



<http://dx.doi.org/10.30681/23588403v12i016276>

A RELAÇÃO ENTRE A TRADIÇÃO CRISTÃ E O MITO DO DR. FAUSTO EM A MADONA DE CEDRO, DE ANTONIO CALLADO

Data de recebimento: 12/05/2018

Aceite: 08/07/2018

Antony Cardoso BEZERRA (UFRPE)¹
Pamella Silva Soares dos SANTOS (UFRPE)²

“[...] porque enganar, enganar mesmo, a gente só enganava os outros [...].”
(CALLADO, 2015, p. 7.)

Resumo: A partir da conceituação do mito fáustico e de como é configurado em *A Trágica História do Dr. Fausto*, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, analisa-se o percurso da personagem Delfino Montiel no romance *A Madona de Cedro*, do escritor Antônio Callado.

Palavras-chave: Dr. Fausto; Christopher Marlowe; Antônio Callado; *A Madona de Cedro*.

Abstract: By considering the the myth of Faust as represented in *The Tragic History of Dr. Faust*, composed by the English playwright Christopher Marlowe, it is analysed the trajectory of Delfino Montiel, a character of the novel *A Madona de Cedro*, written by Antônio Callado.

Keywords: Dr. Faust; Christopher Marlowe; Antônio Callado; *A Madona de Cedro*.

1 Introdução

Segundo romance do escritor fluminense Antônio Callado³, *A Madona de Cedro* (1957) tem evidentes relações com dois fatores com alguma recorrência em sua obra – a presença da Igreja (em suas dimensões comunitária e transcendente) e os constrangimentos de ordem material; aqui, traduzidos no percurso de uma personagem, Delfino Montiel, proprietário de uma loja de artesanato na cidade de Congonhas do Campo, Minas Gerais. Ao longo da narrativa, é possível deparar-se com elementos que caracterizam vários domínios,

¹ Doutor em Letras pela UFPE; Prof. Associado 1 na UFRPE; Recife, Brasil; bezerra.a.c@gmail.com.

² Licencianda em Letras na UFRPE; Recife, Brasil; paameilla@gmail.com.

³ Antônio Carlos Callado (n. 1917; f. 1997) foi um dos nomes-chaves da Literatura Brasileira do séc. 20. Transitando do jornalismo à prosa de ficção, é responsável por uma obra que toca em questões nevrálgicas da sociedade brasileira de seu tempo, sempre com uma perspectivação problematizadora. Dentre seus romances, pode-se destacar *Quarup* (1967), uma jornada física e simbólica ao centro geográfico do Brasil; e *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do Baile* (1976), que contemplam o horizonte do governo militar no País. Além de romancista, foi contista e dramaturgo.



como o do romance policial, o da experiência transcendente e o do sentido redentor do amor. Um aspecto, de certa monta no escopo do romance e que o faz dialogar com uma tradição, parece não receber atenção no plano da (esparça) fortuna crítica da obra: o pacto fáustico estabelecido entre Delfino e Juca Vilanova – tendo por intermediador Adriano Mourão, amigo de infância do negociante de peças de pedra-sabão. Uma das chaves de *A Madona de Cedro*, o episódio, que repercute figuralmente no todo da fábula, merece destaque tanto no que insere a narrativa de Callado numa dimensão da História da Literatura, como, ainda mais, articula-a à problemática moderna dos desígnios individuais em face do conceito cristão de pecado, num plano paralelo a episódios bíblicos como a traição de Judas e a via-crúcis.

A investigação ora empreendida é estruturada de modo a se compreender não tanto em que sentido o autor brasileiro tenha visitado fontes pertencentes às esferas que se problematizam, mas, antes, em que medida a história de Delfino reconfigura o mito de Fausto. Dessa maneira, propõe-se: uma breve caracterização do mito fáustico e de sua relação com a tradição cristã, tendo-se por pauta a peça do dramaturgo inglês Christopher Marlowe — primeira manifestação literária a contemplar a personagem germânica — e alguns de seus analistas (cap. 2); a configuração geral de *A Madona de Cedro* dentro do projeto literário de Antônio Callado, com atenção especial à relação entre as problemáticas sociais e as inclinações religioso-místicas, bem como a articulação à história do Fausto, de modo a se compreender como é resolvida a tensão entre os compromissos sociais e os constrangimentos espirituais no âmago da personagem Delfino (cap. 3).

2 O Mito do Dr. Fausto e a Sua Relação com a Tradição Cristã

Debruçar-se sobre a estrutura e as funções do mito é tarefa que cobra não apenas um largo acervo de conhecimentos, como, ainda mais, a compreensão ampla das modulações culturais que propiciam diversos contornos para a narrativa que se reveste da condição de realidade absoluta, inelutável e, por isso mesmo, sobre-humana. A partir de versículos do “Gênesis”, André Jolles percebe que a constituição do mito parte, em verdade, de uma pergunta realizada pelo homem, condicionada por aquilo que o antecede: “O homem quer compreender o universo, quer entendê-lo como um todo, mas também em seus pormenores, como a Lua e o Sol. [...] significa, outrossim, que o homem está diante do universo e *que o interroga.*” (JOLLES, 1976, p. 87.) Aqui, tem-se o Mito, que se encerra em si mesmo – pergunta e resposta integram-se como um todo, implicam-se mutuamente. Eudoro de Sousa, em investigação que privilegia a Antiguidade grega, situa tal Mito no plano da lonjura e do outrora, níveis de cuja essência estariam ausentes a espacialidade e a temporalidade humanas



(cf. SOUSA, 1981, p. 3-34). De outro lado, Jolles reconhece a atualização isolada do Mito; nesse caso, tem-se os mitos ou um mito, em que “cada fenômeno possui seu mito próprio” (JOLLES, 1976, p. 90). Em que pese aos valores distintos que os conceitos venham a possuir, num e noutro a efetivação tende a ser despida de dimensão mundana – talvez mais no primeiro que no segundo. Isso, entretantes, sem que se perca a carga comunitária capaz de explicar, coerentemente, de onde provêm as coisas.

É de outra cepa e de outro tempo a noção de mito que mais intimamente toca na presente investigação e, por conseguinte, nos textos literários em foco. Não é o mito das origens que se tem por pauta – pelo menos, não num sentido central; antes, aquele que Ian Watt chamou de “mito do individualismo moderno”, que “deriva da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus atuais significados românticos.” (WATT, 1997, p. 18.) Se, lembra o crítico, a maior parte dos mitos ocidentais parte de histórias clássicas e bíblicas, Fausto, D. Juan e D. Quixote (objetos de estudo de Watt, que também se debruça sobre com Robinson Crusóé) caracterizam-se pelas “energias positivas do Renascimento: cada um deles quer seguir o seu próprio caminho, e não o dos outros.” (WATT, 1997, p. 15.) Disso extrai-se uma condição mais tangencialmente histórica não apenas das interpretações do mito, mas de seu fulcro. Tornam-se, assim, menos sagrados, mesmo quando dialogam com a religião, que é o caso preciso do Fausto – aquele que, dentre os quatro analisados pelo estudioso inglês, possui mais nítido lastro de realidade, no mínimo pela relação de homonímia a uma controversa personagem de princípios do séc. 16: Johann Georg Faust, um sábio e mago, nascido na Saxônia, referido em mais de dez documentos que circularam no período.

De 1587 é a biografia intitulada *A História do Dr. Johann Faust*, de autoria desconhecida e editada, na cidade de Frankfurt, por Johann Spiess. Segundo Jerusa Pires Ferreira, “este livro inaugurou no século XVI a grande tradição impressa do texto fáustico e teve um destino surpreendente. Mereceu muitas traduções e transformou-se enfim em matriz para a produção de novos textos populares e cultos, na Alemanha, na Inglaterra e em outros países.” (FERREIRA, 1995, p. 92.) E é, precisamente, no espaço isabelino que se produz aquela que se pode considerar a primeira obra literária – pensando-se, evidentemente, no nível do texto dramático – em torno da personagem: *A Trágica História do Dr. Fausto*, do



dramaturgo inglês Christopher Marlowe.⁴ Nela, assiste-se a um sábio, à altura em Wittenberg (cidade universitária), demonstrar sua insatisfação em face do conhecimento já acumulado sobre as coisas do mundo, passando a desejar o domínio de outras esferas do saber, como a necromancia. Para tanto, acaba firmando um pacto mofino em que, com o próprio sangue, assina a concessão de sua alma ao demônio após 24 anos de conhecimento pleno. Uma vez cumprido o termo – com usos muito pouco nobres e elevados dos poderes adquiridos, numa cena mais medieval que moderna⁵ –, Fausto, incapaz de um sincero arrependimento cristão, é instado a prestar contas do acerto.

Uma primeira questão que aflora da reconfiguração dramática da história, conforme realizada por Marlowe, é a conjuntura que embasa as referências presentes na peça e a ética que a governa. É atentando para esse plano que, por exemplo, Lily B. Campbell estuda o problema da consciência do protagonista, numa articulação a textos contemporâneos à obra. Destaca, assim, as raízes medievais de muito do que consta da tragédia – sobretudo, pode-se detectar, o que provém das chamadas moralidades –, sem desprezar aquela que talvez consista na principal contribuição de Marlowe à tradição dramatúrgica em seu contexto, que é o ajuste de ideias renascentistas ao plano imediato da Reforma (CAMPBELL, 1952, p. 220). É nesse sentido que a crítica detectará um valor para o pecado de Fausto (já não mais uma *hamartia* clássica) não no seu comportamento desviante e desafiador da ordem social, mas no não reconhecimento da misericórdia divina:

Em todos os casos de consciência, há, é claro, um pecado inicial que põe a consciência do pecador em confronto com ele mesmo e que o faz ter a dimensão do seu pecado e das consequências. O grande mal é o pecador deparar com a possibilidade de ser levado a um pecado novo e mais maligno, o do desespero, que o impede de recorrer à misericórdia de Deus por meio de “contrição, oração e arrependimento”, de modo que, em desespero, coroe o pecado por meio do suicídio. (CAMPBELL, 1952, p. 224.)⁶

Se Fausto cometerá pecados de sensualidade e de desrespeito à ordem natural, está, no cerne de sua ruína, a incapacidade de acreditar efetivamente na possibilidade de ser remido de seus pecados por Deus. Ainda Campbell (1952, p. 234): “Deve-se enfatizar que o pecado cometido pelo Fausto é aquele contra a divindade. Viver em volúpia não é o pecado, mas a

⁴ Questão disputada, a data de composição da peça está entre o final da década de 1580 e o início da década de 1590, acreditando-se, convencionalmente, no ano de 1592 como o da escrita definitiva da peça. Há duas versões do texto: uma, de 1604; a outra, de 1616.

⁵ Conforme já notara W. W. Greg (1946, p. 19-20), após conquistar poderes, o uso que Fausto deles faz é infantil e provido de pouco sentido. E, ainda mais, revela o abandono de ideais em benefício do comportamento diletante.

⁶ Todas as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas ao Português.



recompensa do pecado.” Verifica-se, nessa condição, um elemento que recupera uma fonte bíblica, no episódio da traição de Judas a Jesus Cristo; claro, tem-se em mente a distinção teológico-histórica entre remorso e arrependimento. O suicídio do apóstolo, assim, consiste na solução mundana para o mal cometido:

Então Judas, que o entregara, vendo que Jesus fora condenado, sentiu remorsos e veio devolver aos chefes dos sacerdotes e aos anciãos as trinta moedas de prata, dizendo: “Pequei, entregando sangue inocente.” Mas estes responderam: “Que temos nós com isso? O problema é teu.” Ele, atirando as moedas no Templo, retirou-se e foi enforcar-se. (Mt 27, 3-5.)

Naqueles dias, Pedro levantou-se no meio dos irmãos — o número das pessoas era mais ou menos cento e vinte — e disse: “Irmãos, era preciso que se cumprisse a Escritura em que, por boca de Davi, o Espírito Santo havia de antemão falado a respeito de Judas, que se tornou o guia daqueles que prenderam a Jesus. Ele era contado entre os nossos e recebera sua parte neste ministério. Ora, este homem adquiriu um terreno com o salário da iniquidade e, caindo de cabeça para baixo, arrebentou pelo meio, derramando-se todas as suas entranhas. [...]” (At 1, 15-18.)

Não é o caso de se discutir o modo preciso como morre o traidor — se de um enforcamento, se de uma queda. O ponto-chave parece a compreensão de como se comporta diante do mal cometido, sem que preste contas efetivas de sua ação. Bem como, assim, dá-se com o Fausto. Incapaz de sinceramente arrepender-se (ou, noutros termos, de crer), depara com o destino fatal consistente na negação de Deus, de um desespero que se traduz na rejeição à misericórdia de Deus, manifestada no Cristo. Não se trata de obedecer ou não aos dez mandamentos; antes, o do próprio Jesus Cristo, “de se amar o Senhor Deus com todo o coração, com toda a alma e com toda a mente” (CAMPBELL, 1952, p. 223). Movido apenas pela razão e incapaz de acreditar naquilo que o transcenda, Judas coroa seu comportamento desviante com o pecado da dúvida, conforme bem faz notar Jean-Yves Leloup. No momento posterior à venda do Salvador,

Judas desmoronou: ele não acreditava em mais nada, ele começou a rastejar pelo chão, a arrancar tufo de grama e a comer terra, “não existe outra realidade além dessa: a terra... tudo é pó e ao pó retornará, de que serve permanecer de pé? A serpente está certa, é ela quem mais se aproxima da verdade, através de toda sua pele, de todas suas escamas, ela saboreia essa terra, a única realidade! [...]” (LELOUP, 2007, p. 120-121.)

A alusão a Judas, em si pertinente para uma compreensão mais ampla do mito do Fausto, tem, ainda, interesse particular diante do objeto de estudo central da investigação em curso, uma vez que um dos furtos a se cometerem por Delfino, na fábula de *A Madona de Cedro*, ser o da escultura do apóstolo traidor; que, ainda mais, tem figura idêntica à do destinador do mal, Juca Vilanova.



No fim de contas, se a problemática da ausência de fé gerará a ruína de Fausto também como eco bíblico, a difusão moderna da dúvida repercutirá na posteridade da peça isabelina. É muito nesse sentido que Kenneth L. Golden desafia as leituras restringentemente de inscrição histórica, favorecendo a possibilidade de se avaliar em que medida existe, na tragédia do sábio germânico conforme a elaborou Marlowe, uma dimensão figural⁷ e, por isso, futurante:

Muitos críticos do *Doutor Fausto* de Marlowe despendem muito tempo vendo a peça apenas em face de sua conjuntura imediata e muito pouco enxergando-a como uma obra visionária que trata, de modo significativo, da condição moderna. [...]

Em que pese à atmosfera medieval e reformista, o dilema de Fausto é facilmente visível em paralelo àquele do homem moderno [...]. (GOLDEN, 1985, p. 202.)

É precisamente essa condição, marcada pela amplitude, que permite integrar o mito fáustico ao romance brasileiro que ora se estuda.

3 Do Pacto à Redenção: *A Madona de Cedro*

No sentido de se compreender *A Madona de Cedro* não apenas no que diz respeito a suas eventuais ligações ao mito do Dr. Fausto, apresenta-se, inicialmente e com brevidade, a condição do romance dentro de uma esfera mais geral, qual seja, a do projeto literário de Antonio Callado, que também se delinea. Logo em seguida, promove-se o encontro entre o mito germânico e o romance brasileiro.

3.1 Um Escritor do Momento Presente

A Madona de Cedro segue linha aparentada à do primeiro romance do autor, *Assunção de Salviano* (1954), que consiste em problematizar, com os recursos do discurso ficcional, questões de cunho religioso, articuladas a uma dimensão de representação social. Se, na obra de estreia, assiste-se à insincera conversão do sertanejo Manuel Salviano ao Cristianismo transmutar-se numa beatitude mítica e que atrai a comunidade juazeirense; no livro cuja fábula se passa no Rio de Janeiro e, sobretudo, em Minas Gerais, segue-se a

⁷ O termo é ora usado no sentido problematizado por Erich Auerbach no ensaio *Figura*, em que o método empregado pela patrística e, posteriormente, pela escolástica une *Antigo e Novo Testamentos*, numa cadeia de promessas e cumprimentos, bem como o faz em relação à prática cristã, que se torna, assim, histórica (AUERBACH, 1997).



trajetória de Delfino Montiel, que possui um negócio de pedra-sabão na pequena cidade histórica de Congonhas do Campo.

O segundo livro dá conta, inicialmente, das consequências da série de furtos de imagens santas que houvera na Quaresma, treze anos antes, em que Delfino teve participação, induzido pelo amigo de infância Adriano Mourão. Tem-se, portanto, uma narração construída em retrospectiva, retrocedendo mesmo a momentos da juventude do protagonista. Juca Vilanova, chefe de Adriano, é um colecionador de artefatos religiosos e quer a todo custo, além de outras peças de arte, a imagem de Nossa Senhora da Conceição do Santuário de Matosinhos.

É por Marta — vulgo Mar —, uma jovem que Delfino conhece e de que se enamora durante uma visita a Adriano, no Rio de Janeiro, que aceita roubar a imagem da santa. Não por iniciativa ou mesmo conhecimento dela; muito pelo contrário. O comerciante só seria capaz de consumir o seu amor carnal ao casar-se com ela, o que só seria possível com a recompensa em dinheiro pelo ato ilícito, que serviria para comprar uma casa. Depois de passado o tempo, a culpa pelos roubos assombra Delfino, numa medida que não o deixa permanecer em paz consigo mesmo, situação que afeta diretamente o relacionamento com a esposa. Isso, aliado ao fato de que Adriano e Juca Vilanova retornam a Congonhas do Campo para propor um novo furto, faz com que o marido de Marta questione com ainda mais veemência suas atitudes anteriores e busque uma forma de expurgar o seu pecado.

Fator já sinalizado, o sentido militante em que Callado constrói suas narrativas não deriva, entretanto, numa construção panfletária de ideologias e de utopias; o que há de pensamento social é exposto em suas contradições e filtrado pelas instâncias simbólicas. A *Madona de Cedro* não difere desse projeto e, particularmente, recusa o fervor revolucionário, “engajado”⁸, marcante em produções realizadas no período pós-1964; vigora, assim, a dinâmica dos conflitos internos das personagens, sua subjetividade em meio aos dilemas morais, éticos e, principalmente, espirituais. Aqui, a religião age de uma maneira em que o livre-arbítrio das personagens seja moldado a partir do seu temor, respeito e crença na bondade de Deus.⁹

⁸ Num dos sentidos pontuados por Benoît Denis, qual seja, o de “uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica [...]” (DENIS, 2002, p. 9.)

⁹ Historiador, Marcos Martinelli flagra engajamento no cerne de *A Madona de Cedro*, numa denúncia contra as elites que espoliam a nação de seus artefatos culturais (figuradas por Juca Vilanova), privando o povo de a eles ter acesso: “É, portanto, contra os inescrupulosos negociantes da arte brasileira, que vendendo aquilo que ‘os avós guardaram’ ([CALLADO], 1996, p. 109), entenda-se tradição cultural brasileira, que o romancista dirige um dos seus sermões.” (MARTINELLI, 2006, p. 138.)



Outro traço marcante de *A Madona de Cedro* é a referência a outros textos e discursos que, no plano da narrativa, investem-se de sentidos e representações diversas; ou seja, são perceptíveis os cruzamentos que tanto assinalam as semelhanças, como, indo além, instigam interpretações alternativas do que é referenciado. Segundo Geam Karlo Gomes, Callado acaba por traçar “[...] um processo mimético que dialoga com determinada realidade, buscando retratar fatos, personagens e objetos que podem estar no aparato da existência real.” (GOMES, 2013, p. 15.) Trata-se de uma ancoragem sincrônica, que consiste em marca recorrente na obra do autor, o que salienta a sua ligação ao aqui e agora, numa figuração crítica dos problemas brasileiros, suas raízes e sua feição complexa.

Os vínculos em questão resultam, em larga medida, das grandes viagens que o autor, como jornalista, precisou fazer pelo Brasil. *A Madona de Centro*, por exemplo, foi escrito quando seguia para o interior de Minas Gerais, permitindo conjecturar-se que muitas das situações reais e verossímeis que porventura ele presenciou e/ou experienciou serviram de inspiração ficcional para o romance.

O mais certo, entretanto, é que a obra transcenda aquilo a que inicialmente se proponha. Percebe-se que a trajetória de Delfino no romance aponta não apenas para uma construção que dialoga direta e indiretamente com a tradição cristã — em que os valores espirituais e éticos são constituídos a partir do temor a Deus —, mas também a partir de uma perspectiva totalmente pessoal, de interesses exclusivos da personagem em relação a essa conjuntura maior.

Dessarte, nota-se que os passos do pecado cometido por Delfino remetem ao trajeto do Fausto na tragédia de Marlowe, ainda que com significativas diferenças, derivadas do distinto alcance cultural e temporal de uma e de outra obras, o que acarreta soluções estéticas e éticas particulares. Por exemplo: a natureza díspar dos interesses dos protagonistas. Fausto quer ser poderoso, adquirir os conhecimentos que o façam usar a magia como nenhum outro, inclusive se equiparando a Deus; Delfino necessita casar-se com Marta, mas não possui as riquezas necessárias para consolidar seu desejo. Em que pese às distinções evidentes, como elemento estruturador do percurso do herói dramático/narrativo, o mito moderno permite incrementar a leitura do romance brasileiro.

3.2 De Wittenberg a Congonhas do Campo: da punição à expiação do pecado

Em Christopher Marlowe, vê-se um Fausto que inicia a tragédia vacilante quanto a seus desejos e aos caminhos que deva seguir. Começa num monólogo em que considera a Medicina como forma de adquirir riquezas, mas desiste de imediato. Gosta de Teologia, mas,



quando raciocina que, “Se negamos ter pecado, a nós próprios nos enganamos e nenhuma verdade existe em nós. Mas parece então / Que temos de pecar e, por conseguinte, morrer. / [...] e morrer para todo o sempre.” (MARLOWE, 2003, p. 35), desiste desse anelo e decide que a chave para adquirir todas as riquezas, honra e poder consiste em estudar os livros arcanos que o levarão até onde sua mente alcançar, chegando, mesmo, a se comparar com uma figura divina.

Em *A Madona de Cedro* — no que diz respeito ao seu protagonista, Delfino —, há interesses que divergem profundamente dos instintos de ambição vistos em Fausto. O percurso do comerciante é catalisado pelo amor; tanto no plano do sentimento, quanto no da carne. É por amor que ele comete um crime duplamente desviante: desrespeita a lei dos homens e a fere a instituição religiosa de que é seguidor (com a agravante de envolver a santa de devoção da noiva e, depois, esposa). A queda é moral (social) e ética (individual).

Ao viajar para o Rio de Janeiro, Delfino conhece Marta e logo se apaixona. Entretanto, por falta de dinheiro e por não possuir uma casa, desespera-se: “Ao cabo de quatro meses Delfino estava exausto de esperar. Escreveu a Mar dizendo que não aguentava mais, que ia ao Rio de qualquer maneira, que a vida sem ela era uma irrisão.” (CALLADO, 2014, p. 23). É essa motivação que faz com que Adriano Mourão, amigo de infância de Delfino e um dos homens de confiança do rico contraventor Juca Vilanova, consiga tão facilmente convencer o jovem enamorado a realizar o roubo da imagem santa, atitude essa que, sobretudo para um católico praticante, seria inaceitável.¹⁰

Adriano, nesse sentido, tem papel fundamental para que o pecado de Delfino venha a se efetivar, pois é ele que vai ao encontro do amigo de infância para o convencer a roubar as imagens:

E foi nessa hora de desalento que Adriano Mourão reapareceu inesperadamente. Desta vez tomou quarto no hotel, onde devia ficar uns dois dias. Quando Delfino se espantou de vê-lo de volta ele explicou, no jeito mais acafajestado que adotava em Congonhas e que era muito mais do agrado de Delfino:

— O velho Juca Vilanova está com grandes planos. Ele fica um chato quando dá uma dessas nele. Mas o resultado é de arromba — acrescentou, como arrependido de tratar seu Juca com menos respeito.

¹⁰ Novamente, pode-se trazer, em condição de contraponto, a leitura materialista empreendida por Martinelli: “Mas trocar a sua virtude pelo dinheiro não era o maior pecado de Delfino. [...] Seu maior pecado era aquele apontado por Callado sobre um dos traços do caráter do brasileiro: o medo do ridículo.” (MARTINELLI, 2006, p. 144.)



— Mas o que é que Congonhas tem que ver com os planos dele? Ele está querendo trazer algum negócio para cá? — perguntou Delfino, o coração batendo de esperança.

Adriano, malandro, sorriu:

— Ele está querendo levar negócios de Congonhas — disse, voltando àquela moda que tinha de falar com o Alfredo. — E você pode estar nessa boca.

— Está querendo comprar alguma coisa aqui?

Adriano fez “psiu” com o indicador sobre os lábios e disse:

— É negócio da zona das imagens, da pedra-sabão, do santo de pau. (CALLADO, 2014, p. 43-44.)

Adriano exerce, na narrativa, um papel algo semelhante ao que Mefistófeles representa no *Fausto* marloviano; ao menos, na superfície. O enviado de Lúcifer age como um fio condutor entre o sábio germânico e os poderes que ele busca; mais propriamente, entre Fausto e Lúcifer, pois é por intermédio do emissário que Fausto fala ao Príncipe do Mal, que concede ao herói trágico a oportunidade de satisfazer desejos e ambições. Com clareza, Fausto procura o Diabo... Delfino, inversamente, é procurado pelas instâncias do mal, aqui representadas pelo falso amigo Adriano e pelo idealizador e mandante dos roubos, Juca Vilanova. As palavras empregadas pelo malandro, inclusive, são bem reveladoras de seu desdém pelo alcance sagrado dos artefatos, que, neles, vê apenas a dimensão material.

O padrão de Adriano, como representação figural do próprio Diabo, possui os aspectos mais terríveis, reforçados pelo narrador:

É que o homem ofegante era também repugnante. Um homem repelente. Não de sujo ou de qualquer coisa assim, não. Um homem até muito tratado, já de idade, mas com os cabelos ainda mais ruivos do que brancos. Bem-vestido, sem nada do janotismo de Adriano, por exemplo. Mas... que estranho bigode o seu, que de longe parecia barba de tanto que caía dos lados da boca para os queixos. E as mãos, que repousavam sobre as pernas, eram longas, muito longas, e os pés, metidos em chinelos, eram muito, muito compridos.

Adriano parou ao lado da cadeira e disse para Delfino:

— Aqui, o sr. Juca Vilanova. Este é Delfino Montiel, seu Juca. (CALLADO, 2014, p. 216.)

Sua descrição é quase de alguém não humano, com os membros alongados numa dimensão que possui um quê de maneirismo. A tensão causada pela falta de informações sobre Juca Vilanova ao longo da narrativa acaba também por criar uma atmosfera de suspense e mistério. “[...] Para cada um desses negócios o velho tem um nome.” (CALLADO, 2014, p. 18), diz Adriano do padrão, que não inspira confiança nem mesmo para os pouquíssimos com que possui um contato direto.

Após o roubo, Delfino vive um período de intensa culpa, em que pese a — ou justamente por — preencher seu desejo-mor: casar-se com Marta. O furto da imagem de



Nossa Senhora da Conceição, que ele mesmo cometeu, e o roubo das outras imagens (soube-se, posteriormente, parte de uma onda de roubos de artefatos religiosos coordenada justamente por Juca Vilanova) faz com que se sinta indigno de estar em comunhão com Deus. Mesmo frequentando assiduamente as missas, Delfino se torna incapaz de comungar, uma atitude que faz com que a sua esposa — também católica praticante, não se pode esquecer — desconfie de que haja algo errado, instilando no dúbio Padre Estevão a vontade de inquirir:

— Treze anos... É bastante tempo, sem dúvida. Principalmente para um homem morigerado, bom chefe de família, e ainda por cima frequentador da igreja...

— Pois é, padre, frequentador da igreja, homem que reza suas orações antes de dormir. Como é que pode ser?

— Treze anos... (CALLADO, 2014, p. 119.)

Vale ressaltar que, durante esse período, o sentimento de culpa por ter cometido o roubo das imagens santas se mantém (e se acentua) graças ao temor que Delfino deposita nas leis de Deus e na instituição religiosa. A traição faz com que ele não consiga levar adiante todos os seus sentimentos em face da tradição católica, que, para ele, justificam a adoração e a afirmação de sua fé em Deus: “Quer dizer que realmente sou um chefe de família exemplar e no mais sigo os mandamentos da Lei de Deus ali no duro e nunca perdi uma missa de domingo e nunca deixei de rezar de noite e ensino às crianças o temor de Deus.” (CALLADO, 2014, p. 101.) Também o inquieta a traição à fé da esposa, com a sustentação de uma farsa que, no íntimo, indica os fins não se justificarem pelos meios.

Delfino, mesmo indo de encontro a sua religião e fé, praticando uma ação condenável, tanto social quanto religiosamente, não parece dar a devida importância ao que foi conquistado com esse sacrifício (negação de sua prática religiosa em troca de ganho pessoal). É tanto que o narrador informa que a casa, a instância material que tornou possível o casamento com Marta, já havia sido hipotecada após o nascimento de uma das suas filhas (cf. CALLADO, 2014, p. 100). Em sentido diverso, o “desleixo” com relação ao que foi conquistado também aparece na tragédia de Fausto, que vende sua alma ao demônio para adquirir ainda mais conhecimentos, mas acaba utilizando os poderes para cometer traquinagens:

FAUSTO: Espera, meu querido Mefistófeles:

Concede-me um favor, que eu depois vou.

[...]

Deixa-me agora ser ator nesta cena

E humilhar com os meus ardis o altivo Papa.

MEFIS: Como queiras, Fausto, mas primeiro

Observa seu cortejo triunfal quando passar,



E trama então o que melhor te aprouver:
Ludibriar o Papa com feitiços,
Frustrar essa arrogante cerimônia,
Pôr os monges e abades a fazer macacadas,
Apontando como bobos para a sua tiara.
Bater com os rosários nas carecas dos frades,
Enfiar grandes cornos nas testas dos cardeais,
Ou qualquer malandrice que te ocorra.
Tudo eu farei, Fausto. Mas aí vem:
Por esse dia serás lembrado em Roma. (MARLOWE, 2003, p. 79-81.)

E assim Fausto segue com as suas aventuras na capital do Cristianismo; e também em outras cortes reais e na própria casa, espalhando mais travessuras que conhecimento. É uma personagem que procura viver seus desejos pessoais da forma como quiser, mesmo porque é finito o tempo que passará na Terra antes de ser levado ao Inferno. Ao notar que o tempo se esvai, Fausto é tomado por laivos de arrependimento. Mas Lúcifer e Mefistófeles conduzem o sábio a não voltar atrás de suas infrações, fazendo com que a personagem creia não haver perdão para os comportamentos desviantes.

A atitude de Fausto serve para, em perspectiva, observar o que sucede com Delfino, só que de maneira mais explícita. Após os treze anos em que a personagem se mantém em constante culpa, e no momento em que sua situação financeira se torna cada vez mais problemática, volta a ser procurada por Adriano Mourão (também desta feita, o emissário vem à revelia do protagonista). Adriano propõe uma nova empreitada a Delfino e Juca Vilanova está disposto a qualquer coisa — e a qualquer valor — para obter o que deseja. O marido de Marta, no entanto, nega-se a contribuir com o roubo, graças à culpa que carrega consigo desde a falta anterior.

Nesse ponto, as atitudes de Delfino são movidas por duas frentes: a primeira corresponde a Marta, e a como a relação entre marido e mulher se deteriora graças à dura verdade. É por Marta que Delfino nega o dinheiro da recompensa ofertada por Juca Vilanova. É por causa dela que o negociante entende o que é necessário para se redimir da sua transgressão. A segunda frente leva ao próprio mandante dos crimes, que suscita (involuntariamente, claro está) uma chance para Delfino obter uma espécie de perdão material, graças à oportunidade de restituir a imagem de Nossa Senhora da Conceição ao seu lugar de origem. Com o ícone de volta, Delfino acredita que seu pecado possa ser confessado a Deus e, assim, volte a andar conforme as leis do Senhor e da Igreja Católica.

Juca Vilanova, por seu turno, também mostra a Delfino que o pecado cometido, na verdade, pode ser fruto da tentação do Diabo, metaforizado na semelhança entre o figurão e a estátua de Judas Iscariotes, o objeto do novo furto. O próprio Juca diz que a estátua é a



materialização do mal: “Olhe, meu filho, eu preciso livrar Congonhas do Campo, Minas, o Brasil inteiro, dessa estátua maléfica. É uma estátua odiosa.” (CALLADO, 2014, p. 229); e que merece ser destruída para acabar com todas as suas mazelas.

É quando se depara com a imagem — e percebe a semelhança que existe entre a representação de Judas e Juca Vilanova — que a o marido de Marta se convence do sacrifício proposto pelo Padre Estêvão:

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!

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

Havia uma luta. Ele tinha lutado há treze anos do lado errado. Agora estava certo, estava tudo bem, estava lutando do lado direito. (CALLADO, 2014, p. 357.)

É esse o ponto-chave do romance — e o que o diferencia consideravelmente do *Fausto* de Marlowe: Delfino entende que o pecado que fora levado a cometer pode ser superado, que a penitência é necessária. Em vez de sucumbir à covardia que o dominou por muito tempo, por aquilo que havia feito, sempre acreditando que não seria possível se redimir do furto da imagem, percebe que, quando há sincera fé em Deus e no Seu perdão, nada é capaz de levar o indivíduo à crença da condenação como inescapável.

Essa percepção é o que faz com que haja um espelhamento — se se considerar que o reflexo traz uma imagem invertida — entre Delfino e Fausto, que, nesse sentido, percorre o caminho inverso da personagem de Callado. Fausto, mesmo esboçando o desejo de se redimir, quando chega a seu últimos minutos em vida, não o faz verdadeiramente. Ele duvida de que Deus consiga perdoar: “FAUSTO: [...] Oh, Deus, se não quiseses ter piedade da minha alma, / Por amor a Cristo, cujo sangue me remiu / Põe ao menos fim à minha interminável dor. [...]” (MARLOWE, 2003, p. 143); coroa, dessa maneira, o seu pecado. Já Delfino submeteu-se à solicitação de Padre Estêvão, emulando a via-crúcis pelas rua de Congonhas do Campo, de modo a expiar os pecados:

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. 359-360.)

Cumprida a penitência, Delfino se salva perante a lei dos homens e perante a Lei de Deus.

4 Uma Última Palavra

Pouco importando a existência de uma eventual ancoragem de *A Madona de Cedro* no mito fáustico, parece clara, ao final da leitura, a contribuição que tal contraposição traz à leitura de dois textos literários. Verificar como o problema do pecado se aborda em planos do horizonte moderno é tanto perceber como duas culturas — uma, protestante; a outra, católica — figuram a relação do homem com o divino, bem como, talvez mais relevante, verificar a maneira empregada pelos autores para representar a dimensão transcendente da existência humana. Seja em Wittenberg; seja em Congonhas do Campo.

Referências

- AUERBACH, E. *Figura*. S. Paulo: Ática, 1997.
- BÍBLIA de Jerusalém. S. Paulo: Paulus, 2015.
- CALLADO, A. *A Madona de Cedro*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- _____. *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- CAMPBELL, L. B. Doctor Faustus: a case of conscience. *Modern Language Association*, New York, v. 67, n. 2, p. 219-239, Mar. 1952.
- DENIS, B. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.
- FERREIRA, J. P. *Fausto no Horizonte: razões míticas, texto oral, edição populares*. S. Paulo: EDUC; HUCITEC, 1995.
- GOLDEN, K. L. Myth, Psychology, and Marlowe's "Doctor Faustus". *College Literature*, West Chester, v. 12, n. 3, p. 202-210, Fall 1985.
- GOMES, G. K. *A Madona de Cedro: um diálogo entre literatura e religião*. Campina Grande: [s.n.], 2013.
- GREG, W. W. The Damnation of Faustus Author. *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 41, n. 2, p. 97-107, Apr. 1946.
- JOLLES, A. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. S. Paulo: Cultrix, 1976.



LELOUP, J.-Y. *Judas e Jesus: duas faces de uma única revelação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MARLOWE, C. *Doutor Fausto*. Mem Martins: Europa-América, 2003.

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

SOUSA, E. de. *História e Mito*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

WATT, I. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.