



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – DCH – CAMPUS IX
LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS**

**ÉDILA DOS SANTOS BRITO
IANCA FERNANDA DE ARAÚJO NOGUEIRA**

**LITERATURA BARROCA E A RELIGIÃO: UMA ANÁLISE DIALÓGICA
ENTRE A *MADONA DE CEDRO*, DE ANTONIO CALLADO E *O SUMIÇO DA
SANTA*, DE JORGE AMADO**

Barreiras-BA

2025

**ÉDILA DOS SANTOS BRITO
IANCA FERNANDA DE ARAÚJO NOGUEIRA**

**LITERATURA BARROCA E A RELIGIÃO: UMA ANÁLISE DIALÓGICA
ENTRE A *MADONA DE CEDRO*, DE ANTONIO CALLADO E *O SUMIÇO DA
SANTA*, DE JORGE AMADO**

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, campus IX, como requisito obrigatório para obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fátima Leonor Sopran

BARREIRAS

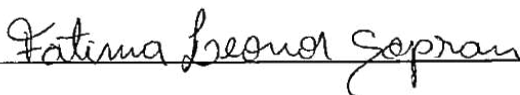
2025

**ÉDILA DOS SANTOS BRITO
IANCA FERNANDA DE ARAÚJO NOGUEIRA**

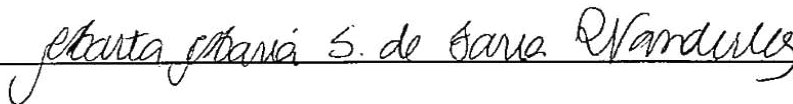
**LITERATURA BARROCA E A RELIGIÃO: UMA ANÁLISE DIALÓGICA ENTRE
A MADONA DE CEDRO, DE ANTONIO CALLADO E O SUMIÇO DA
SANTA, DE JORGE AMADO**

Trabalho de conclusão de curso avaliado e aprovado em 25/07/2025 pela comissão formada pelos seguintes professores:

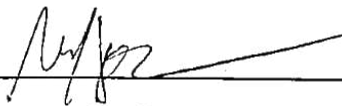
COMISSÃO AVALIADORA



**Prof.^a Dra. Fátima Leonor Sopran
Universidade do Estado da Bahia
Orientadora**



**Prof.^a Dra. Marta Maria S. Faria Wanderley
Universidade do Estado Bahia
Avaliadora**



**Prof. Dr. Nelson de Jesus Teixeira Júnior
Universidade do Estado da Bahia.
Avaliador**

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pelo SISB/UNEB.
Dados fornecidos pelo próprio autor.

B862I BRITO, Edila dos Santos; NOGUEIRA, Ianca Fernanda de Araújo.

Literatura barroca e religião: uma análise dialogica entre a Madona de Cedro de Antônio Callado, e o sumiço da Santa de Jorge Amado. Prof.^a

Dra. Fátima Eleonor Sopran. Orientador(a). Barreiras, 2025.
60 p.

TCC (Graduação – Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Literaturas). Universidade do Estado da Bahia. Barreiras. 2025.

Contém referências, anexos e apêndices.

1.Literatura, 2.Barroco, 3. Religião, 4. Intertextualidade,
5. Sincretismo. Sopran, Fátima Eleonor Orientador(a). II.
Universidade do Estado da Bahia. Barreiras. IV.
Título.

CDD: 869

“A religião não faz o homem, mas, ao contrário, o homem faz a religião”. MARX (2000).

“Uma história de como o respeito humano leva ao desrespeito de Deus, de como o Homem, para esconder suas feridas vergonhosas dos outros homens, expõe-se como uma chaga de iniquidade ao Criador de todos os homens”. CALLADO (1957)

DEDICO ESTE TRABALHO

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

**Aos nossos familiares,
pelo acolhimento e
afeto.**

AGRADECIMENTOS

À nossa orientadora, Professora Fátima Leonor Sopran, cuja sabedoria, paciência e dedicação foram fundamentais em nossa trajetória acadêmica. Seu estímulo constante e suas valiosas orientações não apenas enriqueceram este trabalho, mas também nos inspiram como pesquisadoras e amantes da literatura.

Aos demais professores do curso, que, com seu conhecimento e generosidade, contribuíram para o nosso crescimento intelectual, ampliando nossa compreensão da arte literária e despertando novos olhares sobre o objeto de estudo.

Um agradecimento especial às professoras Zoraide Felício, Nelma Aronia, Érica e à querida Nete, do colegiado de Letras, sempre solícitas e atenciosas em cada demanda que lhes apresentamos. À nossa família, pelo apoio incondicional, pela torcida constante e pela compreensão nos momentos mais desafiadores.

Por fim, aos nossos colegas de turma, com quem compartilhamos não apenas conhecimentos, mas também momentos de afeto, colaboração e crescimento mútuo. Esta jornada não seria a mesma sem cada um de vocês.

RESUMO

A presente pesquisa aborda o diálogo entre os romances, *A Madona de Cedro*, de Antonio Callado e *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, numa interpretação que privilegia a relação entre literatura barroca e a religião, utilizando-se das análises comparativas. Essas obras literárias tratam do suspense que envolve o desaparecimento de arte sacra, numa temática barroca mesmo sem serem escritas com os rigores dessa estética. As narrativas comportam variadas alusões às histórias bíblicas, possibilitando leituras intertextuais. Sendo assim, esse estudo privilegia leituras do sagrado, do sincretismo religioso, rituais do candomblé, do pecado e da remissão por meio de penitência. Em *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa*, a releitura da Via crucis nos permite entender como a literatura transforma o passado em material crítico. Dentre as contribuições para essa análise, destacam-se as seguintes: as dos estudos de literatura comparada em Carvalho (1994), (1997) e (2003), Nitrini (1998), Wellek (1994), os estudos da literatura barroca, sincretismo e religião, fundamentados por Sarduy (1979), Brandão (2004), Bastide (1960) e Prandi (2009). Quanto ao arcabouço utilizado na construção das análises, focamos-nos principalmente nas contribuições de Genette (2006), Kristeva (1974) e Bakhtin (1993).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Barroco. Religião. Intertextualidade. Sincretismo.

ABSTRACT

This research examines the dialogue between the novels *A Madona de Cedro* by Antonio Callado and *O Sumiço da Santa* by Jorge Amado, interpreting it favorably, utilizing comparative analysis, the relationship between baroque literature and religion. These literary works address the suspense surrounding the disappearance of sacred art, using a baroque theme even though they are not written with the rigors of that aesthetic. The narratives contain various allusions to biblical stories, enabling intertextual readings. Therefore, this study prioritizes readings of the sacred, religious syncretism, Candomblé rituals, sin, and remission through penance. In *A Madona de Cedro* and *O Sumiço da Santa*, the reinterpretation of the Stations of the Cross allows us to understand how literature transforms the past into critical material. Among the contributions to this analysis, the following stand out: comparative literature studies by Carvalhal (1994), (1997), and (2003), Nitrini (1998), and Wellek (1994), and studies of Baroque literature, syncretism, and religion, founded by Sarduy (1979), Brandão (2004), Bastide (1960), and Prandi (2009). Regarding the framework used in the construction of the analyses, we focus primarily on the contributions of Genette (2006), Kristeva (1974), and Bakhtin (1993).

KEYWORDS: Literature. Baroque. Religion. Intertextuality. Syncretism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	13
1.1 Histórico da Literatura comparada.....	13
1.2 Influência, Representação e Originalidade: um Diálogo Contínuo.....	17
CAPÍTULO II.....	26
2. O Barroco no Brasil: Bahia e Minas Gerais em Destaque.....	26
2.1 O Barroco em Minas Gerais:	28
2.2 O Barroco na Bahia: Opulência e Religiosidade.....	30
2.3 Arte Sacra no Brasil	30
2.4 O Barroco na Bahia: Arte, Religião e Sincretismo em O Sumiço da Santa de Jorge Amado”	34
2.5 O Diálogo entre Literatura e Religião em O Sumiço da Santa de Jorge Amado e.....	36
Madona de Cedro de Antônio Callado”	36
CAPÍTULO III.....	38
3.1 Intertextualidade em A Madona de Cedro e O Sumiço da Santa.....	38
3.1 Hipertextualidade e Via Crucis	42
3.2 Interdiscursividade e Tradição Religiosa	46
3.3 Palimpsesto e Carnavalização nas obras	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS.....	59

1.INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o diálogo entre literatura barroca e religião nas obras, *Madona de Cedro* (1957) do autor Antônio Callado e *O Sumiço da Santa* (1988) do escritor Jorge Amado, tendo como foco identificar as características em comum e as divergências entre dois textos literários que compartilham da mesma proposta: o desaparecimento de imagens sacras e os eventos que a circulam, utilizando como base a literatura comparada. Os romances, não apenas trazem à tona, o universo barroco através da figura de Aleijadinho e suas obras, mas também exploram temas e conflitos que são característicos da estética barroca, como a dualidade moral e a relação entre o sagrado e o profano. Os dois livros em questão são ambientados em meados do século XX, e tratam do catolicismo, enfatizam as ações dos fiéis católicos, na figura de Delfino Montiel, um devoto que comete um crime na Sexta feira Santa, e em Jorge Amado temos, o sumiço de uma santa como um fenômeno misterioso, como ele antecipa o leitor, no subtítulo do romance: “*uma história de feitiçaria*”, logo temos na narrativa a presença do sincretismo religioso manifestado pela fusão do catolicismo e do candomblé. Amado enfatiza na trama a Lavagem do Bonfim, uma festa tradicional na Bahia, que valoriza a cultura e a religião de matriz Africana, já na obra de Callado temos o protagonista anti-herói. Delfino Montiel se vê dividido entre, amor-amor e amor da carne, ele é um personagem complexo, cuja análise revela não apenas sua própria jornada pessoal, mas também críticas sociais e psicológicas mais amplas. Ele se vê dividido entre a fé e o materialismo, a idealização e a crueza da realidade.

Em *O Sumiço da Santa* de Jorge Amado temos Manela, uma jovem criada pela tia na religião católica, mas que é praticante do candomblé. Jorge abusa de elementos do realismo fantástico sem perder de vista a construção de um cenário barroco evidenciados pela descrição detalhada da arte presente nas igrejas e apresentando denúncias dos roubos de arte sacra no Brasil, bem como em Callado. A construção de um universo sócio-ficcional dos personagens e do catolicismo na época possibilita mostrar a aproximação existente entre literatura e religião, visto que as temáticas das obras literárias repousam sobre o contexto social da época. Além disso, as obras operam como

crítica ao sistema religioso da época, tratando de temas como a dualidade entre o sagrado e o profano, a intolerância religiosa e a representação do candomblé na Bahia de forma irônica, sarcástica e de leve humor.

A análise comparativa entre as produções justificou-se pelas semelhanças no eixo temático escolhido pelos autores. Por meio desse estudo comparativo, foi possível analisar as aproximações e os distanciamentos das narrativas, apontando não apenas a semelhança entre os dois, mas analisando, a intertextualidade e a interdiscursividade com os textos bíblicos. Sendo observadas as relações transtextuais de intertextualidade, interdiscursividade, hipertextualidade, palimpsesto e carnavalização. A obtenção dos resultados teve por base uma pesquisa de cunho bibliográfico.

A presente monografia encontra-se estruturada em três capítulos. O primeiro com o título, “Histórico da Literatura Comparada” são, apresentados os pressupostos teóricos da literatura comparada, discutindo a respeito de sua definição e estudos, desde a sua origem à contemporaneidade, ressaltando as suas concepções relevantes e principais contribuições para os estudos literários, abordando as noções de intertextualidade e hipertextualidade, o conceito de influência, originalidade e imitação pelo motivo de acontecer esses tipos de relações transtextuais entre as duas obras em estudo.

No segundo capítulo focaliza-se o contexto sócio-histórico brasileiro e regional das obras ao falarmos do Barroco no Brasil, em Minas Gerais e na Bahia, ressaltando as características e influências da estética barroca na composição das obras de Antonio Callado e Jorge Amado, contextualizamos a arte sacra no Brasil, o sincretismo religioso na Bahia como forma de ampliar o diálogo entre Literatura e Religião

A análise comparativa foi contemplada no terceiro e último capítulo dividido em quatro tópicos: a intertextualidade nas obras, hipertextualidade e Via Crucis, a interdiscursividade e a tradição religiosa, o palimpsesto e a carnavalização.

Por último, a análise comparativa da trama, evidenciada nas relações entre os personagens, confirmam a estreita relação existente entre o contexto social e a obra literária explicitando o diálogo existente entre literatura barroca e religião. Desse modo, pondo em prática as teorias de base da literatura comparada.

CAPÍTULO I

1.1 Histórico da Literatura comparada

Para compreender o que é literatura comparada deve se seguir o desenvolvimento das ideias e das formas, e a sempre novas transformações de matérias idênticas ou similares nas diversas literaturas da antiguidade e dos tempos modernos. Portanto, deve-se descobrir as influências de uma literatura sobre a outra nos seus recíprocos relacionamentos.

De acordo com Nitrini (1998 p.19), “o surgimento da literatura comparada (...) coincide com o da própria literatura”. Ela é uma disciplina dentro do campo literário que, assim como as outras, enfrentou muitas dificuldades para se estabelecer e se consolidar como uma área de estudo. Através do estudo comparado, podemos entender que a literatura é criada por meio de diálogos entre diferentes textos, em meio a uma diversidade de vozes. Ou seja, a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação.

A literatura comparada, ao estudar as relações entre diferentes literaturas amplia o conhecimento e a compreensão do espírito humano, oferecendo novas perspectivas sobre a produção literária e sua relação com a cultura e a história.

Segundo Carvalho: “Literatura comparada busca ideias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas”. (Carvalho, p. 61). Portanto, se constrói por meio do diálogo entre textos, onde cada obra nova se insere em um contexto histórico e cultural, dialogando com as obras anteriores, gêneros e temas já existentes, como explica Moisés (1982, p.201). “Esse processo de diálogo e influência mútua permite que sejam identificadas semelhanças e relações entre diferentes textos. Na leitura de Carvalho” (2001, p.45) observamos essa mesma concepção que vem confirmar o que diz Moisés.

A Literatura Comparada é uma disciplina complexa, não podendo ser considerada apenas como um sinônimo de comparação em que o estudo se baseia somente na comparação entre obras, mas no estudo da trajetória dos autores, no contexto histórico das obras em que se insere. Essa disciplina possui um vasto campo de atuação, por isso

enfrentou muitas dificuldades para se consolidar, vindo fazer parte do currículo acadêmico somente no século XIX , coincidindo assim com a própria literatura.

Para Moisés (1982, p. 199), “Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas(...) pertence ao âmbito da Literatura Comparada”. Essas relações podem ter diferentes enfoques a depender do tipo de estudo, podendo ser nas influências e interações, intertextualidade, relações sociais e políticas, entre as culturas e nacionalidades, correntes teóricas e críticas, dentre outras.

Nesse sentido, os estudos comparativos desempenham um papel fundamental na análise literária, pois permitem identificar relações de igualdade, influência ou diálogo entre diferentes obras e autores. Dessa forma, a comparação entre produções literárias distintas oferece uma perspectiva mais abrangente, revelando tanto as particularidades de uma obra quanto suas conexões com o meio intelectual e artístico de sua época.

A Literatura Comparada constitui um campo essencial para o aprofundamento dos estudos literários, pois permite compreender as obras não apenas como criações individuais, mas como construções inseridas em uma complexa rede de relações com outros textos. Por meio do método comparativo, o pesquisador é capaz de perceber como diferentes obras dialogam entre si direta ou indiretamente ao compartilharem temas, estruturas narrativas, imagens, estilos e valores culturais.

Esse tipo de análise revela que os textos não são entidades fechadas ou autônomas, mas interagem com outras produções literárias e artísticas, em um processo contínuo de influência, transformação e ressignificação. Cada obra carrega marcas do tempo e do espaço em que foi criada, e esses elementos como o contexto social, a cultura, a língua e a ideologia interferem diretamente na forma como as ideias são representadas.

Nesse sentido, a Literatura Comparada contribui para ampliar a leitura crítica, pois permite identificar tanto as semelhanças quanto às especificidades de cada obra em relação a outras, considerando também os aspectos linguísticos e culturais envolvidos. A mesma ideia pode surgir em diferentes tradições literárias, mas será sempre reinterpretada a partir do olhar de seu autor, da sociedade em que está inserido e do tempo em que escreve.

No Brasil, os estudos de Literatura Comparada não podem ser desvinculados dos estudos da própria Literatura Brasileira, ou da atividade crítica desenvolvida sobre ela desde o Romantismo. Para (Mello e Souza, 1988, p. 17) “A nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando a esses como ponto de reparo”

Segundo Carvalho (2001), a Literatura Comparada surgiu em um período em que a comparação de estruturas ou fenômenos análogos para extrair leis gerais era dominante nas ciências naturais. Conforme Bittencourt (1996), a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 1986 e a implantação do curso de Doutorado em Literatura Comparada na UFRGS em 1991 foram marcos fundamentais para o desenvolvimento dos estudos comparatistas no Brasil. Portanto, os estudos comparativos têm o propósito de reconhecer em uma obra literária e em um autor, parentescos com outras produções e escritores, possibilitando uma leitura compreensiva dos aspectos intrínsecos do texto e do campo cultural a que esse pertence, ou seja, os fatores extrínsecos, os quais se referem ao contexto em que viveu o autor de determinada obra.

Coutinho e Carvalho (2011) argumentam que, no campo da literatura comparada, os métodos de pesquisa não devem ser rígidos; em vez disso, precisam ser adaptados para atender às especificidades de cada estudo e às intenções do pesquisador. Para eles, o profissional dessa área deve ser, primeiramente, um especialista na história das literaturas, capaz de entender o pano de fundo cultural e histórico dos textos que examina. Em segundo lugar, ele deve ser um estudioso das relações literárias, apto a estabelecer conexões entre obras de diferentes nações e a reconhecer os intercâmbios e influências. E, por fim, é imprescindível que ele tenha um sólido domínio de línguas, permitindo-lhe realizar leituras e pesquisas com uma perspectiva crítica e bem estruturada.

Adentrar o terreno da Literatura Comparada é preparar-se para caminhar por trilhas diversas do pensamento humano. É desprezar fronteiras e penetrar em territórios diferentes e descobrir que o 'Outro' pode ser o 'Mesmo' ou que o 'Outro' pode ser 'Eu Mesmo' ou simplesmente o 'Outro'; é valer-se da oportunidade de olhar longe para ver de perto como Outro fala, do que o Outro fala, o que o Outro, onde o Outro vive, como vive; é, enfim, estabelecer comparações-atitude normal do ser humano. O exercício do comparativismo colabora para o entendimento do 'Outro'. (Carvalho, 1997, p.8, grifo da autora).

O exercício acima definido pela autora é uma oportunidade de observar à distância para, subsequentemente, compreender de perto: como o "Outro" se expressa, sobre quais assuntos discorre, de que maneira vive e em que ambiente reside. Essa atitude comparativa, inerente ao ser humano, revela-se fundamental para o efetivo entendimento do próximo.

Sobre a evolução da literatura comparada, destaca-se a nova visão que elimina a distinção rígida entre Literatura Geral (ou Mundial) e Literatura Comparada, especialmente a partir da perspectiva de professores em universidades americanas, muitos deles imigrantes europeus, que adotaram uma abordagem mais aberta. Além disso, menciona-se o questionamento de Remak à assertiva de Van Tieghem, que limitava a literatura comparada a investigações entre apenas dois países, defendendo uma abrangência maior, como na comparação entre Richardson, Rousseau e Goethe.

Remak, define a literatura comparada de forma mais ampla, se alinhando com a prática atual.

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes 33 [...], a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (Remak, 1994, p. 175).

Em outras palavras, a Literatura Comparada trata de comparar diferentes literaturas entre si e também de comparar a literatura com outras expressões da atividade humana. Além disso, ela analisa as conexões da literatura com diversas outras áreas do conhecimento e da cultura, como filosofia, história, ciências, religião e outras formas de arte.

Wellek defende a ideia de estudos literários como uma disciplina unificada, sem restrições linguísticas ou "direitos de propriedade" acadêmicos, pontua que todos os estudiosos devem ter a liberdade de investigar qualquer questão, mesmo que restrita a uma única obra ou língua. René Wellek

Mostra que há um paradoxo na evolução da literatura comparada já que, apesar de ela ter surgido como uma reação contra o nacionalismo limitado, como um protesto contra o isolacionismo, acabou desembocando numa competição entre países, cada um querendo provar que mais exerceu influência sobre os demais ou que melhor assimilou um grande escritor estrangeiro (Wellek, 1994, p. 112-114).

O referido autor enfatiza que negar a relevância humana da arte ou erguer uma barreira entre a história e o estudo formal seria equivocados. Embora tenha aprendido com o formalismo russo, ele não restringiria o estudo da literatura apenas a elementos linguísticos como som, verso, dicção e sintaxe, pois a partir deles emerge um "mundo" de situações, personagens e acontecimentos. A concepção correta é "holística", vendo a obra de arte como uma totalidade diversificada, uma estrutura de signos que pressupõe significados e valores.

1.2 Influência, Representação e Originalidade: um diálogo contínuo

Segundo Nitrini, o estudioso que mais se destaca entre os demais no estudo da literatura comparada tradicional é Cionarescu, pois desvenda a complexidade dos conceitos "influência" e "imitação" com clareza (Nitrini, 1994, pág. 127).

O conceito de influência possui dois sentidos diferentes, sendo o primeiro dos sentidos o mais recorrente, nessa primeira vertente do conceito é indicada a soma das formas de comunicação ou contato que podem existir entre duas partes (emissor e receptor). O estudo de Goethe (na França) é um dos exemplos que reforça essa ideia por ter um capítulo em sua obra exclusivo a traduções francesas, outro exemplo, ainda sobre Goethe são sobre as outras representações, contatos pessoais, críticas e estudos publicados na França sobre o autor. O segundo sentido, de ordem qualitativa, define a influência como um produto artístico único, desenvolvido a partir do contato, entende-se que contato é o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. Este resultado autônomo, embora revele indícios da fonte, ainda possui personalidade própria.

A palavra imitação refere-se ao ato de reprodução, imagem ou representação, o mais exato possível, de algo ou alguém, na literatura comparada a imitação diz respeito a aspectos materiais: características da escrita, enredos, abordagens ou figuras de linguagem bem claras, que segundo Nitrini (1994, p. 127) "A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor.", entretanto a palavra imitação não possui apenas um único sentido, e sim quatro sentidos apontados por Cionarescu. A primeira delas nomeada mimesis imitação da natureza explicitada por Haskell M. Block, refere-se à imitação da natureza como a fonte da arte. Que busca por um padrão universal ou uma norma de experiência comum, a imitação aqui envolve seleção e transposição sendo apenas uma mera reprodução quase que idêntica do conteúdo.

A segunda surge da retórica do Renascimento, que incentivava a imitação dos grandes escritores da Antiguidade em que se diz respeito aos procedimentos, estilos e princípios, no entanto Nitrini (1994, p. 128) afirma em sua obra que “Esta segunda acepção, entretanto, não vigorou de modo tão límpido e tranquilo, como nos faz crer a classificação de Cionarescu.”

Para entender o terceiro sentido é preciso entender que nos séculos XVI e XVII era comum que a imitação fosse denominada não a princípios ou procedimentos, como descrito no primeiro sentido, mas sim como uma obra literária que revelava o uso desses princípios e procedimentos.

A quarta e última concepção é aquela utilizada pelo o comparatismo, ou seja, que se confere uma equivalência entre imitações e influências, segundo NITRINI (1994, p. 129): Provavelmente, tal equivalência se explicaria como decorrência da própria concepção de imitação do início do século XVII, quando a imitação livre constituía a emulação de grandes modelos do passado como instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade.

A influência distingue-se da tradução que se identifica a si mesma, e da imitação, que se reconhece por um simples cotejo de textos. Devem-se assinalar, aqui, os riscos da excessiva simplificação de Cionarescu ao tratar de uma possível diferenciação entre os conceitos de “imitação” e “influência”, no âmbito da literatura comparada, sobretudo se tivermos em mente a história do conceito de “imitação”, que ele próprio tem o cuidado de considerar, embora, também, esquematicamente. (Nitrini, 1994, p. 128)

Para estabelecer, de modo prático, a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísticos expressivos; as ideias e sentimentos (ligados à camada ideológica), e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores. O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados. Sobre a natureza de investigação da literatura comparada destaca-se:

[...] uma das formas mais difundidas de abordagem do literário, pois a natureza de sua investigação, intertextual e interdisciplinar e a sua configuração teórica enriquecida pelas correntes contemporâneas, transformou-na em uma disciplina e num campo de investigação capazes de dar conta de amplas questões relativas ao estatuto literário de obras, autores, períodos e gêneros literários. (Bittencourt, 1996, p. 7)

Muitas vezes os textos são feitos a partir de outros, ou até mesmo de experiências reais como aconteceu no romance supracitado, como também pode ser a partir de influência que o autor teve de leituras realizadas, ou seja, é uma prática intertextual, desse modo, pode-se dizer que não existe originalidade absoluta.

É importante ressaltar a influência, ao tratarmos da literatura comparada, em seu conceito mais amplo, influência é ação de um agente físico sobre alguém ou alguma coisa, suscitando-lhe modificações, na literatura, assim como em toda obra seja escrita ou desenhada, há a presença de influências externas, seja das vivências do autor ou até mesmo de outras obras já visitadas pelo o mesmo. Diferentemente da imitação e tradução, a influência não considera todos os elementos de uma obra, e nem mesmo são abordados da mesma maneira por muitas vezes, por exemplo, nas obras literárias acontecem repetições de discursos de forma reconstruída pelo autor, causando efeitos inesperados.

Vale destacar inclusive que uma obra concebida sob influência de outra não a torna menos original, isso acontece porque a influência não é uma cópia, mas sim uma assimilação e transformação. Quando um autor é influenciado por outro, ele não está simplesmente replicando o que já existe. Em vez disso, ele absorve ideias, estilos, temas ou técnicas e os reinterpreta através de sua própria visão de mundo, experiências e criatividade. É um processo de digestão e re-elaboração, onde o material original serve como um catalisador para algo novo e pessoal, confirmado por Nitrini (1994, p. 134 - 135) “A originalidade é, pois, um caso de assimilação, “caso de estômago” [...]. A qualidade da digestão "da substância dos outros” é que define os limites entre a originalidade e o plágio.

Os romances analisados não apenas evocam o universo barroco através da figura de Aleijadinho e suas obras, mas também exploram temas e conflitos que são característicos da estética barroca, como a dualidade moral e a relação entre o sagrado e o profano.

A relação entre literatura e religião é profunda e multifacetada, com a literatura muitas vezes servindo como um reflexo, uma expressão ou até mesmo uma crítica da fé e práticas religiosas. A literatura pode explorar temas religiosos, influenciar a forma como as narrativas religiosas são construídas e até mesmo questionar ou reafirmar crenças. Segundo Dusik (2017, p. 168) “A condição implícita de temas religiosos em textos não religiosos baseia-se na própria busca de compreensão da realidade”.

A conexão entre literatura barroca e religião foi uma das principais linhas de pesquisa desenvolvidas ao longo da análise dos textos, sobretudo na relação literatura/religião, se desenrolaram no cenário do catolicismo tradicional.

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

As narrativas estudadas estão inseridas na temática barroca (ainda que redigida sem os rigores retóricos da prosa barroca). O romance *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, publicado em 1988, não trata diretamente do estilo barroco, mas sim de um momento de passagem entre os anos 60 e 70, na Bahia, onde elementos do sincretismo religioso e da cultura afro-brasileira ganham destaque. A história gira em torno do desaparecimento da imagem de Santa Bárbara, que se transforma na orixá Iansã, e sua relação com a jovem Manela e a puritana Adalgisa. Apesar de não ser uma obra barroca em si, o romance explora a intersecção entre o sagrado e o profano, o que pode ser relacionado ao contexto do barroco, onde a arte muitas vezes misturava elementos religiosos com a vida cotidiana.

Quanto ao oratório, “suntuoso, de grande tamanho e muita arte”, conforme ensinara em artigo sobre “Os tesouros do Museu de Arte Sacra da Bahia” o citado Antônio Celestino, provinha “das ruas fanuchas habitadas pelos entalhadores seiscentistas, da rua do Piolho ou do beco das Caganitas, da rua da Indiarria ou da viela dos Gatos, da cangosta dos Marchantes, na cidade minhota de Braga, peça de terso e genuíno barroco português”. (Amado, 1988, p. 03)

Em *A Madona de Cedro*, Antonio Callado explora o barroco de maneira temática e estrutural, utilizando a arte barroca como pano de fundo para a narrativa e como elemento central do conflito moral do protagonista. A obra não reproduz a estética barroca em sua

linguagem, mas a incorpora como tema, especialmente através do roubo de uma peça sagrada e barroca, como se verifica no trecho abaixo (Callado, 1997, p. 23-25):

O caso tinha deixado de boca aberta todo o mundo não só em Ouro Preto, Mariana e Congonhas, como até em Belo Horizonte. Até no Rio de Janeiro. Como sempre na Quaresma, as imagens nas igrejas tinham sido cobertas com panos roxos, para ressurgirem em seu dourado esplendor de talha ou em seu lustro de pedra-sabão no Sábado de Aleluia. Pois quando chegou o grande momento, quando os sinos de festa comunicavam a grande nova da Ressurreição e seus festivos alaridos se chocavam no cabeça dos morros, quando chegou esse momento e os sudários roxos eram baixados dos altares para que ressurgissem também os santos do Senhor – começou a se espalhar a notícia dos roubos. Primeiro, desconfiados, os padres e sacristãos das igrejas roubadas ficaram quietos. Quem sabe se algum fiel mais apaixonado não levava essa ou aquela imagem com intenção de restituí-la dentro de alguns dias? Mas quando a matriz ouropretana da Senhora do Pilar deu por falta do próprio São Jorge do Aleijadinho, aí foi um deus-nos-acuda. Tratava-se da avantajada imagem do padroeiro português e santo amado dos pretos, do próprio São Jorge com sua longa lança, que entre tantas de suas façanhas [...] E agora a roubavam! Uma das principais obras do Aleijadinho! E não tinha sido a única, ao contrário [...]

É perceptível na obra *Madona de Cedro* que o tema da religião é marcado pela presença do catolicismo e as alterações da Igreja católica no período em que a trama ocorre.

[...]Os misteriosos ladrões tinham também carregado, da Ordem Terceira da Senhora do Carmo de Sabará, a beatífica estátua de cedro de São da Cruz [...] obra de talha também de Aleijadinho. [...] O ladrão ali ousara tudo, carregando até medalhões de pedra-sabão, peritamente descolados. Quando as primeiras notícias chegaram a uma Congonhas do Campo estupefatada, o vigário do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, padre Estêvão, percorreu novamente seu templo, tudo esquadrinhando e afinal, enxugando na testa o suor de aflição, veio para o adro, tomar um pouco de ar e agradecer ao Senhor por haver protegido aquela casa. De repente lembrou-se de que, a pedido dos fiéis, tinha sido levado para a Capela dos Milagres a preciosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, talhada pelo Aleijadinho e delicadamente colorida por mestre Ataíde. Correu aos milagres. Tinha sido roubada! (Calladoano 1997, p.08).

Os escritores brasileiros foram influenciados pelo barroco europeu, que se manifestou no Brasil através de uma linguagem rebuscada, uso de figuras de linguagem como metáforas e antíteses, e uma visão dualista do mundo, com a tensão entre o sagrado e o profano, a vida e a morte. Sobre essas características destaca-se:

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução (Sarduy, 1979, p. 178).

Callado e Jorge Amado transportam a temática dos roubos de arte sacra, muitas delas feitas pelo escultor Aleijadinho. Esses roubos eram comuns na época em que as narrativas foram construídas, até porque havia fragilidade nos sistemas de segurança da época. Na obra calladiana, datada de 1957, a imagem em questão é a de Nossa Senhora da Conceição e no drama de Jorge Amado é a imagem de Santa Bárbara, como visto neste trecho:

Assim acontecia porque, além da carga habitual e olorosa de abacaxis, caju e mangas, o saveiro recebera em Sano Amaro da Purificação o encargo — melhor dita missão — de conduzir à capital a imagem de santa Bárbara, a do Trovão, famosa pela beleza secular e por milagreira, emprestada pela paróquia, com indisfarçável relutância do vigário, para ser exibida em apregoada Exposição de Arte Religiosa, glosada em prosa e verso pela imprensa e pelos intelectuais: “O evento cultural do ano”, proclamavam as gazetas. (...) Quando o saveiro chegou à rampa do Mercado, o diretor começava a discorrer sobre a secular imagem de Santa Bárbara, a do Trovão — por que do Trovão, por que alforje repleto de raios onde deviam figurar a torre de castelo e uma palma? —, obra capital da imaginária que dentro de alguns minutos ali estaria iluminando a sala, deslumbrando os senhores jornalistas, meus caros amigos! Sobre raios e trovões, datas e locais, santeiros e escultores, divergiam museólogos, historiadores, críticos de arte, uns pró, outros contra, todos competentíssimos.
.(Amado, 1988, p. 98)

Em ambas as obras, observamos a presença do gênero suspense, envolvendo polícia e mídia da época em torno do desaparecimento misterioso de imagens sacras de grande importância para a igreja católica, tais acontecimentos tiveram grande repercussão nas cidades chamando a atenção das autoridades estaduais e federais.

Na Polícia Federal, o coronel ouviu o diretor do museu com atenção, interessado. [...] Mostrou-se prazeroso com a visita do monge, intelectual conhecido e gabado, entendeu as razões do pedido de sigilo — nem uma palavra, fique descansado; nós aqui estamos habituados a trabalhar na sombra e no silêncio sem o que seria impossível enfrentar a criminalidade e o terrorismo. Discorria sem pressa, tinha a noite à sua disposição. Sobre o roubo expendeu opiniões que impressionaram dom Maximiliano: não gastava tropos oratórios, expressava-se em linguagem de tecnocrata, de perito convincente. — Aqui, na Polícia Federal, temos acompanhado com a devida atenção essa série de assaltos às igrejas e levantamos um amplo dossiê cobrindo a matéria de forma detalhada no prazo dos últimos vinte anos, talvez mais. Em minha opinião existe uma máfia organizada por detrás desses delitos, muito bem organizada. Não se trata de furtos esporádicos como acontecia no passado. [...] — Passou-se a época do amadorismo, das incursões de artistas pelo interior do estado, aventurando-se até Sergipe e Alagoas para roubar santos em conventos e capelas. (Amado, 1988, p. 105-106)

Convocou, de acordo com a diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Departamento Federal de Segurança Pública. Não ficou fora das grades um vadio, um desocupado, um bêbado ou ex-presos de Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Sabará. Em todas as capelas e altares saqueados a coleta de impressões digitais foi tão abundante que a população começou a resmungar que se os detetives do Rio queriam apurar quais eram de fato as obras do Aleijadinho perdiam tempo: o homem trabalhava sem dedos, roídos pela lepra. O DFSP fez um levantamento dos táxis e carros vindos de Belo Horizonte ou dos que houvessem atravessado barreiras, entrevistou motoristas nas várias praças, vasculhou, em várias garagens, centenas de caminhões: não se recuperou um querubim. (CALLADO, 1997, p. 14)

As imagens sacras e raras de Nossa Senhora da Conceição e de Santa Bárbara foram esculpidas por Aleijadinho e por mestre Ataíde, os artefatos religiosos de grande valor e considerados sagrados por toda a comunidade católica brasileira. As santas são consideradas importantes pelos seus devotos por realizarem muitos milagres. Nota-se tal aspecto no seguinte trecho da obra *Madona de Cedro* :

De repente lembrou-se de que, a pedido dos fiéis, tinha sido levado para a Capela dos Milagres a preciosa imagem de Nossa Senhora da Conceição, talhada pelo Aleijadinho e delicadamente colorida por mestre Ataíde. Correu aos milagres. Tinha sido roubada! [...] Só Nossa Senhora da Conceição (tão disputada ao santuário do bom Jesus pela matriz de Congonhas, que era exatamente dedicada à Senhora da Conceição) havia desaparecido. (...) Fique tranquilo, que Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo. Faça como eu faço: entregue o problema a minha madrinha. Ela ainda não me falhou. Delfino sentiu um arrepio. "Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela ainda não me falhou." (...). (Callado, 1997, p. 13-43)

Enquanto a primeira obra enfatiza o roubo da escultura de pedra sabão de Nossa Senhora da Conceição na igreja Matriz de Congonhas, Minas Gerais. A outra imagem destacada é a de Santa Bárbara, a do Trovão, que desaparece em um traslado de Santo Amaro da Purificação até o Museu de Arte Sacra em Salvador.

Assim acontecia porque, além da carga habitual e olorosa de abacaxis, caju e mangas, o saveiro recebera em Santo Amaro da Purificação o encargo — melhor dito a missão — de conduzir à capital a imagem de santa Bárbara, a do Trovão, famosa pela beleza secular e por milagreira, emprestada pela paróquia, com indisfarçável relutância do vigário, para ser exibida em apregoada Exposição de Arte Religiosa glosada em prosa e verso pela imprensa e pelos intelectuais: “O evento cultural do ano”, proclamavam as gazetas. (Amado, 1988, p.15)

Peço-lhes desculpas. Eu os convoquei para que juntos aqui recebêssemos a incomparável imagem de santa Bárbara, a do Trovão, que pela primeira vez deixa seu altar na matriz de Santo Amaro para figurar em nossa exposição. Acabo de saber que um imprevisto provocou pequeno atraso nos prazos estabelecidos e somente amanhã poderemos acolher nossa hóspede celestial. — Alargou o sorriso. (Amado, 1988, p. 33)

Tanto Santa Bárbara como Nossa Senhora da Conceição são obras de grande importância na religião católica de grande valor material e imaterial, a festa de Santa Bárbara é hoje considerada como patrimônio imaterial na Bahia.

Nas obras analisadas, o hipotexto é *Madona de Cedro*, pelo fato de ter sido escrito primeiro, e o hipertexto é o romance *O Sumiço da Santa* que foi escrito por último. Esse tipo de relação pode ser comprovado porque o segundo texto está mantendo uma relação literária de estilo com o outro, e como afirma Genette (1982, p. 16) apud Mello (1996, p. 14) “[...] quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo e, até mesmo, de uma ‘decisão’ interpretativa do leitor”. Portanto, a comparação do hipotexto com o hipertexto, permite absorver elementos importantes para as críticas textuais, “[...] mostrando como a forma de rearticulação de um texto anterior, [...] permite reconhecer, no limite, as transvaloração empreendidas pelos autores e a relação das recriações como novos contextos sócio-culturais” Mello (1996, p. 24).

O estudo comparativo das obras privilegia a interface entre a literatura e religião, sobretudo a presença de características do catolicismo, que predomina em ambas as obras e na segunda obra de Jorge Amado temos a inserção do candomblé, um grande discurso acerca do sincretismo religioso, uma prática comum na Bahia, onde a narrativa foi desenvolvida.

No livro *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, a Via Crucis não é um evento central, mas sim um pano de fundo que se entrelaça com a história da santa que desaparece do seu andar e se revela como Yansã, o orixá. Em Callado temos o evento como processo final.

A via crucis, do latim “caminho da cruz”, chamada também de Via dolorosa ou Estações da Cruz descreve o trajeto de Jesus carregando a cruz até o calvário. O objetivo era meditar sobre o sofrimento de Jesus durante a Paixão, exercício muito usual durante a Quaresma. Esse texto teve origem nas Cruzadas (Século XI ao Século XIII), quando os fiéis percorriam a Terra Santa com o propósito de reproduzir a dolorosa via em Jerusalém.

Os romances *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* trazem referências à via crucis, importante acontecimento na tradição católica, um dos mais importantes e simbólicos deles. Nessas narrativas se permite enxergar as estações do caminho do calvário de Cristo, chamada via crucis ou também Via Sacra.

Vá, meu filho, vá e arrote todo o mundo com a sua cruz e a sua fé. Vá. Não podendo impedir você a nada – porque você, se não tem amado o próximo, tem ficado sempre de olho nele – Deus até agora só pôde usar você como linha torta para escrever a história dos outros. Vá e comece a viver a vida que é a sua. (...) Compreendo, vejo agora como treme a sua alminha! Você teve a coragem ímpia e desvairada de se meter no esquife do Senhor, mas tem vergonha de carregar à luz do Sol a cruz do Senhor! Um Deus inocente pôde ser humilhado em público, mas você é bom demais para carregar a cruz de Feliciano Mendes! vá despregar aquela cruz e dar uma lição a essa alminha de colegial. Vamos! Saia! (...). Como se carrega uma cruz? A haste vertical no meio das costas e as duas pontas horizontais seguras pelas mãos? Não, seguramente que não.

() A VIA-CRÚCIS DE

DOM MAXIMILIANO NAQUELA NOITE DE provação começara pelo encontro com a combativa e influente figura de monsenhor Rudolph Kluck, bispo auxiliar da arquidiocese da Bahia. Longa conversa em alemão, língua materna de guerreiros. (Amado, 1988, p. 189-191-109)

A VIA-CRÚCIS. (AMADO, 1988, p. 96), ou Via Sacra, é mencionada brevemente no contexto da partida de Santa Bárbara (Yansã) de Santo Amaro para Salvador, onde ela seria exibida em uma exposição de arte sacra. O texto sugere que a santa, ao ser levada para a exposição, poderia estar seguindo um "caminho da cruz", mas sua transformação em Yansã e seu desaparecimento mudam o rumo da história.

Segundo Carvalhal (1997, p. 9):

Reconhecer que a literatura comparada é hoje plural; que assume formas distintas, estreitamente relacionadas não apenas com os conceitos teóricos que validam as metodologias adotadas, mas também com os locais onde é praticada. E é precisamente a diversidade das práticas que permite converter seu conjunto em objetos de comparação, pois não se pode comparar o que é totalmente idêntico. Nesse sentido, é indispensável compreender como que uma obra produzida.

Os dois romances analisados, tanto *A Madona de Cedro* como *O Sumiço da Santa* assumem formas distintas apesar de possuírem muitas semelhanças.

CAPÍTULO II

2. O Barroco no Brasil: Bahia e Minas Gerais em Destaque

O Barroco brasileiro, embora tenha suas raízes na tradição artística europeia, adquiriu traços singulares ao adaptar-se ao contexto colonial. Influenciado pela mistura de culturas, pelas limitações materiais e pelas particularidades de cada região, esse estilo transcendeu sua função meramente decorativa, tornando-se uma expressão profundamente ligada à identidade local.

Tanto na Bahia, com seu barroco mais grandioso e vinculado ao poder da Igreja Católica, quanto em Minas Gerais, onde assumiu contornos mais dinâmicos e populares, a arte barroca serviu como ferramenta de catequese, de afirmação do domínio religioso e, de maneira sutil, como meio de resistência e reinterpretação cultural pelos povos colonizados. Dessa forma, o Barroco no Brasil não foi apenas uma importação estética, mas uma manifestação artística que refletiu os conflitos, as adaptações e a criatividade de uma sociedade em formação.

Além disso, aqui no Brasil, percebemos que houve uma pequena diferenciação entre o Barroco das áreas mineradoras do Centro-Sul e aquele que surgiu no Nordeste. A nosso ver, o primeiro era, essencialmente, dedicado à glorificação da fé, enquanto o segundo se ligou à consolidação da ocupação territorial. Pietro Maria Bardi enxerga também uma diferenciação evidente entre o Barroco de Minas Gerais e o do Nordeste:

No Nordeste se admira um barroco mais truculento e aformoseado com talhas pesadonas, entremeadas de carrancas gritantes, o jacarandá brando tenebrosamente o ambiente, ou o ouro cegando a vista. Minas se enfeita mais alegremente, preferindo cores pastel, procurando leveza e doçura. A arquitetura das duas regiões difere substancialmente. (Bardi, 1979, p. 93)

Em outras palavras, ao invés de ser apenas uma cópia do estilo europeu, o Barroco aqui se apropriou de uma arte que representava a originalidade local e ao mesmo tempo deixava claro as suas peculiaridades. Esse aspecto se tornou fundamental para o surgimento de uma cultura verdadeiramente brasileira, que começava a se diferenciar da influência europeia.

O Barroco no Brasil constitui um dos períodos mais ricos e expressivos da história cultural do país, manifestando-se com particular vigor na Bahia e em Minas Gerais entre os séculos XVII e XVIII. Na Bahia, o estilo barroco chegou junto com a colonização portuguesa e floresceu sobretudo em Salvador, então capital da colônia, refletindo o poder da Igreja Católica e a opulência da aristocracia açucareira. Suas características abundantes marcadas pelo dramatismo, pelo contraste entre luz e sombra e pela ornamentação requintada podem ser observadas em igrejas como a de São Francisco, considerada uma das mais belas expressões do barroco brasileiro.

Numa interpretação nacionalista, o barroco brasileiro, é a primeira grande manifestação artística de uma cultura brasileira autêntica. Essa visão destaca o mulatismo como um fenômeno cultural característico dessa arte e elege um artista símbolo: Aleijadinho, um gênio original, consolidando o barroco como o "germe de uma cultura genuinamente brasileira". É nesse contexto que Mário de Andrade faz a seguinte afirmação:

Por outro lado, ele coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. (...) Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. (...). De fato, Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! São insuficientes para confirmar. É um mestiço, mais que nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil... (In: Mendes 2003, p.88-89).

Artistas como Aleijadinho se destacaram na produção de esculturas, arquitetura e peças de arte sacra, utilizando materiais como pedra-sabão e madeira. O barroco, introduzido no Brasil pelos jesuítas, foi marcado por obras que visavam a catequização dos indígenas e a expressão da fé católica.

Em *A Madona de Cedro*, assim como, em *O Sumiço da Santa*, encontramos referência ao trabalho de Aleijadinho. Callado (1997, p.46) ressalta que "parece que Aleijadinho era bem velho quando fez esses profetas de pedra-sabão tão sofridos e vividos, mas ele fez estátuas a vida inteira". Amado (1988, p.102) "Dissera do valor intrínseco e extrínseco da escultura, jóia sem preço, patrimônio da Bahia e do Brasil. Oitocentista, contemporânea da criação genial do Aleijadinho" (...)

2.1 O Barroco em Minas Gerais:

Em Minas Gerais, o Barroco floresceu mais tarde, no século XVIII, impulsionado pela riqueza do ciclo do ouro. Diferente da Bahia, onde predominava a influência da Igreja e da aristocracia, em Minas o estilo adquiriu um caráter mais popular e dinâmico, graças ao trabalho de mestres como Aleijadinho e Mestre Ataíde. As igrejas de Ouro Preto, Mariana e Congonhas revelam um Barroco mais sóbrio na arquitetura, mas extremamente expressivo na escultura e na pintura.

Como destaca Afrânio Coutinho em *Barroco: Ensaio*, o estilo no Brasil não foi mera reprodução do modelo europeu, mas uma "reelaboração criativa, adaptada às condições materiais e culturais da colônia" (Coutinho, 1983, p. 45). Essa releitura local conferiu ao Barroco brasileiro uma identidade singular, especialmente na Bahia, com seu caráter religioso e luxuoso, e em Minas, onde ganhou tons mais dramáticos e populares.

Em Minas, "o Barroco se humaniza, ganha dramaticidade e uma certa melancolia, refletindo tanto a riqueza passageira do ouro quanto os conflitos da sociedade colonial" (Coutinho, 1983, p. 112). O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, com os profetas esculpidos por Aleijadinho, é um exemplo dessa expressividade única, que combina o sagrado com uma intensidade quase teatral.

O Barroco mineiro é uma das expressões artísticas mais ricas e significativas do Brasil colonial, destacando-se pela fusão entre a religiosidade europeia e as influências locais. Desenvolvido principalmente no século XVIII, durante o ciclo do ouro, o estilo barroco em Minas Gerais ganhou características próprias, marcadas pela exuberância decorativa e pela integração entre arquitetura, escultura e pintura, pontua Portes:

O "barroco mineiro", consolidado agora enquanto um "estilo de civilização", tornar-se-ia uma categoria privilegiada para rotular, descrever e condicionar em maior ou menor grau, a interpretação de tudo o que diz respeito à vida e à história dos habitantes dessas terras. Um conceito caro à elite intelectual mineira que difundiria-se pelos mais diversos campos do conhecimento comumente como uma categoria apriorística, anacrônica e transistórica, apropriado em programas identitários, políticos, econômicos e turísticos forjados sob a égide do patrimônio "histórico". (Portes, 2014, p.21)

Esse Barroco mineiro, que é marcado por sua riqueza estética e profundidade religiosa, refletia o contexto histórico da mineração e da fé católica no Brasil colonial.

Na obra *Madona de Cedro* (1957), de Antônio Callado, esse período é revisitado por meio de uma narrativa que entrelaça devoção, conflitos sociais e a presença do sagrado no cotidiano. Callado retrata a religiosidade barroca ao descrever imagens sacras, como a madona esculpida em cedro, que se torna símbolo da fusão entre arte e espiritualidade: "*A Madona de cedro*, negra pelo tempo, sorria no altar. Os fiéis acreditavam que suas lágrimas haviam curado doenças, e por isso a igreja estava sempre cheia de promessas." (Callado, 1957, p. 45).

Essa passagem exemplifica a relação entre o material e o divino, característica do Barroco, a arte sacra era mediadora entre o humano e o transcendental. A descrição da imagem enegrecida pelo tempo também remete à tradição das esculturas mineiras, como as de Aleijadinho, que fundiam devoção e expressividade dramática.

As imagens sacras do Barroco mineiro eram tratadas como entidades vivas, capazes de operar milagres e atrair devoção coletiva. Callado retoma essa ideia ao descrever a imagem da Virgem: “**A Madona de cedro**, com seu sorriso enigmático, parecia observar a todos, impassível, enquanto homens brigavam em seu nome.” (Callado, 1957, p. 45).

Em *Madona de Cedro*, Antônio Callado não apenas evoca o Barroco mineiro, mas o reinventa criticamente, demonstrando como essa tradição artística e religiosa permanece viva e significativa na cultura brasileira. Através de sua narrativa, o autor revela três dimensões fundamentais dessa reinvenção:

Em primeiro lugar, Callado destaca que a arte sacra barroca nunca foi puramente devocional, mas profundamente política. Seu uso histórico serviu tanto ao controle colonial como instrumento de dominação e catequese quanto à resistência cultural, permitindo que grupos marginalizados encontrassem formas de expressão e subversão. Além disso, o autor enfatiza o caráter sincrético da religiosidade brasileira, que no Barroco já mesclava tradições europeias, africanas e indígenas. Essa mistura não é apenas um traço do passado, mas um processo contínuo que redefine a espiritualidade e a identidade nacional.

2.2 O Barroco na Bahia: Opulência e Religiosidade

Na Bahia, o Barroco chegou no século XVII, acompanhando a consolidação de Salvador como centro político e religioso do Brasil colonial. As igrejas baianas, como a de São Francisco e a Catedral Basílica, são exemplos máximos da exuberância barroca, com talhas douradas, azulejos portugueses e pinturas que mesclam influências europeias e locais. A arte sacra baiana refletia a riqueza da elite açucareira e o poder da Igreja, mas também assimilou elementos africanos, especialmente na música e nas festas religiosas.

Segundo Afrânio Coutinho, o Barroco baiano é “um espetáculo de fé e poder, onde o divino se reveste de ouro para melhor dominar as almas” (Coutinho, 1983, p. 78). Essa afirmação evidencia como o estilo servia não apenas ao prazer artístico, mas também à imposição de uma ordem social e religiosa.

2.3 Arte Sacra no Brasil

A arte sacra no Brasil se despontou no período colonial, sendo uma das primeiras manifestações artísticas e culturais com forte inspiração religiosa e manifestação da fé católica, esse estilo conta com um legado impressionante de peças dos mais diversos gêneros como: esculturas, pinturas, vitrais, e esplendorosas arquiteturas nas igrejas. Dentre as igrejas que mais se destacaram estão as dos Estados de: Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Paraíba. Sobre os objetos de Arte sacra no Brasil, Fabrino explica:

Os objetos de Arte Sacra presente em igrejas se destacam por sua significância, diversidade e pluralidade. Esses acervos possuem obras de inúmeros mestres e artífices que no período colonial se deslocaram para o Brasil em busca de oportunidades de trabalho, e ensinaram seu ofício a vários futuros mestres. A influência européia transplantada para os trópicos criou as condições para o desenvolvimento de uma Arte Sacra híbrida, em que o vocabulário artístico europeu era adaptado às especificidades regionais das áreas em desenvolvimento. O isolamento das regiões auríferas e o impulso econômico dado às capitanias já existentes, propiciaram o desenvolvimento de uma arte singular e de grande valor, que se tornou alvo de proteção federal já nos primeiros anos de criação do IPHAN, em 1937. Em inúmeras circunstâncias, as obras de Arte Sacra estão intrinsecamente ligadas às comunidades em que são adoradas, suscitando práticas materiais e imateriais de veneração características da religiosidade brasileira. (Fabrino, 2012, p. 11)

O conceito de patrimônio histórico cultural foi ampliado através da constituição federal de 1988. Outro meio de combater o tráfico das artes, foi criar o Comitê Nacional de Luta contra o Tráfico de Bens Culturais: A criação de um comitê nacional, prevista em decreto de 1999, busca reunir representantes de instituições federais (Iphan, Polícia Federal, Receita Federal, Ministério das Relações Exteriores), governos estaduais e municipais para prevenir, combater e promover o resgate e devolução de bens.

O IPHAN realiza diversos procedimentos para combater o tráfico não só de imagens sacras mas de obras de arte e patrimônios históricos em geral, sendo eles: O tombamento das imagens que possuem alto valor artístico nacional históricos, que são protegidos posteriormente pelo o Decreto-Lei nº 25 de 1937, A lei prevê que bens tombados não podem ser destruídos, demolidos, mutilados ou, sem autorização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), reparados ou restaurados, sob pena de multa. Fiscalização e sanções que proíbem a saída dos bens tombados sem autorização do país, que feito sem autorização resulta em multa e penas previstas no Código Penal para o crime de contrabando.

A igreja de São Francisco de Assis em Ouro preto é um exemplo por abrigar um grande acervo de obras de artes sacras, como as de Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, sendo sua obra mais famosa a escultura de pedra-sabão "Doze Profetas". Outro exemplo é a igreja matriz de Congonhas em Minas Gerais, que abriga em seu interior diversas imagens com imenso valor histórico, cultural e religioso, e nesse cenário Callado elabora as suas denúncias:

Florões e medalhões e querubins de pedra-sabão, até ornatos dourados de púlpito e coro, de pia e chafariz, um grande Santo Antônio da igreja franciscana de Ouro Preto, o Jeremias da igreja de São José do Carmo de Ouro Preto, e mesmo o São Miguel da capela das Almas da igreja franciscana de São João Del Rei- tudo sumira (Callado, 1997, p. 32)

Ao longo da trama Callado se destaca pela precisão e riqueza de detalhes, com uma linguagem que busca refletir a realidade brasileira. O ato de roubar a imagem sacra é central na trama e funciona como metáfora para a transgressão e a busca por valores materiais em detrimento dos espirituais.

Vale destacar que os estados brasileiros que mais possuem registro de roubo de patrimônios tombados no Brasil são: Rio de Janeiro, que, como antiga capital do Brasil e centro cultural, possui um vasto acervo de prédios históricos, monumentos, museus e igrejas com peças de valor inestimável. A visibilidade e o fluxo turístico também podem influenciar; Salvador Bahia também é um grande foco de furto pois é reconhecida por seu Centro Histórico, Pelourinho e inúmeras igrejas barrocas, Salvador é um polo de bens culturais e religiosos, muitos deles tombados. A Bahia, inclusive, aparece em algumas listas como o 3º estado com maior número de bens tombados ou em processo de tombamento no Brasil. E dentre os três, o estado que mais se sobressai no histórico de furtos é Minas Gerais, por ser um dos estados com o maior número de bens tombados pelo IPHAN, especialmente arte sacra barroca, arquitetura colonial e cidades históricas como Ouro Preto, Mariana e Tiradentes. Vasta riqueza essa que atrai a atenção de quadrilhas organizadas. O próprio Ministério Público de Minas Gerais (MPMG) possui uma plataforma (Sondar) que lista mais de 2.500 peças desaparecidas, incluindo santos, documentos e objetos arqueológicos.

A revista *“O Tempo”* descreve em uma reportagem de 2024 como imagens de santos são roubadas em igrejas de Minas Gerais e traficadas para fora do país. Um dos trechos dessa reportagem afirma que:

dos anos, dos furtos e da quantidade de bens culturais furtados, o que suscita a seguinte questão: se os mecanismos de controle sobre bens tombados se desenvolveram ao longo do tempo. "Durante anos, eu fui atrás dos oratórios. Depois, eles começaram a me procurar, a me perseguir", diz, entre risadas, Angela Gutierrez, fundadora do Museu do Oratório, que abriga 462 peças, todas brasileiras e por ela encontradas. (O tempo, 2024) Os múltiplos mecanismos, leis e associações empreendidas pelo IPHAN e outros órgãos do poder público buscam a implementação de ações visando o combate ao tráfico ilícito de obras de arte, que assim como os outros tipos de crimes, foi se aprimorando, exigindo novas estratégias para seu enfrentamento. Paralelamente ao aperfeiçoamento da legislação e das ações de combate a esse tipo de crime, foi possível perceber um aumento, ao longo das décadas, por que os furtos não cessaram ou diminuíram. (Fabrino, 2012, p.11)

A busca por santos barrocos brasileiros é alta no mercado global, diz Marcílio França, do Ministério Público da Paraíba, especialista em patrimônio. Segundo a Interpol, o Brasil está em 26º lugar na lista dos países com o maior número de objetos culturais roubados. Diferentemente da França ou da Itália, no entanto, o país não tampouco um protocolo de investigação para esse tipo de crime que oriente delegados ou agentes da polícia. "Quem rouba um carro, um santo ou uma galinha responde pelo mesmo crime", afirma o advogado. As leis para a proteção de bens não tombados estão dispersas entre a Constituição, tratados internacionais e as legislações de cada estado, o que contribui para a ineficiência do sistema. (O tempo, p. 2024)

Estudos sobre o valor patrimonial de bens históricos no Brasil mostram que não há métodos de fato eficazes para combater o tráfico das imagens, que são tão importantes para a construção da história nacional, e que infelizmente seguem sem a devida valorização e regulamentação. Entretanto, mesmo que os métodos de interceptação de imagens roubadas, fossem eficazes, é muito difícil distinguir as peças sacras de peças comuns de artesanato ou de réplicas, o que dificulta e muito o processo de busca desses artigos como é ressaltado abaixo:

Pessoas que, segundo ela, resgataram relíquias de fazendas abandonadas ou edifícios antigos carcomidos pelo tempo e esquecidos pelo poder público. Gutierrez, que também doou 1.472 peças ao Museu de Artes e Ofícios de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e ocupou uma cadeira no conselho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conta que já precisou devolver uma de suas santas ao consultar a lista do órgão de itens desaparecidos. "É preciso ter cuidado com santos grandes, porque eles geralmente saíram de alguma igreja", ela afirma. Os perfis de quem rouba são variados, afirma o procurador Marcílio França. "Às vezes o ladrão dedicado a outras coisas encontra a oportunidade, às vezes um colecionador quer uma peça específica e encomenda o seu roubo." (O tempo, 2024)

Outro motivo que intensifica esses roubos é o mercado ilegal dessas peças, as imagens sacras roubadas geralmente seguem um caminho de tráfico que pode levar a grandes centros urbanos no Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, ou até mesmo para o exterior, principalmente a Europa. Elas são vendidas em antiquários clandestinos ou diretamente para colecionadores particulares que agem na ilegalidade. O envio para o exterior é comum, muitas vezes usando as mesmas rotas do tráfico de drogas e armas, e a arte pode ser usada para lavagem de dinheiro ou financiamento de atividades ilícitas.

É importante frisar que o roubo de imagens sacras no Brasil foi algo muito comum e principalmente banalizado, muitas as evidências desse fato, e entre eles Fabrino, explica:

Primeiro registro sobre furtos em igrejas analisado por esse estudo remete a década de 1950. O aumento desses crimes na contemporaneidade atraiu a atenção da imprensa e de alguns pesquisadores, que foram referenciados neste estudo. Cabe a ressalva de que, apesar da vulgarização dos crimes perpetrados contra os múltiplos acervos culturais e a diversificação das ocorrências dos últimos anos, a bibliografia acerca do tema não é muito extensa, e geralmente se refere às ocorrências da última década. (Fabrino, 2012, p. 11)

A *Madona de Cedro* é um gênero de romance policial propício a retratar escândalos de roubos de imagens sacras, importantes tanto para o universo religioso do Catolicismo, quanto para a arte barroca brasileira. Desse modo, acredita-se que a trama é contada tendo uma possível fundamentação na repercussão histórica da cidade, como os roubos de obras de arte, fato comum em cidades diversas de Minas Gerais.

Antonio Callado enfatiza o furto dessas obras de arte :

Com incondicional humildade, a polícia local, ao ler a lista dos furtados e ao ver que nas igrejas só havia o maior pasmo e nenhuma ideia acerca do possível ladrão ou ladrões, declarou-se logo incompetente para o trabalho. E nem o governo do Estado queria perder tempo com providências que não esgotassem logo o assunto. Convocou, de acordo com a diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Departamento Federal de Segurança Pública. Não ficou fora das grades um vadio, um desocupado, um bêbado ou um ex-presos de Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Sabará. Em todas as capelas e altares saqueados a coleta de impressões digitais foi tão abundante que a população começou a resmungar que se os detetives do Rio queriam apurar quais eram de fato as obras do Aleijadinho perdiam tempo: o homem trabalhava sem dedos, roídos de lepra. O DFSP fez um levantamento dos táxis e carros vindos de Belo Horizonte ou dos que houvessem atravessado barreiras, entrevistou motoristas nas várias peças, vasculhou, em várias garagens, centenas de caminhões: não se recuperou um querubim. (Callado, 1997, p. 25 – 26).

O roubo de imagens sacras era um problema comum no século XIX, especialmente no contexto de igrejas e outros locais religiosos. Esses roubos, muitas vezes, não eram considerados crimes graves pela população ou pelas autoridades, o que facilitava a sua ocorrência e dificultava a recuperação das peças.

2.4 O Barroco na Bahia: Arte, Religião e Sincretismo em *O Sumiço da Santa* de Jorge Amado”

O Barroco na Bahia é um dos mais expressivos legados artísticos e culturais do Brasil colonial, marcado pela exuberância das igrejas, a dramaticidade das formas e a fusão entre a espiritualidade católica e as tradições africanas. Em *O Sumiço da Santa* (1988), Jorge Amado utiliza esse cenário barroco como pano de fundo para uma narrativa que mistura crítica social, humor e devoção popular, revelando as contradições de uma sociedade profundamente religiosa, mas também influenciada pelo poder e pela exploração. Também se fala muito sobre a arquitetura Barroca e a riqueza das Igrejas.

O Barroco baiano se destaca pela suntuosidade de suas igrejas, como a Basílica, de São Francisco e a Igreja do Rosário dos Pretos, ambas em Salvador. Esses templos são adornados com talhas douradas, azulejos portugueses e imagens sacras que refletem a riqueza da Igreja Católica durante o período colonial. No romance, Amado descreve esse esplendor de forma irônica, contrastando-o com a pobreza do povo: "O altar-mor brilhava como um sol, todo em ouro, enquanto os fiéis, de joelhos no chão de pedra, pediam clemência para suas misérias." (Amado, 1988, p. 72). Essa dualidade entre a riqueza material da Igreja e a pobreza dos deveres é uma característica barroca que Amado explora para questionar as estruturas de poder. Sobre o sincretismo religioso e o barroco popular.

Além da estética religiosa europeia, o Barroco na Bahia incorpora elementos africanos, criando um sincretismo único. No livro, o desaparecimento da Santa Bárbara (que no Candomblé é associada a Iansã) simboliza essa mistura de crenças. Amado retrata a devoção popular de forma carnalizada, onde o sagrado e o profano se confundem: "Na procissão, os tambores do candomblé ecoavam junto aos cânticos em latim, e ninguém sabia ao certo se rezavam para Santa Bárbara ou para Iansã." (Amado, 1988, p. 115). A festa no terreiro (p. 39) e a procissão do Bonfim (p. 60) celebram a cultura popular baiana, contrastando com o puritanismo de Adalgisa (p. 53), personagem que rejeita suas raízes africanas.

O Sumiço da Santa reforça a visão de Amado sobre a Bahia como palco de resistência cultural. Através do realismo mágico, o autor questiona dogmas e valoriza a pluralidade religiosa. A obra permanece relevante por sua crítica social e pela defesa de uma identidade mestiça.

Jorge Amado teve um papel crucial na popularização do candomblé através de seus romances. Além dele, foram figuras essenciais o fotógrafo e etnógrafo Pierre Fatumbi Verger, o sociólogo Roger Bastide e o artista plástico Carybé. Esses três estrangeiros, profundamente engajados com a cultura brasileira, tinham uma grande familiaridade com a religião dos orixás, o que foi fundamental para a criação de suas notáveis obras literárias, artísticas e científicas. Outras obras: Tenda *dos milagres*, *Jubiabá* e *O compadre de Ogum*. Prandi (2009, p. 03) afirma que: “nos livros de Jorge Amado , o candomblé , com seus orixás, pais e mães de santo, ogãs e filhos de santo, compõe o cotidiano dos personagens com a mesma força e naturalidade que podemos sentir no contato com gente do lugar”.

A respeito das religiões africanas no Brasil, Bastide afirma:

o sincretismo só foi possível onde o santo católico correspondia exatamente aos mesmos complexos fundamentais que os orixás (...) o sincretismo não é mais simplesmente o resultado do encontro de duas civilizações; resulta em definitivo da analogia entre o inconsciente do negro e do branco. (Bastide, 1960, p.36)

Em matéria de religião, Jorge Amado é, antes de mais nada, sincrético. Como é sincrética a Bahia, seu personagem principal. Jorge Amado dava pouca importância à pretensão desse ou daquele terreiro de ser mais “puro”, mais legítimo ou mais genuíno que os outros. Tratava a todos como igualmente importantes e misturava todas as nações de candomblé. Santos católicos e orixás se confundem no enredo de seus romances na mais fina tradição do sincretismo.

A subida da ladeira se inicia ao som dos atabaques, ao canto dos afoxés, são as águas de Oxalá. A massa de povo dirige-se para a basílica, que está fechada por decisão da cúria. Antes lavava-se a igreja inteira, celebrava-se Oxalá no altar de Jesus, um dia voltará a ser assim. As baianas ocupam o átrio e a escadaria, a lavagem começa, cumpre-se a obrigação candomblé: Exê-ê-babá!. (...) Ao mesmo tempo em que invoca a proteção divina —Misericórdia, meu Senhor, do Bonfim! —, num gesto instintivo, hereditário, “Manela inicia o ritual das equedes, acólitas das feitas no cuidado dos orixás manifestados: desenrolou da cintura a faixa imaculada para com ela limpar o suor no rosto de Gildete: as mãos na cintura, os punhos fechados, Oxalá resmungo ordens”. (Amado, 1988, p. 62-69)

Amado utiliza a linguagem barroca cheia de contrastes, exageros e dualidades para criticar a exploração da fé pelo clero e pelas elites. *O Sumiço da Santa* revela a fragilidade de um sistema que mantém o povo na ignorância enquanto enriquece os poderosos. Como afirma Bosi (1994), o Barroco brasileiro sempre teve um caráter ambíguo, servindo tanto à dominação quanto à resistência cultural: "O Barroco foi a arma dos colonizadores, mas também o refúgio dos oprimidos, que nele encontraram formas de expressar sua própria fé e rebeldia." (Bosi, 1994, p. 143). Segundo Hansen (2006), o Barroco baiano não se restringe à arte sacra oficial, mas se manifesta também nas festas populares, como o Lavagem do Bonfim, onde a ornamentação excessiva e a teatralidade são marcas do estilo:

"O Barroco na Bahia transcende as igrejas e invade as ruas, nas procissões, nos altares improvisados, nas roupas coloridas dos fiéis é uma arte que se mistura com a vida." (Hansen, 2006, p. 89).

2.5 O Diálogo entre Literatura e Religião em *O Sumiço da Santa* de Jorge Amado e *Madona de Cedro* de Antônio Callado”

A literatura brasileira frequentemente se debruça sobre as complexas relações entre o sagrado e o profano, explorando como a religiosidade se manifesta na cultura popular e na identidade nacional. Dois romances emblemáticos que abordam essa temática são *O Sumiço da Santa* (1988), de Jorge Amado, e *Madona de Cedro* (1957), de Antônio Callado. Ambos os autores constroem narrativas em que a religião não é apenas pano de fundo, mas elemento central que questiona dogmas, celebra sincretismos e revela contradições sociais.

Em *O Sumiço da Santa*, Jorge Amado narra o desaparecimento da imagem de Santa Bárbara de uma igreja em Salvador, causando comoção entre fiéis e autoridades. A trama, repleta de humor e ironia, expõe a hipocrisia clerical e a apropriação política do sagrado. A santa, associada ao orixá Iansã no candomblé, simboliza o sincretismo religioso afro-brasileiro, tema caro a Amado. Como observa o narrador:

[...] a Santa saiu do andor, deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou. [...] Lá se foi Santa Bárbara, a do Trovão, subindo a Rampa do

Mercado, andando para os lados do Elevador Lacerda. Levava certa pressa, pois a noite se aproximava e estava chegada a hora do padê. [...] Antes que as luzes se acendessem nos postes, Yansã sumiu no meio do povo (Amado, 1988, p. 21).

Aqui, a literatura dialoga com a religião ao desconstruir a visão ortodoxa do catolicismo, privilegiando uma espiritualidade mais ligada às raízes populares. Já em *Madona de Cedro*, Callado apresenta a história de uma imagem milagrosa de Nossa Senhora esculpida por um criminoso, que se torna objeto de devoção e disputa.

A narrativa crítica à instrumentalização da fé pelo poder, seja da Igreja ou do Estado. O protagonista, Padre Estêvão, vive um conflito entre a pureza da fé e a corrupção institucional:

Diante disso, completa-se que o barroco no Brasil manifestou-se de formas distintas, refletindo as particularidades históricas, culturais e sociais de cada região. Na Bahia, o barroco é esplendor e sincretismo, exuberância e devoção, características que Jorge Amado soube captar em sua obra. Em Minas Gerais, o barroco ganha contornos mais sóbrios, mas igualmente profundos, sendo retratado por Antônio Callado em uma perspectiva que mescla fé, política e conflito humano.

Na literatura de Jorge Amado, a Bahia barroca se revela na riqueza das igrejas douradas, no misticismo que permeia as ruas de Salvador e na fusão entre o sagrado e o profano. Amado pinta um cenário onde a religiosidade popular, herdeira do barroco colonial, convive com a sensualidade e a vitalidade do povo baiano. A arte barroca na Bahia, com seus altares recobertos de ouro e suas imagens dramáticas, reflete uma sociedade marcada pela opulência e pela desigualdade, mas também pela resistência cultural.

Já em Antônio Callado, o barroco mineiro aparece não apenas como estilo artístico, mas como metáfora da complexidade humana e da luta entre tradição e transformação. Em *Quarup* e *Reflexos do Baile*, Callado explora Minas Gerais como um espaço de contradições: de um lado, a serenidade das igrejas de Aleijadinho e a espiritualidade inconfidente; de outro, as tensões políticas e sociais que marcaram a história do estado. O barroco em Minas é menos ostentação e mais introspecção, menos douramento e mais pedra-sabão, menos festa e mais contemplação.

Enquanto o barroco baiano de Jorge Amado celebra a vida em sua plenitude, mesclando santos e orixás, o barroco mineiro de Callado reflete sobre a condição humana, a fé e a revolução. Dois olhares complementares sobre uma mesma tradição artística, mostrando como o barroco no Brasil foi (e ainda é) um espelho de nossas múltiplas identidades.

A miséria religiosa, escreveu Marx, “é, de um lado, a expressão da miséria real e, de outro, o protesto contra essa mesma miséria. A religião é o suspiro da criatura acabrunhada pela desgraça”. (Marx, 2000a, p. 83)

CAPÍTULO III

3.1 Intertextualidade em *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa*

A intertextualidade se expressa na recorrência de temas religiosos. Em *A Madona de Cedro*, Callado mobiliza elementos do imaginário católico ao mencionar a imagem de Nossa Senhora da Conceição como objeto de devoção e roubo. Como diz Carvalhal (2003, p. 101), “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Jorge Amado opera da mesma forma ao tomar emprestado o símbolo de Santa Bárbara e convertê-la em Yansã, figura do candomblé, refletindo a pluralidade religiosa brasileira. Segundo Brandão (2004, p. 19), “a literatura [...] prossegue sendo reescritura da religião, influenciando [...] na manutenção de ideologias ou na forja de teologias libertadoras”.

O uso de textos religiosos ou sagrados como base narrativa confere às obras uma espessura simbólica complexa. A intertextualidade torna-se uma ferramenta de crítica e reconstrução cultural, como defende Genette (1982, p. 7): “um texto só se deixa compreender na medida em que é relido à luz dos outros textos”.

Encontramos tal aspecto no trecho retirado da narrativa calladiana:

Pedro voltou de novo para a mesa da Ceia o Traidor, em cuja convulsão à esquerda o Aleijadinho meteu a sacola dos 30 dinheiros. Retorcido, contrafeito, como se a hediondez interna lhe alterasse até a estrutura física, o Iscariotes, seus olhos imensos cravados no chão para evitar o alambrado olhar do mestre que ia designar com um beijo ao soldados de César, teve uma vez mais que enfrentar o cenáculo. (...) Uma história de como o respeito humano leva ao desrespeito de Deus, de como o Homem, para esconder suas feridas

vergonhosas dos outros homens, expõe-se como uma chaga de iniquidade ao Criador de todos os homens .(Callado, 1997, p. 51-207)

A própria estrutura de *A Madona de Cedro* remete às Escrituras Cristãs, evocando a tradição da Paixão de Cristo por meio da jornada do protagonista. Moisés (1982, p. 201) aponta que a intertextualidade “permite que sejam identificadas relações entre diferentes textos, como aponta Carvalhal”.

Além disso, a imagem de Santa Bárbara no romance de Amado é tratada com reverência litúrgica, quase como uma reescrita paródica dos Evangelhos. Como destaca Sarduy (1979, p. 178), o barroco “recusa toda instauração” e assume a linguagem como espaço de subversão.

A intertextualidade também se manifesta nos discursos da mídia, como nos jornais e anúncios que relatam o desaparecimento das imagens. Foucault (2008) observa que “os discursos circulam como estratégias de poder”, e os textos jornalísticos nas obras também compõem o campo da intertextualidade narrativa.

As falas dos personagens estão carregadas de referências religiosas. Em *A Madona de Cedro*, a oração do personagem Delfino à santa desaparecida reproduz trechos de orações marianas, que são intertextos da tradição litúrgica. Carvalhal (2003, p. 101) afirma: “nenhum texto nasce do nada”.

O Senhor vê melhor dentro de mim do que eu mesmo, e pode ser que discorde. Mas um pouco de razão eu tenho, não, Senhor? (...)Antes de morrer eu me arrependo de tudo, tudo que tiver feito errado, e muito antes de morrer já hei de ter voltado ao confessionário, mas por enquanto, Senhor, há essa confusão e é difícil eu me arrepender(...)” (Callado, 1997, P. 34-35-41)

Mesmo nas investigações policiais, há intertextualidade, como quando os personagens evocam santos e bênçãos para resolver o caso. Esse cruzamento de discursos profanos e sagrados constitui uma das marcas centrais do estilo dos autores. Conforme afirma Bittencourt (1996, p. 7), “a natureza de sua investigação, intertextual e interdisciplinar, transformou-a em uma disciplina capaz de dar conta de amplas questões”.

A intertextualidade não se dá apenas no conteúdo, mas também na forma. A organização dos capítulos, os títulos e até os elementos paratextuais evocam textos religiosos. Genette (1982, p.11) chama isso de “paratextualidade”> a relação entre texto e seus elementos externos, como prólogos e títulos.

A intertextualidade também se apresenta como mecanismo de resistência simbólica. Em *O Sumiço da Santa*, Jorge Amado elabora uma crítica ao discurso hegemônico cristão ao fundir Santa Bárbara e Iansã. Amado (1988, p. 16) escreve “Ali, de pé, a majestosa efígie da santa católica semelhava carranca de barco, votiva figura de proa, entidade pagã e protetora”. Essa fusão não apenas revela a convivência de sistemas religiosos distintos, mas também desafia o discurso dominante da Igreja Católica. Como afirma Carvalho (1997, p. 8), o comparatismo literário permite ver o “Outro” dentro da própria cultura, promovendo o reconhecimento das múltiplas vozes da narrativa e da identidade.

A obra de Antônio Callado, ao enfatizar a sacralidade e o valor artístico das imagens do Aleijadinho, também convoca o leitor a refletir sobre a fragilidade do patrimônio cultural brasileiro. Ao se referir a Aleijadinho e Mestre Ataíde, Callado incorpora à sua narrativa fragmentos da história da arte sacra brasileira, reconfigurando-os de modo crítico. Segundo Nitrini (1994, p. 127), a intertextualidade pode ser uma forma de resgatar ou perpetuar discursos artísticos que foram apagados ou marginalizados pela modernidade e pelo descaso institucional.

Ambos os romances dialogam, de maneira implícita, com os Evangelhos canônicos. As trajetórias das santas desaparecidas seguem um ciclo de morte e ressurreição que ecoa o ciclo pascal. Assim como o Cristo desaparece e ressuscita, também as santas se ausentam de seus altares para reaparecerem como símbolos transformados. Como observa Genette (1982, p. 16), o hipertexto pode reconfigurar o hipotexto sem declará-lo, criando um efeito de rememoração na mente do leitor, que reconhece a estrutura anterior mesmo sem a citação direta.

O uso de títulos religiosos e o tom litúrgico em certas passagens acentuam o entrelaçamento entre o texto literário e os textos devocionais. Em Amado, a evocação de hinos e ladainhas é transfigurada por um registro popular e irônico, enquanto em Callado os ritos da Igreja são reconstruídos em sua solenidade e gravidade. Essa duplicidade expressa o que Mikhail Bakhtin (1993, p. 25) denomina de “dialogismo”, onde vozes divergentes coexistem e se tensionam dentro da narrativa, ampliando a significação do texto.

Não se trata apenas de alusões temáticas, mas de estratégias formais que espelham os textos fundadores da tradição ocidental. A própria composição das obras, com seu ritmo narrativo, escolhas lexicais e construção simbólica, remete à Bíblia e à tradição dos autos religiosos. Como afirma Julia Kristeva (1974), o texto literário é um campo de forças onde interagem múltiplas estruturas discursivas. Nesse sentido, Callado e Amado não apenas escrevem romances, mas também reescrevem o cânone cristão e a história religiosa brasileira sob novas perspectivas.

Por fim, a intertextualidade em ambas as obras ultrapassa o aspecto estético: torna-se uma ferramenta de crítica social e política. A transformação simbólica das santas evidencia um discurso que resiste à colonização cultural, reafirma a identidade afro-brasileira e denuncia a apropriação do sagrado pelo mercado e pelo poder. Como destaca Brandão (2004, p. 20), a literatura pode “forjar teologias de libertação” ao reescrever os textos sagrados e suas interpretações sob um novo olhar, voltado para os excluídos, os marginalizados e os re-significadores da fé.

A intertextualidade também aparece na justaposição de narrativas orais e eruditas dentro das obras. Jorge Amado recorre frequentemente à oralidade popular, incorporando ditos, causos e tradições afro-baianas. Isso contrasta com o estilo mais sóbrio e culto de Callado criando uma tensão intertextual entre duas formas de narrar. Como aponta Bakhtin “a palavra do outro está presente em toda enunciação, como uma sombra que habita o discurso”. (1993, p. 120).

Essa multiplicidade discursiva reafirma o caráter dialógico da intertextualidade, especialmente quando personagens citam passagens da Bíblia ou evocam hagiografias. Em *A Madona de Cedro*, as palavras do monsenhor e das beatas muitas vezes retomam salmos, provérbios ou fórmulas marianas. Como afirma Kristeva (1974), “todo texto se constrói como mosaico de citações”.

Em *O Sumiço da Santa*, há também um jogo intertextual com os autos medievais, especialmente quando se transforma a cidade em palco de um julgamento simbólico da santa desaparecida. A cidade se agita como em uma peça sacra, onde o povo, os padres, os jornalistas e os intelectuais tomam papéis arquetípicos. Segundo Nitrini (1994, p. 138), “a intertextualidade pode ser estruturante quando reorganiza um repertório cultural coletivo”.

Outro exemplo ocorre nas referências indiretas a obras religiosas canônicas, como *Legenda Aurea* ou os Evangelhos Apócrifos, em trechos que contam histórias sobre milagres, visões e aparições da imagem. Essas referências não são diretas, mas aparecem no tom e na estrutura das narrativas. Genette (1982) classifica isso como “alusão difusa”, quando o texto evoca um intertexto sem citá-lo nominalmente.

A própria composição dos romances reforça a intertextualidade: capítulos curtos, entremeados por digressões históricas, lembram a estrutura dos sermões coloniais e dos autos religiosos. A forma literária é também uma forma de memória. Como diz Eco (1989, p. 104), “os livros falam entre si; cada leitura é uma reescrita”.

Por fim, é possível perceber que, além de fazer dialogar textos literários e religiosos, ambas as obras constroem um espaço em que os próprios leitores são convidados a reconhecer essas referências. A intertextualidade, assim, torna-se uma ponte entre autor, texto e leitor, ativando a memória cultural. Como resume Carvalhal (2003, p. 101), “a intertextualidade é uma maneira de o texto dialogar com a tradição e com a atualidade ao mesmo tempo”.

3.2 Hipertextualidade e Via Crucis

A relação entre *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* evidencia um caso claro de hipertextualidade. O romance de Amado se constrói como resposta irônica e reinterpretativa ao enredo de Callado. Genette (1982, p. 10) define hipertexto como “um texto derivado de outro anterior, com transformação”.

Ambas as obras tratam de roubos de imagens sacras, mas enquanto Callado opta pelo mistério dramático, Amado opta pela sátira e pelo sincretismo. Segundo Mello (1996, p. 14), “quanto menos a hipertextualidade é declarada, mais sua análise depende de uma decisão interpretativa do leitor”.

A *Via Crucis* aparece como estrutura simbólica nas duas obras. Em Callado, a trajetória de Delfino reflete as estações da cruz. Como afirma Sarduy (1979, p. 178), o barroco é “queda, dor e redenção”, e esse ciclo é percorrido pelo personagem até o fim da narrativa. “Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo”(…) Callado, 1997, p. 195).

Em Amado, a *Via Crucis* é transformada: a santa abandona seu papel tradicional e se torna Iansã, resignificando a dor em revolta. Segundo Brandão (2004, p. 20), “as reescrituras literárias operam reformulações teológicas, em harmonia ou conflito com as teologias oficiais”.

Há uma desconstrução deliberada da tradição litúrgica, como na cena em que a imagem desaparece no saveiro. A travessia para Salvador pode ser lida como metáfora da Paixão. Amado (1988, p. 15) escreve: “o saveiro recebera a missão de conduzir à capital a imagem de Santa Bárbara”.

Em Callado, o protagonismo da imagem sagrada e do oratório barroco reforça a tensão entre fé e delito. Como destaca Genette (1982, p. 13), “a presença do hipotexto no hipertexto pode assumir forma explícita ou subliminar”.

A jornada de dom Maximiliano em *O Sumiço da Santa* também segue uma espécie de via sacra, em que o personagem enfrenta autoridades e dilemas éticos. Amado (1988, p. 109) chama essa jornada de “a via-crúcis de dom Maximiliano naquela noite de provação” e intitula de: “A via-crúcis” um dos principais capítulos que trata das investigações do desaparecimento da santa. Essa adaptação da via-crúcis para os personagens modernos mostra como o hipertexto transforma o modelo original para adequá-lo a um novo contexto cultural. Como afirma Kristeva (1974), “não há textos inocentes, todo texto é produção intertextual”.

Em ambos os romances, os elementos da Paixão de Cristo são reinterpretados à luz de conflitos contemporâneos: tráfico de arte, sincretismo religioso, abandono do patrimônio. Mello (1996, p. 24) afirma que a “rearticulação de um texto anterior permite reconhecer [...] a transvaloração empreendida pelo autor”.

A repetição transformada dos motivos religiosos faz da hipertextualidade um instrumento de crítica e atualização. Como destaca Carvalhal (2001, p. 45), “a literatura comparada busca as alterações e desenvolvimentos entre textos e suas influências recíprocas”.

Por fim, a estrutura da via-crúcis, associada à perda e à ressurreição, é reformulada nos dois romances para refletir sobre questões éticas, estéticas e políticas. A caminhada do protagonista, em ambos os textos, é também um espelho da caminhada do Brasil religioso, patrimonial e plural.

A relação entre *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* pode ser entendida como um caso exemplar de hipertextualidade literária. Conforme Gérard Genette (1982, p. 10), o hipertexto é “todo texto derivado de um outro texto anterior (o hipotexto), mediante transformação, imitação ou paródia”. Jorge Amado constrói sua narrativa sobre o molde temático, simbólico e estrutural da obra de Callado, mas lhe confere uma nova tonalidade, uma nova linguagem e uma nova ideologia.

No romance de Callado, a Via-crúcis do protagonista assume um tom existencial e espiritual. O personagem Delfino carrega sua própria cruz — não apenas a cruz física, mas também os fardos da dúvida, do medo e do pecado — em uma trajetória que remete às estações da paixão de Cristo. A repetição simbólica desse percurso acentua a gravidade do enredo e a aproximação com o modelo cristão tradicional. Conforme aponta Sarduy (1979, p. 178), o barroco, com sua linguagem da dor e da tensão, metaforiza “a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida”. Essa tensão é encontrada no trecho seguinte da obra amadiana:

Confessa-se pecador, pecados veniais, pecados capitais, mas que significam tentação, fraqueza e descaída a quem tanto fez — a quem tanto fez e tanto faz — pela glória de Deus e de seu reino sobre a terra? Inclusive sobre esta terra da Bahia para onde destino o conduzira para nela viver e trabalhar. Terra onde tudo se mistura e confunde ninguém é capaz de separar a virtude do pecado, de distinguir entre o certo e o absurdo, traçar os limites entre a exatidão e embuste, entre a realidade e o sonho. Nas terras da Bahia, santos e encantados abusam dos milagres e da feitiçaria, e etnólogos marxistas não se espantam ao ver imagem de altar católico virar mulata faceira na hora do entardecer". (Amado, 1988, p.50)

Em contraposição, Jorge Amado desconstrói o percurso sacralizado da Via-crúcis por meio da carnavalização e da sátira. A imagem de Santa Bárbara/Iansã não carrega a cruz, mas desaparece misteriosamente e, ao final, reaparece em forma de orixá, simbolizando um renascimento espiritual e cultural. Trata-se de um percurso invertido, em que o sacrifício é substituído pela revelação da ancestralidade. Em diversas ocasiões, essa ancestralidade é colocada de forma crítica nas ações da personagem Manela:

MANELA NÃO CHEGAVA DE SEVILHA NO CORTEJO DA PROCISSÃO do Senhor Morto, na Sexta-Feira da Paixão. Sua procissão era a da Quinta-Feira do Bonfim, ou seja, a das Águas de Oxalá, a maior da Bahia, única no mundo. Não vinha envolta em compunção e penitência, coberta com a mantilha negra, recitando a litania ao som sinistro das matracas. Mea culpa! Mea culpa! compungia-se tia Adalgisa esmurrando o peito. Manela vinha envolta em júbilo e folia, vestida com o deslumbrante traje branco de baiana. (Amado, 1988, p.59)

Genette (1982, p. 15) explica que a hipertextualidade “pode ocorrer sem menção explícita ao hipotexto”, sendo uma forma de reinvenção criativa.

A própria estrutura narrativa de *O Sumiço da Santa* espelha a de *A Madona de Cedro*: ambas iniciam com um acontecimento misterioso (o desaparecimento de uma imagem sacra), ambas acionam instituições formais (Igreja, polícia, museu), e ambas conduzem o leitor a uma revelação simbólica sobre a fé e a cultura. Contudo, enquanto Callado se mantém dentro da lógica cristã barroca, Amado promove um deslocamento: da cruz para a encruzilhada, do altar católico ao terreiro de candomblé. Como destaca Mello (1996, p. 24), a rearticulação de um texto anterior permite “reconhecer as transvalorizações empreendidas pelos autores”.

O percurso das imagens, em ambas as obras, também é metonímico da jornada de seus povos. A Madona desaparecida de Callado remete à perda da identidade nacional diante da negligência com o patrimônio histórico e cultural. Já a Santa Bárbara de Amado representa a fusão entre fé e resistência, mostrando que o sagrado no Brasil não pode ser compreendido fora do sincretismo. A fusão do candomblé e do catolicismo é um dos mecanismos utilizados por Jorge Amado no decorrer da narrativa:

Chegado de Portugal, ao tempo da colônia, no voto aflito de um náufrago lusitano, Nosso Senhor do Bonfim; chegado da costa da África, ao tempo do tráfico dos negros, no lombo em sangue de um escravo, Oxalá. Sobrevoam a procissão, encontram-se no seio das baianas, mergulham na água-de-cheiro e se confundem, são uma única divindade brasileira. (...) Na praça em torno à basílica e nas ruas ao sopé da colina, o povo dera início ao Carnaval: mês e meio de pândega e folia, de festa sem parar que ninguém é de ferro para aguentar durante o ano inteiro as agruras da vida, a miséria e a opressão, a desgraça vil e ilimitada. O dom de fazer a festa mesmo em tão calamitosas condições, próprio e exclusivo de nosso povo, é mercê de Senhor do Bonfim e de Oxalá: os dois juntos somam um, o Deus dos brasileiros, nascido na Bahia. (Amado, 1988, p. 32-72)

Segundo Brandão (2004, p. 20), a literatura que trata da religião “opera reformulações teológicas em conflito ou em harmonia com as teologias oficiais”.

Por fim, as duas obras assumem a *Via-crúcis* como estrutura latente, mas enquanto Callado mantém o paradigma da culpa e da expiação, Amado propõe um novo caminho, onde o riso, o corpo e a ancestralidade rompem com o modelo eurocêntrico da redenção. Esse desvio do roteiro tradicional é a essência da hipertextualidade transformadora. Como afirma Kristeva (1974), “todo texto é um mosaico de citações” e, ao se apropriar do modelo da paixão cristã, os autores aqui analisados o reinventam a partir de vozes e culturas distintas. A alusão à crucificação de Cristo é evidenciada abaixo:

Se ele bem lembrava da sua História Sagrada, nos tempos em que Deus foi crucificado no lato do morro era coisa comum, que podia acontecer a qualquer um, menos a um inocente e a um Deus, é claro. Mas agora? Então a gente podia passar pela porta da casa da gente, diante da mulher da gente, com uma cruz nas costas, sem dizer nada? (Callado, 1994, p. 194).

Tal aspecto apresentado acima representa a necessidade de uma penitência como forma de libertação de Delfino diante do crime cometido, como também ressalta sua timidez como um defeito humano.

A presença da *via-crúcis* nas duas obras não é apenas simbólica, mas estrutural. Em *A Madona de Cedro*, o protagonista percorre literalmente uma jornada de sofrimento, descoberta e revelação, marcada por estações espirituais equivalentes às da Paixão de Cristo. Essa escolha narrativa reforça o vínculo com os modelos bíblicos. Segundo Genette (1982, p. 21), “o hipertexto carrega as cicatrizes do modelo que o precede”.

Em *O Sumiço da Santa*, a estrutura da *via-crúcis* é convertida em uma marcha profana e festiva. Em vez de martírio, há um desfile. Em vez de cruz, há tambores.

Trata-se de uma paródia da tradição, que não a destrói, mas a reinventa. Como afirma Bakhtin (1993, p. 24), “a paródia é o segundo nascimento do texto; ela restitui ao antigo o vigor do novo”.

Ambas as obras também fazem uso de elementos processionais: as romarias, os cortejos, os carregamentos cerimoniais das imagens desaparecidas. Essas passagens têm valor dramático e simbólico. As ruas tornam-se *via sacra*, o povo, o coro, e os conflitos se intensificam a cada passo. Nitrini (1994, p. 130) nota que “o uso de estruturas rituais fortalece a ligação entre o texto literário e as formas simbólicas da cultura”.

Além disso, há uma hipertextualidade teológica nas duas narrativas. Callado se ancora na estética da Paixão, remetendo ao sofrimento redentor, enquanto Amado invoca a teologia da libertação afro-brasileira, onde o sagrado está na vida, na festa e na resistência. Brandão (2004, p. 21) destaca que “a literatura se torna lugar de reinterpretação teológica, onde o texto sagrado é ressignificado pelo tempo e pela cultura”.

O percurso das imagens — do altar ao sumiço, da ausência ao reaparecimento — compõe uma estrutura de morte e renascimento. Essa dinâmica é típica da hipertextualidade transformadora. Em Callado, a imagem desaparecida revela a perda de fé; em Amado, ela retorna como novo símbolo. Como observa Genette (1982, p. 31), “a transformação hipertextual é tanto continuidade quanto ruptura”.

Por fim, a *via-crúcis* em ambos os romances serve como metáfora do Brasil contemporâneo: um país em trânsito entre o sagrado e o profano, entre a opressão e a libertação. Ao transformar a estrutura da Paixão de Cristo em linguagem ficcional, Callado e Amado realizam uma hipertextualização crítica da religiosidade brasileira, revelando suas fraturas, heranças e reinvenções.

3.3 Interdiscursividade e Tradição Religiosa

A interdiscursividade nas duas obras se constrói a partir do cruzamento entre o discurso literário, o religioso e o histórico. Foucault (2008, p. 56) afirma que “nenhum discurso é neutro: ele carrega consigo os jogos de poder que o constituem”.

Em *A Madona de Cedro*, o discurso da Igreja Católica colonial se insere nos conflitos narrativos. O poder eclesiástico é retratado como autoridade normativa, mas também como estrutura falha. Nitrini (1994, p. 128) afirma que “a influência é uma aquisição que modifica a personalidade artística do escritor”.

No romance de Amado, o discurso religioso é tensionado entre o catolicismo e o candomblé. A substituição de Santa Bárbara por Iansã evidencia a resistência das culturas africanas. Como explica Brandão (2004, p. 20), “a literatura forja teologias de libertação do humano”.

As autoridades religiosas nas obras representam o embate entre dogma e fé popular. Em Callado, o monsenhor age com rigidez institucional. Já em Amado, o padre de Santo Amaro entrega a santa com relutância. Amado (1988, p. 98) escreve: “com indisfarçável relutância do vigário [...]”.

A mídia e o discurso intelectual também são incorporados como discursos interdiscursivos. A cobertura jornalística do roubo da santa em Amado revela os discursos oficiais em confronto com o imaginário popular. Carvalhal (1997, p. 9) pontua: “a literatura comparada assume formas distintas, relacionadas aos locais onde é praticada”.

O discurso político também está presente, especialmente nas investigações federais sobre os roubos. A fala dos coronéis e agentes de segurança expressa uma tentativa de controlar a narrativa. Amado (1988, p. 105) escreve: “aqui, na Polícia Federal, temos acompanhado com atenção essa série de assaltos”.

A linguagem dos personagens mistura registros cultos e populares, revelando a multiplicidade de vozes. Bakhtin (1993) chama isso de polifonia, afirmando que “o romance é o gênero do discurso múltiplo”.

A interdiscursividade também aparece nas imagens e nas orações. Em Callado, a referência aos fiéis que recorrem à santa demonstra como o discurso devocional permeia o cotidiano. Callado (1997, p. 43): “Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo”.

A tradição bíblica é evocada direta ou indiretamente, como nas menções à cruz e ao sofrimento de Cristo. Foucault (2008, p. 60) explica que “o discurso religioso é um dos mais antigos dispositivos de poder”.

Por fim, a interdiscursividade oferece uma chave de leitura crítica e cultural das obras. Ao mobilizar discursos diversos, os autores desestabilizam verdades absolutas e revelam a multiplicidade do Brasil religioso e literário.

A interdiscursividade em *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* evidencia como o discurso religioso, longe de ser monolítico, interage e disputa espaço com outras formas discursivas — como o político, o histórico, o cultural e o literário.

De acordo com Foucault, “todo discurso é uma prática social regulada” (2008, p. 56), o que significa que o discurso religioso nas obras analisadas é, ao mesmo tempo, estruturante e estruturado pelas forças que o cercam. Em Callado, a Igreja Católica é representada por seus rituais, dogmas e pela autoridade de seus clérigos, mas também é alvo de crítica velada. A sacralidade das imagens e a religiosidade popular são mostradas em contraste com o burocratismo e a impessoalidade das instituições religiosas. Como afirma Carvalhal (1997, p. 9), “a literatura comparada precisa reconhecer as práticas culturais implicadas nos discursos em confronto”, o que é evidente na tensão entre o sagrado e o profano na obra de Callado.

Jorge Amado, por sua vez, intensifica essa tensão ao aproximar o discurso religioso do candomblé e da religiosidade afro-brasileira. A figura de Santa Bárbara/Iansã torna-se símbolo da ressignificação da fé em um país mestiço, onde a imposição de uma única religião não dá conta da diversidade de crenças. Segundo Brandão (2004, p. 19), “a literatura pode influenciar tanto na manutenção de ideologias alienadoras quanto na criação de teologias libertadoras”, como se vê na proposta sincrética de Amado.

A interdiscursividade se materializa ainda na maneira como ambas as obras mobilizam a linguagem litúrgica, os textos bíblicos e as narrativas hagiográficas. As falas dos personagens, as orações, os hinos e os rituais religiosos são entremeados por discursos seculares e populares, o que configura um entrelaçamento de vozes. Como define Bakhtin (1993, p. 29), essa polifonia é característica dos romances modernos, que incorporam a multiplicidade de discursos sociais em sua forma narrativa.

Outro aspecto relevante é o modo como as obras dialogam com a história oficial da Igreja e suas contradições. Em Callado, a omissão das autoridades religiosas diante do roubo das imagens revela uma crítica à passividade institucional. Em Amado, a relutância do padre em emprestar a imagem sagrada sugere uma resistência conservadora à abertura ecumênica. Nitrini (1994, p. 129) destaca que “a interdiscursividade é capaz de iluminar os jogos de poder que perpassam os textos literários”.

Por fim, ao colocar em cena a tensão entre o discurso oficial da fé e os discursos marginais ou subalternos, ambas as obras ampliam nossa compreensão do religioso como fenômeno social e cultural. A interdiscursividade, portanto, não é apenas um recurso estilístico, mas uma estratégia crítica. Como resume Foucault (2008, p. 62), “compreender os discursos é compreender o poder que os sustenta, os produz e os transforma”

A interdiscursividade em *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* manifesta-se também na convivência entre discursos institucionais e populares. Em Callado, o discurso da Igreja se apresenta de modo formal e hierárquico, por meio das falas de clérigos e documentos canônicos. Em contraposição, a fé popular emerge através da devoção dos personagens comuns. Como explica Foucault (2008, p. 66), “os discursos dominantes tentam se impor como únicos, mas são constantemente cruzados por vozes dissonantes”.

Jorge Amado, por sua vez, amplia o leque discursivo ao incluir os saberes dos terreiros, das mães de santo e dos pescadores. Esses discursos de resistência são historicamente silenciados, mas na ficção ganham centralidade narrativa. O romance evidencia, assim, o confronto entre uma religiosidade oficial, eurocêntrica, e um saber ancestral afro-brasileiro. Como argumenta Brandão (2004, p. 28), “a tradição religiosa brasileira é interdiscursiva por excelência, pois acolhe o conflito como parte de sua constituição”.

Em ambos os romances, a imprensa e o discurso jornalístico também desempenham papel fundamental, contribuindo para a espetacularização dos acontecimentos. A cobertura do desaparecimento das santas revela como o discurso midiático molda a opinião pública, construindo narrativas concorrentes àquelas da fé. Segundo Carvalho (2003, p. 99), “a literatura moderna dialoga não apenas com textos artísticos, mas com discursos sociais mais amplos”.

Além da imprensa, o discurso jurídico também entra em cena, especialmente nas investigações sobre o sumiço das imagens. Em *A Madona de Cedro*, o processo policial é

marcado por termos técnicos, interrogatórios e relatórios, enquanto em *O Sumiço da Santa*, há uma sátira à burocracia estatal. Podemos verificar essa crítica no trecho abaixo:

REFESTELADO NA POLTRONA GIRATÓRIA, ELEVANDO A MÃO NUM gesto elegante e afirmativo, o doutor Calixto Passos, secretário de Segurança Pública do estado da Bahia, encarou o alarmado diretor do Museu de Arte Sacra: — Mais uma! A continuar assim não vai sobrar nem uma única imagem de valor nas igrejas da Bahia. Sabe o caro mestre quantas foram roubadas nestes últimos três meses? Dezesseis, nada mais, nada menos. Nem quatorze nem quinze: dezesseis! Sorriu, enfático, gostava de ouvir a própria voz, tribuno aplaudido desde os bancos acadêmicos na Faculdade de Direito, orador da turma, advogado no cível tendo a seu cargo os porta-fólios de poderosas organizações financeiras, político bem-sucedido. “Calixto Passos, o talento a serviço da Justiça”, escrevera um foliculário em crise de adulação a propósito da escolha (Amado, 1988, p. 98)

A multiplicidade desses registros cria uma rede interdiscursiva que amplia o sentido das obras. Foucault (2008, p. 61) sustenta que “todo discurso é uma prática regulada, mas nenhuma prática é neutra”.

Outro aspecto importante é o uso do discurso artístico. Os autores mencionam escultores, pintores e estilos estéticos como parte da narrativa religiosa. Aleijadinho e Mestre Ataíde são nomes que remetem à tradição barroca, mas que também operam como discursos visuais sobre a fé. “A Bahia pode rejubilar-se: possuímos uma das mais belas peças criadas pelo gênio do Aleijadinho.” (Amado 1988, p. 494).

A interdiscursividade, aqui, abrange a arte, a arquitetura e a sensibilidade estética do período colonial. Sarduy (1979, p. 180) afirma que “o barroco é a linguagem do excesso e da fusão de códigos”.

Por fim, a tradição oral aparece como forma de interdiscursividade cultural. Nos dois romances, o povo conta, reconta, interpreta e resignifica os fatos. As vozes populares transformam o desaparecimento das santas em lenda, boato, metáfora e resistência. A literatura torna-se, assim, um espaço onde diferentes discursos convivem, se confrontam e se transformam. Como afirma Bakhtin (1993, p. 45), “o romance é o único gênero que pode acolher todas as vozes, inclusive as que discordam entre si”.

3.4 Palimpsesto e Carnavalização nas obras

O conceito de palimpsesto, conforme Genette (1982, p. 10), refere-se a uma “escrita sobre outra escrita”, em que o novo texto conserva traços do antigo. Essa lógica é evidente em *O Sumiço da Santa*, que se apoia sobre *A Madona de Cedro* para criar uma narrativa renovada, marcada pela crítica social e pelo sincretismo.

Ao ressignificar o desaparecimento da imagem sacra, Jorge Amado transforma o que em Callado é luto e mistério em festa e renovação. Isso configura, segundo Bakhtin (1993, p. 24), um “processo de carnavalização”, no qual “a seriedade é relativizada pelo riso, pela inversão das hierarquias e pela liberdade discursiva”.

Em Callado, a imagem da santa é símbolo de fé e tradição, e seu desaparecimento gera consternação; em Amado, o sumiço de Santa Bárbara culmina em seu renascimento como Iansã, orixá das tempestades, sugerindo um ciclo de morte e renascimento — um palimpsesto religioso e cultural. Como afirma Nitrini (1994, p. 135), “a influência transforma, sem anular, a personalidade artística”.

A própria narrativa de Amado é carnavalesca por natureza: há multiplicidade de vozes, humor, erotismo e crítica aos poderes estabelecidos. Bakhtin (1993, p. 28) descreve esse processo como “rebaixamento dos dogmas oficiais e sacralizados pela celebração do corpo, da vida e da diversidade”.

O palimpsesto se revela também nas cenas em que o sagrado é tratado com humor. A santa sendo transportada junto com frutas tropicais, por exemplo, é uma imagem que mistura o sublime e o cotidiano, uma característica típica da carnavalização. Amado (1988, p. 15) afirma: “além da carga de abacaxis, cajus e mangas, o saveiro recebera [...] a imagem de Santa Bárbara”.

Já em *A Madona de Cedro*, o tom é mais grave, mas a carnavalização surge nas reações populares aos roubos, que expõem a fragilidade da fé institucional. Callado (1997, p. 14) ironiza: “os detetives do Rio queriam apurar quais eram de fato as obras do Aleijadinho — perdiam tempo: o homem trabalhava sem dedos, roídos pela lepra”.

A crítica social está presente em ambos os autores, mas por meios distintos. Enquanto Callado adota a sobriedade barroca para denunciar a alienação e o descaso com o patrimônio, Amado prefere o deboche e a ironia para expor a hipocrisia religiosa e as

relações de poder. Carvalho (2003, p. 101) lembra que “todo texto é construção sobre um outro”.

A presença de personagens populares, como pescadores, feirantes e devotos, reforça a carnavalização da narrativa. Esses sujeitos, muitas vezes marginalizados no discurso oficial, ganham centralidade e voz nos romances. Para Bakhtin (1993, p. 34), “o carnaval valoriza o outro, o periférico, o grotesco”. Podemos verificar tais considerações nos trechos de *A madona de Cedro*:

Monteiro da farmácia, centurião da Procissão do Enterro e homem de cabelinho nas ventas, interpelou Delfino de repente aos berros. Que significava aquilo? Que é que ele queria passeando no meio da rua com uma cruz? Não tinha vergonha não? Não tinha mulher e filhos? O que ele queria era aquilo mesmo, não? Uma porção de fotografos a rodeá-lo e a lhe fazer perguntas? (...) Não foi um empurrão muito forte, foi mais um empurrão de quem provoca outro a uma briga, mas Delfino, com a cruz nas costas, perdeu o equilíbrio e caiu. Apoiou-se nas duas mãos e a cruz veio atrás dele, batendo-lhes nas costas. Evidentemente não podia reagir, pois aí a coisa toda caía num ridículo total. Delfino levantou, sacudiu o pó dos joelhos, ergueu a cruz – como pesava agora, Senhor! (Callado, 1997, p.195)

Nos trechos acima, temos duas situações importantes de análise: a primeira é a forma popular do riso acentuado pela queda de Delfino que é visto como principal elemento da carnavalização e o segundo, é modo como o riso está voltado para a plateia que o assiste, ou seja, o conjunto de pessoas que observam Delfino durante a sua trajetória.

O diálogo entre o sagrado e o profano aparece também no vocabulário usado pelos narradores. As expressões populares, os trocadilhos e o erotismo compõem um ambiente em que o religioso não é negado, mas reinterpretado. Segundo Sarduy (1979, p. 178), o barroco “recusa a autoridade e metaforiza a desordem”.

Por fim, tanto *A Madona de Cedro* quanto *O Sumiço da Santa* operam como palimpsestos literários e culturais, que reinscrevem o catolicismo em um Brasil mestiço, contraditório e plural. Essas obras mostram que a literatura pode ser um espaço de resistência, reescrita e celebração das múltiplas vozes que compõem a identidade nacional.

O conceito de palimpsesto, tal como desenvolvido por Genette (1982), permite compreender como as narrativas de Callado e Amado são construídas sobre camadas de

textos anteriores, apagando parcialmente seus sentidos originais para reinscrevê-los sob novas formas e contextos. *O Sumiço da Santa* pode ser lido como um palimpsesto tropical e sincrético sobre a matriz cristã que sustenta *A Madona de Cedro*. Como afirma Genette (1982, p. 12), “o palimpsesto é a escritura em que um texto sobrevive sob outro, às vezes de forma latente, outras vezes de forma paródica”.

Na obra de Jorge Amado, a carnavalização — conceito fundamental de Bakhtin — atua como estratégia de subversão das ordens estabelecidas. A imagem de Santa Bárbara desaparece do altar e ressurge como Iansã, desconstruindo a sacralidade tradicional por meio da inversão simbólica. Segundo Bakhtin (1993, p. 28), “o espírito carnavalesco libera o povo das normas, hierarquias e restrições, instaurando a paródia, o grotesco e a liberdade de expressão”.

Num meneio de ancas, Santa Bárbara, a do Trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice. A ebômi ¹ colocou as mãos abertas diante do peito no gesto ritual e disse: Eparrei, Oiá! Ao cruzar com o padre e a freira, fez um aceno gentil para a freira, piscou o olho para o padre. Lá se foi santa Bárbara, a do Trovão, subindo a rampa do Mercado, andando para os lados do Elevador Lacerda. (Amado, 1988, p. 22)

Já em Callado, o processo carnavalizado é mais contido, porém presente. A busca pela imagem roubada revela o absurdo das estruturas de poder que pretendem controlar o sagrado e o patrimônio cultural. Quando os detetives falham, quando a polícia é satirizada, quando os fiéis se tornam mais lúcidos que os clérigos, revela-se uma inversão simbólica — uma forma sutil de carnavalização do poder. Como observa Sarduy (1979, p. 178), o barroco “questiona a autoridade e faz do excesso um princípio de crítica”.

Além disso, as duas obras expõem como o riso pode ser um instrumento de crítica teológica e política. Em Amado, os personagens usam a linguagem do deboche e da malícia para questionar o papel das instituições religiosas. O evento da exposição da imagem é tratado com teatralidade e ironia, revelando o esvaziamento simbólico das práticas religiosas espetacularizadas. Conforme Bakhtin (1993, p. 35), “no carnaval, não há centro, não há voz única: tudo é ambíguo e polifônico”.

Outro elemento típico da carnavalização é a presença do corpo, da festa, da mistura entre o sublime e o grotesco. Em *O Sumiço da Santa*, a santa viaja ao lado de

frutas e mercadorias, rompendo com a pureza simbólica esperada de uma relíquia. Em *A Madona de Cedro*, a imagem é cobiçada, negociada e roubada — quase secularizada. Nitrini (1994, p. 128) afirma que “o processo intertextual, ao dialogar com a tradição, também permite seu questionamento e reinterpretação”.

Por fim, tanto o palimpsesto quanto a carnavalização nos permitem entender como a literatura transforma o passado em material crítico e criativo. Callado reinscreve o barroco mineiro como denúncia política e espiritual. Amado reinventa o catolicismo como base para o sincretismo baiano. Ambas as estratégias mostram que, na literatura brasileira, o sagrado nunca é puro, e o profano nunca é apenas banal. A fronteira entre os dois é borrada por vozes, memórias e imagens em disputa.

As obras analisadas constroem-se como palimpsestos não apenas pela sobreposição de textos, mas também pela sobreposição de culturas, religiões e visões de mundo. Conforme Genette (1982, p. 13), “o palimpsesto transforma o original sem negá-lo, mantendo suas marcas como vestígios de sentido”.

Em *O Sumiço da Santa*, o catolicismo europeu é reescrito a partir do candomblé, revelando a tensão entre o modelo colonial e a vivência afrodescendente. Esse conflito é concretizado na relação de Manela e sua tia Adalgisa, uma católica radical. Manela é uma jovem adepta ao candomblé, filha de Yansã e envolvida em rituais e práticas religiosas afro-brasileiras como é inscrito no trecho abaixo:

Ao mesmo tempo em que invoca a proteção divina -Misericórdia, meu Senhor do Bonfim! —, num gesto instintivo, hereditário, Manela inicia o ritual das equedes² cólitas das feitas no cuidado dos orixás manifestados: desenrolou da cintura a faixa imaculada para com ela limpar o suor no rosto de Gildete: as mãos na cintura, os punhos fechados, Oxalá resmunga ordens. (Amado, 1988, p.69)

No excerto acima, podemos observar a ênfase que Jorge Amado dá a coexistência entre as duas tradições religiosas Bastide (1960, p.36) ao estudar sobre as religiões africanas no Brasil considera que: “o sincretismo não é mais simplesmente o resultado do encontro de duas civilizações; resulta em definitivo da analogia entre o inconsciente do negro e do branco”

A carnavalização nas duas obras se dá pela inversão de hierarquias, pelo riso e pelo grotesco. Jorge Amado transforma a imagem da santa em personagem de uma festa, escapa da solenidade da religião institucional e oferece ao leitor uma teologia da alegria. Em *Madona de Cedro*, temos a seguinte situação:

Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo. - Por que não vai para o circo, hem? – berrou na cara de Delfino d. Dolores. - E olhe que é a cruz de Feliciano Mendes – explicou o Monteiro, um tanto envergonhado do papel que fizera um momento antes. Oh, imaginem! A nossa cruz! [...] O fato é que agora eram as mulheres a dar em cima dele, agora d. Dolores queria porque queria levar a cruz de volta ao oitão do santuário... (Callado, 1997, p. 195 – 196).

Através desse trecho podemos observar o caráter cômico dado ao percurso de Delfino, principalmente ao direcioná-lo para o circo, fazendo relação com picadeiro e riso da plateia. Esse procedimento, conforme Bakhtin (1993, p. 36), “permite a renovação do olhar sobre o mundo, desestabilizando as verdades absolutas por meio do riso popular”.

Antonio Callado, embora mais contido, também utiliza estratégias de carnavalização ao mostrar o ridículo das autoridades que tentam controlar o sagrado. O exagero de formalidades, a burocracia inútil e a hipocrisia dos religiosos são formas discretas de sátira. Essas cenas lembram os autos sacramentais, que misturavam elementos cômicos com lições morais. Segundo Eco (1989, p. 87), “o excesso é sempre um gesto crítico na arte narrativa”.

Além disso, a presença do corpo, do desejo e do erotismo insinua-se nas duas narrativas como elemento carnavalesco. Em Amado (1997, p.122), essa dimensão é explícita, celebratória, acentuada sobretudo pela presença do fantástico, na personificação da santa: “muito do que aconteceu durante a visita de Iansã à cidade da Bahia nunca se vai saber: onde dormiu, com quem brincou a doce brincadeira, sobre que peito amante sossegou a cabeça na hora tardia do repouso, do sono da valente”. Em Callado, a imagem aparece de forma mais simbólica, como nas esculturas de Aleijadinho que unem o sagrado ao sensual.

A linguagem barroca opera nesse limite entre o sublime e o terreno. Sarduy (1979, p. 181) define o barroco como “um sistema de tensões que abraça o corpo, a fé e a linguagem num só gesto”.

As imagens sacras, por sua vez, são palimpsestos visuais: por fora, mantém a aparência católica tradicional; por dentro, escondem ou revelam novos sentidos. A escultura roubada de Callado é símbolo de pureza, mas também de posse e fetiche; a santa baiana de Amado é simultaneamente mártir e guerreira, santa e orixá. Brandão (2004, p.

31) afirma que “a resignificação do sagrado é uma forma de resistência e reinterpretação cultural”.

Por fim, os romances demonstram que o palimpsesto e a carnavalização não são apenas recursos estéticos, mas estratégias críticas que permitem à literatura questionar a autoridade, reescrever a fé e abrir espaço para outras vozes. Ao fazer isso, *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa* revelam-se profundamente brasileiros, pois espelham um país onde o sagrado é múltiplo, o riso é político e o passado está sempre sendo reescrito no presente.

¹ Ebomi: é um termo que se refere ao iniciado que já cumpriu a obrigação de sete anos de iniciação (odu ejé) e, portanto, possui um status mais elevado dentro da comunidade religiosa. É um título dado tanto a aqueles que se tornam líder (ialorixas ou babalorixas) quanto àqueles que permanecem como membros da casa deculto sem assumir essa liderança.

² Equedes: é um cargo de grande importância, onde a pessoa exerce a função de zeladora dos orixás, sendo uma espécie de mãe ou guia dentro do terreiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, explorou-se a profunda conexão entre literatura, cultura e religiosidade. Constatou-se que a obra literária, mesmo sendo ficcional, funciona como um espelho da realidade, ainda que de forma indireta e simbólica. Além disso, evidenciou-se que, para uma compreensão mais completa de um texto, é essencial analisar não apenas seu conteúdo, mas também o contexto histórico, social e cultural em que foi produzido.

Verificou-se a representação da religiosidade na literatura, de modo a perceber como essa imagem foi se modificando tanto na ficção, quanto na realidade, mostrando como a figura “Santa” representou diferentes categorias.

Foram elencadas discussões acerca da literatura comparada, uma modalidade de estudo entre duas literaturas, e a partir destas percebeu-se as suas contribuições relevantes para os estudos literários, observando como acontece o diálogo entre as obras. Para tanto, na análise comparativa realizada entre as figuras religiosas, foram apresentados os panoramas dos contextos sócio-históricos, baianos e mineiros, no século XIX, buscando elos com o *corpus* em estudo, observando o pano de fundo destes (Bahia e Minas gerais). A realização deste trabalho possibilitou algumas inferências, por se tratar de literatura comparada, e por essa modalidade de estudo ser um método que permite analisar as aproximações e os distanciamentos, foi possível confirmar com a análise comparativa entre as personagens.

A análise comparativa *entre A Madona de Cedro*, de Antônio Callado, e *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, permitiu explorar as complexas relações entre literatura, religião e cultura no contexto brasileiro. Através do método da Literatura Comparada, foi possível identificar como ambas as obras dialogam com a tradição barroca, resignificando-a a partir de suas particularidades regionais e temáticas. Enquanto Callado aborda o roubo de uma imagem sacra em Minas Gerais, destacando a tensão entre fé e patrimônio cultural, Amado transporta a narrativa para a Bahia, incorporando elementos do sincretismo religioso e do candomblé.

Os romances revelam-se hipertextos que reinterpretem a tradição católica, seja através da estrutura da Via Crucis, seja pela carnavalização do sagrado. Em Callado, a seriedade barroca e a crítica social predominam, enquanto Amado utiliza o humor e a

ironia para subverter hierarquias e celebrar a pluralidade religiosa. A intertextualidade e a interdiscursividade presentes nas obras demonstram como a literatura pode ser um espaço de resistência e reinvenção cultural, onde vozes marginalizadas encontram expressão.

Além disso, o estudo evidenciou a importância do patrimônio artístico e religioso brasileiro, destacando como as obras de Aleijadinho e Mestre Ataíde transcendem seu valor estético para se tornarem símbolos de identidade e fé. A crítica ao descaso com esse patrimônio, presente em ambos os romances, ressoa como um alerta para a necessidade de preservação e valorização da cultura nacional.

Esta pesquisa reforça o papel da literatura como representação das riquezas da sociedade brasileira. Ao comparar *A Madona de Cedro* e *O Sumiço da Santa*, percebe-se não apenas as diferenças estilísticas e temáticas entre os autores, mas também a unidade de um projeto literário que busca entender e transformar o Brasil através da arte. A obra de Callado e Amado, cada uma à sua maneira, convida o leitor a refletir sobre as múltiplas faces do sagrado, a força da tradição e a vitalidade da cultura popular.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **O Sumiço da Santa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **O sumiço da santa: uma história de fé e de política**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1971.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é religião**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos, v. 102).
- BRUNEL, Pierre. **Que é literatura comparada?** / P. Brunel, C. Pichois e A. -M. Rousseau ; [tradução Célia Berrettini]. — São Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo ; Curitiba : Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.
— (Coleção estudos ; 115
- CALLADO, Antônio. **Madona de Cedro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **A Madona de Cedro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: 1994. p. 109-119.
- _____. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- _____. (org.) **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. [s.n.], - Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. **Barroco: Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1983.
- DUSILEK, Sérgio Ricardo Gonçalves. **Religião e Literatura: Uma leitura a partir de Erich Auerbach**. Teoliterária, v. 7, n. 14, p. 159-183, 2017.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução: Ana Maria Galano. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FABRINO, Raphael João Hallack. **Os Furtos de Obras de Arte Sacra em Igrejas**

Tombadas do Rio de Janeiro (1957-1995)

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 22. ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Luciene Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e o Barroco Brasileiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica: uma introdução à teoria do discurso*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELLO, José Ribamar Ferreira de. **Estudos sobre intertextualidade e literatura comparada**. Recife: Editora Universitária UFPE, 1996.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: teoria, história e prática**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Conceitos Fundamentais**. In: NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo 1998: EDUSP, [s.d.]. p. 125-128.

PORTES, Bruce de Souza. **Revisitando o Barroco Mineiro: A construção de um conceito entre a arte, a identidades e outras representações coloniais**. especialização em Cultura e Arte Barroca. Instituto de Filosofia Artes e Cultura Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Religião e sincretismo em Jorge Amado**. In: SCHWARCZ, L. M.; Goldstein, I. S. (Org.). *O universo de Jorge Amado*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, p. 46- 61, 2009.

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>

MONTERASTELLI, Alessandra. *Veja como imagens de santos são roubadas em igrejas de Minas e traficadas para fora do país*. 19 de junho de 2024 20:36 - Atualizado em 19/06/2024

Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/cidades/2024/6/19/veja-como-imagens-de-santos-sao-roubad-as-em-igrejas-de-minas-e-t> Acesso em: 06/07/2025 às 19:21 horas.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução: Maria Lúcia Lepecki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WELLEK, René. **A Crise da Literatura Comparada**. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.