Isso fazia Delfino se sentir pior, por ser parte de um mal maior do que ele havia praticado sozinho.

As reverberações dessa mudança de vida de Delfino, com o tempo, alcançam a feliz vida do casal. Marta, insatisfeita com o distanciamento que Delfino havia imposto aos sacramentos da igreja, procura padre Estêvão para conversar. Nessa conversa, Marta pede que padre Estêvão convença Delfino a se confessar para que volte a participar das missas e a receber a comunhão eucarística. Pedro, o sacristão da igreja, que nutria fortes sentimentos por Marta, interessado em saber qual assunto levava a esposa de Delfino à reunião particular com o padre, escuta toda conversa atrás de uma janela. O sacristão, que sabia que Delfino havia levado Adriano para fotografar a capela da Ceia antes do sumiço da Senhora de Aleijadinho, de imediato associa Delfino ao chamado roubo da Semana Santa.

É nesse contexto que Adriano ressurgiu com nova proposta a Delfino. Dessa vez, Juca Vilanova queria que Delfino roubasse a imagem de Judas Iscariotes, treze anos depois de ser fotografada. Delfino rechaça a proposta por dizer que está prestes a se confessar e receber o perdão do pecado que havia cometido. O colecionador de obras de arte não aceita a negativa. Devolve a primeira imagem roubada como forma de negociar a restituição da Madona de cedro ao seu perdão e, assim, à possibilidade de Delfino participar do novo furto.

É em outra sexta-feira da Paixão que Delfino volta à igreja para devolver a Mãe de Deus e lá fica preso. Sentindo-se acuado e prestes a ser descoberto, esconde-se no esquife do Cristo morto e é carregado em procissão. No retorno da procissão, d. Emerenciana, beata da igreja, supõe que é o próprio Jesus morto quem mexe a cabeça em sua urna funerária e, por isso, acaba sofrendo um ataque

do coração e morre. Padre Estêvão, inicialmente, também crê ter tido uma visão. Todo esse emaranhado de acontecimentos impede a conclusão do novo plano de Juca Vilanova e o furto de Judas Iscariotes. Exausto, ao voltar para casa, Delfino conta tudo para Marta que não o perdoa.

Delfino, ao ver de perto o fim do seu casamento, procura padre Estêvão para confessar todos os seus pecados que, antes mesmo de ouvi-lo, estabelece a penitência: carregar a cruz de Feliciano por toda Congonhas, como se o próprio Jesus Cristo fosse. Assim, Delfino se redime de seus pecados, reestabelece a paz com a sua consciência, com sua vida religiosa e com Marta.

O texto calladiano já se mostra rico nesse breve extrato apresentado e de múltiplas possibilidades. Nesta seção, identificaremos os traços culturais mineiros que mais se destacaram ao nosso olhar, bem como refletiremos Literatura e Religiosidade a partir de uma aproximação teológica.

2.1 AS DESCRIÇÕES DO PATRIMÔNIO DE MINAS NO ROMANCE A MADONA DE CEDRO

A aura em torno do nome Minas Gerais, atribuído no século XVIII com a separação das capitânicas de São Paulo e das Minas de Ouro⁴, etimologicamente não incluía a totalidade de suas riquezas culturais, sociais e naturais. O nome Minas Gerais, inicialmente pensado em razão da pluralidade das minas de minério, atualmente bem representa o polêmico estudo sobre a mineiridade: se há ou não **minas**, fontes ou características, **gerais**, culturais ou de riquezas específicas da população que habita o território mineiro.

O tema da mineiridade é um capítulo dentre a construção das particularidades históricas e da pluralidade cultural de qualquer outro Estado brasileiro (REIS, 2007). A complexa rede de hábitos que inclui o modo de pensar e de viver, comportamento social e religioso, manifestações artísticas e intelectuais que compõem a vida de um indivíduo e que dão sentido a ela, constitui a cultura de um determinado povo e a distingue de outro (ABBAGNANO, 2007).

O termo cultura, no sentido que é utilizado hoje, foi formalizado em 1871 pelo antropólogo inglês Edward Burnett Tylor a partir da síntese das expressões

⁴ Conforme encontra indicado no sítio oficial do Governo de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/conheca-minas/historia>>, acesso em 02 set. 2020.

germânica *kultur* e francesa *civilization*. De acordo com Laraia (2001), o primeiro vocábulo era utilizado para “simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade” (LARAIA, 2001, p. 25), enquanto o segundo “referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (LARAIA, 2001, p. 25). Dessa união, surgiu a palavra inglesa *culture*, traduzida para o português como cultura, que,

tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (TYLOR, 1871 apud LARAIA, 2001, p. 25).

Tylor, conforme aponta Laraia, em uma única expressão abrangeu todas as possibilidades de realização humana e criou oposição à ideia de que todos os comportamentos humanos são adquiridos ao nascer, transmitidos por mecanismos biológicos. Desde o século XVII a percepção da cultura já vinha ganhando consistência no pensamento coletivo. Segundo Laraia, a teoria dominante da época, que se apoiava na transmissão hereditária desse complexo que compõe o ser humano, foi refutada em 1690 por John Locke. Laraia sintetiza o pensamento de Locke no “**Ensaio acerca do entendimento humano**” (LOCKE, 1690 apud LARAIA, 2001, p. 25), da seguinte forma:

a mente não é mais do que uma caixa vazia por ocasião do nascimento, dotada apenas da capacidade ilimitada de obter conhecimento, através de um processo que hoje chamamos de endoculturação⁵ (LARAIA, 2001, p. 26).

Dessa forma, a partir da noção de que a cultura faz parte do processo de formação do indivíduo, pode-se dizer, relativamente ao regionalismo mineiro presente no romance **A madona de cedro** (2014), que não basta nascer em Minas Gerais para ser mineiro. É preciso crescer mineiro, sob as influências da cultura que incluem sua geografia, sua comida, seu modo de ser, de agir e de constituir seus valores, morais e religiosos, para poder atribuir a si mesmo ou a outrem o título cultural de mineiro. A respeito dessas especificidades culturais da cultura mineira, mas antes de permear propriamente o estudo em si, cabe destacar o forte sentimento de pertença às Minas Gerais presente no texto literário em estudo. O

⁵ Para Laraia, endoculturação é o processo em que os indivíduos aprendem o comportamento que identifica um certo grupo (LARAIA, 2001).

autor, natural do estado do Rio de Janeiro, já nas primeiras linhas situa o leitor em terras mineiras ao destacar – entre outras referências – as suas montanhas e paisagem características; o ambiente e o tempo religioso católico; e os rios que cortam a cidade de Congonhas:

Quando a Quaresma estourava nos montes e nas igrejas, Delfino Montiel não era o único a pensar no afamado caso do roubo da Semana Santa. [...] As quaresmas roxas rebentavam em flor nas encostas, os panos roxos saíam dos gavetões das sacristias para os altares, e Delfino sentia um calafrio. [...] Naquele ano do roubo de Sexta-feira da Paixão, ele, chegado o Domingo de Páscoa, já começava a sua viagem rumo ao Rio de Janeiro. [...] e que agora, louvado via quaresmeira e acácia pintando os morros de Congonhas do Campo ou pondo manchas de amarelo e ouro nas águas do Maranhão e do Santo Antônio, murmurava consigo mesmo: 'Não posso deixar de dizer que se fico triste na Semana Santa como as quaresmas, fico bem alegre também, feito as acácias.' Delfino só ficava mesmo sorumbático quando a quaresma e a acácia cresciam juntas e misturavam ouro com roxo numa copa só. Aí ficava tudo com cor de enterro e seus pensamentos se voltavam para o lado triste da Semana Santa, do roubo (CALLADO, 2014, p. 11).

Essas características da mineiridade⁶, que acompanham todo o texto literário em análise, podem ser lidas como marcas de identidade regional ou de identidades, por serem “identificações em curso” (SANTOS, 1996 apud REIS, 2007, p. 90) e estarem em constante transformação. Segundo Liana Reis (2007), a pluralidade dessas identidades, ou ideia de pertencimento como destaca, são dinâmicas e

originadas das características peculiares da formação e vivência históricas [...] de cada sociedade ou grupo social, a mineiridade é uma dentre tantas outras identidades, considerando o Brasil como um todo [...] (REIS, 2007, p. 89-90).

As reverberações ideológicas que afetaram o cenário político nacional no curso da história não serão objeto de análise nesse estudo. Nessa seara, basta a informação de que “a mineiridade é uma construção imaginária, com base na história, elaborada por uma elite política que se apropriou de fatos históricos regionais [...] para preservar-se no exercício do poder” (REIS, 2007, p. 90). Os textos literários que trazem esses elementos regionais mineiros nos ajudam a compreender os traços históricos da mineiridade e a dialogar com os seus elementos que a história resolveu dar significado (PACHECO, 2015). Cabe a nós, aqui, identificar

⁶ “A origem deste termo remonta a uma conferência proferida por Aires da Mata Machado Filho em 1937, na cidade de Diamantina, acerca do escritor Couto de Magalhães” (RAMALHO, 2015, p. 10).

alguns aspectos culturais presente no romance analisado e que se conectam com as características que compõem a mineiridade.

No estudo de Fernando Correia Dias (1985), o primeiro aspecto apontado como fortemente condicionante da cultura de Minas é o determinismo geográfico, o seu aspecto montanhoso. Os municípios, entrecortados por mares de montanhas, apresentam-se "separados uns dos outros por antemurais de granito" (MOOG, 1943 apud DIAS, 1985, p. 76). Isso faz com que o mineiro de cada região viva sua vida à parte, com forte sentimento de filho daquela terra que marca o seu nascimento. Callado reconhece essa importância e faz questão de situar essa geografia montanhosa em sua narrativa: "Quando a Quaresma estourava nos montes e nas igrejas, Delfino Montiel [...], louvado via quaresmeira e acácia pintando os morros de Congonhas do Campo" (CALLADO, 2014, p. 11).

O fechamento da vida para o exterior é associado por historiadores à geografia montanhosa que ao mesmo tempo protege e aprisionam o indivíduo das Minas Gerais. Delfino Montiel parece apresentar essa característica de fechamento em sua terra natal, mesmo se casando com uma noiva carioca, em nenhum momento cogita sair da histórica e pequena cidade mineira para adotar a capital do Rio de Janeiro como lugar possível para se viver após o casamento. O afamado roubo da Semana Santa, ocorrido pouco antes das núpcias de Delfino com Marta, marca uma vida isolada de si, do seu casamento, da vida sacramental da Igreja e da própria sociedade. Esse comportamento desligado do seu conjunto pode ser resumido no desfecho da primeira parte, quando o narrador apresenta Delfino com dificuldade de olhar para as acácias ao lado das quaresmeiras. Ou seja, de mirar, de ficar cara a cara com o amarelo-ouro das acácias, semelhante a douração presente nas igrejas e nas imagens religiosas barrocas e que lembravam todo esplendor da Semana Santa trazido pelo Sábado de Aleluia, ao lado do roxo das quaresmeiras, que remetiam ao lado triste e fúnebre do roubo da Madona de cedro:

Por tudo isto é que ainda agora, treze anos depois do furto, Delfino Montiel não podia olhar as acácias ao lado das quaresmas sem se lembrar de que recebera ouro por santa imagem roubada (CALLADO, 2014, p. 60).

Outro traço ligado à mineiridade que se encontra estruturando o eixo narrativo do romance calladiano é a "Minas doméstica, a Minas que se reúne em torno da mesa familiar para compartilhar o pão da amizade e junto ao lume larário para os ritos

do culto da hospitalidade” (VIANA, 1918 apud DIAS, 1985, p. 76). As tradicionais famílias mineiras desenvolveram suas vidas ao redor da mesa e do fogão à lenha. Na mesa se multiplicam os alimentos, as histórias e os lugares, sempre abertos a acolher mais um, e o calor do fogão mantém a comida e os afetos aquecidos. Frieiro (1982) registra esse atributo ao comentar:

na casa mineira não se deixa sair o visitante sem que lhe ofereça uma xícara de café – elo de cordialidade de convivência social. A recusa pode ser interpretada como desfeita aos donos da casa (FRIEIRO, 1982, p. 70).

Essa característica, que marca a afetividade familiar mineira, marca também os encontros de Delfino e Adriano e suas conversas de forma tão profunda que os colocam no patamar de família, não por serem ligados por laços biológicos ou por parentesco de afinidade, mas por se vincularem tão intimamente como família a partir de interesses comuns que vão se entrelaçando a cada encontro.

O primeiro reencontro dos conterrâneos se concretizou ao redor de uma mesa: “O almoço tinha sido excelente e o vinho verde deixara Delfino cheio de ternura pelo amigo pródigo, que voltava a Congonhas com tanto dinheiro e bom gosto” (CALLADO, 2014, p. 17). A cumplicidade estabelecida ali, entre comidas típicas e xícaras de café, tinha sido tal que avançara para um convite de Adriano para Delfino ir visitá-lo no Rio de Janeiro:

— [...] Por que você não vem passar um tempo no Rio?
 — No Rio? — repetiu Delfino, com um nó na garganta. A só ideia do Pão de Açúcar se levantando de dentro do mar e de todas aquelas praias cujo nome sabia tão bem, desde a pontinha de lá, da Marambaia, com a Barra da Tijuca. São Conrado, Gávea, Vidigal, Leblon, Ipanema...
 — No Rio? — disse de novo. — Eu gostaria de ir, mas... (CALLADO, 2014, p. 19)

Nesse fragmento, ainda à mesa do almoço, é possível destacar a explicação do narrador ao complementar como Delfino se sentiu só de pensar nas belezas cariocas ao receber o convite para visitar o Rio de Janeiro. Sua fragilidade humana, que será tão tentada no desenvolver da narrativa, já fica antecipadamente exposta. A emoção de Delfino em romper com o condicionamento limitante de “modesto comerciante de objetos de pedra-sabão” (CALLADO, 2014, p. 15) da cidade do interior de Minas, diante da nova e lustrada imagem de cavalheiro que Adriano agora ostentava, era tão nítida que chegava a travar sua garganta.

Observa-se, no retrato do regionalismo mineiro, outros pontos importantes, como a religiosidade e a arte barroca. A associação dessas duas características são as principais marcas que o autor parece querer destacar e, ao mesmo tempo, questionar. Diante dos novos tempos que surgem para além das montanhas mineiras, num mundo que vivencia sua reconstrução após os violentos impactos de uma segunda guerra mundial, Callado demonstra ter a intenção de discutir se a profundidade daquelas raízes que estruturam o povo mineiro é suficiente para sustentar os ventos que os novos tempos trazem.

O texto literário nos revela a forte ligação religiosa do povo das Minas Gerais com o sagrado. A intensidade da vida religiosa, que encontra sua origem no período colonial, nunca seguiu estritamente o modelo dogmático proposto pela Igreja (GROSSI, 2001), como nos sugere a dualidade das personagens em **A madona de cedro** (2014). Num breve apanhado é possível constatar d. Emerenciana, solteira por vocação e presença certa nas procissões da Semana Santa, que havia encontrado “nas cidades antigas de Minas, uma espécie de latifúndio do Senhor” (CALLADO, 2014, p. 86). Apesar de rezar muito, “como Tomé, d. Emerenciana era incapaz da fé que é fé e não exige prova, incapaz, embora não o soubesse, de acreditar em Deus” (CALLADO, 2014, p. 87). E, o próprio Delfino que, para conseguir realizar seu incontável desejo de se casar com o amor da sua vida, rompe com os valores éticos, morais e religiosos furtando a Madona de cedro esculpida por Aleijadinho:

[...] ele podia fazer como bem entendia tirar ou não tirar a Senhora da Conceição do seu altar por trás do pano roxo. [...] Delfino saiu da capela dos Milagres sobraçando a sacola onde a estatueta de madeira estava bem acondicionada (CALLADO, 2014, p. 59-60).

A eleição de Congonhas por Callado como cenário principal do romance **A madona de cedro** (2014) realça outro ponto importante do mineirismo: a arte barroca. Presente a céu aberto na histórica cidade mineira, a arte barroca está intimamente associada à religiosidade. Esse dueto nos remete ao período colonial no qual se forma a sociedade de Minas. Os pesquisadores que se preocuparam em estudar a formação da sociedade mineira datada do século XVIII, verificaram a importância de se voltar para esse período para compreendê-lo sistematicamente e para estabelecer novos paradigmas (DIAS, 1985).

Os novos pontos de vista propunham que a estratificação social das Minas de Ouro se compunha, em parte significativa, pela imigração de cidades e áreas próximas à região, visando o trabalho na mineração, e não de áreas rurais distantes, como se supunha. Esse novo olhar lançado para formação da sociedade mineira apresenta também a ideia “de que o barroco em Minas foi essencialmente popular e não aristocrático ou contra-reformista” (VASCONCELOS, 1968 apud DIAS, 1985, p. 80). A partir do estudo de documentos literários mineiros da primeira metade do século XVIII, Affonso Ávila passa a enquadrar a arte barroca não mais como estilo de época, mas como “fenômeno sincrônico que impregna toda a realidade sócio-cultural e se desdobra em épocas subseqüentes” (ÁVILA, 1967 apud DIAS, 1985, p. 81). Em outro trabalho, Washington Albino ao estudar os diversos aspectos do Ciclo do Ouro, apresenta uma inovadora proposta: “a tese da existência de uma cultura autônoma na região mineradora, da qual o Aleijadinho seria o símbolo completo e irrecusável” (ALBINO, 1979 apud DIAS, 1985, p. 81).

A identificação apontada anteriormente do Barroco mineiro como um movimento popular e não aristocrático ou contrarreformista, apresenta características relativamente distintas da sua origem europeia. Na conceituação de Cláudio Pastro (2010), o Barroco surge na Europa como expressão da Contrarreforma. Dessa forma, “como movimento ‘religioso’ de rebeldia contra o naturalismo e racionalismo exagerados [...]. Na verdade, o Barroco será o aspecto religioso do Renascimento” (PASTRO, 2010, p. 176, grifo do autor). É nesse período que surgem as imagens repletas de sangue de Jesus crucificado, largamente difundidas no período da colonização na América Latina, e as devoções a Nossa Senhora das Dores dentre outras. Pastro destaca, também, que o Barroco, arte religiosa intrinsecamente voltada para devoção, se forma no Brasil junto com o desenvolvimento da Colônia, estando profundamente ligado às raízes brasileiras (PASTRO, 2010).

Talvez essa forma de expressão coletiva da fé que ressalta as próprias dores e angústias seja o ponto de origem do viés popular do Barroco mineiro, de um povo que sofre as dores da exploração de suas múltiplas riquezas imposta pela Coroa portuguesa. Apesar de, na visão de Pastro, haver um certo psicologismo da fé no surgimento do Barroco que acentue a própria luta do fiel em modelar o seu espírito, é possível que o povo das Minas de Ouro tenha encontrado nessa forma de arte uma maneira de expressar o sentimento de sua coletividade. Essa possibilidade, de

um Barroco que não tivesse finalidade exclusivamente catequética e desvinculado da aristocracia e dos movimentos contrarreformistas, como citado anteriormente, encontra sustentáculo no modo como o povo mineiro vivenciava a sua religiosidade. De acordo com Ramon Fernandes Grossi (1999),

os moradores das Minas, [...] não seguiam o modelo de vivência religiosa defendido pela Igreja de inspiração tridentina. Nesse sentido, podia-se perceber a existência de uma cultura religiosa singular, expressada a todo momento no cotidiano e que não respeitava as fronteiras sociais e raciais, e construída a partir do próprio “barro” da terra do ouro. A religião, enquanto um conjunto de dogmas estabelecidos no seio da instituição eclesiástica, convivia com a religiosidade, esta enquanto um número diversificado de comportamentos e ações que emergiam do processo diário de construção do viver nas Minas (GROSSI, 1999, p. 91).

Dessa maneira, o sagrado parece transcender o sentido religioso específico, institucionalizado ou não. Para o homem do tempo marcado pela exploração do seu ouro, era o divino que organizava o caos e o permitia viver. Na concepção de Eliade,

seja qual for o contexto histórico em que se encontra o *homo religiosus* (aquele que habita o mundo sacralizado), [ele] crê sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo mas que se manifesta neste mundo, e, por esse fato, o santifica e o torna real (ELIADE, 1992, p. 97).

Essa noção, de que o divino se manifesta nesse mundo caótico e o santifica, às vezes se estabelece de forma inversa no pensamento do fiel. O narrador, ao nos contar da luta interna de Delfino entre aceitar ou não a proposta de furtar a imagem de Nossa Senhora, relata que, ao ler a carta de Marta,

Delfino sentiu um arrepio. ‘Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela ainda não me falhou.’ Não estaria Nossa Senhora lhe dizendo assim, por intermédio da carta, que queria efetivamente ajudar a afilhada? Não estaria dizendo a Delfino que roubasse sem susto a imagem que dela tinha feito o Aleijadinho? (CALLADO, 2014, p. 44).

O conflito de Delfino, que esbarra nos pilares da ética, da moral e da própria religiosidade, reflete a fragilidade que acompanha a humanidade. Para Delfino, bastou estar diante da tentação de ter algum poder, no seu caso, de ter o dinheiro ou o dote necessário para se casar, para deixar de lado seus princípios e valores; pois, sabia que receberia o equivalente a ouro pela imagem roubada. Callado identifica essa instabilidade humana em um homem com suas raízes bem fincadas

em sua terra e em sua cultura, mas o coloca em paralelo direto com Judas Iscariotes no relato da traição no Novo Testamento. Judas, que por trinta moedas de prata, rouba a confiança do seu Mestre e o entrega diretamente para a morte, e uma morte de cruz:

Então um dos Doze, chamado Judas Iscariotes, foi até os chefes dos sacerdotes e disse: 'O que me dareis se eu o entregar?' *Fixaram-lhe, então, a quantia de trinta moedas de prata.* E, a partir disso, ele procurava uma oportunidade para entregá-lo (Mt 26,14-16, grifo do autor)⁷.

O entrelace de assuntos nesse ponto nos leva à tentativa de identificar os conceitos que estruturam o fragmento anteriormente destacado do texto literário em análise, mas que irão se desenvolver ao longo da narrativa. Intimamente atrelada à questão da religiosidade, já apontada, destacamos outros dois temas familiares entre si: a imaginária religiosa mineira, como lugar de encontro, mas também de conflito do humano com o sagrado; e os valores culturais do catolicismo tradicional popular, com grande acento para a humanização das imagens.

A polêmica questão relativa às imagens religiosas, às vezes associada ao pecado da idolatria, acompanha a história da Igreja Católica desde o final do século VI até os dias atuais. Nas igrejas setecentistas de Minas, ainda hoje são encontradas muitas imagens religiosas originais, que datam do século XVIII. Essas imagens, segundo Adriana Sampaio Evangelista (2006), além de evocarem o nosso passado colonial, marcam os principais aspectos da religião católica instaurada na capitania das Minas de Ouro. Nesse sentido, o catolicismo nas terras mineiras do período colonial teve duas realidades que se permeavam: uma centrada na relação devocional entre o fiel e o objeto da sua crença, eixo do catolicismo tradicional popular; e outra definida a partir dos dogmas da Igreja. Na explicação de Evangelista, esses aspectos se constituíram na

materialização de uma relação afetiva, às vezes conflituosa, entre aquele que crê e o objeto de sua crença, e a tensão que se estabelecia entre diferentes concepções de religião defendidas por diferentes esferas da religião católica, que não se excluem necessariamente a partir de uma filiação sócio-econômica-cultural, como estabelecem alguns pesquisadores, ao determinar a existência de um catolicismo oficial e uma religiosidade popular (EVANGELISTA, 2006, p. 11).

⁷ Todas as citações diretas desta dissertação seguem a **Bíblia de Jerusalém** (2015).

As diferenças existentes se baseavam principalmente no ideal mágico que o devoto concedia à imagem devocional. Essa concepção se apoiava nos próprios preceitos da Igreja, que conferia “sacralidade e energia mística aos objetos e rituais religiosos” (EVANGELISTA, 2006, p. 18) e acabava encorajando o uso das imagens devocionais “em práticas desviantes do modelo cristão por ela [a Igreja] determinado” (EVANGELISTA, 2006, p. 18). Isso, porque

os preceitos instituídos pela Igreja guardam formas residuárias de paganismo tanto quanto as práticas idolátricas que ela mesma procura coibir. Tanto na colônia quanto na matriz portuguesa, magia e religião, magia e milagre são campos cujas fronteiras se mostram bastante indefinidas e fluidas (EVANGELISTA, 2006, p. 18).

Essa dualidade em torno da imagem, polêmica do ponto de vista teológico, se dá também em razão da perda da percepção do conteúdo místico presente na arte renascentista. Com a novidade da arte barroca no contexto europeu ocorre a passagem da “civilização da forma à civilização da imagem” (ARGAN, 2004 apud PIFANO, 2011, p. 15). Essa transição coincide concretamente com o período de reação da Igreja Católica à Reforma Protestante no século XVI, chamado de Contrarreforma. Reconhecendo a eficiência persuasiva das imagens artísticas, a Igreja Católica passa a se servir das formas de visibilidades imagéticas (pintura, escultura e arquitetura) como instrumento de propaganda religiosa com a clara intenção de exortar a uma prática devota, de convencer o fiel a adotar um tipo de comportamento. Assim,

a arte no período barroco deixou de se apresentar como forma portadora de verdades metafísicas, como havia sido no Renascimento [...], para se assumir como imagem que resulta e age sobre a imaginação, perdendo sua condição de Verdade, de meio de cognição do Real e, conseqüentemente, sua estrutura lógica (PIFANO, 2011, p. 15).

As imagens de devoção, que possuíam a clara função de exortar a uma vida devota e ascética, ou seja, “convencer o fiel a adotar um tipo de comportamento” (PIFANO, 2011, p. 15), surgem oficialmente como um gênero artístico a partir do Concílio Ecumênico realizado pela Igreja Católica na cidade italiana de Trento (1545-1563). Os debates tridentinos além de definirem sobre a iconografia católica e uso das imagens religiosas, determinaram também que:

o pintor de imagens religiosas deveria instruir o povo, confirmá-lo na fé, mostrar os dons concedidos por Deus aos homens, edificá-lo pela lembrança dos milagres e levá-lo a imitar o exemplo dos santos (PIFANO, 2011, p. 16).

As teorias mais recentes sobre a produção artística católica do século XVII, apesar de a distinguir das grandes figurações barrocas, não conseguiram dissociar o recurso visual imagético da finalidade persuasiva (PIFANO, 2011), mantendo a visão do que foi definido em Trento. Esse modelo artístico chega também em terras tupiniquins. A arte barroca voltada para a figuração religiosa se apresenta como muito cara à religiosidade colonial e como meio útil de controle da metrópole, sobretudo na região das minas, por transitarem de modo fácil nas camadas populares. A popularidade do gênero figura religiosa se dá por sua simplicidade formal, “o que facilita a sua reprodução e divulgação” (PIFANO, 2011, p. 17).

Por outro lado, o Concílio de Trento (1545-1563), também definiu que “o verdadeiro efeito das imagens é de elevar os espíritos às origens” (EVANGELISTA, 2006, p. 13). Essa pequena definição, rica em conteúdo, parece passar despercebida diante de tantas luzes que são jogadas sobre o fim meramente catequético e disciplinador que as imagens parecem ter. Antônio Callado nos apresenta essa definição de um modo diametralmente contrário ao que se pode esperar. Em pelo menos duas situações, a narrativa nos apresenta essa possibilidade de ir além do que está estampado visualmente, de ultrapassar o que está posto visualmente ao se olhar demoradamente para uma imagem artística. Em um primeiro momento, Adriano afirma a Delfino em referência ao rico colecionador de obras de artes, Juca Vilanova:

Ele [Juca Vilanova] só mostra aqueles tesouros a pouca gente porque acha imoral essa história de multidões devorarem com os olhos grandes obras que os artistas fizeram no silêncio e na meditação. Ele diz que é uma prostituição (CALLADO, 2014, p. 37).

Em outra oportunidade, é o próprio Juca Vilanova quem fala:

Olhe, meu filho, eu preciso livrar Congonhas do Campo, Minas, o Brasil inteiro, dessa estátua maléfica [de Judas]. É uma estátua odiosa. Eu... eu só soube depois das fotografias, e fiz tudo para esquecer... Mas não pude. Isto tudo... Esta asma... Esta angústia... Vem tudo daí, da estátua. Preciso destruí-la, destruí-la, parti-la em pedaços, picá-la com um machado, com um canivete, e depois esfarinhar cada partícula, cada fiapo de madeira... É uma estátua má... (CALLADO, 2014, p. 153).

Nas duas situações é possível perceber que há algo que transcende o visível, que não se pode parar no que se vê. Isso porque as imagens artísticas visam questionar o espectador, a fazê-lo pensar por si mesmo e a se perguntar pelo que está vendo. Dessa forma, mesmo quando se trata de uma imagem como a de Judas, que representa um traidor fechado em si e em seu pecado, é possível ir além do que está representado. Esse marco no romance nos abre a possibilidade de buscar compreender que a arte religiosa possui Deus em seu fundamento, mas não se confunde com Ele. Está ligada à realidade objetiva da Igreja, aos dogmas, aos sacramentos. Representa as reflexões da fé. Destina-se sim a um fim devocional, mas também a produzir memória, a louvar a grandeza divina e suas diversas maneiras de manifestação. Se propõe a ser caminho de transcendência, de buscar e encontrar o divino.

Alfredo Bosi (1977) nos informa que a experiência da imagem é anterior a qualquer outra experiência, até mesmo à da palavra e está enraizada no corpo. Bosi apresenta a seguinte definição:

A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1977, p. 13).

Esse pensamento do crítico e historiador da literatura brasileira nos mostra que a relação entre imagem e espectador se estabelece a partir da visão e, a partir daí, se prolonga no tempo por criar no observador uma realidade que passa a existir no seu interior. Transpondo esse princípio para as artes visuais, o ato de ver mostra-se o responsável por criar um vínculo entre imagem artística e aquele que a observa. É a partir do olhar, de perceber uma presença, que se captura o visível e pode-se suscitar a presença do invisível, de uma intuição sensível capaz de proporcionar uma experiência interior.

A qualidade de afetos que circundam o momento em que a imagem se fixa no espectador parece ser determinante para que, ao passar dos anos, a percepção daquela imagem se mantenha fiel ou distorcida. Seja amada ou temida. Cláudio Pasto (2010) parece complementar a percepção de Bosi (1977) ao indicar a infância como chave de leitura para compreender a relação que se estabelecerá ao longo da

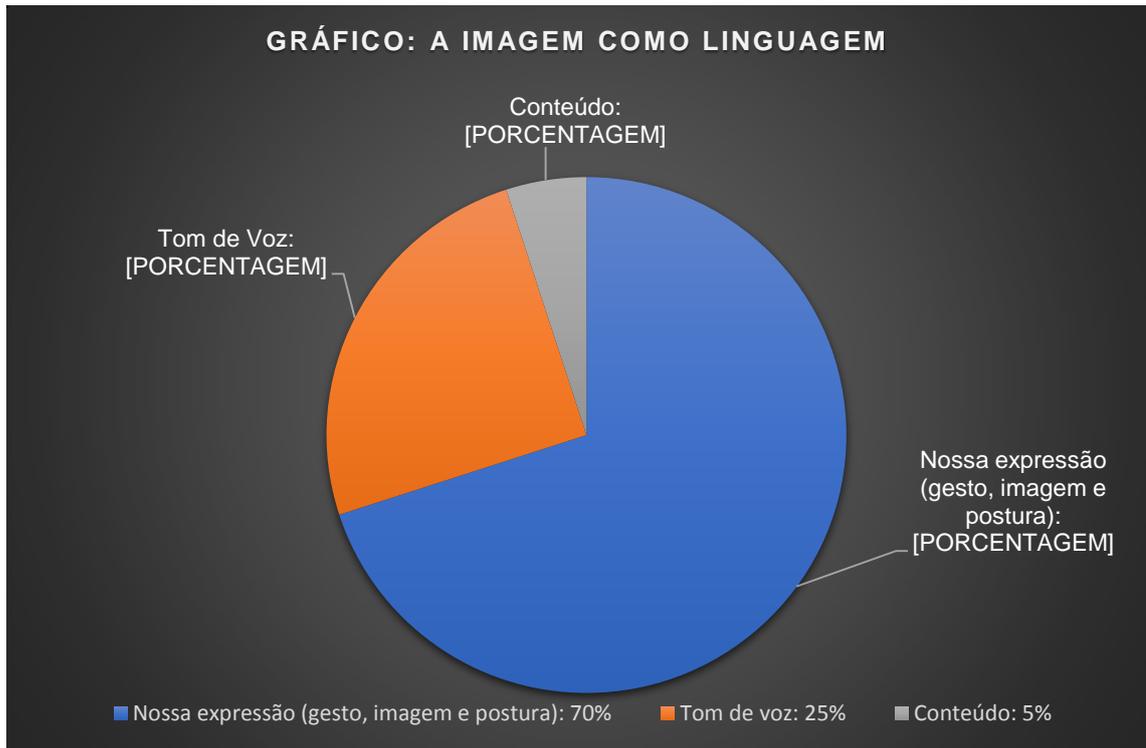
vida com as imagens. Pastro condiciona essa relação com a experiência que se teve com as imagens que se tinha ao redor, se foi boa ou ruim, e como foram transmitidas pelos educadores (PASTRO, 2010). É importante destacar que Pastro relaciona imagem com uma realidade que ultrapassa a que está ligada ao mundo dos sentidos:

uma forma, uma cor, sons, cheiros, poemas, composições e construções são imagens indicativas de uma outra realidade além do imediato que se vê e sente. [...] Toda vitalidade do mundo passa através de imagens de arte, beleza, sons, cores e gestos, formando um todo, um conjunto, uma unidade que garante a sobrevivência do ser (PASTRO, 2010, p. 14).

Dessa forma, a imagem nos abrange por inteiro, em todas as nossas dimensões, corpo, alma, espírito e, inclusive, na dimensão noética⁸. Para facilitar a compreensão, didaticamente, Pastro transforma em percentual como a imagem nos atinge e como nos expressamos mais através da imagem, ou seja, dos gestos corporais, do tom de voz e do olhar, do que propriamente através dos significados das palavras. A partir da compreensão da “imagem como linguagem, meio de comunicação, de educação, elemento mistagógico e interativo” (PASTRO, 2010, p. 35), o ser humano assim se expressa:

⁸ “A antropologia semita entendia o ser humano como um ser inteiro, global e indivisível, composto das dimensões *basar*, *ruah*, *nephesh*, termos hebraicos, respectivamente *soma*, *nous*, *psique*, em grego, que se referem as dimensões da matéria, do espírito e da alma, inseparáveis e perpassadas pelo Sopro Criador, *Pneuma*, a *Ruah* hebraica que significa Hálito da Vida” (LELOUP, 2007 apud ANDRADE, 2017, p. 34). A partir dessa concepção integral que compreende o homem numa visão quadridimensional, a dimensão noética, expressão derivada do original *nous*, corresponde à dimensão espiritual do ser humano. Na percepção de Fílon (Alexandria), *nous* é “o que realiza o vínculo entre o humano e o divino” (ANDRADE, 2017, p. 34), trata-se de uma inteligência contemplativa que na antropologia semita terá o nome de coração inteligente. Está além do mental e das emoções, é a experiência, no homem, de um espaço e de um silêncio.

FIGURA 1: A imagem como linguagem.



Fonte: Produção da autora.

Esse alto percentual de expressão humana associado ao que Pasto entende por imagem nos indica porque há tanta identificação do homem com as imagens visuais em si. A imagem, dentro do amplo conceito de Pasto, parece ser uma necessidade intrínseca ao ser humano. Se essa informação for transposta para o campo da religião, abre-se a possibilidade para se compreender porque as imagens devocionais e outros tipos de manifestação imagética tem tantos adeptos. Segundo Bosi,

as artes da figura supõem esse momento de quase-idolatria. As religiões que vetaram a representação 'direta' do sagrado, de Israel ao Islã, dos iconoclastas de Bizâncio aos calvinistas de Genebra, sabiam o que temiam ao mover guerra a toda imagem de culto. A estátua do deus é uma apropriação de algo que nos deve transcender (BOSI, 1977, p. 12-13).

No contexto literário em estudo, o uso da imagem como algo que nos transcende, também pode ser identificado quando o narrador nos conta o pensamento de padre Estêvão ao contemplar o adro do santuário do Bom Jesus:

Parece que o Aleijadinho era bem velho quando fez esses profetas de pedra-sabão tão sofridos e vividos, mas ele fez estátuas a vida inteira. Elas

foram sua catequese, sua flecha, seu rio febreiro, e por isto guardou o segredo de fazê-las vivas quando ele mesmo já se arrastava pelas ruas meio morto (CALLADO, 2014, p. 48).

Assim, quando Callado nos apresenta a paisagem mineira cercada de montanhas e de belas árvores, a religiosidade de um povo e a arte barroca mineira através das esculturas de Aleijadinho, mais do que ambientar o lugar e o tempo do romance em análise, ele nos conduz às raízes da cultura de um povo. E, através de sua abordagem, nos provoca a compreender os valores ligados à imagem e a quais caminhos a relação imagem-espectador pode conduzir o ser humano.

2.2 LITERATURA E RELIGIOSIDADE: UMA APROXIMAÇÃO TEOLÓGICA

A Literatura tem lugar de destaque entre as artes. Ela atrai de um modo diferente, ela toca o imaginário humano e seus sentidos. Pelo texto literário é possível ver realidades, ouvir sons, sentir cheiros e o toque, tudo ao mesmo tempo devido a “imaginação do leitor que reelabora, em sua mente, a obra artística” (MANZATTO, 2011, p. 87). A Literatura, fenômeno próprio da modernidade, marca historicamente a autocompreensão do homem e suas formas de se relacionar consigo próprio, com as coisas, com o mundo, com o outro e com o divino. Ou seja, o objeto da reflexão literária é dado culturalmente (SANTOS, 2012).

A religiosidade, como pensamento científico, pertence aos campos da Teologia e das Ciências da Religião. A fundamental diferença epistemológica é que a Teologia parte da racionalidade da fé e exige a confissão de fé do cientista. Com suas metodologias próprias, reflete racionalmente o sagrado e tudo que se relaciona com ele. Já as Ciências da Religião analisam o fenômeno religioso e não exigem a presença ou ausência de credo do cientista, uma vez que “religião não exige fé e pode ser seguida por tradição, costume ou outra motivação” (MANZATTO, 2011, p. 94). Fato esse registrado pelo narrador de **A madona de cedro** (2014) ao dizer que d. Emerenciana “[...] era incapaz da fé que é fé e não exige prova, incapaz, embora não o soubesse, de acreditar em Deus” (CALLADO, 2014, p. 87).

Nesse estudo, interessa-nos avizinhar a religiosidade que se liga à existência da fé cristã exigida pela Teologia, em especial a fé presente nas manifestações do catolicismo. Dessa forma, podemos afirmar que se trata de uma fé fundada na

Revelação de Deus na história, isto é, no evento de Sua encarnação dentre os homens, pilar que também norteia todo labor teológico.

Por um lado, é possível perceber que a Literatura em sua forma de ser é essencialmente um procedimento artístico realizado a partir da imaginação do escritor-artista que, “na *poesis* ou na *mimesis*⁹, propõem uma obra que quer falar à sensibilidade do humano e não à sua racionalidade, despertando-o para a contemplação do belo” (MANZATTO, 2011, p. 88), o que a torna atraente. E é devido às reflexões possíveis a partir dos textos literários, notadamente os que compõem o patrimônio cultural da humanidade, que o ser humano pode se localizar e se compreender. Por outro lado, a Teologia se preocupa com a racionalidade do dado da fé, “procura compreender e articular a verdade de suas afirmações” (MANZATTO, 2011, p. 89), e, com isso, busca iluminar o homem em suas reflexões sobre as grandes questões existenciais e o universo da sua realidade: a dor, a alegria, o êxtase, a festa, a angústia, o nascimento, a morte, o desejo, o luto, o bem e o mal, as misérias humanas, enfim, todas as questões que perpassam a vida e que são preocupações comuns ligadas à sobrevivência humana.

Por possuírem a mesma raiz, imaginação e razão ou Literatura e Teologia, podem navegar nas mesmas águas. A palavra, para a Literatura, é o seu próprio ser. Para a Teologia é meio da revelação plena de Deus que se dá a conhecer. A palavra se mostra como a condição de existência para os campos literário e teológico. Pela palavra, que nasce no intelecto humano, o texto literário revela as experiências coletivas ou individuais e, através de sua faculdade mimética, o leitor passa a enxergar aquela realidade descrita como possível, passando a melhor compreender o mundo, o humano e as questões que o cercam. Para a fé que busca racionalidade, Palavra é sinônimo do Divino. É através da palavra de Deus expressa nas Sagradas Escrituras e da Palavra que se fez carne e habitou entre nós¹⁰ que é possível à

⁹ De acordo com CEIA, mimese “do gr. *mimesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. [...] O fenômeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda atividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. [...]”.

¹⁰ O evangelista João inicia o seu livro fazendo referência à Palavra original que cria todas as coisas para registrar a preexistência dessa Palavra – que é o próprio Deus – e de Jesus – que é a Palavra encarnada – assumindo integralmente a nossa humanidade, inclusive as nossas fraquezas e a nossa finitude: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. [...] E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós [...]” (Jo 1,1,14a-b). Algumas traduções bíblicas se utilizam do vocábulo Verbo no lugar de Palavra, por exemplo, a Bíblia de Jerusalém, a Bíblia Ave Maria e a Bíblia de Tradução Ecumênica (TEB).

Teologia existir (MANZATTO, 2011). É a partir desse encontro possível, do Verbo com a palavra e de suas múltiplas possibilidades que Antônio Callado atravessa questões essenciais para o campo da Teologia em **A madona de cedro** (2014). Através do narrador, que nos dá a conhecer uma longa reflexão de Delfino na noite de sexta-feira da Paixão, momentos antes do furto da Nossa Senhora, os temas do pecado, do livre-arbítrio, da morte de Jesus de Nazaré, do perdão e da penitência são assim entrelaçados:

um dia, menino ainda, no confessionário, 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 a gente 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 [...] 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 que horror pensar que aquele Menino tão alegre indagorinha mesmo tinha saído do santuário no seu esquite tão magro coroadado de espinhos que horror horrendo mesmo que coisa portentosa que sendo Deus Ele tinha deixado lhe fazerem uma coisa assim só para experimentar o livre-arbítrio daquela gente toda que tinha pedido a Pilatos e àquela cambada de Anás e Caifás e todo aquele mundo que tinha tido o livre-arbítrio de matar na cruz aquele Menininho que já estava na sua mão saído de trás do pano e que ele Deus lhe perdoasse depois ele fazia tudo penitência oração tudo metia na sacola do Adriano (CALLADO, 2014, p. 58-59).

Nessa passagem é possível perceber a complexidade do pensamento calladiano e como as questões ligadas ao sagrado perpassam as questões humanas e a Literatura. A espera de Delfino pelo melhor momento para se aproximar do que será o seu objeto de gatunagem lhe coloca em profunda condição de meditação. Auxiliado pelo narrador, Delfino conceitua o sentido de livre-arbítrio e estabelece uma complexa ligação entre a sua liberdade de fazer uma escolha que, primeiramente, era contrária a si próprio, à mesma liberdade humana que condenou

Jesus à morte. Delfino, em suas elucubrações, estabelece um cotejo entre três Jesuses:

- a) o Jesus de sua reflexão, que foi historicamente condenado a uma pena de morte;
- b) o Jesus que saíra simbolicamente em procissão da igreja, em memória a um acontecimento de dois milênios atrás;
- c) e o Jesus Menino, que estava no colo de sua mãe e que ele acabara de surrupiar.

Para Delfino, ele não subtraía apenas uma imagem religiosa de alto valor artístico, ele praticara um golpe contra o próprio Jesus, homem de Nazaré, Deus revelado e fundador do Cristianismo, onipresente naquele momento na capela dos Milagres, e sua mãe.

O encerramento desse ensaio intelectual que estabelece o roubo de Deus através da imagem religiosa de Nossa Senhora com o menino Jesus no colo é aparentemente simples. Com o reconhecimento do pecado cometido na esfera religiosa, que também é crime na esfera civil, Delfino recorre ao mercado da benevolência Divina instituído pelo equívoco humano na compreensão da Graça de Deus. Trocaria penitência e oração por perdão e atribuiria a culpa - dentro da categoria das responsabilidades - à Adriano, tal como fizeram Adão e Eva¹¹ quando questionados por Deus porque eles comeram do fruto da árvore que Ele havia proibido comer.

O fragmento considerado exemplifica bem o interesse teológico no universo literário e nos conduz a uma aproximação possível e real entre Literatura e Teologia e sua conaturalidade, o intelecto humano. Embora a Teologia sempre especule a racionalidade da fé, não se distancia completamente do componente imaginativo, próprio do universo literário. Quando se trata de transmitir a experiência de fé, esta ou é contada, através de uma narrativa, ou é apresentada de maneira simbólica, o uso das palavras é um dos símbolos possíveis para se exprimir a fé. A criatividade imaginativa presente nas linguagens teológicas e literárias ultrapassa a aproximação entre as duas áreas e estabelece um critério de similitude (MANZATTO, 2011).

¹¹ Toda a ideia desenvolvida por Callado no trecho em destaque parece encontrar raiz na seguinte passagem bíblica, conforme tradução da **Bíblia de Jerusalém**: “Ele [Iahweh] retomou: ‘E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibir comer!’ O homem respondeu: ‘A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!’ Iahweh Deus disse à mulher: ‘Que fizeste?’ E a mulher respondeu: A serpente me seduziu e eu comi.” (Gn 3,11-13).

A variedade de gêneros e de métodos literários e teológicos nos sugere que também exista diversidade nas formas de se aproximar as duas áreas. Segundo Manzatto (2011), é possível estabelecer pelo menos três abordagens para essa aproximação. A primeira abordagem é constituída por métodos mais antigos, que identificam quais elementos teológicos estão presentes dentro do texto literário. Enxerga a Literatura como lugar para discussão de temas ligados à Teologia sem o rigor da ortodoxia e como lugar de encontro para as diferentes correntes teológicas. De acordo com esse método, a Literatura não é respeitada em sua especificidade, em sua liberdade e densidade próprias. O literato é tomado por teólogo para combater ou assumir alguma Teologia. Ou seja, as identidades e características próprias de cada área não são respeitadas. As distinções devem ser mantidas e respeitadas para que seja possível visualizar uma aproximação entre as áreas literária e religiosa.

A segunda forma de pensar essa aproximação se mostra bem atual e engloba o método da correspondência e a teopoética. De acordo com Manzatto, o método de correspondência aproxima **Bíblia** e Literatura e visa associar elementos teológicos a elementos literários, ou vice-versa, criando uma correspondência entre tais elementos. E, ao mesmo tempo que mantém o vínculo de pertença a seus universos de origem, faz com que se relacionem mutuamente. A teopoética “oscila entre a afirmação estética e o estudo interpretativo, ora relaciona literatura e teologia, ora trabalha segundo os métodos da literatura comparada” (MANZATTO, 2011, p. 94), estabelecendo relações e comparando elementos teológicos e literários. A teopoética também atua, segundo o autor,

na liberdade da aproximação contemplativa entre poesia e mística. A linguagem poética, livre e paradoxal, pode melhor servir para expressar a relação com o mistério, e nesse sentido pode ser extremamente interessante para a experiência mística. Há todo um desenvolvimento de teologia espiritual ou de espiritualidade feito a partir de textos poéticos, sejam eles de conteúdo religioso definido ou não (MANZATTO, 2011, p. 94).

Nesse sentido, a Teologia e a poesia são discursos irmãos na sua base e na sua forma. Ambas atravessam oceanos atrás do bem e do belo, razões que dão sentido à difícil realidade da vida. Através da palavra e de seus elementos metafísicos, Teologia e poesia procuram romper com o mundo fático. Assim, a teopoética está

na intersecção entre mística e poesia, é um lugar de entrelaçamento cultural, onde se conectam teologia, literatura, estética, espiritualidade e todas as formas da arte. A linguagem humana, na medida em que toma consciência do que lhe foi dado, fala do que ouviu, do que recebeu e do que acolheu como dom primordial e mistério indecifrável e inefável, que é fonte de tudo o que pode ser caos, mas que pode igualmente constituir vida para muitos (BINGEMER; VILLAS BOAS, 2020, p. 10)

Há, ainda, uma terceira possibilidade de aproximação metodológica - apresentada por Manzatto - que pretende uma análise teológica em sentido estrito, isto é, que busca pensar o conteúdo da fé a partir da literatura em si mesma. Nesse sistema, são considerados “autores e textos confessadamente não religiosos e não teológicos e que não podem, pois, ter uma ‘aplicação direta’ para a teologia” (MANZATTO, 2011, 95, grifo do autor). A intenção é que a Teologia encontre algo diferente de si, o que lhe exigirá capacidade de diálogo e grande disposição para que faça uma releitura de si mesma e, com isso, possa se reelaborar. Para Manzatto, esse método é impropriamente chamado de leitura teológica de uma obra literária, essa nomenclatura estaria mais ligada às sistemáticas anteriores. Assim,

o procedimento em questão parte da compreensão de que, em teologia, o antropológico é, de certa forma, determinante e critério de sua verificabilidade, enquanto em literatura, o antropológico se exprime em forma de ‘ser no mundo’. Para dizer de outra maneira, há uma convicção de que a obra literária apresenta certa compreensão do ser humano, e sempre será assim [...] (MANZATTO, 2011, p. 95, grifo do autor).

Dessa maneira, quando um texto literário discorre sobre objetos inanimados ou outros seres, na verdade, está tratando de uma compreensão do humano sobre determinado assunto. Por via indireta, é através das relações do homem com as coisas e os demais seres que conhecemos o significado de ser humano no mundo. Isso nos mostra que a Literatura além de ser antropocêntrica é também antropológica. O mesmo se aplica à Teologia. Feita por homens, por isso possui convicções antropológicas que a influencia. A Teologia, além de refletir como Literatura a noção do humano no mundo, “enxerga, nesse humano, a presença e a Revelação de Deus, já que Ele se revela, sempre, através de categorias e situações humanas” (MANZATTO, 2011, p. 95).

A importância de se pensar formas metodológicas para se criar uma aproximação entre Literatura e Teologia fala da relevância da questão. Para Manzatto, há, inclusive, uma proximidade semântica, já que

a palavra 'teologia' foi cunhada para substituir a palavra 'poiesis', esta está mais para 'falsidade ficcional', enquanto aquela estaria mais próxima da verdade (MANZATTO, 2011, p. 96, grifo do autor).

Assim, a verdade, preocupação teológica por estar em território científico, e a realidade literária estabelecida a partir da poética e da mimética, relacionam-se em termos de significação. Pois, mesmo que o texto literário seja uma ficção (portanto, sem relação com a realidade atual) será considerado verdadeiro em relação ao que afirmar sobre a significação do humano no mundo (MANZATTO, 2011).

A partir das bases anteriormente estabelecidas, como pensar uma aproximação entre Literatura e Religiosidade no romance **A madona de cedro** (2014)? Antônio Callado, em todo o seu romance, deixa marcas de uma religiosidade católica. Essas marcas estão presentes no comportamento de suas personagens; no ambiente de uma cidade histórica marcada pela arte cristã; e pelo tempo e centro da narrativa que a todo instante tangenciam temas de interesse teológico. No trecho a seguir, é possível verificar a identificação do período litúrgico da Quaresma, vivido na Igreja Católica, que antecede a celebração da Páscoa, ponto alto da Tradição Cristã, que tem em seu coração a Ressurreição de Jesus:

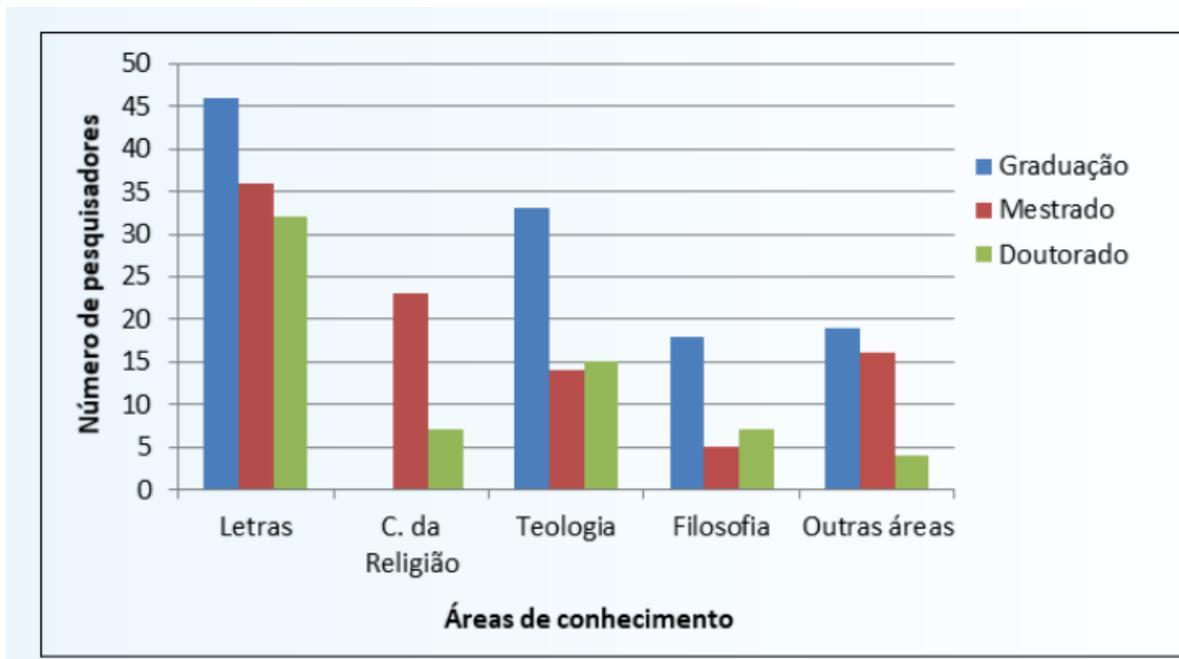
[...] Como sempre na Quaresma, as imagens nas igrejas tinham sido cobertas com panos roxos, para ressurgirem em seu dourado esplendor de talha ou em seu lustro de pedra-sabão no Sábado de Aleluia. Pois, quando chegou o grande momento, quando os sinos de festa comunicavam a grande nova da Ressurreição [...] começou a se espalhar a notícia dos roubos (CALLADO, 2014, p.12).

Esse e outros trechos que ainda serão destacados deixam claro que não há nenhuma preocupação do autor com a questão institucional religiosa e nem com nenhuma controvérsia com o Estado presente em algum momento da vida da Igreja. Callado sustenta toda sua narrativa nas figuras humanizadas de suas personagens em constante paralelo com pontos que ultrapassam o tradicionalismo religioso que, como já visto, não exige fé e toca temas de grande interesse teológico. Esse conjunto teoliterário parece nos conduzir à teopoética, metodologia citada anteriormente, que, vista de perto, "constituiu um novo campo de conhecimento [...],

marcado por variados modos de ‘leitura religiosa’ do texto literário” (CANTARELA, 2018, p. 194, grifo do autor). Essa área do conhecimento propõe um intercâmbio entre “a literatura e a teologia, ou mais amplamente, entre a literatura e o âmbito mais geral dos estudos sobre religião e espiritualidades” (CANTARELA, 2018, p. 194).

Nos últimos trinta anos, dentro e fora do Brasil, o interesse pela interação da Literatura com a Religiosidade - englobando aqui as várias faces da religião e das espiritualidades - ganhou destaque no meio acadêmico. Essa relevância pode ser avaliada de múltiplas formas. Duas maneiras de se avaliar essa evolução são: uma é através da análise de quais áreas do saber se propõem a estudar a teopoética; e a outra é saber se existe alguma produção acadêmica que corresponda ao intercâmbio entre Literatura e Religiosidade. Nesse sentido, Cantarela (2018), em uma pesquisa que avalia a produção da teopoética no Brasil, apresenta o seguinte gráfico que compreende o período de 1998¹² até o primeiro semestre de 2017:

FIGURA 2: Áreas de conhecimento em que se concentram os pesquisadores, da graduação ao doutorado.



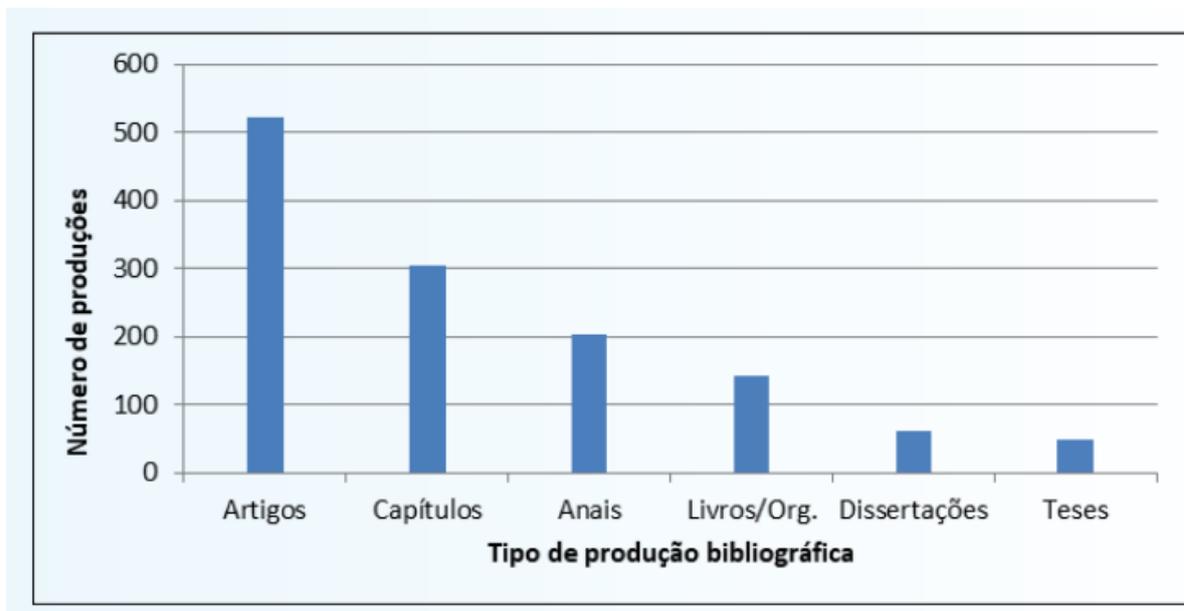
Fonte: CANTARELA, 2018, p. 198.

¹² O período apresentado refere-se às datas apresentadas pela pesquisa realizada por Cantarela, sendo que os dados dos anos anteriores a 1998 foram considerados irrelevantes e o limite de 2017 coincide com início do estudo apresentado pelo referido autor (Cantarela, 2018).

Por esses dados apresentados em forma de concentração, pode-se observar que o estudo da teopoética está presente nos três níveis de formação: graduação, mestrado e doutorado. Ainda é possível verificar, por esse gráfico, que os pesquisadores proveem de áreas distintas. Na graduação, onde se concentra o maior número de pessoas dedicadas a essa pesquisa, além das quatro principais áreas de interesse por esse tema (Letras, Ciência da Religião, Teologia e Filosofia) há outras áreas em que se distribuem o mesmo interesse: “Comunicação Social, Ciências Sociais, Psicologia, Serviço Social, História, Pedagogia e Educação Artística, sem que nenhuma dessas áreas se destaque numericamente” (CANTARELA, 2018, p. 198).

A pesquisa realizada por Cantarela também destacou o volume da produção acadêmica no Brasil em mais de quinze anos. Os dados consideraram as publicações do ano 2000 até o primeiro semestre de 2017. A produção acadêmica anterior ao período destacado não foi computada por ser considerada parca. Nesse próximo gráfico é possível verificar os números: são 1175 publicações ao todo que o autor atribui a 129 pesquisadores diferentes.

FIGURA 3: Número de publicações conforme o tipo de produção bibliográfica.



Fonte: CANTARELA, 2018, p. 200.

Todos esses números, dentre outros que Cantarela apresenta em sua pesquisa, confirmam a relevância do estudo proposto. Pensar uma aproximação

entre Literatura e Religiosidade com vistas à Teologia, não se trata de mera especulação. O interesse existe nos três níveis de graduação. Propor essa aproximação, na verdade, é manter viva a interface existente entre essas áreas, é buscar aproximar facetas distintas do homem, uma vez que, imaginação e racionalidade possuem a mesma raiz, o intelecto humano.

É preciso melhor compreender a pluralidade de modos para se construir a relação entre Literatura e Religiosidade dentro da metodologia da teopoética, que possui princípios e fundamentos distintos. Cantarela coloca em destaque as duas principais diretrizes que caracterizam as discussões dentro da teopoética:

I) aquele que estabelece, a um só tempo, correlação e contraste entre o fazer teológico e o fazer literário; e II) o que segue um percurso histórico com as sucessivas tendências das relações entre teologia e literatura (CANTARELA, 2018, p. 207).

O primeiro caminho busca estabelecer as conexões possíveis entre o fazer literário e o fazer teológico. Parte do princípio que não é possível definir os limites entre os discursos literário e o discurso religioso, este objeto de fruição da Teologia e aquele objeto da fruição estética e da crítica literária. Um texto não é reduzido a simples objeto de estudo do outro. Assim,

antes de ser interpretado como palavra de Deus, o texto bíblico se entende como mito, saga, lenda, canto. E, nesse sentido, pode interessar ao leitor de literatura. Da mesma forma, a literatura, ao 'redescrever' o mundo com seu poder heurístico, se oferece como fértil terreno para a teologia (CANTARELA, 2018, p. 207, grifo do autor).

Essa forma de abordagem parece ser a mais adequada, *latu senso*, para o estudo aqui proposto.

O segundo caminho, como apresenta Cantarela, inclui um percurso histórico que engloba várias etapas dos momentos de encontro e de desencontro da Literatura com a Religiosidade no curso da história ocidental. Dentre essas etapas, considera-se um tempo em que a maneira de articular as palavras, a dicção poética, tanto na forma oral quanto na escrita, praticamente pertencia a esfera do religioso e do sagrado. Posteriormente, quando já há uma distinção entre os campos, a Literatura passa a ser o lugar onde as perguntas são feitas e a Teologia buscará oferecer as respostas. Em seguida, quando se estabelece um longo período de rigorismo doutrinário por parte da Igreja Católica, marcado por divisões radicais, toda

e qualquer permeabilidade entre religião e o discurso livre das artes é vetado. Esse longo período vai da Renascença, na Europa, até o século XIX. No século XX, apesar de ainda existir um notável distanciamento, o conflito existente abre espaço para novos contornos, para um período de unificação dos valores sociais. Mais recentemente, esses novos contornos transformam-se em diálogo criativo, a autonomia dos textos literários passa a trazer reflexões sobre fatos religiosos. Na atualidade, há “uma tendência que anuncia o esgotamento e a impossibilidade do diálogo” (CANTARELA, 2018, p. 208), vislumbrando um panorama pouco promissor para essa aproximação entre Literatura e Religiosidade.

Cantarela, ainda dentro do vasto campo da teopoética, apresenta sete possíveis modos de leitura das produções acadêmicas dessa área, a saber:

- a) Subordinação da literatura pela teologia; b) Destaque de temas religiosos por conexões superficiais; c) Texto bíblico considerado em sua forma literária; d) Estudo da recepção de textos ou temas bíblicos pela literatura; e) Literatura compreendida como ‘lugar teológico’; f) Literatura como forma poética de pensar o Theós; g) Consideração da forma literária como sacralidade (CANTARELA, 2018, p. 211, grifo do autor).

Cantarela destaca que não é possível enquadrar uma publicação em teopoética em apenas um dos modos de leitura listados por estarem justapostos. O que é possível estabelecer é uma tendência de uma publicação se situar num tipo de leitura ou em outro.

Assim, de forma mais aproximada, podemos ver:

- a) Esse modelo, de subordinação da Literatura pela Teologia, já em fase de superação, pressupõe que o conteúdo da fé é suficiente para criar um *corpus* que possa ser considerado plenamente acabado porque parte do discurso teológico da Revelação. Não reconhece a autonomia da Literatura e ainda a enxerga como lugar de formular perguntas para a Teologia responder;
- b) O segundo modo de leitura destaca temas religiosos por conexões superficiais. Menos reducionista que o anterior, tende a comparar e a estabelecer um paralelo superficial entre os textos literários e os textos das tradições religiosas. Compreende a Literatura como mediadora da realidade humana para a Teologia, desconsidera a totalidade do texto literário e extrai apenas o que interessa ao discurso teológico;

- c) A terceira possibilidade, que considera o texto bíblico em sua forma literária, apesar de não desconsiderar o caráter sagrado que reveste o texto bíblico, compreende que as narrativas bíblicas primeiro foram diversamente contadas e depois muitas vezes lidas como “sagas, contos, lendas, etiologias, cantos, casos com valor de jurisprudência... enfim, literatura” (CANTARELA, 2018, p. 213);
- d) O quarto modelo de leitura estuda a recepção de textos ou temas bíblicos pela literatura. Tem como substrato básico temas bíblicos, mesmo que as conexões não sejam evidentes ou que os vínculos entre Literatura e **Bíblia** sejam construídos pelo leitor;
- e) A quinta forma, que compreende a Literatura como lugar teológico, considera que a Teologia através da Literatura revela traços profundos da experiência humana e pode alcançar esferas do real que estão além da análise das ciências. Nesse sistema, o texto literário é considerado de forma autônoma e em relação com toda a obra do autor, não sendo instrumentalizado pelo discurso teológico. A Literatura é tida como lugar teológico porque toda realidade que afeta o ser humano se transforma em lugar teológico à luz da Revelação;
- f) A sexta modulação elencada por Cantarela, olha a Literatura como forma poética de pensar o *Theós*, como forma não-teórica de Teologia. Nesse sistema, a Literatura não é vista como interlocutora, passa a ser lida como Teologia. Essa perspectiva se ampara no “pressuposto de que na leitura das obras literárias – enquanto obras literárias – o leitor teólogo poderá fazer crescer e aprofundar o sentido da revelação e das verdades da fé” (CANTARELA, 2018, p. 216);
- g) A sétima e última proposta de leitura considera a forma literária como sacralidade, parte do pressuposto que todo texto literário possui um valor de sacralidade, de transcendência, por seu aspecto essencialmente formal, estético, artístico. Essa perspectiva se coloca em continuidade à compreensão teológica da criação cultural, que tem sua raiz em Paul Tillich. Para a Teologia da Cultura, marcada por sua preocupação com o conteúdo da obra de arte, “consideram-se teológicas, em sentido amplo, aquelas criações culturais que tratam seu objeto enquanto ele pode se

tornar questão de preocupação última para nossa existência” (CANTARELA, 2018, p. 217).

Partindo desse amplo rol de possibilidades, toca-nos tentar, à luz da teopoética, localizar qual melhor modo de leitura a se fazer de **A madona de cedro** (2014). Reconhecendo que a própria escrita de Callado apresenta as ambiguidades das vivências e do discurso teológico, parece-nos que cabe ler o romance em estudo como forma poética de pensar o *Theós*, como forma não-teórica de Teologia, mas como Teologia. E, ainda, como portadora de um valor de sacralidade, que ressignifica conceitos e valores.

O texto calladiano em estudo mostra bem essa boa vizinhança trazida à tela nesta subseção e que pode ser analisado sob as luzes da teopoética. Callado, em suas passagens, cuida de olhar para o humano presente em suas personagens e parte de Delfino, apaixonado e sem dinheiro para se casar. Esse é ponto de partida que se estabelece como um drama humano dentro da narrativa e que justifica a escolha de Delfino em romper com princípios e valores morais, éticos e religiosos para obter, de forma rápida - mas nada fácil - vantagem financeira para alcançar o objetivo pretendido: casar-se. É a partir desse centro que a narrativa se desenvolve, ganha corpo, apresenta a fé de um povo e dialoga com a Teologia.

Pelo viés da leitura crítica do texto ficcional calladiano, é possível verificar o romance como fonte de desafios e de questionamentos ligados à existência humana. De acordo com Kuschel,

o falar de Deus tem nos escritores a função de um autoesclarecimento realista do ser humano acerca de suas possibilidades e esperanças acerca dos enganos a que ele mesmo se submete (KUSCHEL, 1999 apud BONAFIM, 2019, p. 5).

Callado retoma várias vezes o tema do pecado e da absolvição. Em conversa com Delfino, antes da confissão propriamente dita, padre Estêvão fala que há absolvição para tudo, fosse esse pecado qual fosse. Nesse sentido, padre Estêvão faz a seguinte explicação:

— Basta a contrição — tinha dito padre Estêvão —, basta que o confessando saiba que é culpado para que a sua culpa seja absolvida pelo Cordeiro de Deus, que expia os pecados do mundo. A absolvição não é uma medida de tolerância, um pagamento de fiança que nos deixa em liberdade. Ela representa, uma vez cumprida a penitência imposta, a

ausência mesma do pecado que se cometeu. E o padre que ouve a confissão nada tem a ver com os efeitos que o pecado cometido possa ter no mundo, sejam eles quais forem. O maior pecado para um homem de Deus é o do orgulho, e isto de querer consertar o mundo com as armas que Deus nos deu para consertar as almas, isto seria o cúmulo do orgulho. A ordem no mundo e no universo é a função própria de Deus, e essa ordem só se realizará quando todas as almas forem livres de pecado, alvas como a lã do Cordeiro de Deus. Isto nós padres podemos fazer, apagar pecados e extinguir o máximo possível deles para que, juntando-se, não levem o mundo, pelo fogo, a um segundo fim. Mas, do ponto de vista da confissão, não podemos fazer mais nada. O mais sórdido crime que nos foi confiado num confessionário será por nós guardado como a mais preciosa das gemas. Se o assassino da confissão da véspera nos cumprimentar como homem no dia seguinte nós lhe falaremos como a qualquer outro homem. Na ordem das pobres certezas humanas, Delfino, o sigilo da confissão é um penedo de Deus na terra” (CALLADO, 2014, p. 98-99).

Ao falar do pecado do orgulho, parece que Callado faz nova referência indireta à passagem de Adão e Eva¹³. Esse repetido paralelo parece nos propor reflexões que ultrapassam o pecado de Delfino, a saber: a origem do mal; a condição pecadora do ser humano; a sua solidariedade no pecado e na salvação em Cristo, a luz redentora de Deus. A condição do ser humano de viver em um mundo globalizado e multiconectado de forma ininterrupta, ainda mais em tempos de pandemia¹⁴, como o presente em que este estudo é desenvolvido, chama-nos a compreender essa solidariedade humana que nos liga um aos outros. Nesse sentido,

essa solidariedade começa desde o início da vida: da vida da humanidade, no começo de sua história, da vida de cada indivíduo, por ocasião de seu nascimento. Pois cada geração se beneficia das contribuições da precedente ou sofre de suas deficiências, e, cada um de nós, desde o nascimento, se acha engajado numa situação social e num meio afetivo familiar que o marcam (RONDET, 1969 apud BUR, 1991, p. 25).

Esse trecho acentua que nossa condição individual, de livre escolha, nunca estará completamente desligada do destino coletivo. E que, individualmente, também contribuimos para modelar a coletividade, mesmo que de forma quase imperceptível. Trata-se de observar que sempre será uma via de mão dupla. Padre Estêvão, de forma simples no fragmento destacado anteriormente, parece anunciar

¹³ Jacques Bur nos informa que “a narrativa do pecado de Adão nos revela portanto o que é o pecado de todo o homem no que tem de mais fundamental; o pecado da autossuficiência, como possível consequência da finitude de sua liberdade criativa” (BUR, 1991, p. 32-33).

¹⁴ Aqui se faz uma referência à realidade estabelecida no início do segundo semestre desta pesquisa e que ainda está presente nos seus meses finais. Em 17 de março de 2020 se iniciou o primeiro *lock down* na cidade de Juiz de Fora/MG devido à pandemia do novo coronavírus, que teve seu início em dezembro de 2019 na China em razão do vírus Sars-CoV-2, causador da Covid-19, que já matou milhões de pessoas pelo mundo desde o seu início.

essa solidariedade, tanto no pecado quanto na salvação, quando renomeia e explica essa mútua relação solidária: “a ordem no mundo e no universo é a função própria de Deus, e essa ordem só se realizará quando todas as almas forem livres de pecado, alvas como a lã do Cordeiro de Deus” (CALLADO, 2014, p. 98-99).

O tema do pecado é recorrente, talvez seja um dos grandes motes de sustentação da narração. A palavra pecado aparece cerca de quarenta e nove vezes em todo o texto. Assim, antes mesmo de praticar o furto da Madona de cedro, Delfino recebe um sinal de pagamento como forma de firmar o seu contrato verbal com Adriano. Nesse instante, Delfino reverbera:

Se lhe davam 25 contos por um servicinho reconhecidamente ligeiro e um pecado sabidamente venial é que algo de mais sinistro devia haver em tudo aquilo. Era um pecado venial à superfície. Mas que se há de fazer? (CALLADO, 2014, p. 56).

Posteriormente, em momento de grande relevância na narrativa, quando Juca Vilanova tenta convencer Delfino a praticar o segundo crime com base na restituição do objeto do primeiro furto à igreja [da imagem de Nossa Senhora], apresenta-lhe uma motivação que ele, Juca Vilanova, atribui ser teológica para praticar o segundo desfalque [da imagem de Judas Iscariotes]:

— Há mais ainda. Restituindo a Virgem, você, se quiser discutir a coisa de um ponto de vista puramente teológico, fica muito melhor diante de Deus Nosso Senhor do que ficaria sem... sem retirar, digamos, da capela da Ceia, essa estátua vil, mas, por outro lado, sem restituir aos fiéis aquela encantadora Senhora da Conceição. A troca é evidentemente vantajosa do ponto de vista do espírito. Você pode argumentar assim mesmo, meu filho, quando confessar seus pecados. Aliás — disse ele, rindo, seus flocos de asma com cristais de riso — se eu me houvesse ordenado e tonsurado como tanto quis minha santa mãe, agora mesmo daria a você o *Ego te absolvo in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti* (CALLADO, 2014, p. 166-167).

Todos esses registros parecem suscitar alguma intenção de Callado em trazer à baila um olhar crítico sobre a liberdade de sempre escolher o bem ou mal e nossa solidariedade em tudo, tanto no pecado quanto na salvação. Quando Delfino paga uma penitência de forma pública, na qual pese a publicidade do ato para toda a cidade e região, já que foi noticiada pelos meios de comunicação de Congonhas, de alguma forma Callado sinaliza a participação coletiva na redenção humana com Cristo. Antes mesmo da confissão de Delfino, padre Estêvão lhe atribui a penitência:

— Meu filho — disse ele —, depois vamos à igreja ouvir a sua confissão, com os pormenores. Mas como penitência você vai tirar da parede a cruz de Feliciano Mendes, que há duzentos anos se expõe ali à curiosidade dos visitantes, e vai levá-la por Congonhas do Campo em fora, subir e descer as nossas ladeiras, passar pelos Passos da Cruz e trazê-la de volta à sua parede para outro repouso talvez de dois séculos. [...] (CALLADO, 2014, p. 224).

Na sequência, padre Estêvão incentiva Delfino a enfrentar o mundo e a assumir sua quota de responsabilidade na sua vida, que nunca se desliga da vida do próximo:

Vá, meu filho, vá e arrostes todo o mundo com a sua cruz e a sua fé. Vá. Não podendo impelir 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 (CALLADO, 2014, p. 225).

Antônio Callado estabelece aqui um estado inverso de imagem e semelhança de Delfino com Jesus. Delfino, que fica preso na igreja após restituir a Madona cedro na sexta-feira da Paixão, para tentar sair de forma oculta daquela situação, se esconde no esquife e se passa por Jesus Cristo morto e coroado de espinhos em procissão pela cidade. Essa atitude, que poderia ferir os sentimentos religiosos dos fiéis, diferentemente do ato de furtar objeto alheio, não pode ser definida como crime, mas parece ter pesado na escolha de sua penitência. Nessa sequência, Delfino, que foi camufladamente o Cristo morto, por penitência, passou a ser publicamente o Cristo vivo em sua *via crucis* pela cidade. Ao final, de forma icônica, Delfino encontra a redenção nos braços de sua esposa e ao lado do padre às portas do santuário.

Dessa forma, ao apresentar sua visão ideal de Deus no texto literário, Antônio Callado expõe importantes significados para o homem e para o mundo. Assumindo aqui como princípio fundamental da teopoética o preconizado por Kuschel, que:

o discurso sobre o 'Deus santo' teria sido transformado em sedativo para a tranquilização de crises existenciais, calmante para as nostalgias religiosas, narcótico para o aquietamento de experiências dolorosas de sofrimento em meio a um mundo que ainda espera por sua salvação definitiva (KUSCHEL, 1999 apud BONAFIM, 2019, p. 1).

É factível enxergar no texto calladiano uma luta contra a banalização da vida, uma insistência em alertar as consciências para o lugar e a importância de suas atitudes pessoais e suas consequências coletivas. Sem desprezar o mistério que envolve o sagrado, Callado traz, nos discursos de suas personagens, tanto o confronto do homem com os enigmas próprios da vida quanto análises do real. Mesmo que seja um real de outra ordem, que não seja da ordem concreta, uma vez que a realidade de Deus não pode ser completamente captada pela experiência objetiva e determinista.

Portanto, **A madona de cedro** (2014), na forma particular de seu autor, mostra que é possível a aproximação proposta nesta subseção. Avulta, também, que a divindade, mesmo sob o signo da problematização das questões da existência humana, não está longe do real dos olhos humanos, apresenta-se como “a mais real realidade no coração das coisas, a força vibrante que a tudo sustenta, a energia pulsante que subjaz a tudo, como unidade” (KUSCHEL, 1999 apud BONAFIM, 2019, p. 3).

3 AS MADONAS E OS CEDROS: IMAGEM E PALAVRA

O estudo relativo à imagem tem se mostrado amplo e está presente em diversas áreas do saber. Dentre tantas possibilidades de se abordar esse tema através do campo da Literatura, optou-se, nesta seção, por caminhar pela matéria em análise a partir da imaginária que confere título ao romance em estudo e da relação estabelecida por Delfino com essa imagem.

O conceito de imagem é diverso e comporta múltiplas abordagens. Nosso horizonte de estudo estará sempre voltado para as imagens artístico-religiosas presentes na narrativa e suas relações e, de forma mais específica, em suas relações com a palavra e com a sua realidade visual.

Assim, pretende-se conhecer os reflexos da imagem, notadamente das imagens religiosas, na vida do ser humano e como podem ser meio de linguagem e meio de se encontrar caminhos que manifestem as marcas de um tempo, da história e do próprio homem.

3.1 A IMAGEM NA PALAVRA

Num breve panorama histórico, a escrita é evento posterior ao da imagem na história do homem. Primeiro, a vida foi registrada através de imagens. A pintura rupestre foi a forma inaugural desenvolvida na pré-história para posterizar o conhecimento e a história da humanidade. A História da Arte ressalta que as pinturas rupestres, além de se constituírem a primeira forma de escrita, manifestavam o vínculo místico e religioso do homem. Para os estudiosos dessa área, toda forma de escrita nasce da imagem, seja a escrita através do sistema do ideograma ou do alfabeto. Assim, em sentido estrito, qualquer sistema de escrita é um veículo gráfico da palavra, que para ser escrita precisa da imagem. Nesses dois regimes de expressão, imagem e palavra, para além da conseqüente descendência consanguínea citada inicialmente e das especificidades próprias de cada um dos regimes, cabe considerar os entrelaçamentos existentes entre palavra e imagem e vice-versa (SILVA; MARQUES, 2019).

A oralidade prevaleceu sobre a escrita por muito tempo devido ao alto custo do seu suporte físico para existência e materialização. A tradição oral, baseada no binômio palavra-escuta, comunica seu conteúdo através de imagens que o ouvinte

forma em sua mente. A palavra, ao ser proferida e ouvida, conduz o ouvinte a imaginar de forma imediata o que está sendo relatado. As narrativas bíblicas, por exemplo, fortemente marcadas por essa oralidade, são carregadas de símbolos que ligam automaticamente os sentidos do ouvir e do ver (MARTINS, 2010). Essa intrínseca relação mostra que palavra, tanto oral quanto escrita, e imagem sempre dialogaram e apelaram-se mutuamente.

Alfredo Bosi, em **O ser e o tempo da poesia** (1977), inicia suas reflexões considerando que a experiência da imagem precede a qualquer outra experiência, inclusive a da palavra. Por estar vinculada à sensação visual,

a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1977, p. 13).

Bosi apresenta uma relação estabelecida entre imagem e espectador a partir do ato da visão que se prolonga no tempo, que permanece como uma realidade que existe em nós. Apesar de Bosi tratar da imagem poética, é possível ampliar sua compreensão e estendê-la para a relação firmada entre imagem artística e seu observador. Esse vínculo é inicialmente estabelecido pelo mesmo ato de ver, responsável primeiro por capturar o visível e por suscitar a presença do invisível, de uma intuição sensível capaz de proporcionar uma experiência interior.

Assim, ao pensarmos na imagem contida na palavra do romance em estudo e ao nos depararmos com o seu título, **A madona de cedro** (2014), automaticamente acolhemos a sugestão do autor de que o núcleo da narrativa se refere a alguma forma de representação da Virgem Maria. Isso porque, na história da arte cristã, as representações da Mãe de Jesus se tornaram um tema tradicional e o uso da palavra Madona, em português, do original italiano *Madonna*, tornou-se sinônimo das representações artísticas de Nossa Senhora.

Logo nas primeiras declarações, o narrador, ao contextualizar o leitor no tempo e nos acontecimentos da narrativa, noticia o afamado roubo da Semana Santa nas igrejas barrocas mineiras, ocorrido há treze anos do tempo narrado. O primeiro apontamento sobre qual Madona supostamente o autor quer sustentar toda a trama a ser desenvolvida aparece quando padre Estêvão, ao receber a notícia da ação da quadrilha carioca nos templos católicos mineiros, vai inspecionar sua igreja:

De repente [padre Estêvão] lembrou-se de que, a pedido dos fiéis, tinha sido levada 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! (CALLADO, 2014, p. 13).

O autor faz diversas referências à Madona de cedro durante a evolução do romance, demonstrando sua relevância para a narrativa. Num breve apanhado, que não tentou exaurir todas as possibilidades, pode-se constatar uma verdadeira ladainha de Nossa Senhora ao se reunir todas as denominações utilizadas no curso narrativo, como se verifica a seguir:

Tabela 1 – Ladainha da Madona de cedro composta pela autora desta pesquisa.

Ladainha da Madona de cedro
<p>Nossa Senhora da Conceição; Nossa Senhora; Senhora da Conceição; Virgem; Virgem da Conceição; Estatueta; Estatueta da Virgem; Estatueta de madeira; Estátua Santa; <i>Virgo Intacta</i>; Mãe de Deus; Nossa Senhora da Capela dos Milagres; Nossa Senhora desaparecida; madona de cedro; A dita imagem; A roubada da capela dos Milagres; A madona do rapto; A Senhora sequestrada; Madrinha de Mar; Linda imagem.</p> <p>Rogai por Delfino, amém.</p>

Fonte: Produção da autora.

Apesar de ser citada dezenas de vezes, pode-se dividir em cinco principais momentos nos quais a imagem santa aparece no desenvolvimento da trama:

Tabela 2 – Destaques da imagem de Nossa Senhora no romance.

^{1º)} quando Delfino toma ciência do tipo serviço que terá que fazer para ganhar o dinheiro

	que precisa para se casar;
2º)	na ocasião do furto propriamente;
3º)	quando a imagem é devolvida a Delfino;
4º)	quando Delfino a devolve para a igreja;
5º)	no momento em que padre Estêvão e a comunidade percebem o retorno da imagem à igreja.

Fonte: Produção da autora.

O primeiro momento de destaque na relação estabelecida entre Delfino e a escultura de Nossa Senhora se dá quando Adriano reaparece inesperadamente e comunica a Delfino que Juca Vilanova, um colecionador de arte do Rio de Janeiro para o qual trabalha, tinha interesse em expandir seus negócios em Congonhas. Em um diálogo firmado no hotel da cidade mineira, Adriano, após saber que o sonho de seu amigo era se casar com Marta e que ele precisava de dinheiro para isso, sem rodeios, propõe:

— 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 (CALLADO, 2014, p. 35).

Em seguida, Adriano complementa:

— Escute bem, Fininho. É pouca coisa que nós queremos dos seus conhecimentos aqui. Seu Juca [...] gostaria muito de incluir na sua coleção aquela Nossa Senhora da Conceição, do Aleijadinho (CALLADO, 2014, p. 39).

A conversa em tom confessional entre os amigos de infância é o marco inicial de um caminho a ser percorrido por longos treze anos. A proposta inicial continha, além do furto da Madona de cedro, conseguir um meio para que Adriano fotografasse uma das esculturas do Passo da Ceia:

[...] Precisamos de mais um favorzinho seu. Mas este não é nada, é só me descobrir um meio de me deixar tirar uma fotografia na primeira capela dos Passos. [...]
 — E qual é a estátua que seu Juca Vilanova quer fotografar?
 — A de Judas (CALLADO, 2014, p. 40-41).

Esse simples segundo pedido e com aparência de pouco significado, de arrumar uma forma para que Adriano fotografasse Judas, ganhará proporções e se desenrolará no momento final do enredo.

O segundo momento relevante é quando Delfino escamoteia a imagem de Nossa Senhora. O comerciante de imagens de pedra-sabão, depois de muito tratar do negócio do furto com Adriano, coloca-se a caminho da capela dos Milagres durante a procissão do Enterro para subtrair a famosa escultura de Aleijadinho pintada pelo mestre Ataíde:

[...] Delfino no instante em que tirou a mão da boca da baleia e se encaminhou para a capela dos Milagres [...] 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 que horror pensar que aquele Menino tão alegre indagorinha mesmo tinha saído do santuário no seu esquife tão magro coroadado de espinhos [...] que já estava na sua mão saído de trás do pano e que ele Deus lhe perdoasse depois ele fazia tudo penitência oração tudo metia na sacola do Adriano (CALLADO, 2014, p. 59-60).

Esse fragmento, pertencente a um trecho longo e escrito em um único fôlego para passar a agitação daqueles instantes, cuja frase inteira corresponde a quase uma página e meia, além de representar o momento decisivo que ressoará por toda a vida de Delfino, é rico em detalhes. Trata-se do primeiro momento em que a imagem identificada como sendo de Nossa Senhora da Conceição de Aleijadinho e de mestre Ataíde é descrita no texto. Antes de descrever o momento que mudará a vida de Delfino, o narrador nos informa que o comparsa de Adriano se encaminhou para a capela dos Milagres “no instante em que tirou a mão da boca da baleia” (CALLADO, 2014, p. 59). Esse pequeno ponto que atravessa a narrativa no fragmento destacado revela a bagagem cultural e religiosa de Antônio Callado (2014) que interferiram na construção literária sob nossa observação.

Um pouco antes de Delfino retirar a mão da boca da baleia e se encaminhar para a capela dos Milagres, o narrador, com mais requintes, descreve:

[...] Delfino, com sua audácia tão recente, ia de olhos atentos. **Retardou-se entre os profetas, parou atrás de Jonas**, encostou-se um instante ao peitoril. Depois, já perfeitamente controlado e vendo os últimos fiéis afastando-se da igreja, **levantou o braço e apoiou contra a estátua**. Mas retirou-o com um arrepio, pois, sem reparar, **tinha metido a mão na boca da baleia** (CALLADO, 2014, p. 58, grifo nosso).

O adro do santuário do Bom Jesus de Matosinhos¹⁵, palco de alguns dos principais momentos da narrativa em estudo, é decorado com doze esculturas em pedra-sabão de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). Essas esculturas remetem aos profetas do Antigo Testamento. Dentre os doze estão: Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias¹⁶. Dentre as doze possibilidades de compor aquele instante decisivo para Delfino, o autor elegeu Jonas com a baleia. Cabe-nos, aqui, investigar se há alguma relação entre o profeta bíblico e o protagonista calladiano. Ou seja, se há alguma imagem que conecte as palavras Jonas e Delfino.

No relato bíblico, Jonas é aquele que foge de navio após escutar a voz do seu Senhor. Durante a sua fuga, YHWH¹⁷ faz vir uma forte tempestade sobre o navio, gerando grande pânico nos marinheiros. Enquanto isso, o israelita em fuga dorme profundamente no porão do navio. Jonas é considerado responsável por aquela tormenta por rebelar-se contra YHWY e é jogado nas fortes ondas pelos marinheiros, acalmando, assim, a fúria do mar. Ele escapa da morte por afogamento após ser engolido por um grande peixe e passar três dias e três noites em seu ventre. E, do ventre desse grande peixe, Jonas ora a YHWH, demonstrando todo seu arrependimento. Assim, o profeta é vomitado pelo monstro marinho e devolvido à terra firme, quando ouve novamente a voz do seu Senhor e, dessa vez, vai cumprir sua missão, conclamando o povo da antiga cidade opressora de Nínive, inimiga de Israel, ao arrependimento (Jn 1-3).

Na rica compreensão simbólica trazida pelo livro de **Jonas**, o autor bíblico parece querer destacar a universalidade da misericórdia divina. Nesse sentido, o livro é encerrado com a seguinte fala irônica, mas doce e benevolente, de YHWH: “E eu não terei pena de Nínive, a grande cidade, onde há mais de cento e vinte mil seres humanos, que não distinguem entre direita e esquerda, assim como muitos animais!” (Jn 4,11). A misericórdia de YHWH recai, então, indistintamente sobre

¹⁵ O santuário do Bom Jesus de Matosinhos, palco do evento fundante de toda a narrativa, fica situado na histórica cidade mineira de Congonhas e foi considerado pela UNESCO em dezembro de 1985, Patrimônio Cultural Mundial. Informação fornecida pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/46>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

¹⁶ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/46>>, acesso em: 25 mar. 2021.

¹⁷ Por se tratar de uma referência memorial, nesta dissertação, convencionamos designar o nome de Deus, nas referências do **Antigo Testamento**, pelo tetragrama sagrado YHWH, conforme o costume judaico. Essas são as letras hebraicas presentes no nome de Deus: *yod, hê, waw, hê*.

todos: sobre Jonas, afligido pelo seu egoísmo, e sobre o todo o povo inimigo de Israel, que como os animais, não distinguia o bem do mal.

Para além da mensagem central e atemporal do livro de **Jonas**, um dos profetas menores que compõe o Livro dos Doze da **Bíblia** hebraica, tomaremos alguns de seus símbolos para estabelecer essa subliminar prefiguração calladiana em Jonas e, assim, iluminar a figura de Delfino.

Segundo Niewöhner (2014), Jonas, em sua etimologia, é um nome hebreu que significa pomba:

A pomba pode significar Israel (Os 7,11; 11,11; Sl 74,19). Neste caso, Jonas poderia ser entendido como personificação do povo de Israel. Ver-se-ia, então, em Jonas não um indivíduo, mas um povo. Ou, pelo menos uma parte do povo – a que, como a pomba, não tem entendimento (Os 7,11). [...] Além disso, também o nome do pai de Jonas Amati ou Amitai, pode ter valor simbólico, já que significa ‘verdade’ ou ‘fidelidade’. Jonas é, pois, ‘filho da verdade’ (KILPP, 1994 apud NIEWÖHNER, 2014, p. 1459, grifo do autor).

Leloup avança no significado etimológico de Jonas, na compreensão da representação da pomba. Trata-se de:

Uma pomba que tem as asas aparadas. Assim Jonas é o símbolo do homem que tem as asas do homem alado, como nos fala Platão. Do homem material, que tem nele uma dimensão espiritual mas que renegou essa dimensão espiritual e que cortou as suas asas (LELOUP, 2003, p. 28).

Nesse sentido, Jonas representa, na visão leloupiana, um arquétipo, “uma imagem estruturante, uma imagem interior, a encarnação de um estado de consciência no espaço e no tempo” (LELOUP, 2003, p. 14), interpretação essa que adotaremos nessa breve análise do pequeno livro do profeta. Isso implica na percepção de que Jonas constitui cada ser humano em seu contato com o transpessoal¹⁸, com as dificuldades decorrentes desse contato, com as esperanças e o medo que esse contato pode despertar. Em paralelo, pode-se olhar para Delfino mais do que como um representante de si próprio, ele pode ser lido como uma versão atualizada de Jonas, um modelo arquetípico do homem contemporâneo com

¹⁸ “Em seu sentido original o ‘trans’ foi agregado ao pessoal na palavra **transpessoal** para situar uma ampla gama de pesquisas que indicavam a dimensão de transcendência humana ou o ‘princípio da transcendência’” (ALVES; AZEVEDO; TAVARES, 2010, p. 19). Esse princípio referido “indicaria um impulso em direção ao despertar espiritual que perpassa a humanidade do ser, a própria pulsão de vida, morte e para além delas. [...]” (SALDANHA, 2006 apud ALVES; AZEVEDO; TAVARES, 2010, p. 19).

visíveis dificuldades de se relacionar com o sagrado que habita em seu interior, influenciado pelas mudanças de seu tempo.

Na análise leloupiana sobre Jonas, que vai além dos pontos aqui considerados, chama-nos a atenção para a congruência existente entre o profeta do **Antigo Testamento** e o protagonista de **A madona de cedro** (2014). Leloup analisa Jonas como aquele que resiste à convocação divina, que foge da sua voz interior e essa fuga vai lhe causar muitos problemas exteriores, vai colocá-lo diante de uma grande tempestade. Essa mesma interpretação pode ser lançada sobre Delfino, que tem sua consciência adormecida, que prefere seguir a repetição da vida errada de Adriano visando uma rápida ascensão material na vida a ouvir a ponderação proposta pela sua dimensão noética, ou seja, pelo seu coração inteligente à sua razão. Momento esse que pode ser exemplificado na sua reflexão logo após retirar, com um arpejo, o braço da boca da baleia:

[Delfino] Relanceou os olhos em torno. A igreja, aberta e pouco iluminada naquele momento triste, parecia mesmo um sepulcro vazio. Não havia ninguém lá dentro. No oitão do adro, onde se erguia a capela dos Milagres, também ninguém. Era se como algo dissesse a Delfino que era fácil demais, que era quase covarde pecar assim. Um dia, menino ainda, no confessionário, 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 a gente 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 (CALLADO, 2014, p. 58-59).

Delfino sabia que era livre para escolher porque sua consciência lhe dizia isso. Assustar-se ao se dar conta de que sua mão estava na boca da baleia¹⁹ era o

¹⁹ O texto bíblico faz referência a um grande peixe. A associação de tal peixe à baleia, espécie, à época, desconhecida no Mediterrâneo, é atribuída à tradição popular. O tema do grande peixe também tem lugar em dois clássicos da literatura: **Moby-Dick** (1851), de Herman Melville, e **As aventuras de Pinóquio** (1881), de Carlo Collodi (QUINTALE, 2013).

mesmo que se assustar com sua própria escolha e com a tempestade que ela poderia trazer. Em **Jonas**, a figura da baleia surge em um mar tempestuoso. No romance de Callado, a baleia aparece simbólica e desproporcionalmente petrificada aos pés do profeta, fora do seu ambiente aquático. Para as cosmogonias babilônicas, o mar simbolizava o reino da morte ou caminho que a ela conduz, percepção que é retomada na antiga imaginação popular ou poética bíblica. Na releitura bíblica veterotestamentária, o mar é o inimigo de YHWH desde as origens, mesmo antes da organização do caos inicial, e YHWH é aquele que vence o mar, que vence a morte, mantendo o mar e os monstros que nele habitam em contínua sujeição. O surgimento de um grande peixe enviado por YHWH no relato bíblico do profeta Jonas simboliza essa vitória. Os salmistas compararam a libertação de grandes perigos, como dos perigos de morte, com uma ressurreição.

Na interpretação leloupiana, a figura da baleia, ou do grande peixe como encontramos em algumas traduções bíblicas, representa,

para os alquimistas, o símbolo do que eles chamam *Atharzor*, o lugar da purificação, o lugar onde passamos através do fogo, no qual o ouro se revela no meio dos minerais (LELOUP, 2003, p. 58, grifo nosso).

Esse mesmo símbolo do ventre da baleia é reempregado no **Novo Testamento**, na história de Jesus Cristo. O evangelista Mateus adverte: “Pois, como Jonas esteve no ventre do monstro marinho três dias e três noite, assim ficará o Filho do Homem três dias e três noites no ventre da terra” (MT 12,40).

A partir da visão de Leloup, essa prefiguração simbólica do ventre da baleia nos revela que é necessário passar pelo fogo da purificação para que se opere uma transformação vital. Essa transformação vital se dá em níveis diferentes uma vez que estão postos em comparação Jonas, Jesus Cristo e agora Delfino, mas todas as transformações falam, de alguma forma, de alguma forma de ressurreição, de ressurgir para uma vida nova. Trata-se da experiência “de descer conscientemente para a morte, descer conscientemente em nosso ser mortal. É entrar, com consciência, na profundidade da condição humana” (LELOUP, 2003, p. 56). E é das profundezas do seu infortúnio, segundo Leloup, que Jonas se lembra de sua origem, do Ser primeiro que cria todas as coisas e concede o dom da vida a todo ser vivente e agora, por estar consciente de si, de que é criatura, ora ao seu Deus e vive a experiência da infinitude na finitude. Nessa toada, pode-se imaginar que, de alguma

forma, o ser humano, por ter grandes dificuldades de tomar consciência de que não pode ser sem Aquele que É²⁰, provoca algumas tempestades para ser engolido por alguma baleia. E, para vencer essa dificuldade de se conectar com o transcendente, com aquilo que o ultrapassa, em alguns casos, escolhe os caminhos mais difíceis, as tempestades, passar pelo ventre de algum grande peixe, mas que possam levá-lo a esse grande Encontro, mesmo que racionalmente não reconheça essa razão como a real motivação das suas escolhas.

Com Delfino, os acontecimentos são semelhantes, o que muda é a dimensão temporal. Enquanto Jonas dorme no porão de um navio durante uma tempestade, Delfino dorme no fundo do porão da sua consciência por treze anos. Jonas é jogado ao mar e salvo de morrer afogado ao ser engolido por uma baleia. O grande peixe que engole o comerciante de imagens de pedra-sabão é representado pela igreja “aberta e pouco iluminada naquele momento triste” parecendo um “sepulcro vazio” (CALLADO, 2014, p. 58). O esquife do Cristo morto, local onde Delfino se esconde e se passa por Jesus crucificado, em procissão, torna-se o ventre da baleia.

Essa construção literária, semelhante à de Jonas, pode ser compreendida como uma prefiguração da purificação que Delfino irá passar. Purificação essa que se inicia no momento em que ele se passa por Jesus Cristo morto em seu esquife e será concluída ao cumprir a penitência pública, imposta por padre Estêvão, ao carregar a cruz de Feliciano pela cidade. Delfino, como Jonas, também teve seu momento de lucidez, de acordar do sono profundo que o entorpecia. Porém, a visceral oração do comerciante só é proferida treze²¹ anos depois, em outra sexta-feira da Paixão, em forma de um “pensamento piedoso” (CALLADO, 2014, p. 179):

Não se diga que naquela aziaga Sexta-feira da Paixão Delfino Montiel não teve pelo menos um pensamento piedoso. Disse, como se estivesse

²⁰ “Deus disse a Moisés: ‘Eu sou aquele é’ (Êxodo 3,14a). De acordo com a Bíblia de Jerusalém, o nome de Deus, *lahweh*, revelado somente a Moisés, explicado por outras línguas que não fosse o hebraico ou por diversas raízes hebraicas, implica em compreender o verbo “ser” em sua forma arcaica, como uma forma causativa desse verbo. “‘Ele faz ser’. ‘Ele traz a existência’. [...] ‘Ele é’”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015, p. 106). Apesar de não querer revelar propriamente o seu nome, de alguma forma, sua explicação O define. Assim, “Deus é o único verdadeiramente existente. Isto significa que ele é transcendente e permanece um mistério para o homem. E também, que ele age na história do seu povo e na história humana, a qual ele dirige para um fim”, só conhecido com o evento da Revelação (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015, p. 106).

²¹ A escolha do número simbólico número treze por Callado pode ter raiz bíblica. Como exemplo, pode se ver o número treze em 1Rs 7,1: “Para construir seu palácio, Salomão levou treze anos, até o seu completo acabamento” e em Ez 40,11: “Mediu então a largura da entrada do pórtico: dez côvados, e o comprimento do pórtico: treze côvados”.

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 (CALLADO, 2014, p. 179).

Esse arquétipo atualizado por Antônio Callado, simbolizado por Delfino, aponta para uma mudança de paradigma em um mundo que ainda reunia seus cacos após viver uma Segunda Guerra Mundial. O homem que vivencia esse período pós-guerra se baseia em novos paradigmas para definir sua vida, os valores que se destacam são moldados pelo avanço do capitalismo, do consumismo e da industrialização. O essencial valor do sagrado na vida do ser humano vai perdendo lugar e a imposição desses novos valores trazidos pelo chamado movimento de **contracultura** pode ser uma das possíveis causas para essa mudança na rotação dos interesses desse homem contemporâneo. Para Guimarães (2012):

Contracultura é um conceito, uma categoria específica, utilizada para designar uma série de práticas e movimentos culturais juvenis nas décadas de 1950 e principalmente 1960 nos Estados Unidos e que foi paralelamente adotada em outros lugares do mundo. A contracultura é fruto de uma sociedade opressora, sendo praticada, reivindicada por jovens que fugiram da padronização da cultura social do ocidente após a segunda guerra mundial (GUIMARÃES, 2012, p. 3).

Esse novo modelo de cultura determinado pela juventude, que “não pode ser resumida a uma fase da vida, ou seja à idade, pois está ligada diretamente às práticas sociais do indivíduo” (GUIMARÃES, 2012, p. 3), incluem, também, grande desejo de liberdade, de individualidade, crescimento do consumo devido à nova imposição material e diversos outros tipos de imposição, como de novos símbolos e de ordem política. Trata-se, pois, de uma revolução dos costumes ocidentais contra os valores convencionais impostos pelo Estado e pela sociedade, que geraram novas formas de se relacionar com o mundo e com as pessoas (GUIMARÃES, 2012).

Os reflexos dessa nova cultura puderam ser percebidos de diversas formas: na música, com o início da trajetória do *rock and roll*, um dos pilares da contracultura; no novo modo de se vestir; nos cabelos longos nas cabeças masculinas; e nos movimentos de contestação e de rebelião (GUIMARÃES, 2012). O Brasil de 1950 também é afetado por mudanças em vários aspectos:

devido à crescente industrialização, urbanização e modernização das cidades. Os espaços das cidades se modificaram gerando novos hábitos, como o de frequentar lojas, bares, escolas, dentre outros. Nesse cenário as mulheres ganharam alguma autonomia para usufruir da liberdade de ir e vir. A escolaridade feminina aumentou significativamente e novas conquistas foram alcançadas, como o direito à educação formal (BAHIA; SILVA, 2018, p. 572).

Apesar de uma abertura tanto no campo da educação quanto do trabalho registrada tanto para homens quanto para mulheres, a distinção dos papéis ainda se mantivera marcante. Novos modelos de feminilidade se firmaram até início dos anos 1960, ao mesmo tempo em que as características feminis eram preservadas. A educação assumia novos contornos agregando novas conquistas e liberdade, porém, o universo de formação familiar da mulher preservava “o recato, a docilidade, a obediência aos pais, a preservação da virgindade, a valorização da ‘moça de família’, o casamento por amor, a boa esposa” (BAHIA; SILVA, 2018, p. 572, grifo do autor), deixando clara as marcas da divisão dos papéis masculinos e femininos²².

Essa nova cultura gerou outros hábitos e um diferente modo de ver e viver a vida que é captado por Callado e registrado em **A madona de cedro** (2014). Marta Ribas, a futura esposa de Delfino Montiel, é a representante calladiana, nesse romance, para esse recente modelo feminino que desponta a partir dos anos de 1950.

Essa travessia da mulher no tempo e na história possui várias marcas. Nos Anos Dourados, o acesso ao campo das atividades físico-esportivas pode ser visto como um grande representante desse processo de mudanças. O Movimento Higienista, instalado no Brasil desde o século XIX, fixou-se em diversos setores da sociedade, inclusive na família e na escola. A orientação preconizada pelo Estado brasileiro e por intelectuais da época era cuidar do corpo e da saúde para se educar a população brasileira (BAHIA; SILVA, 2018). Dessa forma, as mulheres seriam robustecidas “para que gerassem filhos fortes e saudáveis para a pátria em desenvolvimento, porém sem comprometer suas formas feminis, sua graça e beleza estética” (BAHIA; SILVA, 2018, p. 572).

²² Uma leitura sobre esse aspecto demandaria um esforço que não cabe no restrito trabalho de uma dissertação. Entretanto, para fins de aprofundamento, sugerimos a leitura de: VASCONCELLOS, Eliane. Nem só de Drummond e Guimarães Rosa vive a Literatura Mineira. **Anais do IX Seminário Nacional Mulher & Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 200; BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol. II. 6ª ed. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; NOGUEIRA, Nícea Helena. Contos de mulheres mineiras: do regional ao universal. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 10, n. 18. Jul./dez., 2010; CLÉMENT, Catherine. KRISTEVA, Julia. O feminino e o sagrado. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

A natação era o esporte sugerido para as mulheres, para preparar a futura mãe. Nos anos de 1950 a prática desse esporte se torna a modalidade esportiva preferida do público feminino. O interesse nacional em torno do assunto era tal que, de 1941 a 1975, vigorou o Decreto-Lei nº 3.199, que vetava, às mulheres, “[...] a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza” (BRASIL, 2017 apud BAHIA; SILVA, 2018, p. 572). O fim da vigência do Decreto-Lei marca a incorporação na cultura das “representações sociais do feminino e seu papel reprodutor” (BAHIA; SILVA, 2018, p. 572).

Em 1955, surge a Travessia Baía de Todos os Santos – a Travessia Mar Grande-Salvador, uma das mais antigas provas do gênero, e em 1956 inicia a participação feminina com uma única participante, Angela Maria Carvalho (BAHIA; SILVA, 2018). Essa mudança cultural é bem observada e registrada por Callado em **A madona de cedro** (2014). Ao descrever Marta, o amor de Delfino, o autor a situa bem em seu tempo histórico, com a liberdade, condição física e beleza de uma mulher nadando em mar aberto: “O tempo todo Delfino a viu nadar, mergulhar, vir à tona [...] com os olhos muito abertos, mergulhar outra vez. Um bicho do mar” (CALLADO, 2014, p. 22). Porém, toda essa abertura não afetou as demais características do modelo de mulher de classe média dos anos de 1950 no Brasil que Marta preservou durante toda a narrativa: “mãe, dona de casa, esposa, feminina, graciosa, obediente, doce, pura e resignada [...]” (PINSKY, 2015 apud BAHIA; SILVA, 2018, p. 575). Essa imagem quase imaculada que Marta transmitia pode ser identificada no convite que d. Emerenciana pretendia fazer à esposa de Delfino:

[...] Eu queria pedir à sua mulher que me ajudasse no plano. Para haver santa Ana precisa haver Nossa Senhora, e quem melhor que d. Marta pode fazer isso, com aquela cara que Deus lhe deu? [...] Ela é uma jovem piedosa e eu lhe vou dizer que a nova geração, assim como vai, acaba por abandonar Jesus Cristo. [...] (CALLADO, 2014, p. 90-91).

Esse fragmento simboliza as qualidades femininas que Marta mantinha como toda mulher da década de 1950 deveria preservar. A liberdade de uma mulher nadar no mar, trazida por esse novo tempo, não podia sucumbir o exemplar feminino.

O terceiro grande momento ocorre quando Delfino recebe, após um enigmático telegrama de Adriano avisando: “Se ainda não confessou espera que tem mais chego de tarde mando aviso Adriano” (CALLADO, 2014, p. 132), num

“embrulho bem-feito, com seu nome [de Delfino] num rótulo batido a máquina e outro rótulo, esse impresso com friso vermelho e letras vermelhas: ‘Cuidado — Frágil’” (CALLADO, 2014, p. 136), a imagem volta de forma inacreditável:

Quando, cortado o barbante, removeu o papel, surgiu um saco de lona muito parecido... ora, que bobagem... aparência é uma coisa, e isto... mas que é parecido... Sim, era! O objeto que Delfino Montiel tirara do saco de lona e que, trêmulo, examinava à luz da vela era a Nossa Senhora da Conceição do Aleijadinho pintada por mestre Ataíde! Ali estava ela sobre crescente e serpente, estofando com os pezinhos a nuvem em que pousava... Sentindo-se bambo, Delfino pousou sobre o balcão a imagem, enquanto enxugava a testa suada. Deitada na madeira, a Senhora da Conceição o olhava do fundo de uma estranha perspectiva: primeiro pés e cabeças de anjo furando a nuvem, depois a túnica rosa e o manto azul, depois o bambino no braço e, finalmente, sob a coroa de estrelas, o sorriso triunfal. Ali estava ela, a roubada da capela dos Milagres, a madona do rapto, a Senhora sequestrada... Delfino a levantou de novo e encarou, pedindo-lhe que fosse falsa, pedindo-lhe que fosse outra. Mas não. Era ela, Nossa Senhora, madrinha de Mar, roubada aquela noite por mão mordida de baleia (CALLADO, 2014, p. 139-140).

Nesse momento, Delfino não se depara somente com a Senhora desaparecida, se depara consigo mesmo, com seu passado e com o que será do seu futuro. Se depara com os pés de barro que sustentaram o seu casamento durante esses treze anos e mantiveram sua Mar por perto, por quem devota não o puro amor, mas verdadeira idolatria. O desejo de Delfino, de que se tratasse de uma réplica, reflete toda crise de consciência que o acompanhou durante todo esse tempo, desde o momento no qual ouviu a oferta de Adriano e a considerou um atalho para adiantar seu casamento.

O quarto destaque se dá quando Delfino, após uma vida de conflitos e de culpa, por carregar o peso da ladroagem da imagem da Mãe de Deus, devolve a escultura de Aleijadinho à sua casa mineira em Congonhas:

Ao chegar ao santuário, Delfino tinha visto padre Estêvão no seu genuflexório. Mas tão absorto estava o padre que seguramente não o vira. ‘Tanto melhor’, pensou Delfino, **apertando contra o corpo a sacola escura onde vinha Nossa Senhora da Conceição**. E, silencioso, ajoelhou-se no extremo esquerdo da mesa de comunhão, na sombra de um altar. Estava praticamente invisível. Naquele momento não sentia remorsos. Mal sentia temores. Seu coração batia apressado, sem dúvida, mas quase como o de um caçador no momento da caça ou coisa assim. Precisava agir com habilidade, rápido, sem pensar muito. Colocava a Nossa Senhora, deixava a procissão sair, ia apanhar o Judas. **Nossa Senhora debaixo do braço esquerdo, contra seu coração que batia apressado, [...] Levantaram-se todos. Foram saindo. Saíram todos. Padre Estêvão puxou a porta. Era a sua oportunidade! Delfino caminhou ligeiro e silencioso para o altar-mor, puxou de dentro da sacola, com a mão direita, a estatueta da Virgem**, levantou

o pano roxo e a colocou na base do altar. Empurrou-a bem para o centro. Com o coração ainda aos saltos, dobrou a sacola e a enfiou no bolso da calça (CALLADO, 2014, p. 183-184, grifo nosso).

O narrador, ao descrever a tensão de Delfino, vai além de comparar o seu coração que batia apressado ao coração de um caçador no momento da caça. Por três momentos o corpo de Delfino fala, denuncia suas percepções, seus pensamentos e suas experiências que ocupam a ordem do que está para além do consciente. Os destaques feitos no trecho acima nos indicam que há um desejo de Delfino em restaurar a sua proximidade com o sagrado e seus reflexos em sua vida. Ao se analisar os realces acima é possível considerar que há mais do que a clara intenção de esconder a imagem roubada. Delfino carrega a estátua da Mãe de Deus “apertando[-a] contra o corpo”, “debaixo do braço esquerdo, contra seu coração que batia apressado”, por fim, a puxa “de dentro da sacola, com a mão direita” (CALLADO, 2014, p. 184).

Toda essa descrição física, que engloba o lado esquerdo e a mão direita, mais do que possibilitar visualizar detalhadamente a cena, retrata a vida de Delfino Montiel, o errado e o certo²³, respectivamente. Ele transporta debaixo do seu braço esquerdo, contra o seu coração, a Nossa Senhora com o Menino Jesus e também seu passado, seu erro, seu crime. E com sua mão direita a retira da escuridão da sacola, do breu do seu furto, da sombra do cárcere de um colecionador particular e criminoso, para a glória do seu altar, debaixo de um pano roxo que será descoberto no sábado de Aleluia, resplandecendo toda beleza e alegria que sinalizam a espera pela vitória de Jesus Cristo sobre a morte. A sutileza do simbolismo da tradição operada, ou seja, de se retirar a Madona de cedro com a mão direita de debaixo do braço esquerdo aponta para a manifestação de Delfino recuperar o seu lugar na vida, de sair do erro, da escuridão e retornar à luz, de se reconectar com tudo o que ele havia rompido: como a sua consciência, a coletividade, o seu casamento e o sagrado, simbolizado pela possibilidade de retorno à vida sacramental da Igreja.

²³ Essa associação do lado direito do corpo com o certo e do lado esquerdo com o errado é atribuída a uma formação cultural histórica. Na intercessão do dado cultural com dado religioso é possível perceber a prevalência do lado direito sobre o esquerdo no contexto bíblico. Biblicamente, o direito está associado ao que é positivo e à divindade, como se vê em: “Tua destra, lahweh, pela força se assinala; tua direita, lahweh, o inimigo estraçalha” (Ex 15,6) (FEITOSA, 2010). Deste ponto de vista, a medicina moderna e as novas teorias pedagógicas já derrubaram quaisquer afirmações que coloquem os destros em condição de superioridade em relação aos canhotos.

O quinto e último momento se dá após a devolução da imagem. No sábado de Aleluia, padre Estêvão, com auxílio de duas pessoas para remoção dos panos roxos dos altares, percebe que a Virgem Santa havia sido devolvida:

Foi o próprio padre Estêvão quem a avistou de longe, se aproximou e tomou-a nas mãos. Só então Raimundo arregalou os olhos:

— Ué, gente, até parece aquela tal...

— É aquela mesmo, a Virgem que foi roubada — disse padre Estêvão. Em dois tempos a notícia tinha corrido Congonhas inteira e começara a transbordar pelas cidades vizinhas. Nossa Senhora da Conceição voltara misteriosamente, depois de treze anos de ausência. Formou-se logo a piedosa história de que Nossa Senhora, horrorizada com a miséria que ia por aquela terra mineira, tinha durante treze anos, à imitação do Seu Filho, vivido como simples mulher de Minas, para sentir em sua carne o sofrimento de todos os seus filhos. Agora retornava à sua forma antiga de estatueta de madeira pintada e, sem dúvida, ao céu, onde ia relatar os horrores que vira em sua existência terrena (CALLADO, 2014, p. 201-202).

Esse quinto momento se apresenta mais como um desfecho do momento anterior. O narrador não relata, inicialmente, preocupação de como se deu o retorno da Senhora esculpida por Aleijadinho e nem com a causa do seu sumiço. A ênfase desse trecho recai sobre a piedosa história construída em torno do desaparecimento da Madona de cedro. Pode se atribuir à forte devoção popular mariana no Brasil, marco do catolicismo popular e também do povo mineiro, a construção dessa narrativa: de que a escultura de Nossa Senhora ganhou vida de mulher mineira e, nesse período em que esteve sumida, conheceu em sua carne as misérias daquela terra e o sofrimento de seus filhos, retornando treze anos depois à sua condição de estatueta e ao céu para contar sua experiência em terras mineiras.

O catolicismo popular possui um universo próprio e é considerado um dos preciosos tesouros da Igreja Católica da América Latina. Nas suas diversas formas de devoção popular está a devoção às imagens religiosas, meio de atualizar a fé e preservar a memória do Cristianismo (SILVA; PEREIRA; SILVA, 2019). O autor, ao estabelecer uma nova ficção em sua narrativa, ao criar história de cunho fantástico atrelada ao sumiço e ao retorno de uma escultura de arte sacra, traz à tona o registro indelével de que um dos preciosos tesouros da Igreja Católica se mantinha intacto aos ataques dos novos tempos.

Para Delfino, a Madona de cedro se mostra como uma via de mão dupla. É através do furto da imaginária de Nossa Senhora que Delfino Montiel, para se casar com o amor de sua vida, Marta Ribas, rompe temporariamente com a coletividade a

que pertence e com seu espírito religioso. Delfino, com o ato de escamotear uma imagem religiosa para uma quadilha especializada, reduz todos os valores que compõem essa imagem, incluindo o seu valor ritual no catolicismo tradicional popular, unicamente ao seu valor econômico. Essa atitude o coloca em total descompasso com o espírito coletivo e com o significado vital dessa obra em seu contexto religioso. E é pela mediação da mesma Senhora da Conceição, ao devolvê-la, que Delfino resgata seus valores religiosos e reestabelece seus valores morais para voltar a viver e a conviver em sociedade. É por devolver a Mãe de Deus, por meio dela, medianeira de todas as graças e bênçãos através de Jesus Cristo, que Delfino se passa duas vezes por seu Filho.

Na primeira vez, após ficar preso no santuário e se esconder no esquife de Jesus, Delfino, para não ser descoberto, se passa pelo Cristo morto, coroado de espinhos e carregado por toda a procissão do Enterro. Já exausto e oprimido, com o retorno da procissão para a igreja, ao tentar se livrar daquele disfarce, mexe ligeiramente a cabeça dentro do caixão e proporciona a d. Emerenciana o grande êxtase da sua vida: ver o Cristo morto mover a cabeça dentro de sua urna funerária. E, com isso, Delfino se sente partícipe das interrupções definitivas das batidas do coração de d. Emerenciana:

E d. Emerenciana de súbito arregalou os olhos sob sua peruca branca e seu manto azul e ouro de santa Ana, mãe de Nossa Senhora. Sim! Sim! Cristo morto erguia a cabeça... Oh! — Oh! — gritou, abafada, d. Emerenciana, enquanto seu coração parava para sempre de bater (CALLADO, 2014, p. 191).

Depois dos inacreditáveis acontecimentos da sexta-feira da Paixão, Delfino volta para casa em prantos, completamente exaurido e como um “menino infeliz” (CALLADO, 2014, p. 191). Após desabafar os seus treze anos de pecados, ao invés de consolo, Delfino recebe nova acusação de Marta: de profanar Deus. Para ela, pior que ladrão de imagem santa, era se passar por Jesus morto. A única saída para Delfino, para tentar salvar seu casamento, era ir ao encontro do que ele havia fugido durante esses treze anos: a confissão com padre Estêvão. Antes mesmo de ouvir Delfino, padre Estêvão atribui-lhe a penitência:

[...] você vai tirar da parede a cruz de Feliciano Mendes, que há duzentos anos se expõe ali à curiosidade dos visitantes, e vai levá-la por Congonhas do Campo em fora, subir e descer as nossas ladeiras, passar pelos Passos

da Cruz e trazê-la de volta à sua parede para outro repouso talvez de dois séculos (CALLADO, 2014, p. 224).

E é dessa forma, pela segunda vez, mas autorizado pelo padre a se passar por Jesus de Nazaré, que Delfino redime seus pecados perante Deus, perante toda a sociedade e, mais importante para ele, perante sua Mar, percorrendo a sua *via crucis* pelas ruas de Congonhas.

Por todo caminho percorrido, fica claro como esses cinco momentos, destacados para fins didáticos, demonstram como o autor se utiliza da imagem em si e das imagens sugeridas pela palavra para apontar o rompimento com o sagrado e o seu resgate, as mudanças de um tempo e, ao mesmo tempo, atribuir valores ao divino através da devoção popular.

3.2 A IMAGEM DA IMAGEM

O conceito de imagem é plural e comporta diferentes abordagens, como a sociológica, a educacional, a filosófica, a histórica e a semiológica. Por ser objeto de discussão desde a Antiguidade Clássica, foi se ampliando e ganhando novas acepções com o tempo. Dentre os seus muitos significados, o dicionário **Michaelis** online, apresenta as seguintes definições:

Substantivo feminino.

1 Representação do aspecto ou formato de pessoa ou objeto através de desenho, gravura, escultura.

2 POR EXT Representação escultória de ser santificado para culto e veneração dos fiéis: “Algumas mulheres prosternaram-se diante da imagem da padroeira da nossa cidade” (EV).

3 Estampa que representa assunto religioso.

4 Reprodução invertida de pessoa ou objeto que se transmite em superfície refletora (espelho, água etc.): “Examina no vidro a sua própria imagem de corpo inteiro” (EV).

5 FIG Representação exata ou bem semelhante de algo ou alguém; aquilo que simbólica ou realmente imita, personifica ou representa pessoa ou coisa: A filha é a imagem da mãe.

6 Percepção mental sobre alguém ou algo.

7 Reprodução dinâmica (ou não) de pessoa, coisa, paisagem através de câmeras de máquina fotográfica, de cinema, de televisão, de celular ou de computador.

8 FIG Pessoa extremamente bonita.

9 FIG Opinião (positiva ou negativa) que o público tem de uma pessoa (político, artista etc.), de uma organização ou de um produto; conceito, reputação: “O jornal tem uma imagem de credibilidade que não podemos colocar em risco” (CA).

10 LIT Palavra, frase ou expressão literária que descreve algo ou alguém de maneira poética ou alegórica.

11 PSICOL Reprodução na mente de uma sensação ou percepção anteriormente vivida ou sentida. [...] (MICHAELIS, 2015).

Etimologicamente, imagem deriva da palavra latina *imago*, um substantivo que “significa sombra, espectro, fantasma, visão, retrato, cópia, imitação, parábola, lembrança, sinal” (PASTRO, 2010, p. 28). Para Aristóteles (século IV), as imagens “são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 537), assumindo o sentido de resultado da imaginação ou uma “sensação ou percepção, vista por quem a recebe” (ABBAGNANO, 2007, p. 537). Alguns dos conceitos da Antiguidade Clássica foram utilizados na Idade Média, com finalidade teológica, para explicar a relação entre a natureza divina e a humana. Na modernidade, alguns filósofos retomaram os conceitos antigos e passaram a considerar que imagem “é ato de sentir e só difere da sensação assim como o fazer difere do fato” (ABBAGNANO, 2007, p. 537). Nesse sentido, imagem é a “semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas” (ABBAGNANO, 2007, p. 537). Na contemporaneidade, está vinculada aos meios midiáticos e à publicidade.

Apesar dos variados sentidos, a definição de imagem está tradicionalmente associada ao sentido visual, é a matéria prima do ato de ver e tem como uma das suas significações mais usuais ser veículo de uma mensagem (DIAS, 2011). Devido às incontáveis fontes relativas ao tema, delimitamos nosso olhar para uma leitura hermenêutica da imagem contida na imaginária mariana que compõe **A madona de cedro** (2014).

É possível notar que a imagem que confere título ao romance de Callado assume diferentes perspectivas no texto literário, ficando claro que o autor se utiliza de distintas abordagens à referencial figura da Mãe de Deus. No curso textual, a figura de Maria aparece primeiro como a obra de arte esculpida pelo artista setecentista Aleijadinho e pintada pelo mestre Ataíde. Em outros momentos, para além desse lugar de obra artística de alto valor comercial, aparece como importante imagem para a devoção popular da Virgem da Conceição, carregando todo seu conteúdo memorial. Aparece, também, na função humana de madrinha de Marta, atrelada às práticas de devoção popular; como traço da cultura popular em trecho de uma serenata cantada para Marta, na qual a palavra Maria é substituída por Martinha; como a Senhora das Dores, mãe de Jesus crucificado, na procissão de

sexta-feira da Paixão, representada pela esposa de Delfino; e, no período do seu sumiço, assumindo a humanidade da mulher mineira, para conhecer de perto o sofrimento dos seus filhos. Todas essas referências, identificadas no histograma a seguir, destacam a importância da Virgem Maria na cultura popular mineira, seja no campo das artes, seja no campo da religiosidade e apontam para a diversidade de imagens contidas em uma única imagem. “Minas Gerais, é, no Brasil, a terra de nossa Senhora da Conceição” (COSTA, 2009, p. 19).

Esquema 1: Histograma das perspectivas calladianas sobre a imagem de Maria em **A madona de cedro** (2014).



Fonte: Produção da autora.

Logo nas primeiras páginas, parece-nos sanado um possível dilema sobre qual título de Nossa Senhora o autor quis se referir em todo o percurso narrativo ao nos informar, através de padre Estêvão, que “[...] a preciosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, talhada pelo Aleijadinho e delicadamente colorida por mestre Ataíde” (CALLADO, 2014, p. 13) tinha sido roubada. Todavia, o narrador, ao descrever integralmente a imagem mariana pela primeira vez, assim a faz:

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 (CALLADO, 2014, p. 59).

O narrador reveza em nos apresentar a Senhora do rapto ora de forma mais suscinta, referindo-se apenas a alguma de suas alcunhas, ora ressaltando seus detalhes, convergindo sempre para a descrição de uma mesma imagem. Quando Delfino recebe a Mãe de Deus de volta, o narrador, pela segunda vez, detalha a escultura:

Deitada na madeira, a Senhora da Conceição o olhava do fundo de uma estranha perspectiva: primeiro pés e cabeças de anjo furando a nuvem, depois a túnica rosa e o manto azul, depois o bambino no braço e, finalmente, sob a coroa de estrelas, o sorriso triunfal (CALLADO, 2014, p. 139-140).

Um pouco mais à frente, quando Delfino pensa em atear fogo na Santa recém devolvida, aparecem os seguintes elementos: “a nuvem, os anjos, serpente e crescente, a túnica, o Menino, e afinal a cara fulgurante em sua beatitude” (CALLADO, 2014, p. 141). Mais adiante, quando Juca Vilanova negocia com Delfino o furto da imagem de Judas pela restituição da imagem sagrada da Mãe de Deus, assim prevê a reação popular: “Milagre! Milagre! Já é Aleluia! O Senhor Morto é de novo um bambino no colo da Madona! Voltou a Santa Mãe com Seu Menino!” (CALLADO, 2014, p. 167). Precisamente quando Delfino a devolve ao seu altar, ele assim a vê: “a Virgem sorria com seu bambino, olhos brilhantes, talvez ainda mais extática, mais pura e mais afirmativa” (CALLADO, 2014, p. 18). E, por fim, após o seu retorno, Maria é resumidamente descrita quando padre Estêvão manda isolar a imagem com um cordão para protegê-la, porque “de tanto ser beijada, a Nossa Senhora do Aleijadinho acabaria sem feições, sem formas e sem bambino ao fim do dia” (CALLADO, 2014, p. 204).

Em todos esses fragmentos percebermos a congruência dos elementos simbólicos, das feições beatíficas de Maria e a presença do Menino ou do Bambino nos braços da Virgem. As referências apresentadas sugerem se tratar de uma Nossa Senhora única, que reúne algumas especificidades, a saber: o epíteto de Conceição, esculpida por Aleijadinho, pintada pelo mestre Ataíde e custodiada pelo santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG. Porém, apesar da verossimilhança dos elementos da narrativa, devido à liberdade ficcional própria da

literatura, nem todas as características apontadas são passíveis de verificação²⁴, salvo o que tange a especificidade que confere título à Madona. Isto é, por se tratar de uma Nossa Senhora da Conceição, suas formas devem acompanhar um padrão que é suscetível de ser verificado.

No que se refere a imaginária da Conceição no Brasil, é possível observar pequenas variações na sua representação, mas que não afetam sua forma em si. Essas variações indicam que há uma intensidade de devoção a essa invocação e que sua presença pode ser verificada em todo território nacional, uma vez que seu culto foi inicialmente imposto por Portugal ao Brasil colônia. Para o homem colonial, as imagens devocionais não tinham a função de obra de arte, seu principal valor era estabelecer uma ligação com o sagrado e, por isso, precisavam ser milagrosas. Estar diante de uma imagem religiosa era estar diante do próprio santo em realidade e não de uma representação. Nesse contexto simbólico, a imaginária, fortemente presente no cotidiano das relações humanas, assumiu expressiva força cultural e social e é o que consubstanciava a relação do humano com o divino à época (LADEIRA, 2011).

Apesar das mudanças culturais dos tempos, os estudos atuais corroboram a importância da imagem como significativo elo na relação do homem com o sagrado e o quanto que a forma e composição imagética afetam e atraem o fiel. Notadamente ao que tange à efígie da Conceição, o glossário de iconografia da revista **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana** (2010) nos apresenta a seguinte descrição relativamente à Nossa Senhora da Conceição:

Muito antes da proclamação do dogma (1854) da Imaculada Conceição de Maria pela Igreja Católica, os cristãos já reconheciam a pureza da Mãe de Deus, concebida sem a mancha do pecado original. Também chamada 'Mulher do Apocalipse', segundo a visão de São João, sua representação tradicional é de pé, com os cabelos caídos sobre os ombros e vestindo túnica branca manto azul e véu curto. Tem as mãos postas em atitude de oração e, sob os pés, o crescente de lua entre nuvens, com cabecinhas aladas de querubins. Foi padroeira do reino de Portugal desde que D. João IV a declarou e, por conseguinte, das colônias (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 168, grifo do autor).

²⁴ Devido à condição atual da pandemia, não foi possível verificar *in loco* a realidade das especificidades apontadas no texto literário no que concerne à referida imagem de Nossa Senhora da Conceição. Foi feito contato por meio eletrônico com o santuário de Bom Jesus de Matosinhos/MG e com o Museu de Aleijadinho, porém, não foram respondidos em tempo hábil. Nas buscas realizadas pela internet, não foi encontrado nenhuma imagem de Nossa Senhora da Conceição de Aleijadinho que tenha sido pintada pelo mestre Ataíde e que tenha estado sob a guarda do santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG.

Em outro estudo de imagem barroca de Nossa Senhora da Conceição, esta última do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro/RJ, datada de 1748, importada de Lisboa, portanto, contemporânea das imagens esculpidas por Aleijadinho, a imagem portuguesa é assim apresentada:

Normalmente, representa-se Nossa Senhora da Conceição com as mãos unidas. Udo Becker (1999) relata que esta atitude nas imagens ocorre desde a Idade Média e indica gesto de oração. Está sob [*sic*] uma nuvem com anjos e lua crescente. Usa túnica azul com a parte interna em vermelho, podendo sofrer variações. Apresenta-se, muitas vezes, com uma coroa real (LADEIRA, 2010, p. 4).

Dessa forma, estabelecendo um paralelo entre as imagens barrocas citadas a fim de se traçar um padrão quanto à sua forma, podemos verificar que:

TABELA 3 – Comparação das descrições de Nossa Senhora da Conceição.

Nossa Senhora da Conceição de A madona de cedro (2014):	Nossa Senhora da Conceição conforme o Glossário de Iconografia:	Nossa Senhora da Conceição do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro:
“[...] a Senhora da Conceição o olhava do fundo de uma estranha perspectiva: primeiro pés e cabeças de anjo furando a nuvem, depois a túnica rosa e o manto azul, depois o bambino no braço e, finalmente, sob a coroa de estrelas, o sorriso triunfal (CALLADO, 2014, p. 139-140, grifo nosso).	“[...] sua representação tradicional é de pé, com os cabelos caídos sobre os ombros e vestindo túnica branca manto azul e véu curto. Tem as mãos postas em atitude de oração e, sob os pés, o crescente de lua entre nuvens, com cabecinhas aladas de querubins [...]’ (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 168, grifo do autor, grifo nosso).	‘Normalmente, representa-se Nossa Senhora da com as mãos unidas . [...] Está sob uma nuvem com anjos e lua crescente. Usa túnica azul com a parte interna em vermelho, podendo sofrer variações. Apresenta-se, muitas vezes, com uma coroa real” (LADEIRA, 2010, p. 4, grifo nosso).

Fonte: Produção da autora.

Todas as descrições parecem dialogar entre si, salvo no acréscimo do Menino Jesus nos braços da Nossa Senhora de **A madona de Cedro** (2014). Nas outras duas descrições, a imagem de Nossa Senhora da Conceição aparece de mãos postas, em oração, inviabilizando a presença do Menino em seus braços. Todas elas mantêm a descrição de uma aparência feminina, delicada e com expressão que sugere relação com um grande momento contemplativo.

Representar a Nossa Senhora da Conceição, ou da Imaculada Conceição, foi um desafio para a arte cristã que levou aproximadamente quatro séculos para se

consolidar. De acordo com Souza (1996), a grande dificuldade era como representar visualmente o fato de Maria ter sido concebida sem pecado. Isto é, de ser imaculada, pura e livre do pecado original desde o primeiro instante da sua existência. Os evangelhos canônicos não trazem maiores detalhes sobre quem foi Maria, informações como o nome dos avós de Jesus, por exemplo, só foram fornecidas pelos evangelhos apócrifos. Relativamente à condição de ser imaculada, Afonso Murad (2016), propõe a seguinte definição:

Imaculada significa inteireza, liberdade profunda em Deus, que significa bem mais que livre-arbítrio para fazer escolhas. Essa liberdade é ao mesmo tempo dom (recebido gratuitamente de Deus) e conquista (cultivado dia a dia, confirmado em cada opção, a ponto de constituir um projeto de vida) (MURAD, 2016, p. 173).

Nesse sentido, as obras de arte assumiram, em uma primeira tendência, um sentido mais alegórico para resolver a celeuma em torno da difícil representação do fenômeno da concepção uterina de Maria. Apesar de serem iconografias desconhecidas na arte contrarreformista²⁵ no Brasil, as imagens procuravam representar “Maria, sendo concebida por sua mãe, Sant’Ana, ou predestinada entre os ancestrais de Cristo” (SOUZA, 1996, p. 1).

Em um segundo momento, a ênfase é colocada na predestinação de Maria, como a escolhida de Deus. Para tanto, evocava-se a beleza corporal como forma de destacar a ausência de pecado e a pureza reveladora de sua alma. Relativamente à feminilidade de Maria, Ladeira (2010) acrescenta:

A imagem é extremamente feminina, e isso, favorece o paradoxo que conforma seu mistério. Ela é predominantemente mãe, e ser imaculada não reflete nela nenhum traço infantil ou andrógeno. Não há a intenção de mostrar uma criatura assexuada, seu corpo é velado, mas isto não afeta sua feminilidade (LADEIRA, 2010, p. 5).

Outros elementos iconográficos foram utilizados de forma complementar para exprimir essa significação. A síntese da mulher que viria ser a Imaculada vem da Espanha do fim do século XVI. Essa síntese reúne elementos de dois tipos: a

²⁵ A Contrarreforma foi uma reação da Igreja Católica à Reforma Protestante proposta por Martinho Lutero através de suas teses. Entre 1545 e 1563, ocorre o Concílio Ecumênico de Trento, na Itália, que objetivava reverter a ação de reforma desencadeada por Lutero. Dentre as reações da Igreja estava a reafirmação dos dogmas e das doutrinas católicas, incluindo a reafirmação do uso das imagens através do **Decreto De Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum et de Sacris Imaginibus**, que regeu o assunto dentro da Igreja Católica até o Concílio Vaticano II (1962-1965) (TOMASO, 2013).

Virgem das Litanias²⁶ e a mulher do Apocalipse. Essas figuras são provenientes das exegeses dos livros de **Gênesis 3**, o **Cântico dos Cânticos** e **Apocalipse 12**. Maria herda as mãos postas em oração da Virgem das Litanias e os mais expressivos “atributos que simbolizam a pureza virginal e a formosura feminina” do **Cântico dos Cânticos** (SOUZA, 1996, p. 2). “O crescente da lua, o sol que veste a mulher e sua coroa de doze estrelas” (SOUZA, 1996, p. 2), da mulher citada pelo livro do **Apocalipse**. Dentre as variações possíveis na iconografia de Nossa Senhora da Conceição, uma representação é inegociável. De acordo com Souza:

Apenas um elemento iconográfico é exclusivo da Imaculada Conceição. No mundo luso-brasileiro da Contra-Reforma, a Imaculada Conceição veio a ser reconhecida na arte essencialmente pelas mãos postas em oração e pelo crescente de lua nos seus pés. As variações iconográficas são de pequena importância, pois concernem mais os atributos do que a própria Imaculada (SOUZA, 1996, p. 2).

Essa marca também está presente na Nossa Senhora da Conceição Aparecida, padroeira do Brasil, que antes de ser Aparecida, por surgir nas águas do rio Paraíba na rede de simples pescadores, já era Conceição, aquela sem pecado que concebeu e deu à luz a própria Luz. A imagem de Aparecida, originalmente uma Conceição de terracota, traz o seu irrenunciável sinal: as mãos postas em oração, sem o menino Jesus nos braços.

A ausência do Menino nos braços da Conceição, mesmo que seja a Conceição Aparecida, em oposição às descrições presentes em **A madona de cedro** (2014), realçam a insistência de Callado em substituir a icônica marca das mãos postas pelo Bambino nos braços. Essa persistência chama a atenção por se tratar de uma imagem conhecida desde 1717, data da aparição da imagem para os pescadores no Brasil colônia, e que teve projeção Nacional de uma Nossa Senhora brasileira desde o final do século XIX. Tal substituição pode se apresentar como um dilema para o leitor se o mesmo buscar em suas memórias a familiar imagem de Nossa Senhora da Conceição que se torna a mãe Aparecida, como se vê na réplica da imagem a seguir:

²⁶ Lítania, sinônimo de ladainha. É uma forma de oração, com curtas invocações de elogio, rezada em coro alternado.

FOTOGRAFIA 1: *Mater Dei, ora pro nobis.*



Fonte: Imagem de registro da autora, pertencente ao seu acervo pessoal (Liberdade, Minas Gerais, 2019).

Diante do conflito apresentado entre o epíteto de Conceição e a descrição iconográfica calladiana de Maria com o menino Jesus nos braços, cabe-nos especular quais bases podem ter sustentado a intenção do autor em modificar a descrição de uma imagem tão popular e conhecida no Brasil.

Ao adentrarmos no campo da descrição, tocamos o estudo sobre éfrase. Tomando por base o estudo de Miriam de Paiva Vieira (2017), a éfrase, do grego, *ekphrasis*, deve revelar ou relatar algo detalhadamente. Na antiguidade clássica era considerada um recurso retórico. No século XIX, passou a ser tratada como um recurso literário. O estudo desse período era limitado, propunha analisar apenas

descrições verbais de pinturas em poemas. Até meados do século XX, na Europa, a descrição era vista com desdém e era considerada apenas uma variação da narração pura. No século XXI, estudiosos sugeriram que

o termo seja adotado para designar descrições literárias de artes visuais, já que o objetivo dessa variação de referência intermediária é desencadear uma percepção imaginária das obras ou mídias em questão (VIEIRA, 2016, p. 46).

Os estudos contemporâneos propõem abranger diferentes manifestações artísticas, como escultura e arquitetura, em estudos de diferentes gêneros textuais, como em romances e contos (VIEIRA, 2017).

Esses estudos atuais apresentam a *écfrase* com funções variadas na narrativa, dentre elas se observa: o enriquecimento do forte apelo perceptivo; o aumento da natureza persuasiva e experimental da narrativa; o estímulo da interação do leitor com o texto literário; a explicação de elementos da história e da personalidade das personagens; e o aprimoramento da ilusão estética e da imersão do leitor na trama. Como resultado, tem-se uma pronta resposta imaginativa, uma vez que se cria a ilusão de ver. A tarefa impossível de recriar um objeto material através da palavra é substituída pela percepção desse objeto. Dessa forma, a qualidade de se fazer ver, desencadeada por imagens mentais, compõe um processo de entendimento mútuo entre escritor e leitor. Com a *écfrase*, uma imagem que era originalmente autônoma no mundo, torna-se parte de um novo todo, tratando-se de uma inserção visual dentro de um enquadramento verbal (VIEIRA, 2017).

A partir desses conceitos, a hipótese é de que Callado tenha se utilizado de uma descrição da Senhora da Conceição diferente da original como um potente recurso para causar forte impacto emocional. De todas as características de Maria, a maior e mais humana, sem dúvida, é o fato de ser a escolhida para ser a Mãe do filho de Deus. Assim, mesmo que a maternidade mariana esteja subentendida nas demais imagens religiosas, como na imagem da Conceição, o apelo visual de Jesus menino em seus braços possui alto aspecto performativo e cria um agravamento ao furto.

Cabe distinguir que, apesar de toda *écfrase* ser no geral uma descrição, nem toda descrição é uma *écfrase*. As descrições em si mesmas acabam por causar uma

interrupção na narrativa, diferentemente da éfrase, que tem uma intencionalidade maior e estão atreladas às manifestações artísticas (VIEIRA, 2017). Em **A madona de cedro** (2014), observa-se o recorrente uso do recurso descritivo, como se pode ver no fragmento a seguir, quando o narrador nos conta como foram os primeiros momentos de Rio de Janeiro para Delfino:

Delfino Montiel largou-se para o mar, na Praia Vermelha, no mesmo dia em que chegara ao Rio. Atravessou a areia e foi entrando no mar numa espécie de exaltação. Queria chorar, com aquela frescura da água azul que lhe envolvia as pernas, queria abraçar e beijar o mar. A primeira onda que lhe veio ao encontro, Delfino a recebeu de braços abertos. Ela o derrubou numa cascata de areia e de espuma. Delfino bebeu água, muita, mas estava embriagado de mar. Levou com outra onda na cabeça, mas continuou a entrar, começou a nadar, veio na soca outra vez, levantou-se de olhos vermelhos, boca ardida de tanto sal, a cabeça num rodopio, foi novamente embrulhado... Já bracejava meio desorientado, sem saber se estava voltado para a praia, para fora da barra ou para o Pão de Açúcar, quando dois rapazes o puxaram, um a cada braço, e o empurraram para a beira (CALLADO, 2014, p. 20-21).

Essas descrições ajudam o leitor a melhor contextualizar o cenário e o clima narrado, pois fazem parte da narrativa. No caso do detalhamento das esculturas, o apelo perceptivo é automaticamente acionado e ainda se tem o resgate de todo valor devocional e memória cristã contidas na imagem. No romance de Callado é possível ainda associar as esculturas cristãs às principais personagens. Nesse diapasão, a evolução do texto conduz o leitor a conectar Marta à escultura de Nossa Senhora da Conceição e Delfino a Jesus, menino e crucificado.

Pelos olhos de Delfino também vemos a associação de Marta à Maria. Após conversar com Juca Vilanova, Delfino ao chegar em casa do hotel, avista:

Quase no topo da escada, as mãos levemente pousadas no corrimão, Nossa Senhora da Conceição sorria para baixo o seu sorriso de beatitude. Quase como a vira deitada no balcão, Delfino a via agora do patamar da escada em que se encontrava. O rosa da túnica, o azul do manto, um ninho de estrelas.
— Estou parecida com minha madrinha?...
Era a voz de Marta. Era Marta (CALLADO, 2014, p. 164).

A associação de Delfino a Jesus é sugerida em diversos momentos. Um desses momentos ocorre quando o protagonista, logo após devolver a Senhora do rapto, se percebe preso na igreja, “[...] 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” (CALLADO, 2014, p. 186), e, para fugir de ser descoberto, recorre à única alternativa que enxerga naquele momento:

E a ideia única, louca, salvadora e danadora se impôs a Delfino com a violência do que não traz alternativa. Ele se curvou para o esquiife, apalpou a coroa de espinhos, viu que estava solta, tirou-a da cabeça do Senhor, puxou a colcha de cima do Senhor e afinal tirou toda a estátua do Senhor de dentro do esquiife, meteu-a bem para baixo do altar, colocou a coroa de espinhos em sua própria cabeça, deitou no esquiife, puxou a colcha de brocado bem para o queixo, para a sua boca, e ficou imóvel (CALLADO, 2014, p. 186-187).

A mesma estratégia é utilizada quando se trata da escultura de Judas Iscariotes que percorre toda a trama, porém, só é descrita no final, quando Delfino assume publicamente o papel de Jesus na sua via dolorosa e é assim apresentada:

Delfino, cruz segura pelo braço esquerdo, encostou a cabeça na grade da capela da Ceia, para refrescá-la. Quando abriu os olhos um instante, para repousá-los na sombra do lado de dentro... viu seu Juca Vilanova! Abriu bem os olhos. Sim, era ele, ou melhor, era a estátua do Judas Iscariotes feita pelo Aleijadinho. Os grandes olhos, os bizarros bigodes caídos, até as mãos, os pés imensos. Sim, era ele! Ah, por isto Adriano tinha saído tão perturbado da capela há treze anos, por isto seu Juca Vilanova queria tanto a estátua para picá-la em pedacinhos, moê-la em pó de pau... Ali estava ele, ele de fato, segurando convulso um saco de dinheiro. Seu Juca e seus contos de réis do demônio, seu dinheiro maldito, os juros de Judas, dos 30 dinheiros! (CALLADO, 2014, p. 235)

Nesse fragmento, verifica-se a imediata associação de Juca a Judas e a explicação da conduta fixa do colecionador de artes em não medir esforços para ter sob o seu poder a escultura que continha toda a maldição do mundo. Para além desta clara associação das aparências, vê-se o jogo de palavras que sugere a semelhança dos antropônimos das personagens Juca e Judas, como também ocorre entre Marta e Maria.

Há, no caso de Judas Iscariotes, além da descrição visual da escultura, o conteúdo ético, moral e religioso do que ele representa para o Cristianismo: aquele que, por algumas moedas, sai da posição de escolhido por Jesus para ser seu discípulo e vai para a posição de seu traidor. Nesse ponto, verifica-se a semelhança com a atitude de Delfino, que por dinheiro pratica um ato de traição às suas próprias crenças, aos símbolos cristãos e à coletividade a qual pertence ao furtar a imagem daquela que deu o seu sim, por meio do “[...] ‘Eu sou a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra’. [...]” (Lc 1,38) e possibilitou o sim do próprio Jesus, por

meio do “Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!” (Lc 22,42).

No reflexo das semelhanças da mesma atitude de trair por dinheiro, vê-se alguns pontos decisivos de oposição. Judas, ao trair Jesus, não sabia que Ele era o Filho Deus. Ele se decepciona com Jesus porque esperava um libertador político, não é essa salvação que Jesus tem para lhe oferecer. Dessa forma, se sente traído primeiro. Ele se arrepende, devolve as moedas de prata, mas não confia na misericórdia de Deus e vai se enforcar (CANTALAMESSA, 2014). Delfino, apesar de saber que tinha furtado não só um objeto de arte, mas a Mãe de Jesus da casa do seu Filho, e de não furtar Judas só porque seus planos deram errado, para não perder Marta procura se reconciliar com Deus. Essa reconciliação é simbolizada pelo reencontro do casal na porta do santuário após Delfino cumprir a sua penitência pelas ruas de Congonhas, penitência que é anterior à sua confissão.

Destacamos as figuras principais de **A madona de cedro** (2014) e algumas de suas características que se correlacionam com a presente abordagem:

TABELA 4 – Principais personagens do romance

Personagem	Características
Delfino Montiel	Mineiro, natural de Congonhas/MG, católico, comerciante de imagens em pedra-sabão, casado com Marta Ribas, pai de seis filhos, furta uma imagem religiosa de Nossa Senhora da Conceição de alto valor artístico para uma quadrilha especializada para conseguir de forma rápida o dinheiro que precisa para se casar. Passa-se por Jesus morto duas vezes, a primeira forjadamente e a segunda de forma pública.
Marta Ribas	Carioca, afilhada de Nossa Senhora da Conceição, dona de casa, esposa dedicada de Delfino que larga sua vida no Rio de Janeiro para viver no interior de Minas e cuidar dos filhos. Representa a Nossa Senhora das Dores na procissão do Enterro.
Adriano Mourão	Natural de Congonhas/MG, mora no Rio de Janeiro/RJ, solteiro, trabalha para Juca Vilanova, um colecionador de artes. É amigo de infância de Delfino, a quem recruta para ajudar nos furtos às igrejas mineiras.
Juca Vilanova	Homem muito rico cuja real identidade é desconhecida, asmático, colecionador de artes, que não mede esforços para incluir em sua coleção exclusiva obras que estão dispostas para admiração e contemplação pública. Mentor dos furtos às igrejas barrocas mineiras e que quer, a qualquer custo, a escultura de Judas Iscariotes feita por Aleijadinho.
Padre Estêvão	Pároco do santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG, que custodiava a imagem furtada. Vivia insatisfeito com a sua vida religiosa até que, na noite da morte de d. Emerenciana, após perceber que alguém havia se ocultado no esquife de Jesus morto, ouve um clamor que dizia: “Estêvão, Estêvão, tua fé renasce um instante quando um homem se finge

de Deus morto. Que fizeste em tua vida inteira de teu Deus vivo?” (CALLADO, 2014, p. 220-221). E, depois de ouvir essa voz, vai realizar o seu sonho, de ir para Amazônia para catequisar os índios.

D. Emerenciana Solteirona, vivia das rendas que o pai deixara, “tinha encontrado o céu na terra ao descobrir, nas cidades antigas de Minas, uma espécie de latifúndio do Senhor” (CALLADO, 2014, p. 86) e “era incapaz da fé que é fé e não exige prova, incapaz, embora não o soubesse, de acreditar em Deus” (CALLADO, 2014, p. 87). Convence Marta a representar a Mãe de Jesus na procissão do Enterro e morre ao crer ter presenciado o milagre de Cristo morto ter mexido a cabeça em sua urna funerária, sem saber que era Delfino que estava disfarçado.

Pedro Sacristão do santuário do Bom Jesus do Matosinhos, portador de deficiência permanente, de identidade incerta, podendo ser conhecido por Pedro Gomes Temudo, Pedro Temudo Seixas e Pedro Silva Seixas. Apaixonado por Marta Ribas, responsável por abusar sexualmente de Lola Boba e por sua morte. Testemunhou o dia em que Delfino levou Adriano ao Passo da Ceia para fotografar a imagem de Judas e foi expulso de Congonhas por Juca Vilanova.

Fonte: Produção da autora.

Todas as personagens parecem estar costuradas por um viés que perpassa o dado religioso. O caminho iniciado com o furto da Madona de cedro entrelaça as personagens elencadas e coloca no centro da história duas situações e seus desdobramentos: o real significado que o sagrado assume na vida de cada personagem e coloca em destaque a imagem de Judas, apontando que é para essa imagem que as luzes finais da trama se voltam.

Nesse percurso, Callado narra uma ruptura do humano com o sagrado, ou uma dessacralização do mundo, conforme os conceitos de Eliade (1992). Essa ruptura é multifacetada e, em **A madona de cedro** (2014), é representada de duas formas: coletivamente, pelas atitudes de Delfino; e, individualmente, na forma fragmentada como as personagens se relacionam com o divino, apontando para um vasto horizonte que vislumbra o enfraquecimento do simbolismo religioso diante da cultura racionalista. Isso pode ser visto na arquitetura do furto da Nossa Senhora e nos seus desdobramentos, bem como na fé hedonista de dona Emerenciana e na falta de significado da vida religiosa de padre Estêvão. Porém, apesar desse cenário que em os valores sagrados são distorcidos, Callado acena com esperança ao apresentar um Delfino redimido, que sai da condição de ladrão da Mãe de Deus para a condição do próprio Filho de Deus – primeiro às escondidas, como o Jesus morto em procissão, e depois, autorizado por padre Estêvão, de forma pública, ressuscitado após a sua *via crucis*.

No que concerne à percepção de ruptura com o sagrado apresentada por Callado, outro forte elemento utilizado para fazer esse registro é figura do novo Adriano Mourão que retorna à cidade natal sob o verniz de uma aparência elegante. Era agora “um perfeito cavalheiro, de unhas polidas, cabelo bem-aparado, roupa de tropical azul-marinho e camisa de seda” (CALLADO, 2014, p. 16). Em oposição ao bom-mocismo que ostentava, seu comportamento habitual consistia nos hábitos de fumar, beber, ser destro com as mulheres e ter como trabalho a prática de golpe.

Essa composição encontra semelhanças com o tipo do malandro carioca, sujeito específico nascido em condições sócio-históricas desfavoráveis, naturalmente marcado por graves desacertos sociais e que tem grandes dificuldades de sobrevivência no meio urbano carioca. Adriano, como o malandro carioca, não gosta de trabalho, vive de pequenos furtos e outros expedientes e quer ascensão social e prestígio. Registra-se aqui, apesar de não nosso objeto de estudo, que no final dos anos de 1950, a verdadeira malandragem vai sendo sepultada pela entrada em cena da figura do traficante. O termo malandro volta a ser usado para se referir a qualquer um que pratique um ato fora da lei e não mais a um tipo específico (FRAZÃO, 2003). Dessa forma, diferentemente de Delfino que faz o caminho de volta, que se reconcilia com o sagrado, Adriano permanece fiel ao lugar que ocupa.

Nesse sentido, Eliade (1992) não se preocupa em explicar quais foram os processos históricos que levaram o homem moderno a modificar seu comportamento espiritual, isto é, em saber quais motivos o levaram a assumir uma existência profana e a dessacralizar o mundo. Para o propósito de Eliade,

[...] basta constatar que a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (ELIADE, 1992, p. 14).

Apesar da vida moderna parecer ser sinônimo de distanciamento de uma vida que experiencie verdadeiramente o sagrado, que não saiba ler os seus símbolos, o ser humano anseia em romper o movimento de resistência e encontrar uma dimensão que o transcenda. Nesse sentido, Eliade sugere que não há uma sociedade puramente profana:

[...] uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem

que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] Ver-se-á que até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo (ELIADE, 1992, p. 18).

Essa proposta de Eliade encontra acolhida no texto de Callado quando a evolução narrativa frustra o furto de Judas Iscariotes. Judas, o representante geral do profano no romance, como já visto, por vezes se apresenta encarnado em Delfino e, em outros momentos, é o próprio Juca Vilanova. Assumindo essa perspectiva dual, Eliade apresenta dois modos de ser no mundo: o sagrado, para o homem religioso, e o profano, para o homem não religioso. Há também duas opções de mundo: o não-homogêneo e o homogêneo. Para o homem religioso, o mundo não-homogêneo distingue o espaço sagrado, forte em significado, do não sagrado. Para o homem não religioso, o mundo homogêneo é neutro, qualitativamente igual.

Dentro do mundo não-homogêneo, o templo é, por excelência, o lugar em que o profano é transcendido. É o lugar onde se deve tirar as sandálias para se aproximar, como YHWH disse a Moisés: “[...] ‘Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa’” (Ex 3,5). Assim, para Eliade, no templo,

lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma ‘abertura’ para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses (ELIADE, 1992, p. 19, grifo do autor).

Quando Delfino se deixa corromper pelo dinheiro e surrupia a Mãe de Deus da capela dos Milagres, comportando-se como um Judas, ele rompe com todo o simbolismo existente por trás da figura do templo, transformando um lugar sagrado em profano. Em movimento oposto, Delfino, depois de passar pela escultura de Judas e por Juca Vilanova em frente ao passo da Ceia, representante e representado respectivamente da corrupção humana, e de completar a sua penitência, ao chegar à porta do santuário e de ser reconciliar com Deus e com Marta, reestabelece o significado de lugar sagrado conferido ao templo. Desse modo, é possível perceber que o caminho percorrido por Delfino, que vai da dessacralização do templo à devolução do sentido de sagrado, é costurado pelo fio da imaginária barroca presente no romance.

Atendo-se ao sentido das imagens religiosas, essas procuram, seguindo a mesma visão de abertura simbólica do templo para o Céu, aproximar o fiel de um Deus que é transcendente e irrepresentável. O caminho da arte cristã tem suas bases fundadas na literatura bíblica. Assim, na cultura cristã ocidental, a palavra imagem está associada a ideia da criação do homem à imagem e semelhança de seu Deus criador, que é a imagem integral por primazia, pois, reúne em si o que é puramente bom, belo e verdadeiro. Segundo Paulo, no Novo Testamento, na plenitude dos tempos, Jesus se revela a encarnação do próprio Deus (Gl 4,4), rompendo, para os cristãos, com toda a tensão contida no Antigo Testamento sobre a representação artística de YHWH: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (Jo 1,14). “Ele é a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda criatura” (Cl 1,15).

O esforço artístico em tangenciar a visibilidade de Maria em uma obra de arte é, na forma possível ao homem, aproximar-se da visibilidade humana de um Deus revelado no Jesus histórico. Assim, no pensamento ocidental, as representações imagéticas da arte cristã aparecem como forma de conhecer uma realidade metafísica, transcendente, que comunica beleza com quem dialoga com elas através da contemplação.

Nesse sentido, pode-se elucubrar uma segunda hipótese que corrobora, mas que também ultrapassa, o sustentável recurso da écfrase apresentado anteriormente: o caminho da beleza. Sobre esse percurso, Bento XVI (2009) destaca:

O caminho da beleza conduz-nos a colher o Tudo no fragmento, o Infinito no finito, Deus na história da humanidade. Simone Weil escreveu a este propósito: ‘Em tudo o que suscita em nós o sentimento puro e autêntico da beleza, há realmente a presença de Deus. Há quase uma espécie de encarnação de Deus no mundo, da qual a beleza é o sinal. A beleza é a prova experimental de que a encarnação é possível. Por isso qualquer arte de categoria é, por sua essência, religiosa’ (BENTO XVI, 2009, não paginado).

O caminho da beleza, discutido desde Platão e Aristóteles, representado a partir da imaginária barroca em **A madona de cedro** (2014), pode ter sido a escolha de Callado para que, por meio do belo contido na arte, fosse a via para que o seu protagonista trilhasse o seu percurso de traição e de redenção, ou de morte e de ressurreição.

Sem dúvida, a beleza da silenciosa realidade interior de Maria só pode ser bem compreendida se representada com características tipicamente humanas. O menino nos braços, mesmo que esse menino seja depois o mesmo Deus morto, crucificado e carregado em procissão, que nos remete a reflexões que estão para além do presente estudo, aproxima a escolhida de Deus de toda a humanidade por meio da maternidade. A simbologia da maternidade não fala de uma beleza puramente estética, é o ícone que conduz à beleza do cuidado, do acolhimento das fragilidades e das misérias humanas por um Deus que é a expressão incompreensível do puramente bom, belo e verdadeiro.

Nesse sentido, parece-nos que Callado fixou as extremidades do percurso humano através de duas principais imagens que compõem o seu romance e são objeto de cobiça do colecionador de artes Juca Vilanova. Num ponto está a silenciosa imagem de Maria e no outro extremo está o rechaçado Judas. Na compreensão de Leloup (2003), Maria é a bem-aventurança original²⁷, é o sim original, é a que representa um estado pleno de confiança em Deus e por isso gera o *Logos*, o filho do próprio Deus. E Judas é aquele que nega o seu Mestre, que se fecha em seu negativismo, em suas decepções, que se sente traído primeiro e por isso trai, mas que, apesar de trair, sua atitude contribui milagrosamente para a manifestação da glória de Deus (LELOUP, 2003). Por estar em oposição à Maria, pode-se, nesse romance, ler Judas como uma referência ao pecado original, isto é, da perda do Espírito Santo, daquele que perde a “relação de intimidade com a fonte do nosso Ser e que Jesus chama Pai” (LELOUP, 2003, p. 162).

Portanto, no caminho entre surruiar a Nossa Senhora, devolvê-la e quase furtar Judas, está a imagem de Jesus, que ora é o menino no colo de sua Mãe, ora é o Deus morto, carregado em procissão. Delfino, o homem representante de todo ser humano nessa narrativa, circula livremente entre os extremos propostos por Callado, como nós, que também reunimos partes de todos esses arquétipos. Mas Callado registra, mesmo com todas as mudanças propostas pelo mundo, que é através da sua simbólica cruz, como Jesus, que Delfino ressuscita para sua vida e se reconcilia com ela.

²⁷ Maria é aquela que é coberta pelo poder de Deus como Ihe anuncia o anjo: “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra, por isso o Santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus” (Lc 1,35).

4 AS IMAGENS GERAIS: LINGUAGEM E POTENCIALIDADES

A imagem atravessa uma diversidade de situações, seja como meio de linguagem, para comunicar algo, seja como potência, do que carrega em si e pode despertar. No estudo proposto, foram fixados os limites nas imagens das paisagens mineiras e das artes visuais de cunho religioso, elementos presentes em **A madona de cedro** (2014), para refletir como as artes visuais que contemplam a natureza e a imaginária religiosa dialogam com o ser humano na atualidade.

Assim, uma imagem, dentre suas múltiplas possibilidades, pode comunicar ao seu observador diversas sensações, narrativas, ser suporte da memória e ser caminho para conduzir o espectador à experiência da beleza. Para verificar esse conjunto de informações no curso deste estudo, foi realizada uma pesquisa quantitativa on-line que procurou contemplar, a partir dos elementos presentes no romance calladiano, qual é a percepção atual do observador em relação às figuras religiosas e artísticas da natureza. Buscou-se ainda, verificar se essas imagens se equiparam a outros suportes de oração no caminho que liga o fiel ao sagrado e por quais meios o devoto se conecta a Deus ou ao divino.

Por fim, a partir do texto literário, pretende-se compreender a beleza nos conceitos que perpassam a trajetória da presente dissertação e investigar se os seus sinais são caminhos suficientes para convidar o seu espectador a ir além do que ele vê, contribuindo para a ressignificação dos acontecimentos cotidianos.

4.1 A IMAGEM COMO NARRATIVA E LUGAR DE MEMÓRIA

Ser esquecido é, de alguma forma, morrer. Todo ser subsiste na lembrança, na complexidade das relações humanas fixadas entre o fazer, o lembrar e o existir. A ausência da lembrança se anuncia como o silêncio da perda, como uma morte. A instância da memória, que é plural e impermanente, está amparada por diversos campos, como o da linguagem, do espaço, da música, da imagem, da religião e da Literatura (PEREIRA, 2014). Tzvetan Todorov propõe que “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 2003, p. 128). Para Todorov, ficam entrelaçados ao pensamento os vínculos estabelecidos entre narrativa e memória.

É na Grécia Arcaica, na Teogonia de Hesídeo, que encontramos uma narrativa que destaca a potência de *Mnemosyne*, a deusa da memória:

No catálogo das esposas de Zeus, Memória está entre Deméter e Leto. Como Deméter, Memória assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e o do Visível, já que Memória é que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença. Como Leto, mãe dos mais belos descendentes do Céu (v. 919), tem nos seus filhos a mais perfeita forma explicitadora da luminosidade e sobrançeria do Céu ancestral, a uranida Memória tem na mais forte e reveladora luminosidade o domínio próprio de sua função (TORRANO, 1995, p. 57).

Dessa forma, no panteão grego, *Mnemosyne* parece ser especial por ter função elaborada que envolve “grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu” (VERNANT, 1990, p. 136). A Memória, divinizada pelos gregos,

Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol. Realiza para o passado uma “evocação” comparável ao que efetua para os mortos o ritual homérico da *ἔκκλησις* o apelo entre os vivos e a vinda à luz do dia, por um breve momento, de um defunto que volta do mundo infernal; comparável também à viagem que se mira em certas consultas oraculares: a descida de um ser vivo ao país dos mortos para aí aprender — para aí ver o que quer saber. O privilégio que *Mnemosyne* confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além (VERNANT, 1990, p. 142).

A Memória, na concepção hesídiana, é aquela que transmuta a experiência temporal. É aquela que faz recordar, mas também esquecer os males. A memória aparece com uma fonte de imortalidade, que assegura a sobrevivência no pós-morte, ao contrário do esquecimento, a água da morte (VERNANT, 1990). Para Vernant, “aquele que no Hades guarda a memória transcende a condição mortal” (VERNANT, 1990, p. 143).

Na relação que vincula memória e Literatura, as narrativas, como os mitos gregos e aqueles presentes na **Bíblia**, juntamente com os demais gêneros literários, são provas fundamentais de que ser lembrado é uma maneira de sobreviver. Todas as formas de texto, sejam os que se perpetuaram na transmissão oral, sejam os escritos em pedra, papiro, couro, papel ou em mídias digitais,

são suportes do diálogo com imagens conformadoras da memória, das tentativas do ser humano enfrentar a sua própria transitoriedade e reagir à fragilidade da lembrança (PEREIRA, 2014, p. 347).

Desse modo, o texto literário, em sua liberdade, polissemias e em seus modos próprios, mostra-se como um suporte produtor de memórias.

A memória é a primeira grande marca do romance de Callado. O narrador abre o texto e imediatamente situa o leitor em meio às lembranças de Delfino: “Quando a Quaresma estourava nos montes e nas igrejas, Delfino Montiel não era o único a pensar no afamado caso do roubo da Semana Santa” (CALLADO, 2014, p.11). São essas lembranças que mantêm vivos os acontecimentos passados há treze anos na vida de Delfino e norteiam tanto o tempo narrado quanto as ações da narrativa.

O texto calladiano já é, por si só, um meio de preservação de memórias culturais e religiosas de um tempo. Mas, quando Callado estabelece em suas principais cenas um diálogo com a arte, com as imagens artísticas atribuídas a Aleijadinho e que fazem parte do contexto bíblico, ele acaba por fazer um novo recorte no tempo e na memória que podem ser analisados por diferentes lados. Chama a atenção, nesta pesquisa, o viés da arte como “lugar poético, do extraordinário e do eterno” (SILVA, 2017, não paginado), como narrativa e como lugar de memória. Desse modo, retornamos a Todorov. Da mesma forma que a narrativa está atrelada à vida e a falta de narrativa, ao silêncio, à morte, as imagens artísticas, se compreendidas como lugar poético e como narrativas, também serão fontes de memória e de vida.

Delimitando nesta subseção nosso olhar sobre as imagens artísticas religiosas, para refletir sobre a narrativa e a memória contidas numa obra de arte com tema religioso, é necessário retroceder a tempos primevos. O Judaísmo e o Cristianismo são tradicionalmente as religiões da memória. Firmaram-se a partir de eventos fundantes históricos e distintos que foram e são continuamente rememorados. Para os judeus, a libertação do seu povo da escravidão egípcia por YHWH, marcada pelo Êxodo, possibilitou a formação de uma memória coletiva sem precedentes atualizada pela preservação das suas tradições. Os cristãos, herdeiros do Judaísmo e de sua determinante característica memorial, centraram-se na Encarnação, Vida, Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo, o único libertador de todas as formas de opressão. No caminho sedimentado pelo Cristianismo, desde os tempos das primeiras comunidades, as diversas modalidades artísticas acompanharam a palavra, tanto oral quanto escrita, na transmissão dos Evangelhos, das tradições e na preservação da memória cristã.

Alfredo Bosi (1977), parece fazer uma distinção inicial entre a imagem e o seu objeto. Nesse sentido, ele estabelece que:

O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a supri o contacto (sic) direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1977, p. 13).

Na compreensão de Bosi, a imagem se refere inicialmente à retenção mental das formas e cores de uma determinada cena ou objeto capturado pelo olho humano e a relação que estabelecemos com essa cena ou objeto. Esse momento fica evidente nas vívidas lembranças de Delfino sobre Marta antes do casamento. Elas se apresentam tão vivas quanto insuportáveis:

Delfino via Marta presente diante dos seus olhos como quando lhe escrevia cartas. Via Marta cintilando no fundo do túnel, menor do que ao natural, mas espantosamente nítida, os olhos de mel, os cabelos onde o sol ficava preso, os dentes brancos, certos, um pouco separados, e aquele tique de encolher os ombros para a frente a sugerir a geografia da parte irrelada, não queimada, do seu corpo. Via Marta tranquila, trabalhando no enxoval, sabendo que o casamento vinha e disposta a esperar indefinidamente. Sim, porque, no ritmo em que ele ia, o casório podia vir, mas só dentro de uns cinco anos (CALLADO, 2014, p. 42-43).

Assim como acontece com as lembranças de Delfino sobre Marta, para Bosi, a imagem ao ser retida pelo campo visual, posteriormente pode ser resgatada pelo sonho ou pela reminiscência. À vista disso, a partir do momento em que a retenção se estabelece “começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13). Bosi ainda acrescenta que são a força e a qualidade dos afetos que envolvem o momento de fixar a aparência de alguma cena ou de um objeto que determina se a imagem fixada será temida ou amada. Se se tornará um tabu ou ídolo. Alfredo Bosi, dentro de suas reflexões, expande seu pensamento para o campo das artes da figura e supõe que diante das imagens artísticas exista um “momento de quase-idolatria” (BOSI, 1977, p. 13) e por isso foram vetadas por muitas religiões (BOSI, 1977).

Cláudio Pasto, no mesmo sentido, sinaliza que o ato de ver e de olhar está associado a outros elementos e deve ser educado desde a infância:

Quando criança, ensinaram-nos a andar, falar, ouvir e brincar, mas dificilmente nos ensinaram a **ver, olhar e escutar**. Parece que olhar já estava contido naturalmente na linguagem humana. O ambiente que experimentamos, vemos e sentimos vai nos Educando para o bem ou para o mal. **É pelo olhar que se forma a imagem de mundo e de pessoa. Pela audição, pelo olfato, pelo tato... É com esta ótica que sentiremos, refletiremos, julgaremos e nos comunicaremos** (PASTRO, 2010, p. 23, grifos do autor).

No entendimento de Pastro, a fixação de uma imagem não é um ato exclusivo do sentido da visão, de enxergar. Ele sugere que o ver está essencialmente atrelado a outros fatores, como aos demais sentidos e à experiência vivida naquele momento. Se foi uma experiência agradável ou desagradável.

Tanto Bosi quanto Pastro apontam para circunstâncias internas e externas que afetam e se associam ao momento do primeiro encontro para fixação de uma imagem. Para Bosi (1977), a condição determinante para uma imagem ser bem quista ou indesejada está na força e na qualidade dos afetos do momento que circundam a fixação da imagem. Já para Pastro (2010), os outros sentidos e a forma como as imagens nos são comunicadas pelos educadores também importam para que haja um registro interior, mental, equilibrado ou em desequilíbrio. Pastro atribui à infância o marco primordial do momento da fixação imagética:

Quando nos perguntam: o que é o Homem, o Mundo, uma Casa, a Igreja, o Cristo - a primeira resposta que nos vem será aquela imagem que experimentamos desde o início de nossa formação, lá na infância. Minha grande opinião sobre o Cristo virá da imagem que se relacionou comigo desde a infância: as pinturas, os sons, os vitrais, as paredes, os arcos, os gestos... me darão a verdadeira dimensão da figura do Cristo. Se essas expressões eram belas, uniformes, equilibradas e coerentes, então terei um forte valor a respeito do Cristo, do contrário, será construída em mim uma falsa imagem ou farei ídolos. Essas falsas imagens, desunem e não integram o meu eu, e esse EU ao cosmo. É um falso invisível. Rodopiamos em torno de falso centros, ídolos. **AS IMAGENS PALPÁVEIS CONSTRUÍRAM EM MIM A IMAGEM DO INVISÍVEL**. Os pobres materiais serão indicativos de uma realidade transfigurada, de uma outra vida além daquela que eu simplesmente posso ver” (PASTRO, 2010, p. 22, grifo do autor).

Nesse sentido, diante qualquer tipo de imagem, além da experiência sensorial decisiva, é na infância que se aprende a distinção entre o material físico que compõem e constrói uma imagem e a possibilidade de transcendência que uma imagem carrega por poder ser sinal do invisível. Pastro aponta, ainda, para a potência memorial contida na arte em geral e confere a ela “[...] o grande testemunho da vida, de geração em geração” (PASTRO, 2010, p. 26). Ele atribui à

arte a responsabilidade de afugentar “o carrasco do drama humano: o esquecimento” (PASTRO, 2010, p. 26).

A narrativa calladiana não alcança esse momento decisivo da infância de Delfino para explicar explicitamente como ele foi apresentado às imagens católicas, mas o texto deixa claro que era ele católico praticante, ao contrário de Adriano:

Além disso, 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 (CALLADO, 2014, p. 28).

Essa informação nos importa para compreender a importância dos afetos que cercam a relação imagem-religião-memória no contexto da narrativa, uma vez que são eles que tocam o comportamento dos envolvidos no furto da Madona de cedro e a reação de Delfino quando a Nossa Senhora roubada é devolvida. Nessa direção, considerando as propostas de Bosi e Pastro, se Delfino não tivesse em sua base formativa religiosa uma experiência afetiva positiva com a Mãe de Deus e suas formas representativas, dificilmente Callado o descreveria quase em choque ao ter em suas mãos, de forma ainda inexplicável, a Madona de cedro que ele mesmo havia roubado há treze anos. Assim, para Delfino,

[...] era horrível tê-la ali. Naquelas circunstâncias, a própria Mãe de Deus e madrinha de Mar, portanto madrinha sua por afinidade, estava ali como inimiga, estava ali enviada por mãos malignas. Sua presença era inexplicável, absurda, tão inexplicável e absurda que durante um sacrílego momento Delfino pensou simplesmente em incendiá-la, em acender mais duas, mais três velas e segurar sobre os três pavios em fogo a imagem e deixar que primeiro enegrescessem a nuvem, os anjos, serpente e crescente, a túnica, o Menino, e afinal a cara fulgurante em sua beatitude. Queimar numa fogueira a Mãe de Deus como se fosse santa Joana d’Arc. Plantar a Virgem num pedestal de três línguas de fogo — e que ardesse. Mas não, mas isto não, antes a vergonha, isto era crime sem resgate. Como se salvaria do fogo do inferno quem tocasse fogo na Mãe de Deus, quem consumisse a Medianeira, extinguindo em chamas a própria ponte de intercessão? (CALLADO, 2014, p. 141).

Desse modo, Delfino vislumbra o “fogo do inferno” (CALLADO, 2014, p. 141) como a condenação cabível para quem queimasse numa fogueira a imagem da própria mãe de Deus. Toda a reprovação sobre si mesmo para a possibilidade aventada induzem a pensar que, na infância de Delfino, as imagens artísticas representativas de Maria de Nazaré, comunicavam: as narrativas bíblicas da Anunciação e de que aquela mulher era a escolhida de Deus para gerar o seu Filho

e mudar o rumo da história da humanidade sob a ótica cristã. Da mesma forma, revelam toda a carga afetiva e emotiva daquela experiência primeira, de reconhecer naquela mulher, a mãe de Jesus Cristo, o colo materno, primeira e mais maravilhosa experiência de amor-doação de qualquer ser humano.

É nesse panorama que se soma a consideração de Cláudio Pastro, que “as imagens artísticas interiorizaram nos séculos a Doutrina Cristã” (PASTRO, 2010, p. 21). Nesse sentido, pode-se compreender que as imagens de arte religiosas podem revelar em sua narrativa visual um vasto conteúdo religioso. Além disso, as imagens, no entender de Pastro, são suportes exteriores que apoiam o espírito e transmitem a fé que muitos recebem (PASTRO, 2010).

Assim, o lugar de memória e as possibilidades de narrativa contidas numa mesma imagem ficam evidentes quando Delfino, momentos antes de roubar a imagem de Nossa Senhora com o Menino, e diante dela, resgata a Paixão e Morte de Jesus Cristo:

[...] Deus me perdoe mas lá estava ela por trás do pano roxo [...] olhando para o alto com seu Menino tão alegre e tudo feliz que horror pensar que aquele Menino tão alegre indagorinha mesmo tinha saído do santuário no seu esquite tão magro coroadado de espinhos que horror horrendo mesmo que coisa portentosa que sendo Deus Ele tinha deixado Ihe fazerem uma coisa assim só para experimentar o livre-arbítrio daquela gente toda que tinha pedido a Pilatos e àquela cambada de Anás e Caiás e todo aquele mundo que tinha tido o livre-arbítrio de matar na cruz aquele Menininho que já estava na sua mão saído de trás do pano e que ele Deus Ihe perdoasse depois ele fazia tudo penitência oração tudo metia na sacola do Adriano (CALLADO, 2014, p. 59-60).

Relativamente ao traço memorial anteriormente apontado, Maurice Halbwachs (1990) inovou com a importância do suporte coletivo para se construir a memória. Para Halbwachs, os contextos sociais são a base para o fenômeno de recordação e localização das lembranças, deixando, assim, de terem apenas dimensão individual. Nessa perspectiva, a memória individual não deixa de existir, mas está totalmente enraizada na trama da existência social e ancorada por outros elementos como sons, sentimentos, paisagens, linguagem, espaço físico em que o indivíduo se encontra, entre outros. As lembranças de um sujeito nunca serão apenas suas, uma vez que não podem existir isoladas de um grupo social e de seu contexto vivido. Para o sociólogo,

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (HALBWACHS, 1990, p. 51).

A partir dessa compreensão, é possível notar que, para Halbwachs, o pertencimento a um grupo social é fundamental para a formação da memória, o que está associado à constituição da identidade de uma pessoa. E, portanto, por ampliação dessa percepção, o seu oposto, o isolamento social, interfere no processo de construção dessa memória e da conseqüente geração da identidade individual, que parte da trama das lembranças particulares, por carência de quadros de existência social e de todo o conjunto que o compõem.

Nesse diapasão, as imagens cristãs, além de congregarem ao menos uma pequena parte da narrativa bíblica²⁸ e de resgatarem um conteúdo teológico-religioso, tornam-se elemento concreto de suporte para a memória coletiva. Assim, no contexto do catolicismo popular, os artefatos religiosos, presentes nos templos e nas casas, por receberem uma alta carga emotiva e afetiva de seus devotos, tornam-se elementos fundamentais na construção da memória coletiva no contexto religioso. A presença de objetos simbólicos do divino, da fé e da devoção, como os oratórios, as imagens, os terços, dentre outros, alimentam o ciclo das lembranças individuais de um sujeito que se apoiam na coletividade em que foi vivida. As procissões, expressões coletivas e populares da fé católica resgatadas por Callado bem expressam esse conjunto de elementos que compõem a memória coletiva composta por elementos exteriores como as imagens: “Afinal de contas, [a procissão do] o Encontro de Ramos era entre Jesus chegado a Jerusalém e Sua Mãe” (CALLADO, 2014, p. 45).

Halbwachs, especificamente em relação à memória religiosa, a vincula a três elementos: lugares, pessoas e acontecimentos. Dentre eles, o espaço é o elemento mais importante para o quadro social da memória por ter maior probabilidade de se

²⁸ Como exemplo, citamos o breve estudo de Jonas realizado em subseção anterior que só foi possível ser feito nesta pesquisa a partir da referência da estátua do Profeta citada por Callado no curso da narrativa.

apresentar concretamente. Já as pessoas e os acontecimentos, apesar de não se repetirem, são passageiros e podem ser imitados. As pessoas diferem dos acontecimentos no quesito temporalidade. Estes últimos são instantâneos, enquanto as pessoas podem contribuir com os seus testemunhos ao longo da vida para a fixação de uma lembrança. Os lugares acabam por oferecer certa estabilidade à memória pela possibilidade de se retornar ao local de determinado acontecimento religioso ou onde se esteve com certa pessoa ou grupo de pessoas. Mesmo que o momento vivido em certo lugar não se repita e que as pessoas não estejam mais lá, o local continuará oferecendo a materialidade que os acontecimentos e as pessoas não podem oferecer pela mesma duração temporal (HALBWACHS, 1990).

Assim, o templo religioso como espaço de inserção do sagrado em meio ao profano (ELIADE, 1992), torna-se importante na construção da memória religiosa pela materialidade que oferece e é, pelo aspecto memorial, essencial para sobrevivência das religiões. Callado faz questão de inserir a imagem devocional de Nossa Senhora tanto na ocasião do roubo quanto para o momento apoteótico da sua efetiva devolução à comunidade. Para Delfino, é no templo, no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, lugar de tantas memórias e lembranças, que ele marca o seu rompimento com o sagrado, através do furto da imagem de Nossa Senhora, e inicia o seu caminho de reconciliação, através da devolução da Madona. Assim, por associação ao caráter essencial da materialidade dos lugares, as imagens, em sua concretude e como elemento físico repetível que são, mostram ser lugar de destaque na edificação da memória religiosa.

Na construção literária de **A madona de cedro** (2014), as principais lembranças de Delfino que abrem a narrativa e conduzem sua vida por treze anos, estão fundadas na materialidade do espaço físico das igrejas mineiras e na concretude da imagem artística de Nossa Senhora. A partir desses dois elementos fundamentais, Callado tece toda a narrativa e une as pontas da sua história. A Madona é furtada da capela dos Milagres e lá é devolvida. E a transcendência de todas as ocorrências se dá com Delfino carregando uma imagem, a imagem da simbólica da cruz de Jesus pelas ruas de Congonhas.

Nesse desfecho, Callado, ao fazer referência à memória da Paixão de Cristo através do objeto-imagem da cruz de Feliciano, traz à lembrança do leitor um trecho do Evangelho de Lucas que narra a seguinte fala de Jesus: “Se alguém quer vir após mim, renuncie a si mesmo, tome sua cruz de cada dia e siga-me” (Lc 9,23).

Assim, a narrativa calladiana a todo momento remete o legente às memórias bíblicas através da constante pontuação das imagens artísticas.

Nesse contexto, as imagens cristãs, se compreendidas como símbolos, podem preservar e expressar, para um determinado grupo social, a memória cristã vivida por um povo específico em um determinado lugar e período da história. Essas imagens artísticas, relicários de uma narrativa memorial que guardam a ocorrência do evento fundante do Cristianismo e de suas relações, ao se tornarem suportes externos no caminho da fé católica e meio de manutenção das tradições de ritos religiosos, passam a integrar a vida interior do sujeito que a contempla. Assim, ao escrever **A madona de cedro** (2014), Callado alimenta as próprias reminiscências e as lembranças dos leitores fortalecendo a memória de um grupo social, contribuindo para a manutenção dos suportes que geram a memória que está em constante criação, desconstrução e renovação.

4.2 A RETÓRICA DA IMAGEM E SUA CAPACIDADE PERSUASIVA

As imagens religiosas em **A madona de cedro** (2014) percorrem toda a narrativa. Inicia com o relato dos furtos às igrejas mineiras, passa pela descrição das artes que compõem o santuário do Bom Jesus de Matosinhos e as que seguem em procissão [incluindo o próprio protagonista que se passa pela imagem do Cristo morto, preso ao esquife, mesmo sem ser visto durante o cortejo], até o apoteótico final, com Delfino carregando a cruz de Feliciano pelas ruas de Congonhas em sua *via crucis* particular. É nesse contexto literário que, na esfera relativa da subjetividade humana, surge a instigante indagação: é possível considerar a imagem, notadamente a imagem religiosa, como um dos caminhos que conduza o ser humano ao encontro com o sagrado e que esse caminho seja capaz de ressignificar os acontecimentos cotidianos, como o sofrimento e a esperança?

As artes visuais, enquanto superfícies tangíveis de observação, e seu espectador, estabelecem uma relação desde o seu primeiro encontro, como já sinalizamos em alguns momentos no caminho percorrido até aqui. Trata-se, na verdade, de uma experiência estética e, como toda experiência, pode ser boa ou ruim. O autor José Ortega y Gasset, filósofo espanhol do século XX, assim define esse momento da experimentação plástica:

O que a maioria das pessoas chama de prazer estético? O que acontece no seu íntimo quando uma obra de arte, por exemplo, uma produção teatral, lhe 'agrada'. [...] Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é 'boa' a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. Na lírica procurará amores e dores do homem que palpita sob o poeta. Na pintura só lhe atrairão os quadros onde a pessoa encontre figuras de varões e fêmeas com quem, em certo sentido, fosse interessante viver. Um quadro de paisagem lhe parecerá 'bonito' quando a paisagem real que ele representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitada em uma excursão" (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 25-26, grifo do autor).

Dessa forma, na arte em geral, parece haver uma primazia das realidades vividas sobre quaisquer outras realidades, apontando para um caráter inegociável da realidade humana nas representações artísticas. Porém, para o filósofo espanhol, a alegria ou sofrimento que provém de uma experiência artística que contemplam as representações dos destinos humanos é algo diferente da estrita fruição artística em si, sendo, em princípio, uma incompatível com outra. Destarte, quando a arte deixa de contemplar as experiências humanas e de mover seus afetos, fica sem transcendência alguma. Ortega y Gasset, em um paralelo com arte das vanguardas, afirma que:

A arte era transcendente num nobre sentido. Era-o por seu tema, que costumava consistir nos mais graves problemas da humanidade, e o era por si mesma, como potência humana que prestava justificação e dignidade à espécie (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 80).

A perda da percepção desse conteúdo místico ou do que transcende a sua aparência se dá com a novidade da arte barroca no contexto europeu, quando ocorre uma transição na civilização, que deixa de priorizar a forma para valorizar estritamente a imagem (PIFANO, 2011). Essa transição coincide concretamente com o período de reação da Igreja Católica à Reforma Protestante no século XVI, chamado de Contrarreforma. A Igreja Católica, reconhecendo a eficácia persuasiva das imagens artísticas, passa a se servir dessas imagens (pintura, escultura e arquitetura) como instrumento de propaganda religiosa com a clara intenção de exortar a uma prática devota, de convencer o fiel a adotar um determinado tipo de comportamento. Assim,

a arte no período barroco deixou de se apresentar como forma portadora de verdades metafísicas, como havia sido no Renascimento (e em crise durante o Maneirismo), para se assumir como imagem que resulta e age

sobre a imaginação, perdendo sua condição de Verdade, de meio de cognição do Real e, conseqüentemente, sua estrutura lógica. Uma vez assumido seu estatuto de imagem, visará mais do que nunca tocar o ânimo do espectador, comovê-lo, expressando as paixões e provando assim a referida eficiência persuasiva (PIFANO, 2011, p. 15).

Apesar da Igreja Católica ter se valido do rico potencial imagético com fins exclusivamente catequéticos, no Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563) convocado pelo Papa Paulo III, os bispos definiram que “o verdadeiro efeito das imagens é de elevar os espíritos às origens” (EVANGELISTA, 2006, p. 13).

Algumas potencialidades contidas em uma imagem religiosa, tanto de ser memória e de conter um conteúdo narrado, quanto de ter a função de catequizar e de ser convite para se mergulhar no seu conteúdo e ir além, encontram-se reunidas em um momento contemplativo de padre Estêvão, que do adro do santuário reflete:

Parece que o Aleijadinho era bem velho quando fez esses profetas de pedra-sabão tão sofridos e vividos, mas ele fez estátuas a vida inteira. Elas foram sua catequese, sua flecha, seu rio febre, e por isto guardou o segredo de fazê-las vivas quando ele mesmo já se arrastava pelas ruas meio morto. É preciso não deixar nunca secar na rocha a mina das águas vivas, não deixar cicatrizar a moleira, a ferida jubilosa e que devemos manter aberta e sangrando a poder de não importa que dor, que dreno, pois do contrário é isto: estes sessenta anos sem profetas, toda a pedra-sabão endurecida num bolo informe e o penedo áspero e seco sem fonte, sem nada (CALLADO, 2014, p. 48).

Ao contemplar a arte de Aleijadinho, padre Estêvão contempla o que as artes plásticas podem comunicar ao seu espectador, inclusive a referida função catequética das imagens, que foram consideradas um substituto da **Bíblia**, sendo a *Bíblia Pauperum*, a Bíblia dos Pobres, rica em imagens e pobre em texto, muito utilizada no final da Idade Média (séculos V-XV) (TOMMASO, 2013).

Em um breve retrospecto, a arte cristã surge discreta e silenciosa nas catacumbas com as representações dos símbolos utilizados entre os que se identificavam como seguidores de Jesus, o Cristo. Avança de forma progressiva com a liberdade de culto conferida pelo Imperador Constantino, através do Edito de Milão (313 d.C.) e, mais ainda, após o Cristianismo se tornar a religião oficial do Império Romano com o decreto do Imperador Teodósio I, através do Edito de Tessalônica (386 d.C.).

A beleza da arte vence as barreiras do tempo: a luta iconoclasta (Oriente, séculos VIII e IX), os excessos estabelecidos com a estética antropocêntrica do

Renascimento (meados do século XIV ao século XVI) e a crise da Reforma (século XVI até fins do século XVIII) (TOMMASO, 2013). Sua resistência às mudanças do tempo e do homem reafirmam sua importância como indispensável mecanismo de memória do evento fundante do Cristianismo e do vasto conteúdo cristão.

Convém considerar que o conceito de transcendência é plurívoco e assume, por isso, diversos valores e sentidos. Abbagnano (2007) estabelece dois sentidos primordiais:

1" estado ou condição do princípio divino, do ser além de tudo, de toda experiência humana (enquanto experiência de coisas) ou do próprio ser; 2" ato de estabelecer uma relação que exclua a unificação ou a identificação dos termos (ABBAGNANO, 2007, p. 970).

Assim, o primeiro sentido envolve a concepção neoplatônica de divindade que traz o bem como o princípio supremo. Para algumas percepções, trata-se de uma forma de êxtase (SILVA; PEREIRA, 2008)²⁹, de encontrar “a mina das águas vivas” (CALLADO, 2014, p. 48), citada por padre Estêvão ao contemplar os Profetas de Aleijadinho, ou de encontrar Deus. Nesse sentido, quando se reconhece na superfície visível uma beleza capaz de manifestar a verdade e o bem, é porque a expressão artística se torna capaz de transformar o olhar, de humanizar, de ajudar a retomar a ética, a superar o egoísmo e os limites humanos, conduzindo ao outro e a Deus ou ao divino (SUAIDEN, 2011).

O segundo sentido, apesar de também ter base religiosa e neoplatônica, implica em garantir a alteridade apesar das relações estabelecidas. Para Abbagnano, “a mais importante utilização do conceito nesse sentido foi a de Heidegger, que definiu como transcendente a relação entre o homem (*I)asein. ser-ai*) e o mundo” (ABBAGNANO, 2007, p. 971, grifo do autor). Para esta dissertação, assumimos a transcendência em suas duas possibilidades, que são amplas em sentido e significado. Dessa forma, a transcendência refere-se a um constante

²⁹ No estudo intitulado **Obras de artes e a irrupção do incondicionado**, Silva, Pereira (2008) identificam essa experiência estética através das definições de Paul Tillich como êxtase revelatório, isto é, “o choque provocado por uma obra de arte no sujeito que se depara sensorialmente com ela” (TILLICH, 2005 apud SILVA; PEREIRA, 2008, p. 111). Silva, Pereira, a partir do pensamento tillichiano, apresentam uma condensação do termo êxtase como um apontamento “para um estado de espírito que é extraordinário no sentido de que a mente transcende sua situação habitual. O êxtase, desta feita, não é uma negação da razão, mas é um estado mental em que a razão está além de si mesma, isto é, além da estrutura sujeito-objeto. O êxtase só pode ocorrer se a mente se sentir possuída pelo mistério – pelo fundamento do ser e do sentido. Não há, portanto, revelação sem êxtase. O estado extático em que ocorre a revelação não destrói a estrutura racional da mente (SILVA; PEREIRA, 2008, p. 111).

convite para exceder, para ir além de si mesmo, das relações e do mundo, preservando a alteridade, e, por vezes, é um vislumbrar Deus.

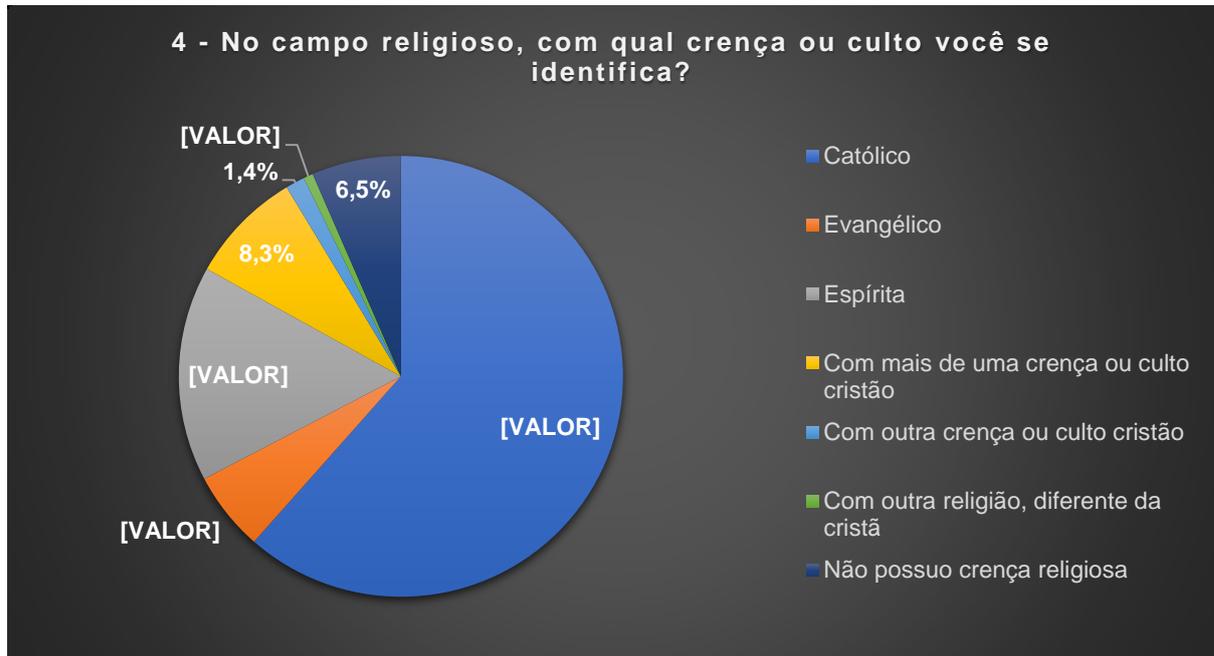
Para verificar se as ocorrências relativas às imagens artísticas e religiosas são percebidas da mesma forma no mundo teórico e na realidade prática, optou-se por fazer uma pesquisa quantitativa intitulada **Questionário sobre fé e imagens religiosas**³⁰. Nessa pesquisa, foram levantadas onze questões dispostas em quatro blocos. O primeiro bloco procurou traçar um perfil do público participante, incluindo as informações sobre idade, gênero e grau de escolaridade. O bloco dois colheu informações relativas à crença religiosa, culto e práticas religiosas em geral. O terceiro bloco questionou sobre as imagens artísticas em geral e, por fim, o último bloco se propôs a promover uma verificação específica sobre as imagens religiosas.

No levantamento realizado, pelas respostas dos dois primeiros blocos, o perfil dos participantes foi majoritariamente de pessoas entre 40 e 59 anos, correspondendo a 51,4% dos votantes; 66,9% se identificaram com o gênero feminino e 52,5% declaram possuir alguma pós-graduação.

Em relação à crença religiosa, culto e práticas religiosas em geral, 61,5% dos participantes se declararam identificar com o catolicismo, 15,8% com o espiritismo, 8,3% com mais de uma crença ou culto cristão e 6,5% não possuir crença religiosa. Assim,

³⁰ A pesquisa foi realizada através da plataforma de Formulários Google via compartilhamento de link através das seguintes redes sociais: WhatsApp, Facebook e Instagram. O formulário ficou disponível para recebimento das respostas no período de 13 a 20 de setembro de 2021. Foram recebidos 286 envios, mas nem todos os envios chegaram completamente preenchidos, sendo, dessa forma, o número de respostas variável para cada pergunta. A integralidade das respostas está disponível em anexo.

FIGURA 4: Gráfico da quarta pergunta do Anexo.



Fonte: Produção da autora.

No tocante à presença do templo, igreja ou local de culto, a pesquisa apurou:

TABELA 5 – Dados da quinta pergunta do Anexo.

Em relação ao templo, igreja ou local de culto:	- 22,7% consideram que são indispensáveis;
	- 36,7% declararam ser necessário;
	- 30,2% incluíram o templo como uma alternativa;
	- 6,5% disseram não frequentar;
	- 4% apontaram para a desnecessidade do local.

Fonte: Produção da autora.

Esses números sugerem que 59,4% dos participantes reconhecem os locais de culto como indispensáveis ou necessários na sua prática de fé, mesmo diante da constante presença das igrejas nas diversas mídias no atual contexto de pandemia, que incluiu longos períodos de isolamento social. Isso aponta para a sacralidade do templo sugerida por Eliade (1992), “acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma ‘abertura’ para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses” (ELIADE, 1992, p. 19, grifo do autor). Isto é, eles são tidos

como portas para uma outra dimensão, para onde está Deus ou o divino. Por isso, mesmo diante de tantas alternativas na atualidade, tanto pela internet quanto pela televisão, para acesso imediato às celebrações e cultos coletivos e seus ritos, os templos ainda são considerados parte do caminho para se alcançar a ligação da terra ao Céu.

O fato de 89,6% dos participantes virem alguma importância nos templos físicos, mesmo sem frequentá-los assiduamente, coincide com o destaque atribuído por Halbwachs (1990) aos espaços como o elemento de maior relevância para compor o quadro social da memória religiosa devido à sua concretude.

Em **A madona de cedro** (2014), Callado ressalta a importância da dimensão celebrativa do espaço religioso para a sua época no diálogo de Delfino com Adriano, treze anos após o furto da Nossa Senhora:

Você sabe como é, Adriano, a Mar é muito religiosa, mas muito mesmo. Não tem carolice com ela, não, mas cumpre tudo que manda a Santa Madre Igreja. Ora, imagine casar-se com um homem que não se confessa e não comunga mais!

— É, as mulheres levam isto muito a sério. E você sempre conservou o hábito de ir à missa e comungar e tudo, não é mesmo? (CALLADO, 2014, p. 127).

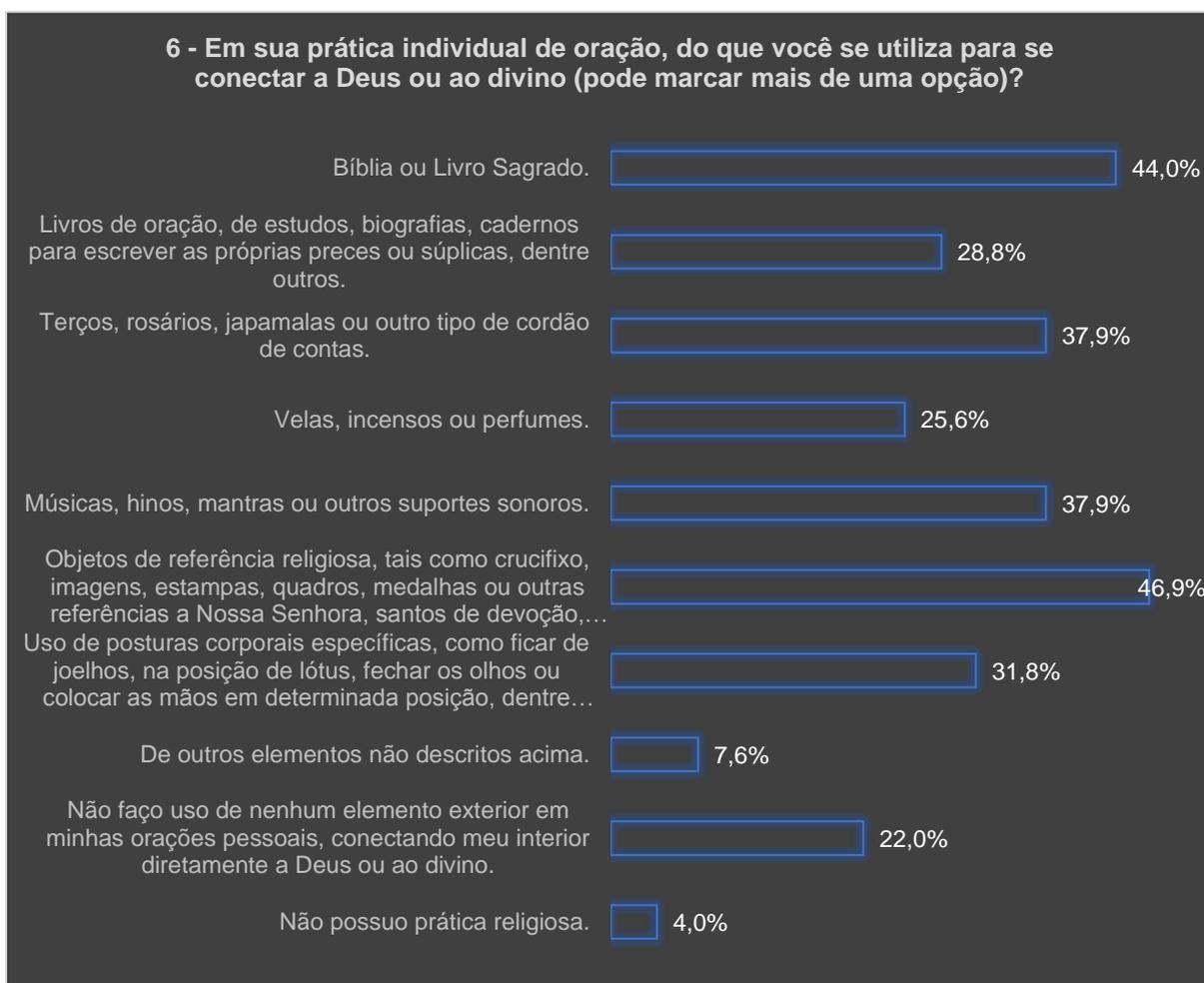
Outro dado importante levantado é o que se refere ao uso de suportes externos nos momentos de oração individual. De acordo com as informações levantadas, a grande maioria dos participantes se utiliza de algum elemento exterior em suas orações para se conectar a Deus ou à divindade.

A escolha significativa de boa parte das alternativas aponta para a presença de diferentes referenciais religiosos externos, que são compreendidos como sinais que contribuem para a conexão com Deus ou o divino. A presença desses sinais no caminho até o sagrado aponta para diversas possibilidades que vão das necessidades próprias do humano, passando pelas questões culturais, até o tipo de ascese adotada por cada um. Quanto às necessidades próprias da nossa condição de criatura, parece que os elementos exteriores são verdadeiros aliados para se conseguir entrar na dimensão de contato com Deus porque fazem parte da construção da devoção de cada um.

A segunda intencionalidade era demonstrar como o sensorial está envolvido com os momentos de oração. As alternativas que apontavam para o uso de algum suporte externo estavam associadas a algum sentido humano. Ou seja, para a

maioria, e na maioria das vezes, é necessário sentir Deus e, para isso, é necessário estar exposto ao estímulo. Dessa forma, o uso de elementos exteriores nas orações apela para a percepção sensorial e faz nascer um novo ciclo de lembranças, que alimenta uma ordem maior, a da memória coletiva, e assim repetidamente. Isso sugere uma espécie de simbiose entre: suportes externos para a oração-sentidos humanos-memória-prática religiosa:

FIGURA 5: Gráfico da sexta questão do Anexo.



Fonte: Produção da autora.

Outro ponto relevante apurado é como esses elementos citados acima são percebidos pelos participantes da pesquisa:

TABELA 6 – Dados da sétima questão do Anexo.

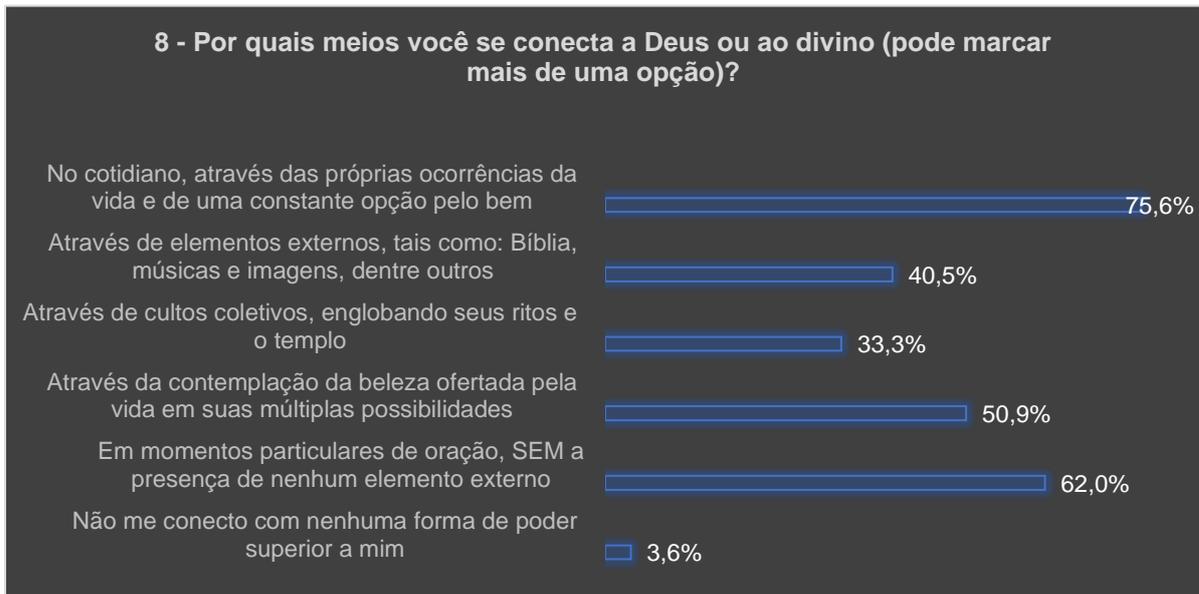
Em relação aos elementos descritos na pergunta anterior, você os considera:	- 77,9% consideraram iguais por serem sinais de um conteúdo que aponta para o sagrado;
	- 7% os percebem de forma diferentes, sendo uns permitidos e outros proibidos;
	- 15,1% identificaram que os elementos apontados não possuem nenhum significado que ultrapasse o externo.

Fonte: Produção da autora.

Para a maioria, 77,9% dos participantes, são iguais por serem sinal de algo sagrado. Isso coloca, para um determinado grupo, os livros sagrados, sem desconsiderar o seu conteúdo revelado, no mesmo patamar dos demais elementos como auxiliares nos momentos de interiorização para oração. O percentual de pessoas que ainda enxerga que há proibição no uso de alguns dos elementos descritos é de 7%. Mesmo sendo um número inferior aos 15,1% dos votos que declararam não ver nenhum outro significado nos objetos além do que são em si, é superior aos 5,8% dos que se declararam evangélicos, o movimento cristão mais tradicional em considerar o uso de imagens como pecado da idolatria. No romance calladiano, essa diferença na percepção dos objetos religiosos perpassa todo o texto. É ela que marca a possibilidade de existência da narrativa que se estabelece essencialmente a partir do furto de uma Nossa Senhora, atribuída a Aleijadinho e pintura ao mestre Ataíde, objeto religioso de alto valor artístico.

Outra informação importante toca o modo mais usual através do qual os participantes declaram entrar em contato com Deus ou o divino:

FIGURA 6: Gráfico da oitava questão do Anexo.



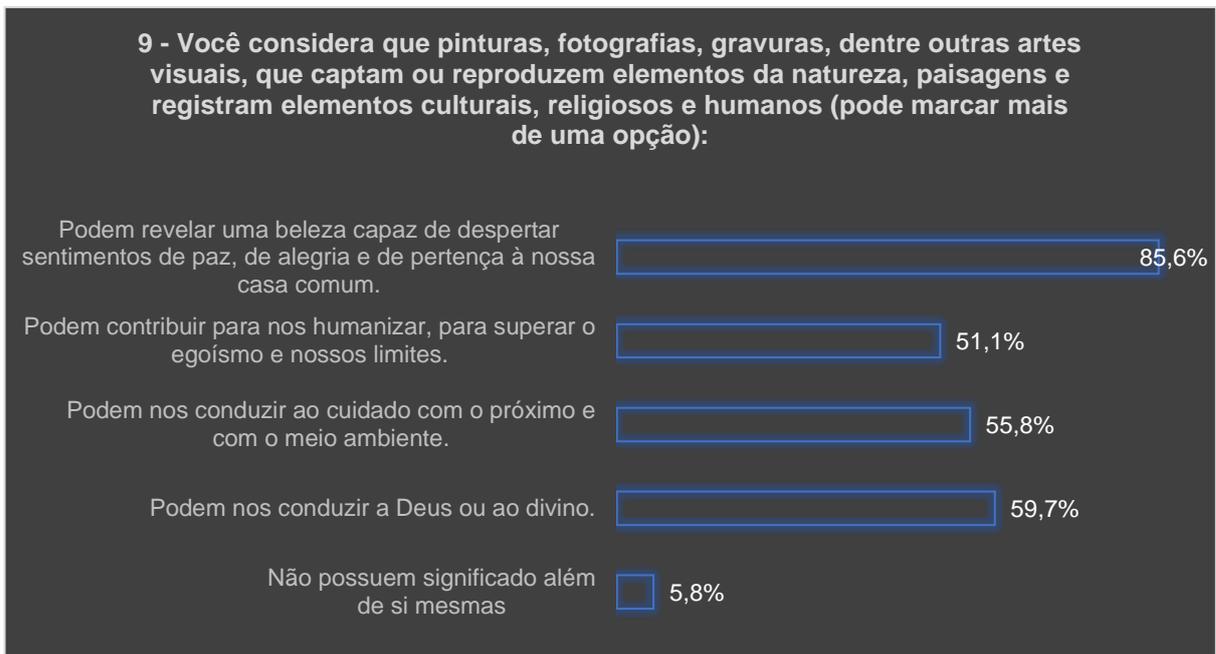
Fonte: Produção da autora.

Nesse quesito, a maioria expressiva dos participantes declarou entrar em contato com Deus ou o divino no cotidiano, através das ocorrências próprias da vida e da opção fundamental pelo bem, correspondendo a 75,6% dos votos. Apesar das alternativas não serem excludentes, há que se observar que os momentos particulares de oração, sem a presença de nenhum elemento externo recebeu 62,0% das participações contra 40,5% que escolheu também a opção que incluía elementos externos, tais como: Bíblia, músicas e imagens, dentre outros, que de alguma forma podem ser utilizados coletivamente. Outro número relevante, 50,9% dos participantes, também apontou a contemplação da beleza ofertada pela vida em suas múltiplas possibilidades como forma de se conectar a Deus. Os cultos coletivos, de acordo com o percentual coletado, foi a opção menos escolhida como forma de se entrar em contato com o sagrado, reunindo 33,3% das participações. Essas informações parecem sugerir que há, na atualidade, uma prevalência do individual sobre o coletivo no modo de se ligar a Deus. E há, ainda, a possibilidade de sinalizarem a existência de um processo que inclua a mudança de valores religiosos e do modo de perceber o divino que tenha ganhado força com a pandemia ou se estabelecido em razão dela.

Em relação às artes visuais que captam ou reproduzem elementos da natureza, paisagens e registram elementos culturais, religiosos e humanos, apenas 5,8% das participações não veem significado além das aparências.

Nota-se que 85,5% dos participantes percebe, nas imagens artísticas, a beleza como um caminho capaz de despertar paz, alegria e sentimentos de pertença à nossa casa comum. A relevância dessa questão está na confirmação das possibilidades oferecidas nas alternativas seguintes: 51,1% veem nas imagens artísticas a capacidade de humanizar o ser humano, de auxiliá-lo a superar o egoísmo e os limites; 55,8% consideram que as artes visuais citadas podem conduzir o homem ao cuidado com o próximo e com o meio ambiente; e 59,7% entendem que essas imagens podem conduzir o observador a Deus ou ao divino. Em números gerais, a distribuição das escolhas ficou da seguinte forma:

FIGURA 7: Gráfico da nona questão do Anexo.

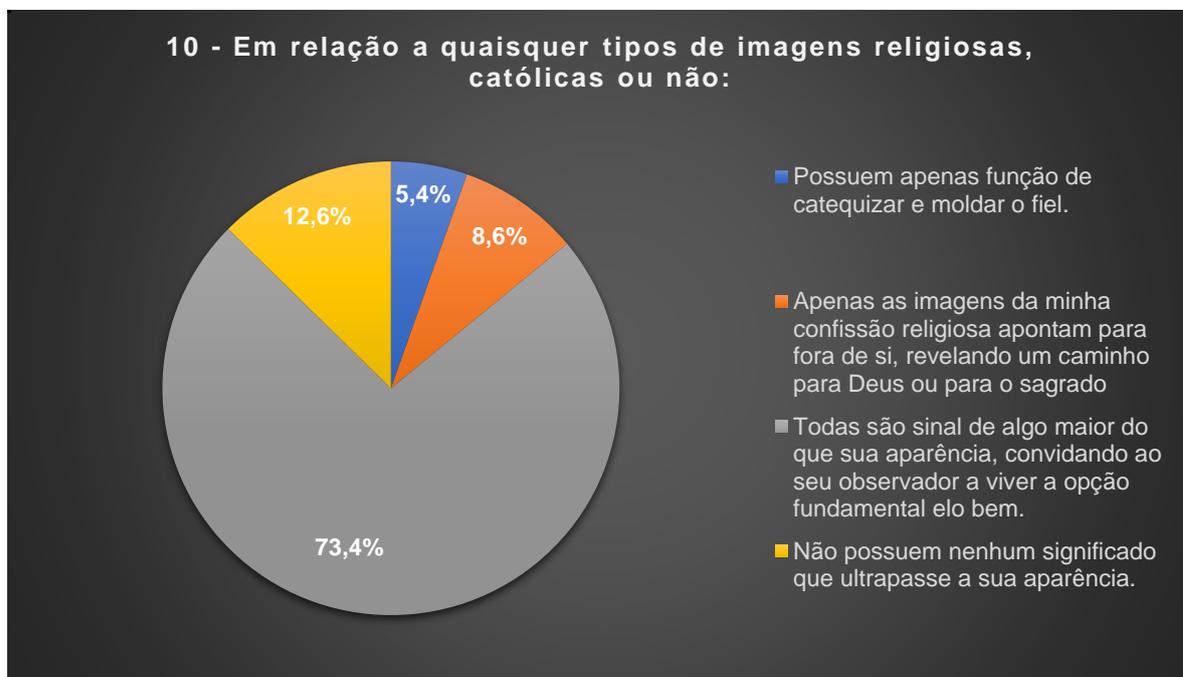


Fonte: Produção da autora.

Esses percentuais acenam para a importância da arte na vida do ser humano, por possuírem capacidade transformadora e terem potencial de manifestar uma beleza capaz de ser transcendência e não apenas estética.

Relativamente à função das imagens religiosas em geral, os dados foram os seguintes:

FIGURA 8: Gráfico da décima questão do Anexo.



Fonte: Produção da autora.

Dentre as participações recebidas, 73,4% consideraram que, independente das imagens serem católicas ou não, todas são sinal de algo maior do que sua aparência, convidando o seu espectador a viver a opção fundamental pelo bem. À luz da teologia cristã, a opção fundamental “envolve todo o ser humano e está na raiz da atitude moral do crente” (TRANSFERETTI, 2015, p. 52), não se tratando de uma única decisão. Trata-se de um processo pluridimensional, que está presente desde as origens do ser humano e o envolve por inteiro. É, na verdade, um constante caminhar para Deus que vai amadurecendo no decorrer da vida. Por ser processo, é interno e não é acabado. Deve ser constantemente reorientada. Refere-se a atitude permanente em direção ao bem absoluto que se apresenta de forma primeira como o respeito à dignidade de todo ser humano e se identifica, em uma análise final, com Deus (TRANSFERETTI, 2015). Dos restantes 26,6% dos votos recebidos nessa pergunta:

Tabela 7 – Dados parciais da décima questão do Anexo.

Dos restantes 26,6% dos votos recebidos nessa pergunta:	- 8,6% consideram que só as imagens relativas à sua confissão religiosa apontam para fora de si;
	- 5,4% acreditam que as imagens possuem apenas a função de catequisar e moldar o fiel;
	- 12,6% não enxergam nenhum significado que ultrapasse o externo.

Fonte: Produção da autora.

Com esses percentuais, nota-se que 82% conseguem perceber o convite para ultrapassar a superfície visível de uma imagem, sendo um número superior aos 61,5% dos que se declararam católicos.

Por fim, em relação à imagem de Nossa Senhora, 80,1% dos participantes declaram venerá-la por reconhecer se tratar de uma representação da Mãe de Deus e fazer memória das passagens de Maria de Nazaré no Evangelho. Aqui, pode-se notar o reconhecimento do conteúdo narrativo e memorial que a imagem mariana carrega, uma vez que o percentual de votos ultrapassa o número dos declaradamente católicos.

Assim os números reuniram as seguintes participações:

Tabela 8 – Dados da décima primeira questão do Anexo.

Dos números finais:	- 80,1% veneram as imagens marianas por representarem a Mãe de Deus e por remeterem às passagens de Maria de Nazaré no Evangelho;
	- 13,4% respeitam a imagem, apesar de não perceberem nela conteúdo religioso;
	- 6,5% ficam indiferentes às representações de Nossa Senhora;
	- 0% é indiferente.

Fonte: Produção da autora.

Não houve votos para a possibilidade da pessoa se sentir desconfortável diante da representação da Mãe de Deus. Esse dado aponta que, na amostra verificada, ninguém se sentiu incomodado perante a figura de Nossa Senhora Aparecida presente no questionário, sugerindo que os casos de violação ou

danificação às imagens são esparsos e possuem motivações específicas que extrapolam o presente estudo. No contexto específico de **A madona de cedro (2014)**, essa informação aparece no desconforto que Delfino sente, mas está atrelado ao ato de furtar e não à presença de Nossa Senhora. Na narrativa, a violação da imagem se dá através do furto que é praticado por um devoto, porém, Delfino, em nenhum momento, trata a imagem mariana com desrespeito. O constrangimento narrado, que se arrasta por treze anos, é sempre sobre a própria pessoa de Delfino e seus atos.

De forma ampla, entrelaçando os resultados obtidos na pesquisa quantitativa descrita e a integralidade do romance calladiano, é possível verificar a importância da arte como um todo na vida do ser humano. Isso porque as imagens trazidas por Callado para adornar a sua narrativa, antes de serem imagens religiosas, são obras de arte, mesmo que não fossem atribuídas a Aleijadinho. Nesse sentido,

a arte de cada cultura revela o modo de perceber, sentir e articular significados e valores que governam os diferentes tipos de relações entre os indivíduos na sociedade. A arte solicita a visão, a escuta e os demais sentidos como portas de entrada para uma compreensão mais significativa das questões sociais. Essa forma de comunicação é rápida e eficaz, pois atinge o interlocutor por meio de uma síntese ausente na explicação dos fatos (PCN, 1997, p. 19).

Assim, a arte caminha na direção da humanização porque ela traz um conhecimento afetivo e real através das representações da realidade humano-social, expressando valores e significados coletivos. As criações artísticas ampliam a percepção da existência social do indivíduo porque permitem ao observador, dentre tantas possibilidades, questionar, criticar, conhecer as diferentes realidades sociais e mais de si mesmo, sensibilizar-se e contemplar o belo. Esses referenciais sugerem que o que leva o homem ao processo de desumanização são os frutos das exorbitantes desigualdades sociais e a arte se mostra como verdadeiro remédio por permitir ao indivíduo constituir a si mesmo histórica e socialmente, revelando as suas potencialidades.

Destarte, pela amostragem coletada, nota-se a importância da imaginária religiosa e das artes visuais na vida do ser humano por serem compreendidas como sinais que podem carregar em si um conteúdo narrado, ser fonte de memória e convite para o seu espectador a exceder o sentido visual.

4.3 O CAMINHO DA BELEZA: O ENCONTRO COM O SAGRADO E A RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA

Todo o caminho percorrido em **A madona de cedro** (2014) nos conduz ao encontro da beleza. Mas o que é o belo? O que é a beleza? A reflexão sobre o belo e sobre a beleza remonta a antiguidade clássica e tem sede em Platão (séculos V-IV a.C.). Porém, só depois do século XVIII com o nascimento da estética, o belo passou a coincidir com a ideia de objeto estético, razão de não se encontrar até esse período a inclusão do termo para se referir a alguma produção poética ou artística (ABBAGNANO, 2007).

De acordo com Abbagnano (2007), existem cinco conceitos fundamentais distintos, dentro e fora da estética, que norteiam as definições do belo ao longo da história: “1 [...] como manifestação do bem; 2 [...] como manifestação do verdadeiro; 3 [...] como simetria; 4 [...] como perfeição sensível; 5 [...] como perfeição expressiva” (ABBAGNANO, 2007, p. 106). Dessa forma, para que algo seja definido como belo precisa expressar pelo menos uma das características apontadas: manifestar o bem ou a verdade, ser simétrico ou conter alguma forma de perfeição, sensível ou expressiva.

Dentro dessas definições, Platão identificava o belo como a manifestação do bem e defendia a beleza como a substância perfeita mais evidente e mais amável pertencente à categoria das ideias. Para a tese de Aristóteles (século IV a.C.), o belo podia ser definido como simetria. O filósofo ainda considerava a harmonia, a grandeza e a proporção elementos essenciais da beleza que deveriam ser abarcados, em conjunto, num só olhar (ABBAGNANO, 2007, p. 106).

A madona de cedro (2014) constantemente nos convida a contemplar algum tipo de beleza. Callado abre seu texto colocando o leitor diante de elementos que compõem uma típica e bela paisagem das Minas Gerais e nos chama a experimentar a sublimidade do belo:

Quando a Quaresma estourava nos montes e nas igrejas, Delfino Montiel não era o único a pensar no afamado caso do roubo da Semana Santa. [...] As quaresmas roxas rebentavam em flor nas encostas, os panos roxos saíam dos gavetões das sacristias para os altares [...] (CALLADO, 2014, p. 11).

Nesse fragmento, Callado reúne alguns exemplares da beleza que vão compor o cenário da narrativa do seu início até seu final: o mar de montanhas mineiras, a exuberância das árvores quaresmeiras, a riqueza da arquitetura religiosa do barroco mineiro e o detalhe de um tempo litúrgico da Igreja Católica que se anuncia pelo uso dos panos roxos que “saíam dos gavetões das sacristias para os altares” (CALLADO, 2014, p. 11).

Esses panos roxos anunciam, para os cristãos, o antigo rito de cobrir as imagens dentro das igrejas no período quaresmal³¹, quando se vive o grande retiro que prepara os fiéis para a celebração memorial da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus. A aparente contradição de Callado em inserir em meio ao seu rol de belezas algo que remete a tanta dor e tanto sofrimento é ultrapassada com a noção de Michel Random (2000) sobre a beleza: “A beleza é ao mesmo tempo essência e ciência, ontologia e conhecimento, história e revelação” (RANDOM, 2000, p. 118). Nesse sentido, para um determinado grupo social, na plenitude dos tempos³², ocorre a maior de todas as revelações. É por meio de Jesus de Nazaré, homem histórico e divino³³, que Aquele que É autorrevela-se, comunicando a sua verdadeira face: o amor como a incondicional opção fundamental pelo bem.

A palavra beleza, da sua antiga raiz sagrada, o sânscrito, *bet el za*, quer dizer lugar em que Deus brilha ou lugar onde Deus se manifesta. Em sentido hebraico, corresponde ao substantivo *Yareh*³⁴, que significa belo, lindo, excelente. É desse substantivo que decorre a compreensão de *shekinat*, que quer dizer Glória de Deus manifestada em todo o seu esplendor. No original grego, *kalos/kalon*, objetivamente engloba o sentido do belo, bom e verdadeiro. A beleza refere-se a uma experiência, a um processo cognitivo, mental ou, ainda, espiritual, relacionada à percepção do belo, isto é, de elementos que agradam particularmente aquele que a experimenta. Beleza é a palavra humana mais próxima do sagrado. Por esta razão, há tanto

³¹ O papa João Paulo II, na carta aos sacerdotes por ocasião da Quinta-Feira Santa de 1999, orienta que “o *Triduum Sacrum*, os dias santos por excelência, durante os quais, misteriosamente, participamos no regresso de Cristo ao Pai, por meio da sua Paixão, Morte e Ressurreição. De facto, a fé garante-nos que essa passagem de Cristo ao Pai, ou seja, a Sua Páscoa, não é um acontecimento que diga respeito só a Ele; também nós somos chamados a tomar parte nela: a sua Páscoa é a nossa Páscoa” (JOÃO PAULO II, 1999, sem paginação).

³² “Mas quando veio a plenitude dos tempos, Deus enviou o seu Filho, que nasceu de uma mulher e nasceu submetido a uma lei” (Gl 4,4).

³³ Jesus Cristo é a encarnação do Verbo que passa a habitar entre nós (Jo 1,14): “Ele é a imagem de Deus invisível, o Primogênito de toda a criação” (Cl 1,15).

³⁴ Encontra-se algumas ocorrências relevantes desse substantivo em Gn 12,14; 29,17; 39,6 e é muito presente em Cânticos dos Cânticos.

fascínio e múltiplas sensações quando o homem se depara com o belo, pois este se aproxima de sua razão de ser (PASTRO, 2010).

Grandes doutores da Igreja também deram suas ricas contribuições sobre o tema da beleza. Santo Agostinho, no século IV, em seu livro **Confissões**, parece apontar um caminho que vai da beleza para a Suma Beleza, o próprio Deus. Ao escrever suas percepções sobre o belo e o harmonioso, destaca a beleza e a sua harmonia como causa do amor: “Amamos por acaso algo que não seja belo? E o que é belo, o que é a beleza? O que é que nos atrai e nos liga aos objetos que amamos? Se não tivessem harmonia e encanto, não seríamos atraídos” (AGOSTINHO, 2009, p. 101). Posteriormente, no poema intitulado Tarde te amei!..., confessa:

Tarde Te amei, ó beleza tão antiga e tão nova! Tarde demais eu Te amei!
Eis que habitavas dentro de mim e eu te procurava do lado de fora! Eu,
disforme, lançava-me sobre as belas formas das tuas criaturas. Estavas
comigo, mas eu não estavas contigo. Retinham-me longe de ti as tuas
criaturas, que não existiriam se em ti não existissem. Tu me chamaste, e teu
grito rompeu a minha surdez. Fulguraste e brilhaste e tua luz afugentou a
minha cegueira. Espargiste tua fragrância e, respirando-a, suspirei por ti. Eu
te saboreei, e agora tenho fome e sede ti. Tu me tocaste, e agora estou
ardendo no desejo de tua paz (AGOSTINHO, 2009, p. 295).

Séculos mais tarde, São Tomás de Aquino (século XIII) propõe como chave de interpretação da beleza a encarnação do Verbo. Foi em Jesus Cristo, *Logos* feito carne, que o Belo se ofereceu sob aparência contrária no rosto “mais belo dos filhos dos homens” (Is 53,2; Sl 44,3) (FORTE, 2010, p. 41). Tomás de Aquino identifica a beleza com o amor crucificado.

O doutor angélico destaca que, para que haja beleza, é necessário integridade, proporção e luminosidade. A integridade, do latim *integritas* (perfeição), fala do todo, como o Verbo encarnado, fragmento que revela o Todo e a totalidade do mistério divino. A proporção, que se refere à forma, do latim *formosus* (belo), como o bom/belo Pastor (Jo 10,11.14), e a luminosidade, do latim *claritas* (luz), corresponde ao esplendor, que é próprio do Filho. Estes três elementos encontram ancoradouro na figura do Filho, arquétipo de uma forma esplendorosa, transfigurada por dentro, que se fez carne e irrompeu o tempo tornando-se janela sobre o mistério (FORTE, 2010).

No século XVIII, as contribuições acerca do tema continuaram. O belo passou a ser identificado com o verdadeiro e também com a perfeição sensível, como aquilo

que agrada universalmente e sem conceitos, assumindo uma classe de valores juntamente com o verdadeiro e com o bem. É nessa última doutrina que nasce a estética, significando, por um lado, a representação sensível perfeita, e por outro, o prazer que acompanha a atividade sensível. Modernamente, a partir do século XIX, o belo também passou a ser considerado como perfeição expressiva ou completude da expressão; isto é, todas as teorias que definem a arte como expressão consideram que o belo está implícito ou explicitamente presente nas expressões artísticas (ABBAGNANO, 1998, p. 106).

Outro momento de descrição da beleza no romance de Callado é o encontro de Delfino com o mar. O momento é descrito como uma experiência humana integral repleta de sensações tão extraordinárias:

Delfino Montiel largou-se para o mar, na Praia Vermelha, no mesmo dia em que chegara ao Rio. Atravessou a areia e foi entrando no mar numa espécie de exaltação. Queria chorar, com aquela frescura da água azul que lhe envolvia as pernas, queria abraçar e beijar o mar (CALLADO, 2014, p. 20).

O que o narrador descreve nesse trecho é o momento em que Delfino experimenta a beleza. A experiência é descrita como arrebatamento: Delfino entra na praia “numa espécie de exaltação” (CALLADO, 2014, p. 20) e sente vontade de chorar, de abraçar e de beijar o mar quando experimenta “aquela frescura da água azul que lhe envolvia as pernas” (CALLADO, 2014, p. 20). Trata-se de uma experiência sensorial que afeta o ser humano por inteiro e que vem de fora para dentro.

Nesse sentido, a beleza contida na criação de Deus fala diretamente ao mais profundo do ser humano. Estar diante da natureza, do pôr do sol em uma praia ou debaixo de um céu estrelado, por exemplo, conduz o observador:

do espanto ao maravilhamento, da admiração à gratuidade, da felicidade à contemplação, [...] cria um terreno fértil para a escuta e o diálogo com o homem para envolvê-lo inteiramente (VP II, 3).

As barreiras entre a mente e o coração são rompidas e o indiferentismo é superado. Várias emoções são suscitadas em um dinamismo transformador que gera alegria, sensação de plenitude e desejo de participar e interiorizar toda harmonia e paz na própria existência concreta. Este percurso, que corresponde ao desejo de felicidade residente no coração de todo homem, é capaz de promover a

abertura ao transcendente e, portanto, também ao Mistério³⁵. O processo da passagem do visível ao invisível convida a uma leitura de dentro, capaz de conduzir o expectador à pergunta: quem é o grande artífice autor de tais belezas? E também à resposta: “é a partir da grandeza e da beleza das criaturas que, por analogia, se conhece o seu autor” (Sb 13,5).

O caminho do belo passa por voltar a atenção à natureza e à sua beleza nela contida, a formar uma consciência ecológica. Desenvolver a escuta da criação é aprender a escutar Deus. É necessário certa abertura para a admiração e para o encantamento ao se aproximar da natureza, compreendida em sua integralidade para que as atitudes não sejam de domínio e consumo do mero explorador das belezas naturais e incapazes de colocar limites aos interesses pessoais. Nesse sentido, Papa Francisco ensina:

Prestar atenção à beleza e amá-la ajuda-nos a sair do pragmatismo utilitarista. Quando não se aprende a parar a fim de admirar e apreciar o que é belo, não surpreende que tudo se transforme em objeto de uso e abuso sem escrúpulos (LS, 2015, 215).

Assim, como a natureza e o cosmo³⁶ são capazes de conduzir a um silêncio contemplativo, as criações artísticas também são capazes de evocar o indizível Mistério de Deus por serem expressões da beleza, e não a beleza em si. A arte obedece a cânones variáveis e está sempre ligada a uma cultura e possui valor intrínseco de universalidade. A beleza da arte, como a beleza da criação, também desperta emoções interiores e pode provocar uma saída de si e levar ao êxtase. Assim, “toda obra de arte cristã tem um sentido: ela é, por natureza, um ‘símbolo’, uma realidade que envia para além de si mesma” (VP III.2).

³⁵ Segundo Abbagnano, a palavra Mistério, “no sentido em que a palavra começou a ser usada pelos escritores herméticos da Antigüidade (p. ex., *Corpus hermeticum*, I, 16), significa uma verdade revelada por Deus, que deve permanecer secreta. No Cristianismo, essa palavra passou a indicar algo incompreensível ou cujo significado é obscuro ou oculto. Nesse sentido, Jacob Böhme designava Deus como *Mysterium magnum* (título de uma de suas obras de 1623)” (ABBAGNANO, 1998, p. 671). Modernamente, a expressão é usada no sentido de verdade de fé indemonstrável, com sentido de incompreensível, como problema sem solução ou cuja solução é atribuída ao campo religioso ou místico e a qualquer problema que não se tenha solução imediata, incluindo os problemas de ordem policial (ABBAGNANO, 1998).

³⁶ Segundo Abbagnano, apesar da palavra cosmo ser usado no lugar de mundo, não se confunde com ela. “Cosmo (gr. *KÓOLIOÇ*). O mundo enquanto ordem. [...] C. é a imagem do mundo que cada um forma, mas por isso mesmo não é o mundo como soma total de todas as coisas e os eus existentes, isto é, cosmo totalidade omnicompreensiva [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 215).

Esse potencial de beleza contido na arte que privilegia o tema religioso está bem identificado no momento saudosista de padre Estêvão durante a quase confissão de Delfino:

Ao alcance da sua vista erguia-se o santuário erigido de profetas, e agora, que ia deixá-lo, padre Estêvão como que o descobrira outra vez, via-o de novo com ternura, em sua severidade branca, com seu adro de profetas dolorosos que tinham vindo ao mundo para adivinhar a vinda do Messias. Eram nobres e duras as caras dos que tinham vivido de olhos doendo de buscar no horizonte a sombra d'Aquele que viria. Não eram doces e ingênuas como as dos apóstolos do cedro pintado, pois esses tinham os olhos fartos do banquete da convivência, das bodas da presença viva. Padre Estêvão sabia que sentiria saudade daqueles profetas que reluziam ao sol como jade. Deles se despedia e a eles pedia o remédio, ainda que amargo, para dar à sua ovelha Montiel (CALLADO, 2014, p. 223).

A beleza que padre Estêvão contempla é revelada pela concretude das imagens, mas está para além do visível. Isso porque o belo ultrapassa as questões estéticas e encontra seu arquétipo em Deus. Em movimento inédito, como acontece nos conjuntos artísticos de Aleijadinho citados por padre Estêvão, “o artista prolonga a Revelação trabalhando com as formas, as imagens, as cores ou sons” (VP III.2, a). Dessa forma, o artista atrai para si a responsabilidade de ser o guardião da beleza, tarefa árdua em tempos de aniquilamento do imaginário e de inibição das faculdades espirituais.

Logo, ao se propor uma análise estética que tenha fins religiosos-teológicos, o que se pretende é abrir os horizontes do pensamento humano à meditação e à contemplação da beleza de Deus, de todo o seu Mistério e do Cristo que revela Deus. Em um mundo em que o sentido da beleza se encontra fragmentado, a possibilidade de encontrar razões para contemplá-la e para se deixar questionar por ela fica sucumbido pela impossibilidade humana de conter a avalanche diária de imagens virtuais que circulam nas mídias sociais. Se a beleza é deslocada do seu lugar original, o bem perde a sua força e a verdade deixa de ser uma conclusão lógica (VP II, 3).

Dessa forma, a beleza encontrada nas diversas expressões artísticas também possui potencial de comunicar de maneira agradável e intuitiva a experiência da fé e as grandes provocações éticas de solidariedade, do perdão e do resgate da dignidade humana.

A partir do exposto, é possível pensar na ocorrência do feio em **A madona de cedro** (2014)? Tomando por base o relato da Criação no livro do **Gênesis**, toda a

descrição é costurada pela intervenção genérica do narrador que informa o suspirar de Deus após cada criação vendo que era bom. O ápice ocorre no sexto dia, último de sua criação, após admirar toda a sua obra: "Deus viu tudo que tinha feito: e era muito bom" (Gn 1,31). Dessa forma, sair do caos, da não existência, passando à ordem da existência, exige uma perfeição incomparável porque reflete a vontade do Criador. Se toda obra criada é bela, há um deslocamento do feio da esfera da existência, que sai do campo ontológico porque não existe em si por ser criatura de Deus, e passa a ocupar os campos da Moral e da Ética, por ser produto da livre vontade do homem. Assim, o feio assume contornos associados à opção fundamental que todo ser humano faz na sua liberdade: ou para o Bom, Belo e Verdadeiro, ou para o seu oposto (MARCHIONNI, 2011).

No romance calladiano, o feio anda *pari passu* com a beleza. O "afamado caso do roubo da Semana Santa" (CALLADO, 2014, p. 11) reverbera em várias direções denunciando: os crimes de furtos às igrejas; a coleção ilegal de obras de arte de Juca Vilanova; o vilipêndio ao espaço sagrado do templo através dos crimes cometidos; a redução dos valores que compõem a imagem roubada de Nossa Senhora, incluindo o seu valor ritual no catolicismo tradicional popular, unicamente ao seu valor econômico; a opção de Delfino pelo dinheiro ilícito, porque ele sabia que "recebera ouro por santa imagem roubada" (CALLADO, 2014, p. 60); as violências reiteradas praticadas por Pedro, o sacristão, incluindo o crime de homicídio contra Lola Boba, "uma dessas bobas de estrada que homem decente respeita" (CALLADO, 2014, p. 50), dentre outras condutas que podem ser encontradas no curso narrativo. Em outro sentido, o feio, esteticamente, seria o que está fora de um padrão estabelecido para alguma época, mas que pode assumir novas perspectivas com as mudanças do padrão em outro tempo.

De todas as belezas que Delfino se depara em sua existência narrativa, nenhuma supera o verdadeiro esplendor de Marta. Desde o primeiro momento em que a viu, todo o seu ser foi envolvido por tamanha beleza:

Delfino tinha ficado de olhos fitos nela, e a foi acompanhando com a vista enquanto a menina entrava no mar. Viu logo que era uma amiga íntima do mar. Viu-a furar uma primeira onda, ligeira e exata como uma agulha mergulhando na dobra azul de um pano. Quando ela se levantou do mergulho o cabelo cor de mel estava preto e grudado ao seu pescoço, preto-esverdeado, como se ela tivesse voltado mais marinha do fundo do mar. O tempo todo Delfino a viu nadar, mergulhar, vir à tona procurando a amiga com os olhos muito abertos, mergulhar outra vez. Um bicho do mar.

Delfino nunca soube quanto tempo ficou a admirá-la no banho. Só se lembrava depois que, saindo da água de corpo para frente e braços para trás, vencendo a resistência da corrente que puxava para o fundo, ela lhe parecia uma barquinha aproando na areia, remos recolhidos ao longo dos flancos (CALLADO, 2014, p. 22).

É por Marta, por sua beleza inebriante, que no itinerário literário assume feições que a confundem com a imagem de Maria, a beleza imaculada, que Delfino percorre um caminho feio, desviado da ética e da moral e rouba a Madona de cedro. Por treze anos permanece nas sombras da feiura. Somente após experimentar um outro tipo de beleza é que Delfino sente “uma vida nova no corpo” (CALLADO, 2014, p. 237). Na ordem proposta por Callado, é após Delfino experienciar a sua quase morte no esquife de Jesus Cristo durante a procissão da sexta-feira Santa e após a sua própria paixão pelas ruas de Congonhas, que ele ressuscita para a beleza da vida e para a beleza de Marta:

Delfino subiu a rampa numa agonia de dor e de esgotamento físico, com uma pontada excruciante no ombro onde se achava agora a cruz, uma dor em forma de espada ao longo da espinha, placas de dores nos músculos das pernas, mas um impulso de alegria e jovialidade no corpo inteiro. Passou entre os moleques como se o aplaudissem. Agora já via bem a cara das duas figuras da porta do santuário: padre Estêvão e Mar. Mar lhe estendia os braços, a cara molhada de lágrimas, mas 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 levaram a cruz por entre os profetas verdes e a colocaram novamente de pé contra a sua parede (CALLADO, 2014, p. 237).

A última beleza descrita em **A madona de cedro** (2014), a paixão de Delfino, remete à Paixão de Cristo, porém, com desfechos bem diferentes. Enquanto Jesus é publicamente crucificado mesmo sendo inocente, Delfino, após a sua *via crucis*, mesmo sendo culpado, é publicamente perdoado. Esse paradoxo, separado pela distância milenar entre um fato real e uma ficção literária, coloca o leitor diante de uma beleza humanamente incompreensível: a cruz de Cristo.

A cruz, que foi assimilada pelos cristãos como o maior sinal de todos os tempos, ainda hoje revela a face amorosa de Deus para aqueles que nela creem. É tida como o caminho da transcendência. Porém, no percurso histórico apontado por Michel Random, quando a cruz aparece como componente da arquitetura dos templos, “passamos do cristianismo da luz para o cristianismo do sofrimento” (RANDOM, 2000, sem paginação). De acordo com Random,

Nas igrejas românicas, mas sobretudo nas catedrais góticas que são construídas no Ocidente até o século XIII, Cristo é representado na mandorla, que é a amêndoa, que aliás é a matriz e também o sexo feminino. Cristo ainda exprimia luz, pois essa figura representa o corpo glorioso de Cristo. Portanto, o que era venerado era a luz, a beleza de Cristo, o aspecto de mutação do corpo em luz. Na seqüência, lentamente, aparece a cruz. E com a cruz, abandona-se o cristianismo da harmonia, se ousa dizer, o cristianismo da beleza, que deu origem a todas as catedrais românicas, góticas, etc., no qual tudo era calculado com proporção, no qual o arquiteto, aquele que cria a visão do conjunto, sempre tinha em conta as proporções do homem: tratava-se sempre da relação do templo cósmico com as proporções humanas (RANDOM, 2000, sem paginação).

Essa mudança na representação imagética, que hoje afeta um determinado grupo social, mas no século XIII abarcava quase a totalidade da sociedade, demonstra a importância da imagem e como ela, de fato, afeta o ser humano. Random sinaliza que essa mudança na forma de representar o Cristo, cujo significado apontava para a sua luz e a sua beleza, além de importar em perda de conhecimento, tem seus desdobramentos até os dias atuais:

A cruz aparece e com a cruz passamos do cristianismo da luz para o cristianismo do sofrimento. E, como por acaso, também começa a Inquisição. Na seqüência, descendermos, numa espécie de vertigem, até a desestruturação do homem, da imagem do homem, da imagem cósmica, da imagem do todo, o que vai desembocar no materialismo e no cientificismo do séc. XIX, na concepção mecanicista do real, na ruptura entre o homem e a natureza, fazendo com que a natureza se torne uma espécie de caverna de Ali Baba que o homem pode explorar a seu bel-prazer, o que vai desembocar, por fim, no desastre planetário de nossa época (RANDOM, 2000, sem paginação).

Essa mudança histórica apontada por Random sugere a irreducibilidade da beleza por quaisquer de seus aspectos. A beleza estabelece ligações entre o invisível e o visível, “ela associa unidade e complexidade” (RANDOM, 2000, sem paginação), vai da satisfação estética a uma experiência global. Dessa forma, onde está a beleza, “a beleza existe na árvore, no observador que olha a árvore ou na interação constante entre o observador e a árvore?” (RANDOM, 2000, sem paginação). Para o filósofo e historiador da arte, Michel Random, a grande beleza se estabelece a partir da interação que se surge ao se contemplar o belo. O espectador, por ser sujeito na observação, é capaz de modificá-la. É o olhar, o como eu vejo, que transforma a imagem observada.

O encontro com a beleza parece suscitar um impacto capaz de abrir os caminhos, de despertar os cinco sentidos para interromper o fluxo que vem de fora e

dispor o ser humano de forma integral a exceder a si, o mundo e as suas relações, mas preservando a sua alteridade. Esse caminho do belo inclui a percepção estética, mas não se reduz a ela. Isso seria uma instrumentalização da beleza, a recusa da sua universalidade e de seu valor altamente transcendente.

Por todo o exposto, pode-se dizer que Antônio Callado ao escrever a **A madona de cedro** (2014) propõe ao seu leitor viver, através da sua narrativa, a experiência da beleza. Da contemplação das montanhas de Minas, passando pelas obras de arte religiosas e por Marta, eleita pelo autor a representante da beleza humana no romance, até a vivência da incompreensível beleza da cruz.

Assim, é a própria dureza da realidade, agravada pelas feridas do mundo pós-moderno, que exige um caminho tangível que seja capaz de levar o ser humano para o outro lado da margem. É através da experiência da beleza que o ser humano pode dar novo significado à sua existência, sendo reconduzido à ética, ao outro, ao amor, ao perdão, a Deus. O belo demonstra ser um velho caminho novo, o bálsamo necessário que traz alívio, consolo, esperança e confere novo sentido à vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as argumentações apresentadas nesta dissertação foram orientadas pela hipótese de que os elementos presentes na escrita de Callado pudessem ratificar que a imagem, componente indispensável para uma das modalidades de manifestação artístico-religiosa, carrega em si potencialidades e a possibilidade de propor uma experiência estética apta a não só persuadir o seu observador como também a transformá-lo. Nesse sentido, através dos pressupostos calladianos, buscou-se aproximar Literatura e Religiosidade tendo na imagética religiosa, legítima representante das imagens artísticas em geral, a ponte de comunicação entre os dois campos do saber. A escolha de **A madona de cedro** (2014), dada a riqueza da escrita de Antônio Callado, além de ter permitido atualizar o tema da imaginária barroca mineira, possibilitou tangenciar a visão atual sobre as imagens devocionais, quais potencialidades reúne e se são portadoras de verdades metafísicas.

O percurso percorrido foi de grande aprendizado e abriu novas perspectivas para o seguimento do presente estudo uma vez que as bases apresentadas geraram subsídios suficientes para a ampliação do conhecimento sobre o assunto pesquisado. Nota-se a importância deste estudo dentro de um Programa de Mestrado em Letras pela expansão do conhecimento sobre a relação espectador e imagem artística que abarcou uma pesquisa quantitativa a partir da análise de uma das obras calladianas da década de 1950.

Ressalta-se que não se tratou de uma pesquisa teológica sobre o sagrado, mas da leitura literária de um romance que permite transfundos para tangenciar outros saberes. Acredita-se ter demonstrado que a religiosidade católica é expressa muitas vezes através do culto às imagens devocionais, sendo um traço ainda presente na cultura mineira e que tem adquirido novos vieses na contemporaneidade. A forte cultura da imagem que marca o tempo presente nas redes sociais e os novos parâmetros estabelecidos dentro de um contexto de pandemia serviram de diretrizes para atualizar que as imagens religiosas carregam em si múltiplas capacidades e, como as imagens artísticas em geral, são caminho de beleza aptos a proporcionar uma experiência estética ao observador capaz de convidá-lo a ressignificar as ocorrências da vida.

O estudo realizado concluiu que as imagens artísticas podem despertar sentimentos de paz, de alegria e de pertença à nossa casa comum, contribuindo

para a superação do egoísmo e dos limites do observador conduzindo-o ao cuidado com o próximo e com o meio ambiente. Dessa forma, a beleza expressa em uma arte visual demonstrou ser uma linguagem do humano e do Divino capaz de afetar a opção fundamental do ser humano e a vida como um todo. Nesse sentido, verificou-se que as imagens religiosas em geral são amplamente percebidas como sinal de algo maior do que sua aparência, manifestando um conteúdo narrado e sendo forte componente da memória coletiva. A partir das percepções de estudiosos como Alfredo Bosi, Cláudio Pastro, José Ortega y Gasset e de Michel Random concluiu-se que no tangível da arte visual está a potencialidade da beleza, caminho privilegiado, seja por sua capacidade de proporcionar uma experiência estética multissensorial, seja por ser via de transcendência.

Esta dissertação buscou ainda evidenciar que as imagens religiosas que marcam todo o texto calladiano reúnem em si diversas potencialidades: são marcas culturais de um povo; são pontes para o diálogo entre diversas áreas do saber; são sinais que apontam para o sagrado; são lugar de memória; são relicários de uma narrativa; são capazes de manifestar beleza e, por isso, proporcionar uma experiência não só estética, mas que seja capaz de convidar o espectador a refletir e a ressignificar as ocorrências da vida.

Dentro dessa perspectiva, na segunda seção desta dissertação discutiu-se alguns pontos determinantes para a cultura da mineiridade, que incluem sua geografia, sua comida, seu modo de ser, de agir e de constituir seus valores, morais e religiosos. Nesta seção também foi feita uma abordagem da teopoética como caminho de aproximação entre Literatura e Religiosidade. A relevância desta seção se faz notar na análise do romance à luz da teopoética, mostrando a boa vizinhança entre os dois saberes.

Na terceira seção, foram abordadas as relações das imagens artístico-religiosas presentes na narrativa com a palavra e com a sua realidade visual. A importância desta seção se verifica no estudo do conflito apresentado entre o epíteto de Conceição atribuído por Antônio Callado à Madona de cedro e a descrição iconográfica diversa, de Maria com o menino Jesus nos braços, e nas bases que sustentaram o autor a utilizar-se desse recurso.

A seção final contemplou o estudo das linguagens e das potencialidades da imagem religiosa, incluindo sua função memorial, de conter e anunciar uma narrativa, bem como ser meio para manifestação da beleza. A importância desta

seção está reunida no **Questionário sobre fé e imagens religiosas** e nos seus resultados que mostraram a necessidade de se atualizar o tema, além de abrir espaço para novas abordagens sobre a relação observador e imagem artística na contemporaneidade.

Um fator que evidencia a pertinência dessas abordagens são os dados coletados na pesquisa quantitativa realizada, especialmente no que toca a forma de se conectar à Deus, apontando para a relevância do presente estudo e a necessidade de se atualizar o tema. Os resultados obtidos abrem espaço para se suspeitar que o atual contexto da pandemia, impacta de modo relevante nas questões que envolvem a religiosidade, seus valores e a forma como o novo ser humano pós-pandemia perceberá Deus ou divino e expressará a sua espiritualidade. Isso justifica uma reflexão mais profunda, adaptada ao próprio contexto da obra literária porque não existe literatura sem humanidade. Ela reflete, espelha, direciona, norteia, é resultado e força motriz da atividade humana sobre a terra.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões. 21. ed. São Paulo: Paulus, 2009.

ALVES, Marlos; AZEVEDO, Cláudio; TAVARES, Fátima (Org.). Matrizes Conceituais. In: _____. **Psicologia Transpessoal: Livro Texto**. Portugal: Orion, 2010. p. 19-62. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/64451544-Psicologia-transpessoal-livro-texto.html>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ANDRADE, Adriana Viccini Brega Quinet de. Cuida do ser: o estilo Alexandrino. In: _____. Por uma espiritualidade do morrer: viver a passagem na ótica de JeanYves Leloup. Curitiba: Primas, 2017. p. 29-56.

BAHIA, Lygia Maria dos Santos; SILVA, Maria Cecília de Paula. Relações de gênero no esporte: “o belo sexo” na competição de natação em mar aberto - travessia Mar Grande-Salvador, Bahia, Brasil. **Movimento**: Revista de Educação Física da UFRGS. Porto Alegre, n. 2, v. 24, p. 569-580, abr./jun. de 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/78174/48685>>. Acesso em: 22 mar. 2021.

BAKKER, Maria Alice Biscaro de. O contexto histórico do Livro de Jonas. In: _____. **A Justiça e a Misericórdia como mensagem de Salvação Universal**: análise exegética de Jn 4,1-11 em seu contexto histórico e literário. 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado em Teologia)-PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. p. 15-35. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37357/37357_3.PDF>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BENTO XVI, PAPA. **Discurso do Papa Bento XVI por ocasião do encontro com os artistas na Capela Sistina**. Roma, 21 nov. 2009. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html>. Acesso em: 13 abr. 2021.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2015.

BINGEMER, Maria Clara; VILLAS BOAS, Alex (Orgs.). **Teopoética**: mística e poesia. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Paulinas, 2020. p. 9-13.

BONAFIM, Alexandre. Aspectos da teopoesia na escritura do heterônimo Álvaro de Campos de Fernando Pessoa. **Revelli**: Revista de Educação, Linguagem e Literatura. Goiás, v. 11, 2019, p. 1-19. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/9060/6685>>. Acesso em: 19 dez. 2020.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 13-36.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2021.

BUR, Jacques. **O pecado original**: o que a Igreja de fato disse. Tradução Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Santuário, 1991.

CALLADO, Antônio. **A madona de cedro**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CANTALAMESSA, Raniero. Homilia na celebração da Paixão do Senhor na Basílica Vaticana. Vaticano, 18 abr. 2014. Disponível em: <<https://www.acidigital.com/noticias/integra-homilia-de-frei-raniero-cantalamezza-na-celebracao-da-paixao-do-senhor-no-vaticano-56731>>. Acesso em: 21 maio 2021.

CANTARELA, Antonio Geraldo. A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura. **Teoliterária**: Revista de Literatura e Teologias. São Paulo, n. 15, v. 8, p. 193-221, 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/36644/26006>>. Acesso em: 16 dez. 2020.

CONSELHO PONTIFÍCIO PARA A CULTURA. **Via Pulchritudinis**: o caminho da beleza, caminho privilegiado de evangelização e de diálogo. Tradução Cláudio Pasto. São Paulo: Loyola, 2007.

COSTA, Rogério Vicente da. **Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto**: a importância da Virgem Maria no culto católico. 2009. 70 f. Monografia (Especialização *Latu Sensu* em Cultura e Arte Barroca)-UFOP, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2009. Disponível em: <<https://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/305>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

COSMO. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Primeira tradução Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Beneditte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 215.

CULTURA. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Primeira tradução Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Beneditte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 225-229.

DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. **Revista Ciência & Trópico**, Recife, vol 13 (1), jan./jun.1985, p. 73-89. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/375/261>>. Acesso em: 02 set. 2020.

DIAS, Michele dos Santos. Arte, imagem e contemplação: a formação da obra de arte e a experiência da Beleza. **Teologia em Questão**. Taubaté, n. 37, ano XIX, 2020, p. 169-188. Disponível em: <<https://tq.dehoniana.com/tq/index.php/tq/article/view/280/252>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em: <<https://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2021.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte: UFMG, n. 3, 2006, p. 11-21. Disponível em: <[https://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20\(3\).pdf](https://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(3).pdf)>. Acesso em: 02 set. 2020.

FANIMI, Angela Maria Rubel; SOUZA, Maurini de. O trabalho do intelectual na produção romanesca de Antonio Callado: a associação e a contradição entre a arte e a vida. **Revista das letras**: Curitiba, v. 15, n. 16, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/issue/view/158>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

FEITOSA, DARLYSON. A preeminência da mão direita na Bíblia. **Caminhos**, Goiânia: PUC-Goiás, n. 1, v. 8, jan./jun. 2010. p. 31-44. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/1288/872>>. Acesso em: 24 maio 2021.

FORTE, Bruno. **O caminho da beleza**: uma aproximação do mistério. Aparecida: Santuário, 2010.

FRANCISCO, PAPA. Educação e espiritualidade ecológicas. In: _____. Carta Encíclica *Laudato Si'*: sobre o cuidado da casa comum. Roma, 24 mai. 2015. São Paulo: Paulus, 2015, p. 119-142.

FRIEIRO, Eduardo. **Feijão, angu e couve**: ensaio sobre a comida dos mineiros. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Ed. USP, 1982.

FRAZÃO, Rosemberg Fernando de Oliveira. **Malandragem e ordem social**: (um estudo da autoridade malandra através do samba e da literatura). 2003. 301 f. Tese (Doutorado em Sociologia)-UFPE. Recife, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9525/1/arquivo443_1.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2021.

GROSSI, Ramon Fernandes. A religiosidade nas Minas setecentistas. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, nº 24, Jan/01, p.90-106. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/572b511ff699bb2283a2d3f2/1462456608001/04_Grossi%2C+Ramon+Fernandes.pdf>. Acesso em: 02 set. 2020.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. Traços da contracultura na cultura brasileira da década de 1960: um estudo comparado entre movimentos contraculturais nos Estados Unidos e no Brasil. **Anais do XIII Encontro Regional ANPUH-MG**. Mariana, 2012. p. 1-18. Disponível em: <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340743615_ARQUIVO_ArtigoContracultura-ANPUH.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2021.

HOPINK, Helmut. A Constituição *Sacrosanctum* Concilium. In: HACKMANN, Geraldo Luiz Borges; AMARAL, Miguel de Salis (Orgs.). **As Constituições do Vaticano II: ontem e hoje**. 1.ed. Brasília: CNBB, 2015. p. 99-139.

IMAGEM. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Primeira tradução Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Beneditte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 537.

IMAGEM. In: MICHAELIS **moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/imagem/>>. Acesso em: 18 maio 2021.

JOÃO PAULO II, PAPA. **Carta do Papa aos Sacerdotes por Ocasão da Quinta-Feira Santa de 1999**. Vaticano, 14 mar. 1999. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_14031999_priests.html>. Acesso em: 19 set. 2021.

LADEIRA, Elaine Amorim Pereira. O imaginário devocional de Nossa Senhora da Conceição do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. **Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH – Rio**. Rio de Janeiro, jul. 2011. p. 1-9. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338427125_ARQUIVO_Elaine_Ladeira_anpuh_rj.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2021.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro, 2001.

LELOUP, Jean-Yves. **Caminhos da realização: dos medos do Eu ao mergulho no Ser**. Petrópolis: Vozes, 13. ed. 2003. Disponível em: <<https://fdocumentos.tips/document/jean-yves-leloup-caminhos-da-realizacao.html>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

MARCHIONNI, Antônio. O bom, o belo, o verdadeiro: teologia da arte ou arte da teologia? In:_____. MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.).

Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 177-191.

MANZATTO, Antônio. Pequeno panorama de teologia e literatura. In: _____.
MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). **Teologia e arte:**
expressões de transcendência, caminhos de renovação. São Paulo: Paulinas, 2011.
p. 87-98.

_____. Teologia e literatura: bases para um diálogo. **Interações:** Cultura e
Comunidade. Belo Horizonte, n. 19, v. 11, p. 8-18, jan./jun. 2016. Disponível em:
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3130/313046416003>>. Acesso em: 12 dez.
2020.

MARTINS, Antônio Manuel Alves. As formas do espírito: espiritualidade, teologia e
arte. **THEOLÓGICA**. Portugal: 2.^a Série, 45, 2, p. 297-312, 2010. Disponível em:
<<http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13315/1/martins.pdf>>. Acesso em: 13
fev. 2021.

MIMESE. In: CEIA, Carlo. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em:
<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

MOURÃO, Nadjia Maria; OLIVEIRA, Ana Célia Carneiro. Memória afetiva e o
artesanato religioso em Minas Gerais. **Brazilian Journal of Development**. Curitiba,
fev. 2021, v.7, n.2, p. 14261-14278. Disponível em:
<<https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/download/24468/19545>>.
Acesso em: 06 set. 2021.

MURAD, Afonso. Imaculada Conceição. In: _____. **Maria, toda de Deus e tão
humana**. São Paulo: Santuário, 2016. p. 171-180.

NIEWÖHNER, Stéfani. Jonas, o judeu desobediente e o Deus intercultural: uma
análise do Livro de Jonas. **Anais do Congresso Internacional da Faculdade EST**.
São Leopoldo, 2014, v. 2, p.1458-1473. Disponível em:
<<http://anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/download/439/285>>. Acesso em:
15 mar. 2021.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. Mosteiro de São
Bento (Igreja e Convento). In: **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**.
Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008. vol. 3. p. 11-22. Disponível em:
<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat2_BarrocoRococolgrejasRio
de Janeiro_Vol3_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat2_BarrocoRococolgrejasRio de Janeiro_Vol3_m.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2021.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. Glossário de
Iconografia. In: **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília,
DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010. vol. 1. p. 127-173. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat8_BarrocoRococolgrejasOurOPretoMariana_vol1.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2021.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução Ricardo Araújo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PACHECO, Eulália Baldi. **A dessacralização e a sacralização de Delfino Montiel em A madona de cedro, de Antônio Callado**. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

Disponível em disponível em

<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2742557>.

Acesso em: 10 dez. 2019.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. *Literatura, lugar de memória*. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 28, jul. - dez. 2014, p. 344-355, Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/download/16314/12499>>. Acesso em: 020set. 2021.

PIFANO, Raquel Quinet. *Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho*. **Revista Cultura Visual**, Salvador: EDUFBA, n. 16, dez. 2011, p. 11-23. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/5376>>. Acesso em: 02 set. 2020.

QUINTALE, Flavio. *Graciliano e Nietzsche: Breves apontamentos sobre a Baleia, em Vidas Secas, o Anticristo e a impossibilidade de ressurreição*. **Fronteiraz**, São Paulo: PUC-SP, n. 11, 2013. p. 104-113. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17120/13060>>. Acesso em: 21 maio 2021.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. **A historiografia da mineiridade: trajetórias e significados na história republicana do Brasil**. 2015. 170 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9Y7HW9/1/disserta__o.pdf>. Acesso em: 03 set. 2020.

REIS, Liana Maria. *Mineiridade: identidade regional e ideológica*. **Revista Cadernos de História**, Belo Horizonte: PUC Minas, n.º 11, vol 9, 1.º sem. 2007, p. 89-97.

Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141>>.

Acesso em: 02 set. 2020.

RIBEIRO, Flávia Nizia da Fonseca. Forma, imagem e representação. In: **Internet e imagem**: representações de jovens universitários. 2008. 181 f. Tese (Doutorado em Educação)-PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008. p. 26-56. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12439/12439_3.PDF>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RANDOM, Michel. O belo. **Educação e transdisciplinaridade**. Brasília: UNESCO, 2000, p. 115-137. Disponível em: <<http://www.ufrjr.br/leptrans/arquivos/belo.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2021.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. Literatura e religião: a relação buscando um método. **Horizonte**: Revista de Estudos de Teologia e Ciência da Religião da PUC Minas. Belo Horizonte, n. 25, v. 10, p. 29-52, jan./mar. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n25p29/3527>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

SANTUÁRIO DO BOM JESUS DE MATOSINHOS – CONGONHAS (MG). **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 2021. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/46>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SILVA, Antônio Almeida Rodrigues da; PEREIRA, Cristina Kelly da Silva. Obras de artes e a irrupção do incondicionado. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo: UESP, nº 14, dez. 2008, p. 110-122. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1154>>. Acesso em: 16 set. 2021.

SILVA, Luciana Dias Procópio; PEREIRA, Mabel Salgado; SILVA, Ronan Jesus da Costa. Devoção ao Senhor Bom Jesus do Livramento: lugar de memória e atualização. **Analecta**, Juiz de Fora: Centro Universitário Academia, n. 5, v. 5, 2019, não paginado. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/ANL/article/view/2350/1569>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SILVA, Rubens Rangel; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Aproximações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais. **Scripta**, Belo Horizonte: PUCMINAS, n. 47, v. 23, 1º quadrimestre de 2019, p. 127-140. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/19397/14700>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. O lugar da arte na memória social e na identidade cultural. **5º Seminário de Informação e Arte da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro, nov. 2017, não paginado. Disponível em: <<https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo-b7171b9014d9a30a750c03e99896dea5de6658dc-arquivo.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2021.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. Iconografia. In: **Boletim do CEIB** - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, vol. 1, n. 2, mar/1996. p. 1-2. Disponível em: <<https://www.ceib.org.br/pub/Boletim02.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

SUAIDEN, Silvana. Arte sacra no Oriente: uma mirada histórica. In: _____.
MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). **Teologia e arte:**
expressões de transcendência, caminhos de renovação. São Paulo: Paulinas, 2011.
p. 58-70.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 119-133. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/2511271/mod_folder/content/0/TODOROV%20-As%20estruturas%20narrativas.pdf?forcedownload=1>. Acesso em: 02 set. 2021.

TOMMASO, Wilma Steagall de. A contrarreforma e a arte colonial no Brasil. In: **O Pantocrator de Cláudio Pastro: importância e atualidade**. 2013. 306 p. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 215-219. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1897>>. Acesso em: 17 abr. 2021.

TORRANO, Jaa. Memória e *Moira*. In: **Teogonia: a origem dos deuses**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 57-68. Disponível em: <https://www.assisprofessor.com.br/documentos/livros/hesiodo_teogonia.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.

TRANSCENDÊNCIA. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Primeira tradução Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Beneditte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 970-971.

TRANSFERETI, José Antonio. Opção Fundamental: uma escolha carregada de vida. In: _____. TRANSFERETI, José Antonio; MILLEN, Maria Inês de Castro; ZACHARIAS, Ronaldo. **Introdução à ética teológica**. São Paulo: Paulus, 2015. p. 51-69. (Coleção Introduções).

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: **Mito e pensamento entre os gregos: Estudos de psicologia histórica**. Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 135-166. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2570232>>. Acesso em: 03 out. 2021.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as letras**, São Paulo, n. 1, v. 19, jan./abr. 2017, p. 45-57. Disponível em: <https://www.academia.edu/33058458/%C3%89cfrase_de_recurso_ret%C3%B3rico_na_Antiguidade_a_fen%C3%B4meno_midi%C3%A1tico_na_Contemporaneidade>. Acesso em: 06 abr. 2021.

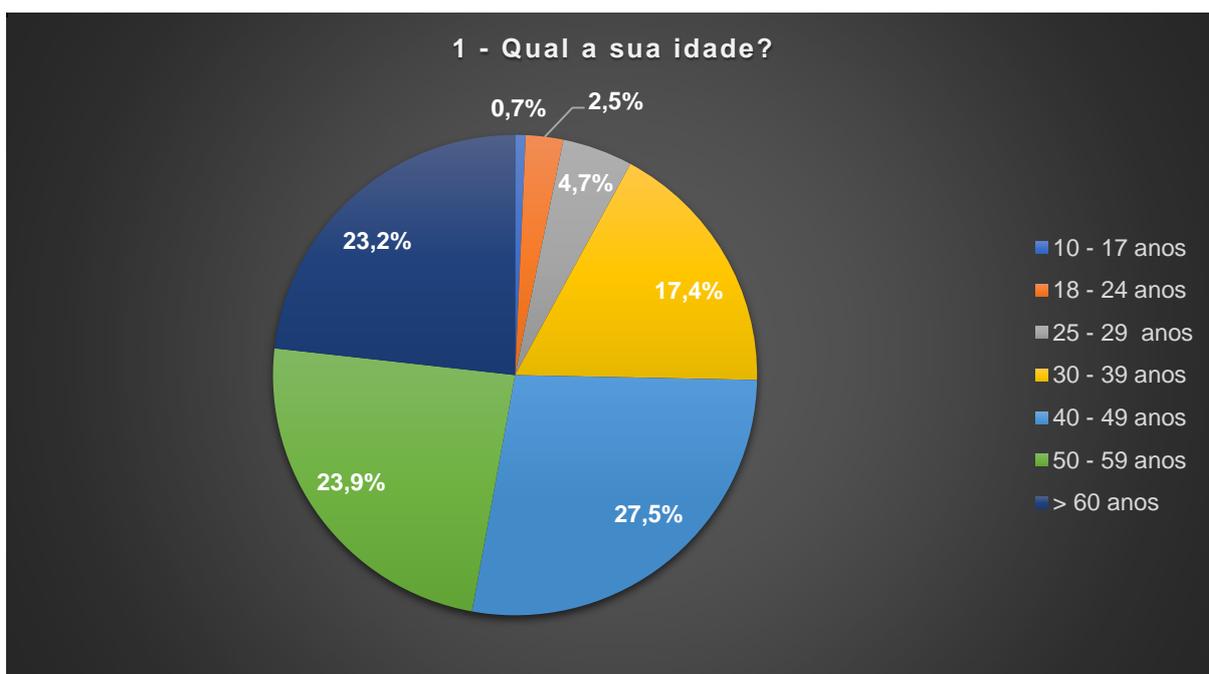
Anexo

Integralidade das respostas obtidas na pesquisa intitulada **Questionário sobre fé e imagens religiosas**, composto por 11 (onze) perguntas, e seus respectivos gráficos. A pesquisa foi realizada através da plataforma de Formulários Google via compartilhamento de link através das seguintes redes sociais: WhatsApp, Facebook e Instagram. O formulário ficou disponível para recebimento das respostas no período de 13 a 20 de setembro de 2021. Foram recebidos 286 envios, mas nem todos os envios chegaram completamente preenchidos, sendo, dessa forma, o número de respostas variável para cada pergunta. Optou-se, para uma melhor visualização dos dados coletados, apresentar as perguntas individualmente por folha, seguidas pelo total de respostas recebidas, gráfico, opções disponibilizadas como alternativas com os respectivos números de recebimentos e percentuais³⁷.

Em relação a você:

1 – Qual a sua idade?

Total de respostas: 276.



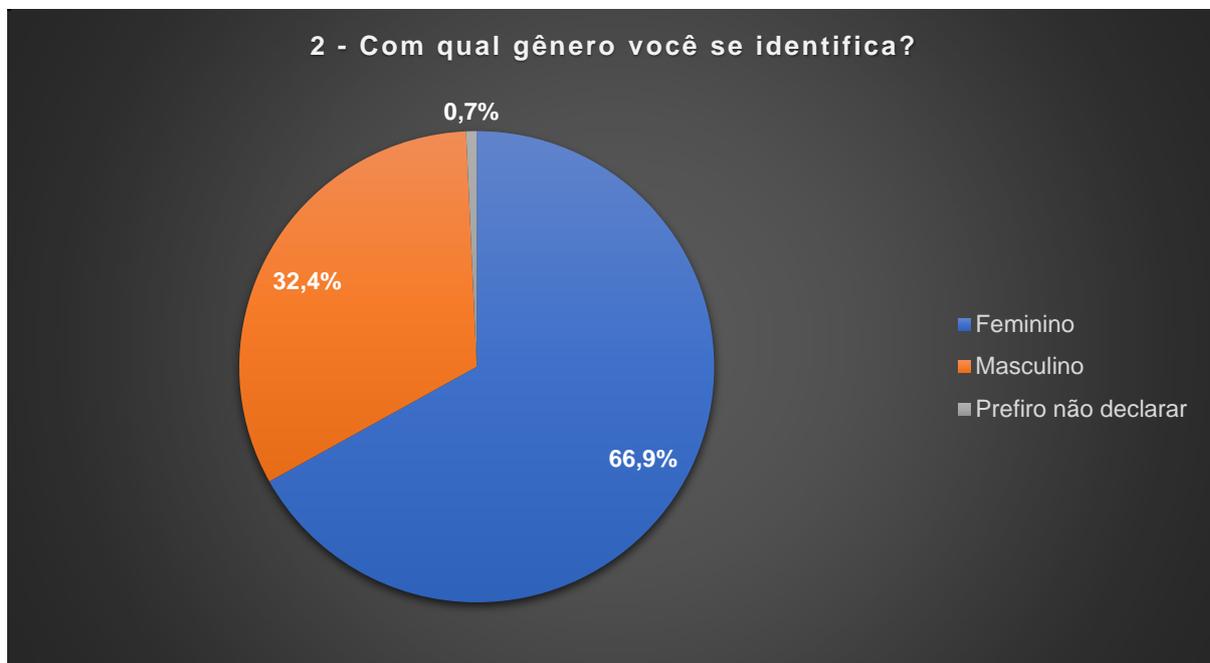
³⁷ Todos os gráficos foram criados pela autora.

Opções disponibilizadas:

- 10 - 17 anos – 2 respostas – 0,7%.
- 18 - 24 anos – 7 respostas – 2,5%.
- 25 - 29 anos – 13 respostas – 4,7%.
- 30 - 39 anos – 48 respostas – 17,4%.
- 40 - 49 anos – 76 respostas – 27,5%.
- 50 - 59 anos – 66 respostas – 23,9%.
- + 60 anos – 64 respostas – 23,2%.

2 – Com qual gênero você se identifica?

Total de respostas: 278.

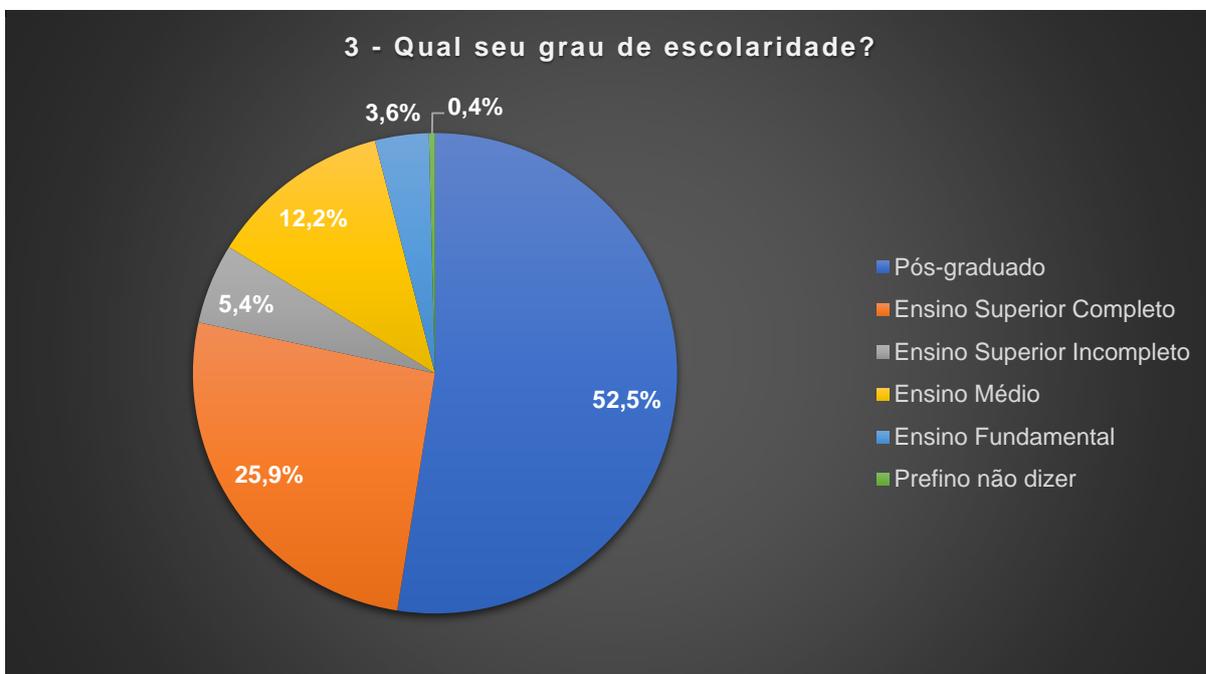


Opções disponibilizadas:

- Feminino – 186 respostas – 66,9%.
- Masculino – 90 respostas – 32,4%.
- Prefiro não declarar – 02 respostas – 0,7%.

3 – Qual seu grau de escolaridade?

Total de respostas: 278.



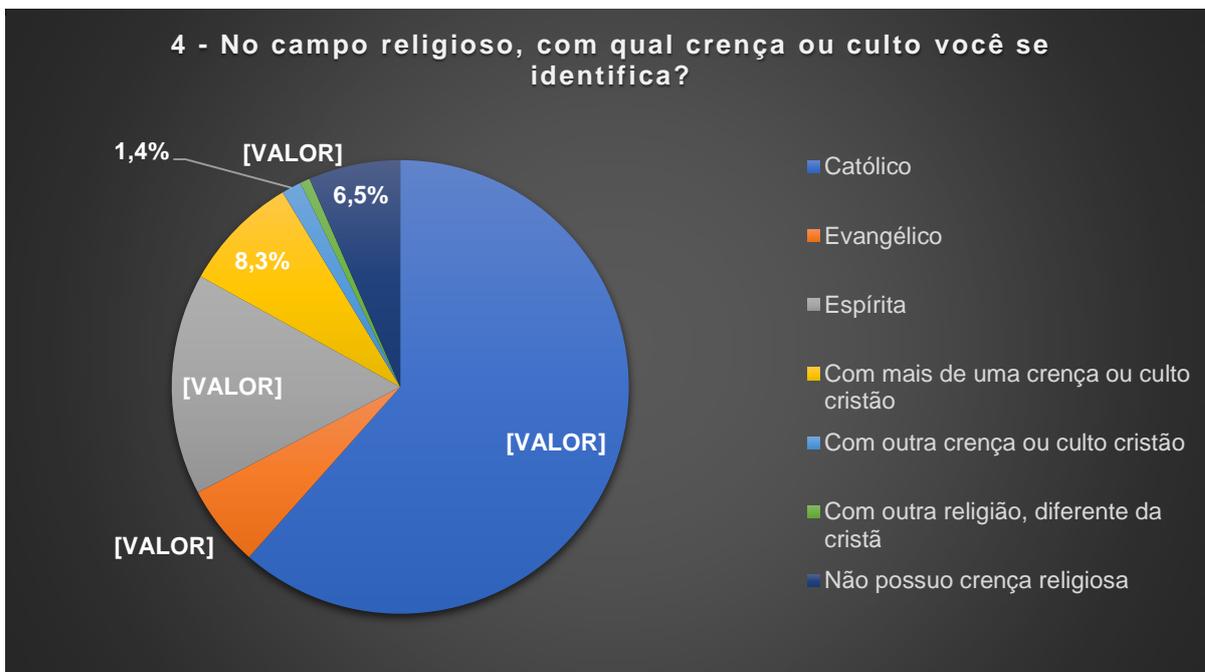
Opções disponibilizadas:

- Pós-graduado – 146 respostas – 52,5%.
- Ensino Superior Completo – 72 respostas – 25,9%.
- Ensino Superior Incompleto – 15 respostas – 5,4%.
- Ensino Médio – 34 respostas – 12,2%.
- Ensino Fundamental – 10 respostas – 3,6%.
- Prefiro não dizer – 1 respostas – 0,4%.

Em relação a crença religiosa, culto e práticas religiosas em geral:

4 - No campo religioso, com qual crença ou culto você se identifica?

Total de respostas: 278.

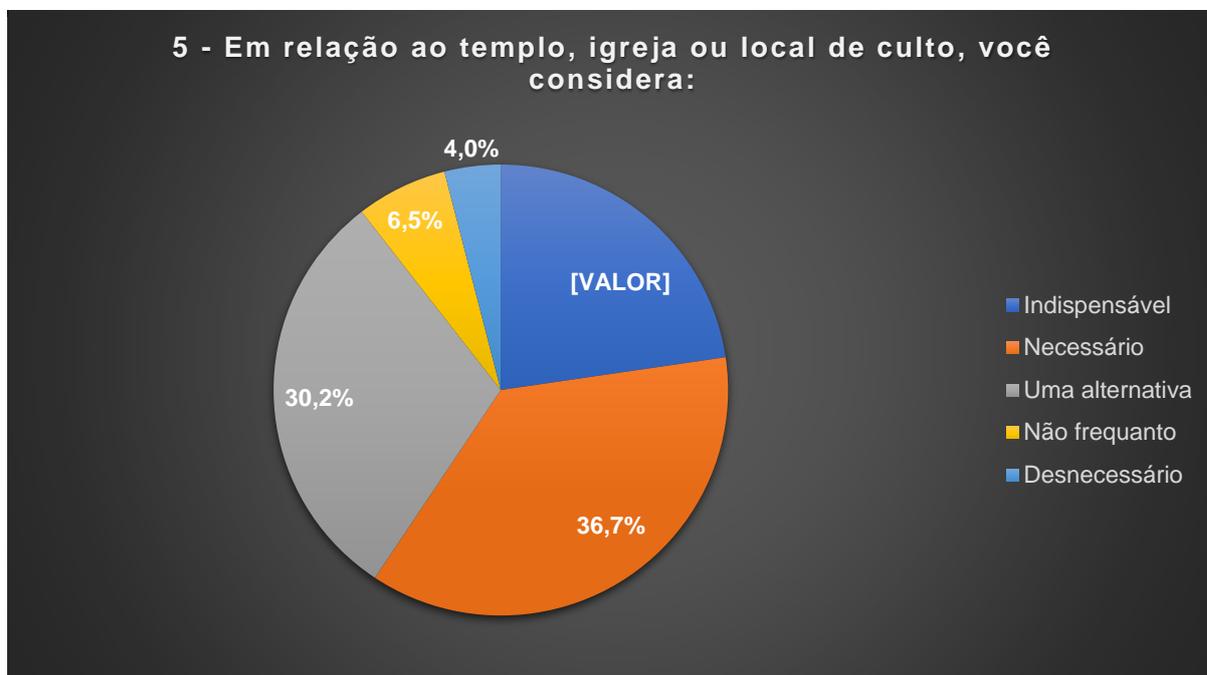


Opções disponibilizadas:

- Católico – 171 respostas – 61,5%.
- Evangélico – 16 respostas – 5,8%.
- Espírita – 44 respostas – 15,8%.
- Com mais de uma crença ou culto cristão – 23 respostas – 8,3%.
- Com outra crença ou culto cristão – 4 respostas – 1,4%.
- Com outra religião, diferente da cristã – 2 respostas – 0,7%.
- Não possui crença religiosa – 18 respostas – 6,5%.

5 - Em relação ao templo, igreja ou local de culto, você considera:

Total de respostas: 278.

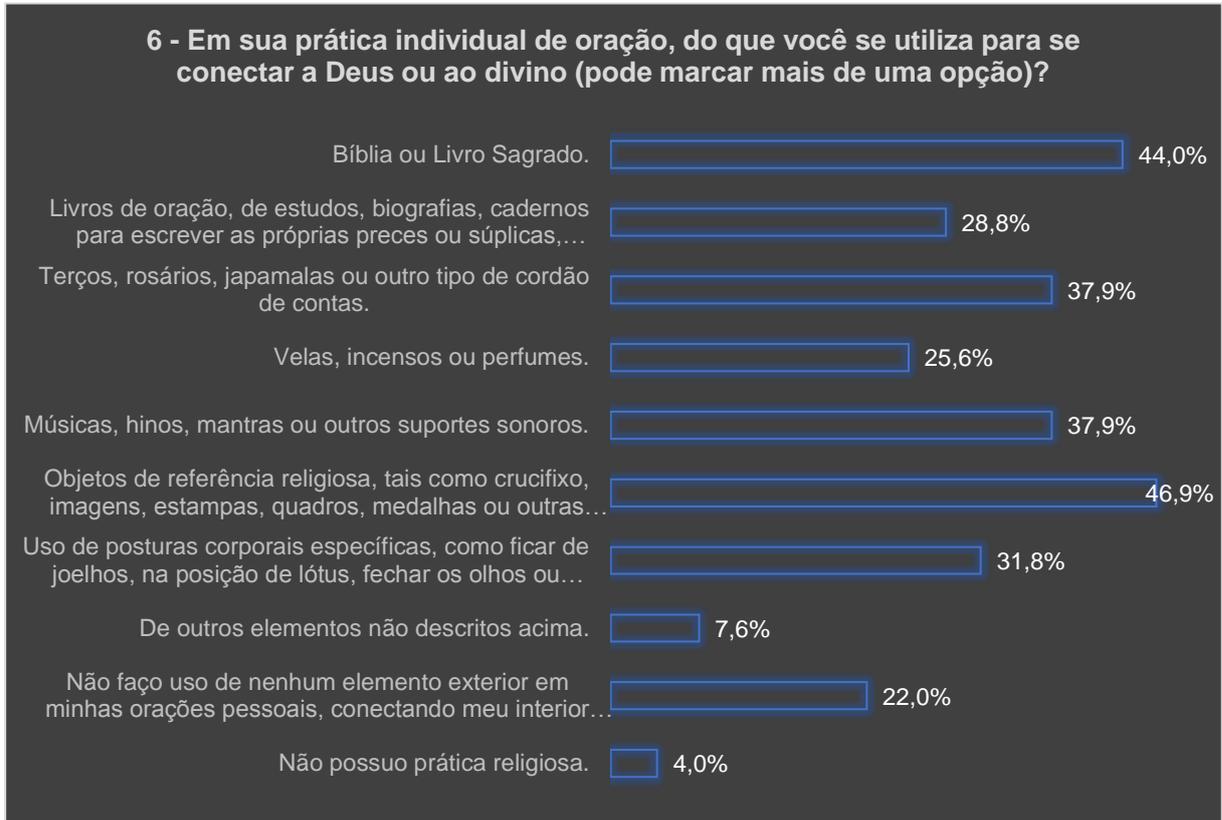


Opções disponibilizadas:

- Indispensável – 63 respostas – 22,7%.
- Necessário – 102 respostas – 36,7%.
- Uma alternativa – 84 respostas – 30,2%.
- Não frequento – 18 respostas – 6,5%.
- Desnecessário – 11 respostas – 4%.

6 - Em sua prática individual de oração, do que você se utiliza para se conectar a Deus ou ao divino (pode marcar mais de uma opção)?

Total de respostas: 277.



Opções disponibilizadas:

- Bíblia ou Livro Sagrado – 122 respostas – 44%.
- Livros de oração, de estudos, biografias, cadernos para escrever as próprias preces ou súplicas, dentre outros – 79 respostas – 28,8%.
- Terços, rosários, japamalas ou outro tipo de cordão de contas – 105 respostas – 37,9%.
- Velas, incensos ou perfumes – 71 respostas – 25,6%.
- Músicas, hinos, mantras ou outros suportes sonoros – 105 respostas – 37,9%.
- Objetos de referência religiosa, tais como crucifixo, imagens, estampas, quadros, medalhas ou outras referências a Nossa Senhora, santos de devoção, divindades ou outros associados às minhas orações pessoais – 130 respostas – 46,9%.

- Uso de posturas corporais específicas, como ficar de joelhos, na posição de lótus, fechar os olhos ou colocar as mãos em determinada posição, dentre outros – 88 respostas – 31,8%.

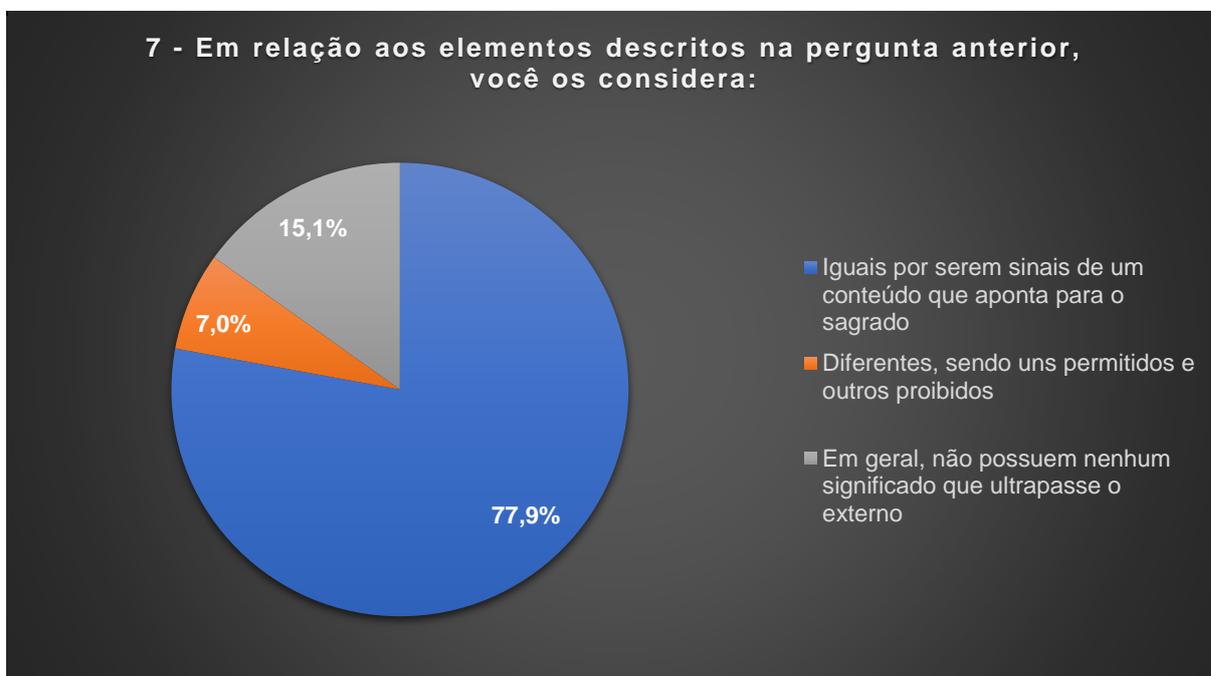
- De outros elementos não descritos acima – 21 respostas – 7,6%.

- Não faço uso de nenhum elemento exterior em minhas orações pessoais, conectando meu interior diretamente a Deus ou ao divino – 61 respostas – 22 %.

- Não possuo prática religiosa – 11 respostas – 4%.

7 - Em relação aos elementos descritos na pergunta anterior, você os considera:

Total de respostas: 271.



Opções disponibilizadas:

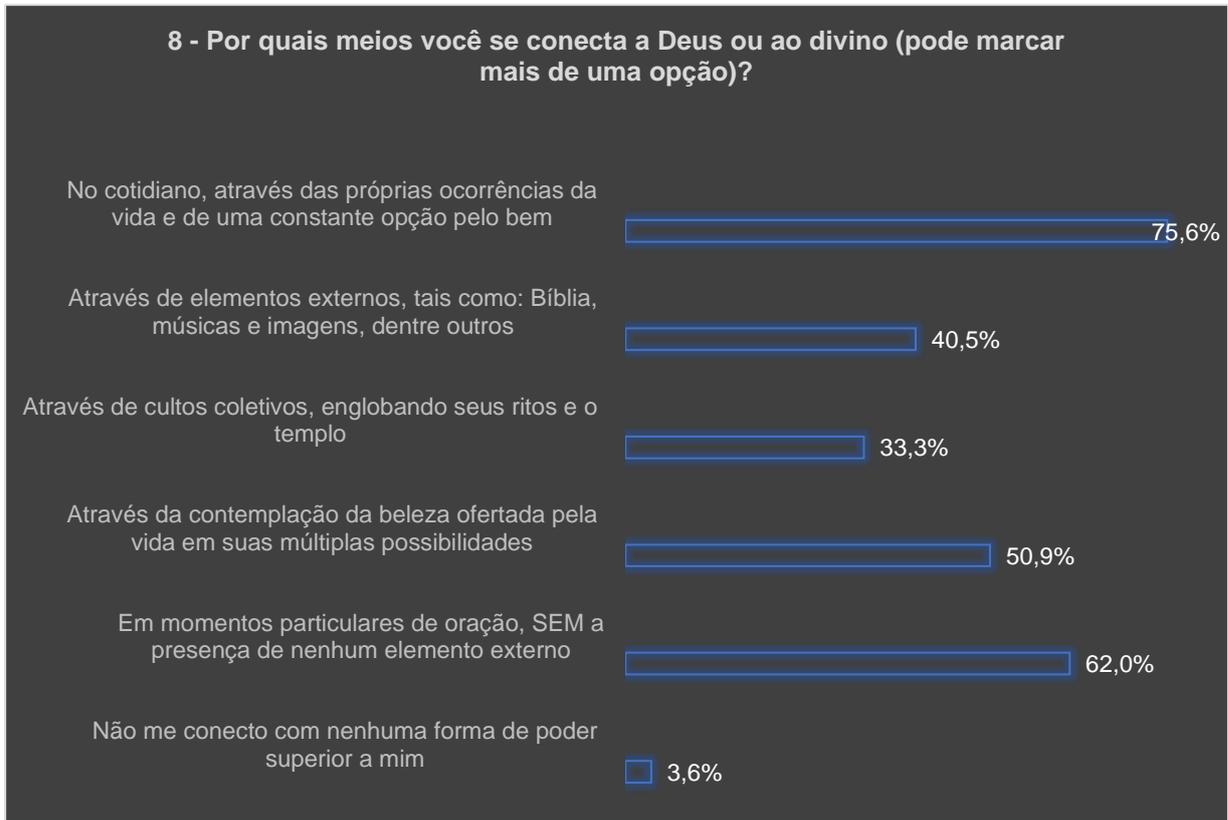
- Iguais por serem sinais de um conteúdo que aponta para o sagrado – 211 respostas – 77,9%.

- Diferentes, sendo uns permitidos e outros proibidos – 19 respostas – 7%.

- Em geral, não possuem nenhum significado que ultrapasse o externo – 41 respostas – 15,1%.

8 - Por quais meios você se conecta a Deus ou ao divino (pode marcar mais de uma opção)?

Total de respostas: 279.



Opções disponibilizadas:

- No cotidiano, através das próprias ocorrências da vida e de uma constante opção pelo bem – 211 respostas - 75,6%.

- Através de elementos externos, tais como: Bíblia, músicas e imagens, dentre outros – 113 respostas – 40,5%.

- Através de cultos coletivos, englobando seus ritos e o templo – 90 respostas – 32,3%.

- Através da contemplação da beleza ofertada pela vida em suas múltiplas possibilidades - 142 respostas – 50,9%.

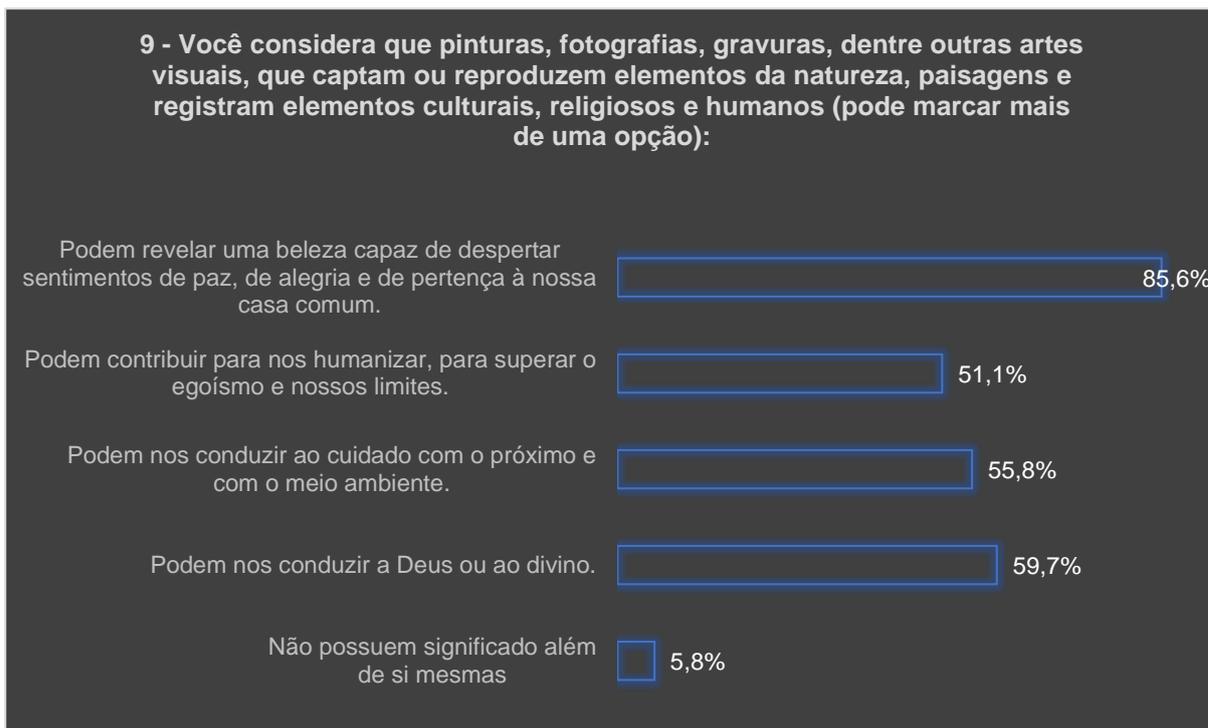
- Em momentos particulares de oração, SEM a presença de nenhum elemento externo – 173 respostas – 62 %.

- Não me conecto com nenhuma forma de poder superior a mim – 10 respostas – 3,6%.

Sobre as imagens artísticas em geral:

9 - Você considera que pinturas, fotografias, gravuras, dentre outras artes visuais, que captam ou reproduzem elementos da natureza, paisagens e registram elementos culturais, religiosos e humanos (pode marcar mais de uma opção):

Total de respostas: 278.



Opções disponibilizadas:

- Podem revelar uma beleza capaz de despertar sentimentos de paz, de alegria e de pertença à nossa casa comum – 238 respostas – 85,6%.

- Podem contribuir para nos humanizar, para superar o egoísmo e nossos limites – 142 respostas – 51,1%.

- Podem nos conduzir ao cuidado com o próximo e com o meio ambiente – 155 respostas – 55,8%.

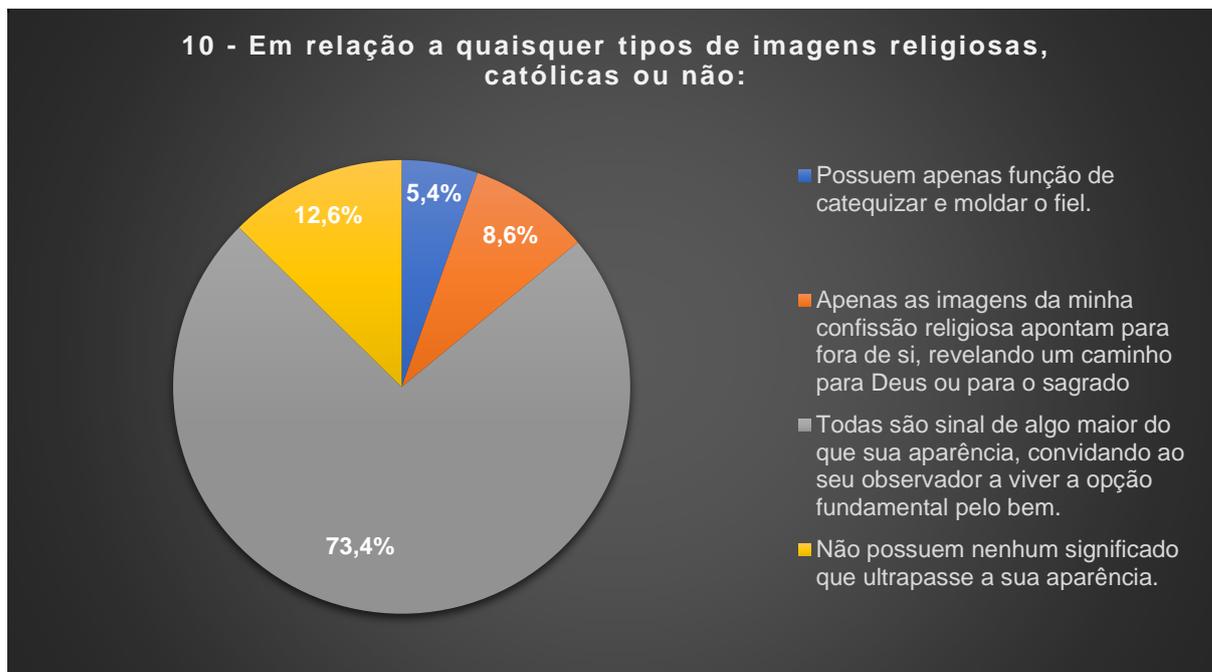
- Podem nos conduzir a Deus ou ao divino – 166 respostas – 59,7%.

- Não possuem significado além de si mesmas – 16 respostas – 5,8%.

Em relação às imagens religiosas:

10 - Em relação a quaisquer tipos de imagens religiosas, católicas ou não:

Total de respostas: 278.



Opções disponibilizadas:

- Possuem apenas função de catequizar e moldar o fiel – 15 respostas – 5,4%.

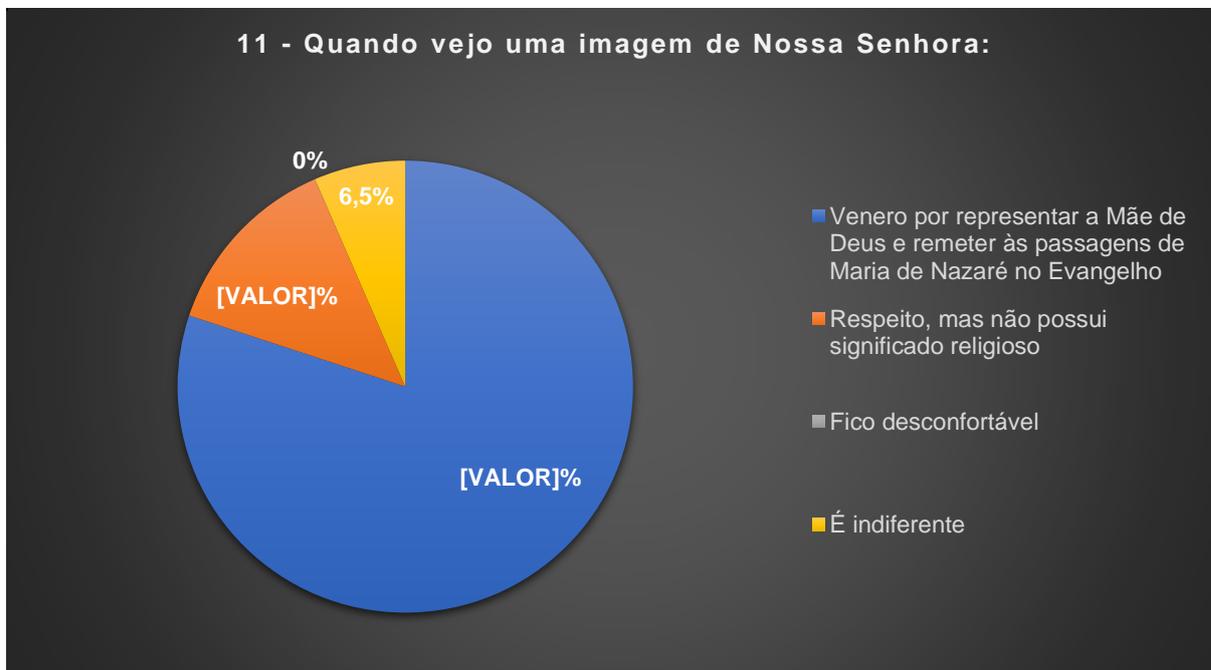
- Apenas as imagens da minha confissão religiosa apontam para fora de si, revelando um caminho para Deus ou para o sagrado – 24 respostas – 8,6%.

- Todas são sinal de algo maior do que sua aparência, convidando o seu observador a viver a opção fundamental pelo bem – 204 respostas – 73,4%.

- Não possuem nenhum significado que ultrapasse a sua aparência – 35 respostas – 12,6%.

11 - Quando vejo uma imagem de Nossa Senhora:

Total de respostas: 276 respostas.



Opções disponibilizadas:

- Venero por representar a Mãe de Deus e remeter às passagens de Maria de Nazaré no Evangelho – 221 respostas – 80,1%.

- Respeito, mas não possui significado religioso – 37 respostas – 13,4%.

- Fico desconfortável – 0 respostas – 0%.

- É indiferente – 18 respostas – 6,5%.