Vol. 34, nº 3 (2026)

DO DESAPARECIMENTO DA SANTA AO ROMANCE ENCONTRADO: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO E DO SAGRADO EM *O SUMIÇO DA SANTA*, DE JORGE AMADO

***

FROM THE DISAPPEARANCE OF THE SANTA TO THE FOUND NOVEL: THE CONSTRUCTION OF SPACE AND THE SACRED IN O SUMIÇO DA SANTA, BY JORGE AMADO

Amauri da Silva Salvador[1]

Recebimento do Texto: 02/05/2026
Data de Aceite: 01/06/2026

Resumo: Este trabalho analisa a obra *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (1988), de Jorge Amado, com o objetivo de investigar sua constituição literária com base em parâmetros estéticos da narrativa. Fundamentando-se, principalmente, nas concepções de Bachelard (2000) e Blanchot (2011) sobre a ideia do espaço na literatura, a pesquisa busca compreender como o romance articula linguagem, corpo e espacialidade, propondo uma leitura dos procedimentos característicos da literatura moderna. Como resultado, sugere-se que, por meio de estratégias linguísticas adotadas, a obra apresenta uma articulação estética que convida à reconsideração crítica de seus valores literários.

Palavras-chave: Corpo. Espacialidade. Linguagem literária. Narrativa moderna.

Abstract: This study analyzes the novel O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria (1988), by Jorge Amado, with the aim of investigating its literary constitution based on aesthetic parameters of narrative. Grounded, mainly, in the conceptions of Bachelard (2000) and Blanchot (2011) regarding the idea of space in Literature, the research seeks to understand how the novel articulates language, body, and spatiality, proposing a reading of the characteristic procedures of Modern Literature. In conclusion, it is suggested that, through the linguistic strategies it adopts, the novel presents an aesthetic articulation that invites a critical reconsideration of its literary values.

Keywords: Body. Literary language. Modern narrative. Spatiality.

1 Introdução

Publicado em 1988, *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (*OSSUHF*) inscreve-se como uma obra emblemática de Jorge Amado. O romance parte de um enredo insólito: o desaparecimento de uma imagem de Santa Bárbara, enviada da cidade de Santo Amaro para uma exibição em Salvador. O episódio (que se passa em 48h) mobiliza as autoridades religiosas, a imprensa e o poder público, desencadeando uma série de eventos

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. Bolsista de Demanda Social da CAPES. E-mail: amauri.salvador@unemat.br

que confrontam as fronteiras entre o sagrado e o profano, o Catolicismo e o Candomblé, o institucional e o popular. No centro da trama, destacam-se as personagens Adalgisa e Manela: tia e sobrinha marcadas por antagonismos que justificam em suas identidades, espaços e corpos, um processo de transfiguração espiritual e vivencial.

Mais do que relatar uma anedota do âmbito maravilhoso, o romance amadiano apresenta recursos que constroem um ambiente de imaginação narrativa que convoca a linguagem como força criadora e pode ser lido como obra literária com base em elementos teóricos propostos por Blanchot (2011) e Bachelard (2000), cujas teorias estruturam o arcabouço conceitual basilar desta análise. Busca-se demonstrar que há, no texto analisado, a ativação da espacialidade, a interioridade e a fabulação como operações estéticas que produzem modos de sentidos, posicionando o texto amadiano dentro do universo literário.

A análise desenvolve-se em três tópicos. O primeiro propõe uma leitura do espaço como imagem literária, recorrendo à teoria bachelardiana para compreender como a cidade de Salvador e os microespaços da narrativa constituem-se como territórios carregados de sentido e afetividade. O segundo se volta à ideia da obra como origem, fundamentada na noção blanchotiana de espaço literário, defendendo que o romance não representa o real, mas funda um universo outro por meio de um gesto criador. Por fim, o terceiro tópico dedica-se à personagem como espaço de interioridade, analisando como os corpos (especialmente os das personagens Manela e Adalgisa) tornam-se receptáculos do divino, do imaginário coletivo e da experiência estética. Com base nessas análises, pretende-se contribuir para a compreensão da relevância estética da obra enquanto obra literária.

2 A constituição do espaço como imagem literária: a espacialidade simbólica em *O sumiço da Santa*

Para além da configuração de um enredo do maravilhoso centrado no desaparecimento de uma escultura religiosa, *OSSUHF* constrói uma rede de associações sensoriais que ancoram o espaço em dimensões, convocando o leitor a experimentar o texto não pela lógica dos acontecimentos, mas pela densidade poética dos lugares. Em consonância com a teoria de Bachelard (2000, p. 205), examina-se que, no romance analisado, o espaço é elemento fundante da construção ficcional, tendo em vista que “o

espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha". Nesse contexto, a espacialidade torna-se mais do que um suporte narrativo, uma vez que ela opera como estrutura de sentido.

Desde os primeiros capítulos da obra, Salvador deixa de ser um mero cenário e passa a funcionar como uma entidade que pulsa com as forças da memória coletiva e sacra, confrontando a racionalidade institucional do Estado. As menções da Igreja, do Largo do Pelourinho, da repartição pública e dos terreiros de Candomblé são narradas como lugares vivenciados por um sujeito receptivo ao inusitado, que descobre no ambiente urbano o ponto de partida para a experiência estética. Essa vivência possibilita ao leitor desfrutar das experiências culturais e emocionais que ampliam a densidade criativa desse lugar ficcional.

A dinâmica espacial que permeia a obra não se apresenta somente na forma de cenário, também é compreendida como dispositivo memorial em diálogo com o conceito de "topofilia", discutido por Tuan (1980), o qual se refere ao vínculo entre as pessoas e os lugares e que passam a adquirir significado por meio das experiências que os atravessam. Em *OSSUHF*, a Cidade da Bahia[2] é mais do que lócus geográfico: é "porto do mistério, farol do entendimento" (Amado, 1988, p. 18), firmando-se como território que abarca os registros memoriais das tradições que pulsam nos corpos, nos ritos e nas ruas.

O ambiente urbano torna-se o meio pelo qual a ficção convoca o sensível, o mítico e o imaginativo. A caminhada da Santa pelas ladeiras, assim que ganha vida, é menos um evento físico do que uma epifania literária, visto que as ruas são animadas por uma força que reconfigura a experiência citadina. Esse movimento aproxima-se da ideia de palimpsesto espacial, em que as camadas de tempo e de sentido se sobrepõem, e Salvador torna-se corpo e mito. Desse modo, a cidade deixa de ser apenas pano de fundo e passa a ser organismo vivo da própria narrativa, isto é, uma das personagens presentes no romance.

Nesse contexto, a valorização da oralidade é central na construção do espaço literário na obra analisada. Como observa Câmara (2013), o autor do romance empresta sua voz ao povo baiano, fazendo com que suas narrativas ressoem como causos contados à beira-mar, convocando o leitor a escutar, mais do que apenas ler. Por meio da linguagem coloquial e da ambientação, desenvolve-se um cenário múltiplo, popular e sincrético, atravessado por vozes

[2] Optou-se pela escrita da palavra "Cidade" com inicial maiúscula levando em consideração seu papel de personagem dentro do romance analisado.

que o tornam vivo e politicamente afirmativo. Sendo assim, a Cidade da Bahia passa a ser voz coletiva.

A topografia do romance de Jorge Amado revela uma Salvador que, além de abrigar os eventos, os provoca. Essa vitalidade, perceptível no momento em que a estátua de Santa Bárbara cria vida e percorre as ruas, aproxima-se da noção de "casa cósmica" em Bachelard (2000), na qual o plano vivenciado é também aquele em que os corpos e as palavras se reorganizam poeticamente. Há, portanto, uma sobreposição entre os planos vividos e narrados, ambos animados por uma dimensão fabular. Ela é descrita como "Terra onde tudo se mistura e se 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 o embuste" (Amado, 1988, p. 44).

A Santa, ao subir a Rampa do Mercado com um meneio de ancas a distribuir bênçãos com piscadelas cúmplices, encarna essa fusão entre os espaços físico e sensível. As ruas e ladeiras deixam de ser suportes geográficos para se tornarem corredores de sentido, impregnados pelos costumes e pelo misticismo popular. A Cidade da Bahia, "enaltecida por gregos e troianos, exaltada em prosa e verso" (Amado, 1988, p.18), não é apenas referida, mas também experimentada como forma literária. Nesse sentido, a cidade funciona como um receptáculo de forças criativas que se concretizam pela palavra narrada. Mais do que ambientar, o espaço transforma e é transformado pelos elementos narrativos, tornando-se agente da própria ação.

Ao explorar esses ambientes, Amado trabalha, segundo a linguagem bachelardiana, com uma dialética entre o macro e o microespaço. O macro corresponde ao núcleo urbano, coletivo e compartilhado (como as ruas de Salvador, os mercados e os terreiros) que funciona como o palco simbólico das tradições. A cidade em sua totalidade engendra o plano visível da sociabilidade. Já o microespaço diz respeito aos lugares de interioridade e intimidade que revelam o que há de mais profundo nos personagens (como o quarto de Manela, o roncó[3], o

[3] No Candomblé, o "roncó" é o espaço reservado ao recolhimento dos iniciados, geralmente um quarto sacralizado no interior do terreiro, no qual se realizam os rituais mais íntimos da iniciação religiosa. Ali, o iniciado permanece resguardado, em silêncio e sob cuidados específicos, vivenciando uma espécie de renascimento simbólico e espiritual. Trata-se de um ambiente liminar, em que o corpo se torna receptáculo da divindade e da ancestralidade. Como explica Prandi (2001, p. 76), o roncó "é o local do recolhimento iniciático, onde o futuro filho de santo viverá sua primeira experiência direta com os orixás, sob o signo do segredo e da transformação".

altar doméstico, o espaço do corpo como receptáculo do sagrado), onde se concentram as forças sentimentais e simbólicas.

Essa polaridade espacial é central para Bachelard (2000, p. 145), que afirma que cada espaço verdadeiro de intimidade é "um germe de uma casa", ou seja, uma "célula" que reverbera na totalidade da narrativa. Na obra, esses dois planos não se opõem, mas se entrelaçam, e é justamente a fusão entre o coletivo e íntimo que estruturam a imaginação, conferindo um papel ativo na construção imagética da obra. A literatura cumpre sua tarefa de re-habitar o mundo pela linguagem. Essa dimensão íntima revela a força espacial que reverbera no todo.

Dessa forma, o romance escapa da superficialidade realista e se instala na órbita do imaginário. "O espaço valorizado é um verbo" (Bachelard, 2000, p. 328), tornando-se não uma representação do mundo, mas uma criação que age como reveladora da psicologia dos sujeitos e propulsor da experiência estética para o leitor.

É precisamente as dimensões de experiência cultural, histórica e interna que reforçam o pertencimento de *OSSUHF* à literatura. Como destacam Santos e Araújo (2014, p. 94), "a memória inscrita no espaço urbano da Bahia, convocada pelos ritos, cantos, cheiros e silêncios, traduz uma estética da resistência, capaz de afirmar identidades marginais no tecido narrativo". No texto amadiano, o deslocamento de uma estátua sacra para núcleos espaciais do Candomblé, dos mercados, dos becos e dos corpos femininos não constitui apenas uma alegoria da mestiçagem religiosa, mas uma recusa ao apagamento histórico.

A performance da cidade como protagonista legitima o romance como texto que reformula os critérios de valor literário ao dar centralidade àquilo que a tradição crítica frequentemente marginalizou. Assim, o texto opera como invenção estética e como ato político de novas formas de mundo. Projeta-se uma Bahia viva e insubmissa na literatura. Essa confluência aponta a questão espacial como eixo estruturante da obra, com sua função narrativa e viabilizadora da linguagem evocativa e das experenciações compartilhadas.

3 A obra literária como origem: linguagem e criação no espaço literário

Blanchot (2011, p. 12) assegura que "a obra de arte não é acabada nem inacabada: ela é", inserindo-a na autonomia radical da literatura frente a qualquer exigência exterior de sentido, moral ou utilidade. Por meio da estrutura da linguagem, a narrativa amadiana revela um mundo criado fundamentado em um acontecimento fundante e inaugural: a súbita animação da Santa e seu subsequente desaparecimento. É justamente nessa condição originária da obra que se encontra um afastamento da realidade objetiva e do cotidiano, e cria-se um domínio próprio.

De acordo com o autor, o espaço literário é aquele em que a linguagem se descola de sua função comunicativa banal, assumindo o papel de fundadora de um mundo possível: "Escrever é encontrar esse ponto [do imaginário] onde o infinito coincide com lugar nenhum" (Blanchot, 2011, p. 43). Nesse contexto, os fatos narrados são apresentados como verossímeis dentro da lógica interna da feitiçaria e da oralidade popular, construindo um universo em que a dúvida é suspensa não por ingenuidade, mas por uma operação estética que redefine os limites do narrável. A possibilidade de que a Santa tenha criado vida não é questionada; o narrador naturaliza esse evento, inserindo-o no campo do possível dentro da tradição cultural. Não se questiona como a Santa criou vida.

Logo nas primeiras páginas da obra, a voz que narra argumenta com o leitor de que, na Bahia, isso é perfeitamente possível, e tal decisão estética sustenta a configuração da obra. Antes mesmo de a história ser iniciada, há a explicação que ambienta, informando que o que está prestes a ser contado "noutro lugar não poderiam ter acontecido" (Amado, 1988, p.14). Afinal, a Bahia é conhecida por seus mistérios, magia e ancestralidade. Adiante, retoma a ideia de naturalidade dos acontecimentos sobrenaturais:

> os milagres são o pão de cada dia de Deus Todo-Poderoso. Aqui, nesta cidade da Bahia, são tantos os deuses e tamanhos os prodígios, que se perde a conta dos milagres e já não se atenta neles, comezinhos, corriqueiros [...] Viver nas condições em que o povo vive não é um milagre e dos maiores? (Amado, 1988, p. 337-338).

O texto literário, nesse contexto, não tem como finalidade reproduzir uma verdade empírica, mas constituir uma realidade sensível sustentada por escolhas narrativas que desafiam a lógica ordinária. O leitor é, assim, interpelado a participar da construção do sentido, completando a obra com sua percepção individual.

Conforme destaca Sartre (2004), a obra literária é sempre um apelo dirigido ao outro, ao leitor, cuja consciência completa a criação iniciada pelo escritor. Escrever, portanto, é um ato radical de liberdade: um exercício de expressividade que se afirma no mundo como denúncia e invenção. Ao fazer da oralidade baiana um universo estético, Amado promove esse encontro entre linguagem e liberdade. Nesse mesmo sentido, Jouve (2012) observa que a literariedade de uma obra não reside unicamente em sua forma ou gênero, mas em seu valor simbólico — ou seja, na capacidade de gerar uma leitura estética que a legitime como literatura. *OSSUHF* se alinha a esse horizonte, porque rompe a lógica empírica para performar um espaço de criação, onde o leitor é convidado a completar a obra com sua própria sensibilidade.

A retórica do escritor opera em sentido blanchotiano, visto que não descreve o mundo, mas o cria, erguendo um universo em que a "origem" da narrativa está menos no fato contado do que na criação que o sustenta. Essa ação se inscreve diretamente no que Blanchot (2011) denomina como "espaço órfico", no qual a dicotomia entre o desejo de trazer à luz e a necessidade de aceitar a obscuridade (o indizível) se manifesta, como exemplificado na figura mítica de Orfeu, que desce ao mundo dos mortos para resgatar sua amada Eurídice, mas fracassa ao virar-se para vê-la antes de sair do Hades.

O ato decisivo que estrutura o mito (a escolha do virar e arcar com as consequências desse ato) é radical e fundador da narrativa, permitindo pensar o próprio trabalho da literatura. Mais do que oferecer elementos para a criação de uma imagem, a escrita ficcional revela o indizível. Nessa dimensão, a cena em que Manela aceita tornar-se receptáculo de Iansã/Oyá pode ser lida como exercício de agência da personagem e, no plano da escrita, como artifício construído pelo autor para expor esse "gesto órfico" da literatura ao exercer o poder de decisão e ao arcar com suas consequências. Afinal, "a obra é essencialmente risco" (Blanchot, 2011, p. 258).

Dessa forma, a personagem personifica o drama criativo da própria literatura: abrir-se ao desconhecido. "Na rua, a negra, vestida com trapos cor de vinho, bonita como o quê, sorriu para Manela, lhe entregou o eiru feito de crina de cavalo e se desvaneceu" (Amado, 1988, p. 308). Ao aceitar a ferramenta de trabalho de Iansã (eiruexim), Manela sela o compromisso com a Orixá e, tal qual Orfeu, faz a sua escolha. Daquele momento em diante,

não era apenas a indefesa e subordinada sobrinha de Adalgisa. Seu corpo e ori[4] eram de Iansã.

Esse deslocamento em direção à experiência constitui o núcleo da linguagem empregada pelo autor, que não pretende validar empiricamente a existência da Santa animada, mas estabelecer um campo de presença sugestiva, cujo valor reside na intensidade expressiva da vivência, e não na comprovação dos fatos. A presença de Iansã/Bárbara, que transita entre conventos e terreiros, entre a escultura e a carne, constitui uma configuração ambígua "no limite do nomeável".

Essa indeterminação simbólica encontra ressonância no conceito de regime estético de Rancière (2005, p. 33), para quem "o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes". Nesse cruzamento de ideias, a obra revela potencial subversivo dos sistemas tradicionais de sentido. É nessa estirpe que o romance se move: desarticulando a lógica dos gêneros, das crenças e das identidades, e construindo um espaço em que o encantamento não é uma exceção, mas o próprio fundamento do narrar. Por isso, a obra institui o maravilhoso como sua própria linguagem.

Com base nisso, analisa-se que o espaço literário se constitui no campo da criação. Quando o autor introduz a possibilidade de uma santa que anda, pisca, sorri e visita pontos turísticos, ele abandona a expectativa e investe no poder da escritura enquanto energia formadora. Com base nos estudos blanchotianos, é possível inferir que não há a pretensão de comunicar uma mensagem, mas de assumir o risco de uma obra que não se preocupa com as funções da realidade, mas que a desestabiliza, desorganiza, desobriga. A literatura, nesse ponto, não é espelho do mundo, mas seu abalo criador.

Assim como o jogo literário descrito por Blanchot (2011) pressupõe a perda e a ausência de garantias, há uma renúncia a qualquer alicerce do senso de verdade ou de explicação causal. A transfiguração da estátua que toma forma humana e se incorpora à Orixá simboliza esse deslocamento da imagem sacralizada à força mítica corporificada, do objeto de culto à entidade atuante.

Além disso, o riso do narrador pícaro, sua ironia cúmplice e sua disposição para a fabulação são efeitos desse processo, pois, ao brincar com o narrar, ele reafirma o

[4] Cabeça.

fundamento literário da obra como linguagem em perpétua recriação. Ele recorre ao cômico, conforme pode ser visto, no trecho em que ele insinua contar sobre a noite de núpcias de Adalgisa, e antecipa ao leitor que, caso estivesse muito curioso para saber os "detalhes libidinosos, excitantes, basta que salte algumas páginas" (Amado, 1988, p. 130) e ficará sabendo "tintim por tintim"; afinal, "ninguém é obrigado a ler o livro inteiro" (Amado, 1988, p. 130). Mas, neste momento, o leitor se encontra imerso no universo amadiano e, possivelmente, não arriscará perder os acontecimentos das próximas 49 páginas. Quando, finalmente, chega o referido capítulo, ele faz questão de destacar: "Existe quem esteja aguardando com incontida impaciência este capítulo da intriga, o do cabaço" (Amado, 1988, p. 179). Esses recursos narrativos não fragilizam a seriedade da obra, mas a colocam em outro plano de leitura.

A estratégia do humor e da irreverência reflete um aspecto da literatura que não se limita a apenas contar. Essa disposição pode ser lida à luz de Burke (1969) que dialoga com a ideia de que a figura de quem escreve é capaz de lançar pressuposições ideológicas do público e gerar efeitos estéticos levando em consideração suas tensões internas.

Segundo Burke (1969, p. 161), "o humor resulta de uma discrepância entre pressuposições ideológicas, e o grande conflito de padrões na sociedade contemporânea dá ao artista uma vasta gama de tais discrepâncias a escolher". É exatamente nesse entrechoque de crenças que há o riso como força crítica e criadora. Assim, a abordagem narrativa também encontra ressonância nas ideias blanchotianas sobre a obra literária. Para ele, a verdadeira obra não busca imitar ou representar o mundo, mas proporciona um novo, um "espaço outro", no qual a palavra se torna uma força criadora (Blanchot, 2011, p. 261).

Essa esfera de invenção e liberdade é proposta na obra de Jorge Amado, pois o texto não imita, mas engendra. Não copia, mas funda. Isso se ocorre por meio da palavra em sua potência poética, ao subverter expectativas e não lançar um relato de fatos, mas, sim, uma experiência estética em que o foco está no próprio ato de contar, não no que é contado. Assim, o romance realiza plenamente a vocação do espaço literário como lugar de criação. A fundação do espaço literário, tal como compreendido por Blanchot (2011), não pode ser dissociada daquilo que Rancière (2005) nomeia como "partilha do sensível", ou seja, o modo como o discurso literário torna visível o que estava invisível e audível o que fora silenciado. A obra analisada não se limita a dar voz a personagens periféricos, ela altera os critérios do

que pode ser dito e sentido, transformando corpos, cenários do Candomblé e memórias populares em matéria literária legítima.

A forma em que a Santa é apresentada, por exemplo, ao mesmo tempo ícone católico e Orixá africana, funciona como figura de transgressão ontológica, rompendo com os dualismos clássicos da cultura ocidental: corpo/espírito, fé/razão, arte/religião. Essa concepção liminar estabelece uma ética do indizível, um campo de mediações. Isso equivale a instaurar um "espaço outro", como propõe Blanchot (2011), bem como uma nova dinâmica de visibilidade estética, como indica Rancière (2005). Ao construir essa multiplicidade de camadas, evidencia-se o poder da literatura de "redistribuir o visível e o dizível", transformando o que seria uma crônica mística num acontecimento estético maior: o da emergência da percepção como forma de saber. Com isso, a obra se consolida como escritura da alteridade, na qual o mistério não é resolvido, mas celebrado.

4 A personagem como espaço da interioridade: da exterioridade religiosa à experiência íntima

Dentre os personagens distintos de *OSSUHF*, Manela e Adalgisa não são reduzidas a uma função do núcleo narrativo. Elas materializam o movimento da invenção em direção à imensidão íntima: "a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda" (Bachelard, 2000, p. 200). Um traço evidente nas literaturas modernas é o investimento em personagens comuns, que, na maioria das vezes, mostram-se inconformados com o mundo circundante. Não são somente suas ações que servem como parâmetros de caráter; o peso do que é sentido, e de como é estruturada a psicologia de cada um, revela muito mais sobre seu íntimo e fundamenta suas ações.

Adalgisa é católica fervorosa e sua sobrinha Manela adepta às práticas do Candomblé. A tia é a personificação da mulher "respeitável" e extremamente religiosa. Filha de uma mulher preta e de pai espanhol, desconsidera sua herança cultural afro-brasileira e se esforça em viver sob dogmas religiosos, performa "europeidade" e profere abertamente discursos racistas. Já Manela, cujas ações são retratadas como a nêmesis de Adalgisa, passa a morar com ela após a morte de seus pais. Porém, a jovem é constantemente agredida física e verbalmente ao menor sinal de desobediência ou oposição no pensar e/ou agir.

No decorrer do enredo, Manela é libertada pela Santa transfigurada em Orixá (Oyá/Iansã) e, Adalgisa, sucessivos eventos após a sagrada intervenção, também se reapropria de sua identidade e fé, outrora abandonadas e negligenciadas. A transformação íntima de Manela e Adalgisa, de mulheres comuns a portadoras de uma divindade, não ocorre por um salto fantástico, mas por uma lenta imersão nos espaços íntimos do enredo. Esse processo se constrói gradativamente, por meio da confluência entre linguagem, rito e corporeidade. Aos poucos, Adalgisa se desconstrói para que, ao final, seja possível e justificável reencontrar o seu verdadeiro "eu".

Nesse sentido, os corpos das personagens (assim como de outros personagens presentes na obra que recebem o transe mediúnico dos Orixás) são também espaços: eles abrigam, recebem, transfiguram-se. No caso de tia e sobrinha, o corpo feminino torna-se roncó, oráculo e altar — e como tais, exige-se uma leitura que vá além da materialidade. O romance "só se realiza através de uma busca infinita, pois é próprio da origem ser sempre velada" (Blanchot, 2011, p. 255). O processo pelo qual Manela "se transforma" sem que o texto declare isso de maneira direta é exemplo claro dessa profundidade oculta que a boa literatura propõe. Trata-se de uma estética do não dito, do implícito, da vibração simbólica que atua no silêncio do texto.

Esse processo de transformação do corpo, que se reflete não apenas na fisicalidade das personagens, mas também nas manifestações sacras, encontra-se expressivamente na primeira incorporação de Manela. Quando tomada por Iansã, sua libertação é tanto física quanto simbólica e se materializa na frase: "Apagaram o fogo do inferno, axé" (Amado, 1988, p. 62). O "fogo do inferno", carregado de culpa e repressão, cede lugar ao "axé", a força vital que a revigora e lhe dá um novo sentido de ser. Após esse momento de transfiguração, "sensação de alívio, de bem-estar, o desejo único e urgente de viver" (Amado, 1988, p. 63) preenchem o corpo de Manela, que se liberta das amarras que a restringiam. O momento de libertação, agora reintegrado à narrativa, ecoa na estrutura do romance como um reflexo do espaço em que o corpo deixa de ser apenas matéria e torna-se veículo de memória e espiritualidade.

Além disso, a escolha lexical de "axé" ao invés de "amém" é tudo, menos inocente. Ela marca qual cosmovisão passou a reger o mundo interno da personagem, qual tradição se fez presente e qual espiritualidade venceu a disputa. Por meio de um ato órfico, Manela

exerceu seu direito de escolha e dispôs-se a arcar com suas consequências. É válido ressaltar que a experiência da corporeidade não se restringe à personagem Manela, ela reverbera por todo o romance como modo de manifestação do sagrado e da herança cultural afro-brasileira. As incorporações dos Orixás, como os transes de Adalgisa e de outros personagens decorrentes na obra durante os xirês[5], fazem do corpo um verdadeiro suporte de saberes provenientes de seus antepassados. O corpo, assim, participa da cena ritual, bem como estrutura a narrativa, ganhando profundidade expressiva (dança, suor, canto, silêncio, ações que dizem sem precisar nomear).

Nesse sentido, o corpo é simultaneamente texto e rito. O corpo ritualizado não simula: ele acontece. Isso é compreendido ao examinar as cenas dos transes mediúnicos que não exigem explicação racional, mas que provocam catarse estética, como no momento em que Oyá toma Adalgisa, tomando as rédeas na vida de sua filha/iniciada, revelando o "mundo sensível que escapa ao sensório", nos termos de Burke (1969, p. 72): "Adalgisa teve o primeiro estremeção, o primeiro rodopio, anúncio da próxima chegada do orixá, levou a mão à boca, pediu socorro" (Amado, 1988, p.383). A linguagem se curva diante da passagem e o corpo é o canal do indizível. Esse atravessamento simbólico das personagens reforça a expressividade do corpo como lugar de passagem entre mundos.

Como observa Candido (1995), a literatura é uma forma de experimentar o mundo de maneira dialética: ela confirma e nega, apoia e combate, sendo capaz de articular afetividade e crítica em um mesmo movimento. Em *OSSUHF*, essa duplicidade aparece no modo como os corpos femininos são simultaneamente espaço de opressão e de revelação, ritualísticas e rupturas. Ao ritualizar o corpo feminino, emerge a interioridade que se torna política e poética. A personagem para além de um suporte de ação dramática, revela forma de existência que traduz, por meio da experiência literária, os conflitos históricos e espirituais de sua comunidade.

Esses corpos-espaços, atravessados por forças sobrenaturais, tornam-se veículos de manifestação espiritual e ponto de convergência entre o simbolismo coletivo e a reinvenção do sujeito na literatura. Elas não se transformam apenas em filhas de santo, mas em "espaço narrativo de revelação", aquilo que não se reduz à identidade nem à diferença, mas que paira entre as possibilidades do ser e do dizer. As personagens se afirmam por uma abertura

[5] Celebrações ou cerimônias do Candomblé.

constante a experiências limítrofes que subvertem razão, corpo, fé e linguagem, e não por meio de um discurso fechado.

Uma dessas experiências relatadas é quando Manela é finalmente liberta do convento e "Yansã percorreu o espaço do Largo de ponta a ponta, exibindo ao povo o baile da guerreira, das que não tem medo pois enfrentou a morte e a venceu" (Amado, 1988, p. 312). A Santa, ao tomar o corpo/matéria, dança e apropria-se do microespaço. Isso ilustra a carga psicológica e a transformação da personagem, assim como a interiorização deste espaço (da descrição narrativa do corpo à descrição geográfica); ora estava presa, mas, após a tomada de Iansã, passou a ser livre (tanto por meio das performidades corporais, quanto pela saída do convento). A Santa havia feito justiça.

Do ponto de vista bachelardiano, essa abertura ocorre pelo acolhimento do que é narrado. A casa é um corpo de imagens que nos fornece abrigo e, ao mesmo tempo, abre-nos para o devaneio (Bachelard, 2000). Assim, a presença de Manela em ambientes como o roncó, o convento ou o terreiro marca a trajetória de opressão e libertação, e cria uma cartografia que torna sua experiência literariamente expansiva. Desse modo, a ação desloca-se para o plano do subjetivo, tornando o sentir mais relevante do que o fazer.

Ao analisar a construção narrativa, percebe-se que a ação (o desaparecimento da estátua) é o gesto que rompe e dá início ao drama psicológico, religioso e político. A personagem entra em crise com sua realidade (a inconformidade com o mundo ao seu redor), e o espaço íntimo que ela habita (físico e interno) a conduz à metamorfose. Bachelard (2000, p. 26) dialoga que, mais que abrigo, a casa é a metáfora da alma: "a vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa". Nessa casa, Manela se redescobre.

A valorização dos sentimentos das personagens confirma sua inserção no modo moderno de construção narrativa. O romance moderno substitui as ações pela complexidade psicológica, abandona o feito épico para se aprofundar no movimento do pensamento e isso se observa na forma como a narrativa estrutura-se em torno de reações, hesitações e percepções dos personagens diante dos acontecimentos mediúnicos. Esse aprofundamento na estrutura emocional devido à experiência consolida o romance como obra do sensível, não do espetacular.

A maneira que são exploradas as interioridades dos personagens garante à obra uma configuração estética que entrelaça a subjetividade e a intensidade vivencial. É nesse espaço, com seus recuos, silêncios e presságios, que evidencia o campo literário de *OSSUHF*. Manela e Adalgisa podem ser lidas como emblema da virada estética da narrativa antiga para a moderna: sujeitos passivos quanto à própria realidade, mas que guardam em si as forças de uma ancestralidade velada e uma interioridade fecunda. Há uma carga de interioridades substancial. Suas transformações não são racionalizadas, pois a construção imagética e a progressão do enredo permite senti-las. A narrativa não é utilitária, nem doutrinária, visto que ela possibilita a encarnação da experiência. Ela não representa um arquétipo religioso, mas configura um espaço sagrado, e isso só é possível porque o romance, como assume Blanchot (2011, p. 259), é o lugar dessa experiência estética extrema, em que "o poeta é o errante [...] aquele que é privado da morada verdadeira", e ainda assim cria mundos habitáveis. Os corpos de Manela e Adalgisa, como a própria obra, vagam entre domínios e (re)criam sentidos.

5 Considerações Finais

No decorrer desta produção, analisa-se que *O sumiço da Santa – uma história de feitiçaria*, longe de ser uma simples crônica folclórica, configura-se como uma realização literária de construção estética, dotada de densidade simbólica e formal estruturante. Com base nas teorias de Blanchot (2011) e Bachelard (2000), a obra institui, simultaneamente, um espaço de origem, entendido como um plano ontológico e criativo da linguagem literária, de acordo com Blanchot (2011), e um espaço de imagem, ligado à dimensão da experiência, conforme a concepção fenomenológica de Bachelard (2000). Enquanto Blanchot (2011) enfatiza o literário como ato radical de criação que desestabiliza o mundo visível, Bachelard (2000) propõe uma imersão no espaço vivido, que revela a interioridade e a profundidade emocional por intermédio das imagens. Por meio dessas contribuições, foi possível evidenciar que o espaço, na obra, é força geradora de sentido, fundadora de experiências e reveladora de interioridades.

É possível afirmar que a espacialidade do texto, tanto em sua dimensão urbana quanto nos microambientes, evoca núcleo de significação, pois na literatura, nada é por acaso.

Sempre há uma razão para cada elemento selecionado: a Cidade de Salvador, os terreiros, os altares e os corpos atuam como agentes transfiguradores da narrativa, personagens que se constituem na instância da criação. Paralelamente, sua função fundadora de mundo instaura um "espaço outro" em que o maravilhoso não precisa justificar-se, pois encontra no pacto literário e na herança da oralidade sua legitimidade estética. A obra não pode ser lida pela lógica da verossimilhança empírica, sendo preferível instaurar um regime próprio de sentido, sustentado por um narrador que oscila entre o riso e o rito, entre a cumplicidade e a ironia, e que transforma o ato de contar em uma experiência do sentir.

Nesse percurso, destacam-se ainda os corpos das personagens que funcionam como microespaços, territórios da intimidade, do aprofundamento psicológico e da ancestralidade, atravessados por experiências que transformam suas identidades e elevam a corporeidade à condição de linguagem. Dessa forma, esta análise propõe reconhecer *OSSUHF* como ato de criação por meio da escrita literária. Com esses recursos apontados, compreende-se a estética no espaço da obra entre o desaparecimento da Santa e a revelação do sagrado na literatura amadiana por meio das margens, do corpo, do rito e dos mistérios.

Referências

AMADO, J. **O sumiço da Santa**: uma história de feitiçaria. Rio de Janeiro: Record, 1988.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BURKE, K. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

CÂMARA, R. P. Oralidade e escrita na obra de Jorge Amado. *In*: BIAGIO, D.; SILVA, M. R. **Cacau, Vozes e Orixás na escrita de Jorge Amado.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. p. 95 - 115.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos.** 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263

JOUVE, V. **Por que estudar literatura?** Tradução: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** Tradução: Mônica Costa Netto, São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTOS, M. B.; ARAÚJO, R. P. Jorge Amado e a literatura pós-estruturalista: a relevância sociocultural e o reconhecimento de um título honorífico religioso denominado Obá de Xangô. **Revista Humanidades e Inovação**, [*S. l.*], v. 8, n. 58, p. 57-78, 2021.

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

TUAN, Y. F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 1980.