

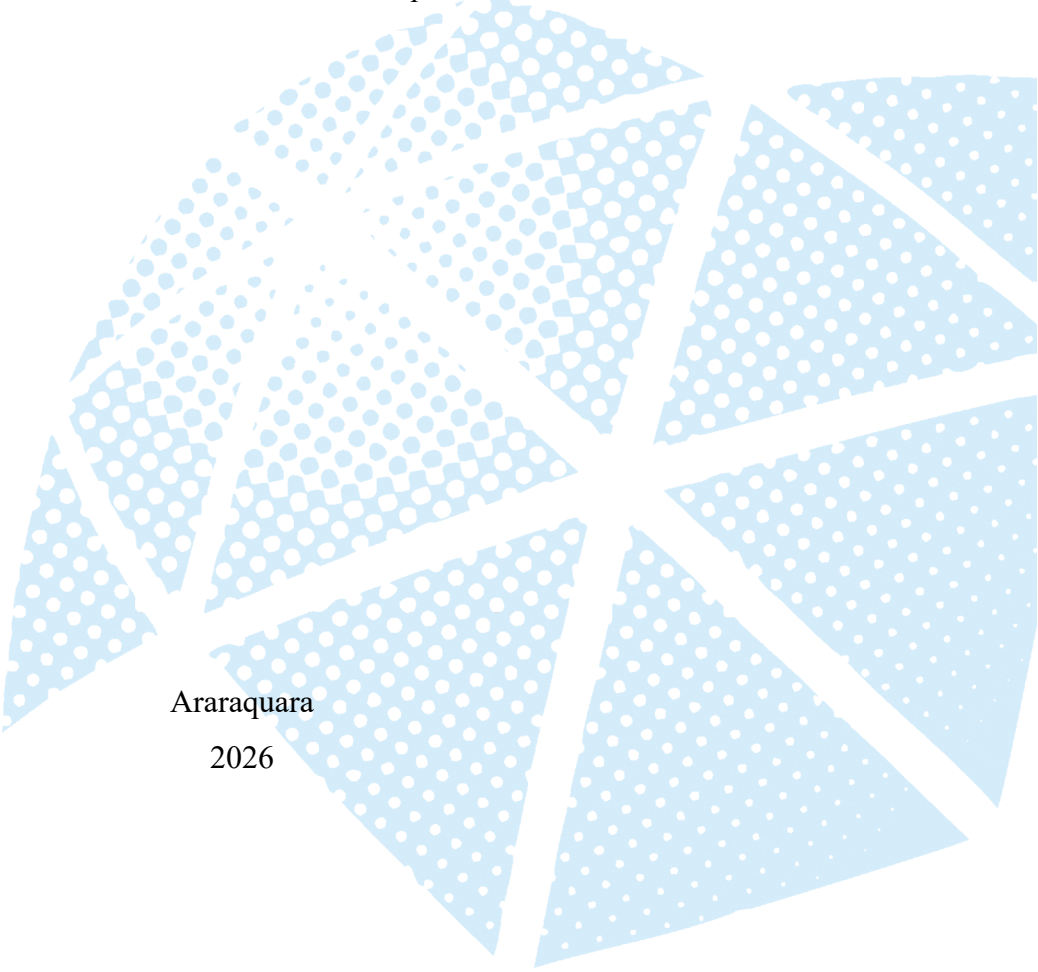
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

MARIA CLARA GONÇALVES MUANIS

DE JORGE A CECÍLIA:

um estudo do conceito de liberdade em *Capitães da Areia*.

Araraquara
2026



MARIA CLARA GONÇALVES MUANIS

DE JORGE A CECÍLIA:

um estudo do conceito de liberdade em *Capitães da Areia*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp de Araraquara como requisito para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Interfaces da literatura com outras artes.

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Fabiane Renata Borsato.

Araraquara

2026

M941j Muanis, Maria Clara Gonçalves
De Jorge a Cecília : um estudo do conceito de liberdade em
Capitães da Areia / Maria Clara Gonçalves Muanis. -- Araraquara,
2026
109 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. Literatura brasileira. 2. Cinema brasileiro. 3. Liberdade. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa amplia o conhecimento científico sobre as obras de Jorge e Cecília Amado, ao mesmo tempo que resgata a atualidade do debate sobre liberdade e infância marginalizada, fomentando uma consciência crítica sobre as heranças históricas da sociedade brasileira. Contribui para a formação de leitores e espectadores mais críticos, demonstrando como diferentes linguagens artísticas podem refletir sobre questões sociais estruturantes. Valoriza a produção regional baiana, insere-a no contexto nacional e dialoga com debates contemporâneos sobre representatividade e questões de gênero. Atua na preservação do patrimônio cultural imaterial e na renovação de seu legado, mostrando como literatura e cinema podem ser instrumentos de transformação social e fortalecimento da memória coletiva.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The research expands the scientific knowledge on the works of Jorge and Cecília Amado, while also retrieving the contemporary relevance of the debate on freedom and marginalized childhood, fostering a critical awareness of the historical legacies still present in Brazilian society. It contributes to the education of more critical readers and viewers, demonstrating how different artistic languages can reflect on structuring social issues. The study values the regional production of Bahia, situates it within the national context, and engages with contemporary debates on representation and gender issues. It also acts in the preservation of intangible cultural heritage and in the renewal of its legacy, showing how literature and cinema can serve as instruments for social transformation and the strengthening of collective memory.

MARIA CLARA GONÇALVES MUANIS

DE JORGE A CECÍLIA:

um estudo do conceito de liberdade em *Capitães da Areia*.

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp de
Araraquara como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Estudos Literários.
Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Interfaces da literatura com outras artes.

Data da defesa: 29/05/2026.

Membros componentes da banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Fabiane Renata Borsato
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Barbieri
UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

Unesp – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho aos meus avós, Adib (*in memoriam*), Creusa, Nelson (*in memoriam*) e Solidea, vozes que ecoam em cada capítulo da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo aos meus pais, Márcia Aparecida Gonçalves e Adib Abdo Muanis Junior, guardiões e tecelões dos meus sonhos, que me ensinaram as primeiras palavras e que são o ponto para onde todas as conquistas retornam.

À Júlia Fontana e Victoria Arantes Bianchi, minhas irmãs da Morada do Sol, com quem escrevi capítulos inteiros e com quem construí uma amizade que não cabe em metros quadrados.

Ao meu companheiro, Leonardo Sentanin, que me faz ter a certeza de que nenhum desafio é grande demais para mim, e a sua família, por acompanhar meus passos, com incentivo e generosidade.

À Amanda, Maria Clara e Victoria, irmãs da minha cidade natal, com quem abro os mesmos sorrisos da infância e com quem aprendi que, não importa para onde o destino me leve, há um lugar ao qual sempre posso voltar.

Ao Vitor Magalhães Dias, pela presença que sempre fez a diferença, e aos amigos que trilharam comigo os primeiros passos da graduação e fizeram o percurso ser mais leve.

À Fabiane Renata Borsato, minha orientadora, por ter sido a voz de confiança quando a minha própria hesitava, por atender aos meus chamados, com seriedade e cuidado, e por mostrar que eu não caminhava sozinha.

Aos meus professores do ensino médio, por mostrarem o caminho da educação, e aos meus professores da universidade, que plantaram conhecimentos que nunca serão tirados de mim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Realmente, a História mostra que o conteúdo da liberdade se amplia com a evolução da humanidade. Fortalece-se, estende-se, à medida que a atividade humana se alarga. Liberdade é conquista constante” (Silva, 2005, p.232).

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo desenvolver um estudo acerca do conceito de liberdade no romance *Capitães da Areia*, escrito por Jorge Amado (1937), e em sua adaptação cinematográfica homônima, produzida por Cecília Amado (2011). A partir das trajetórias das personagens e da fundamentação teórica selecionada para este estudo, pretende-se investigar como a liberdade é articulada nas diferentes linguagens, ao considerar as especificidades de cada produção. Ao retratar a luta diária do grupo de menores abandonados, a história revela-se como um retrato de época e uma forma de enxergar a liberdade e a não-liberdade como eixos centrais que estruturam a crítica social na narrativa. No espaço histórico e social de Salvador da década de 1930 e da primeira década do século XXI, a liberdade é representada como momentânea, uma vez que os meninos do trapiche experimentam uma aparente autonomia nas ruas da cidade, mas estão submetidos a uma não-liberdade social determinada pela pobreza, pelo abandono e pela violência. Como núcleo fundamental e na contramão da opressão estrutural, a personagem Dora emerge como aquela que torna a liberdade tangível, ainda que de forma efêmera. Para compreender a dinâmica da obra, a pesquisa recorre ao quadro teórico estabelecido por Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino (1998) em *Dicionário de Política*, o qual oferece fundamentos conceituais para a compreensão da liberdade e da não-liberdade. Assim, a pesquisa propõe um estudo que compreende a liberdade em *Capitães da Areia* como relacional, precária e tensionada.

Palavras-chave: Liberdade; Capitães da Areia; Jorge Amado; Cecília Amado.

ABSTRACT

The present research aims to develop a study on the concept of freedom in the novel *Captains of the Sand*, written by Jorge Amado (1937), and in its homonymous film adaptation, produced by Cecília Amado (2011). Based on the characters' trajectories and the theoretical framework selected for this study, it intends to investigate how freedom is articulated across different languages, considering the specificities of each production. By portraying the daily struggle of the group of abandoned minors, the story reveals itself as a portrait of its time and as a way of viewing freedom and non-freedom as central axes that structure the social critique within the narrative. In the historical and social context of Salvador in the 1930s and in the first decade of the 21st century, freedom is represented as momentary, since the boys from the warehouse experience an apparent autonomy in the city streets, but are subjected to a social non-freedom determined by poverty, abandonment, and institutional violence. As a central element and in opposition to structural oppression, the character Dora emerges as the one who makes freedom tangible, albeit fleetingly. To understand the dynamics of the work, the research draws upon the theoretical framework established by Norberto Bobbio, Nicola Matteucci and Gianfranco Pasquino (1998) in *Dictionary of Politics*, which offers conceptual foundations for understanding freedom and non-freedom. Thus, the research proposes a study that understands freedom in *Captains of the Sand* as relational, precarious and strained.

Key-words: Freedom; Captains of the Sand; Jorge Amado; Cecília Amado.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capitães da areia no trapiche.....	44
Figura 2: Pedro Bala, Boa-Vida e Professor em uma roda de samba no bar.....	44
Figura 3: Professor, Gato e João Grande conversam com Querido-de-Deus no cais.....	45
Figura 4: Dalva observa Gato na zona de prostíbulo.....	45
Figura 5: Pedro Bala olha seu reflexo no espelho.....	77
Figura 6: Sem-Pernas observa o piano.....	79
Figura 7: Pedro Bala, Gato e João Grande no Grande Carrossel Japonês.....	83
Figura 8: Pedro Bala e Professor pegam seus pratos de comida enquanto o cachorro come a comida do chão.....	85
Figura 9: Pedro Bala e Professor roem os ossos que restaram.....	85
Figura 10: Dora com seus cabelos soltos, vestido florido e uma expressão calma.....	87
Figura 11: Dora na janela.....	89
Figura 12: Paisagem que abrange o trapiche, o céu, o mar e a vegetação.....	90
Figura 13: Meninos observam a chegada de Professor, João Grande, Dora e Zé Fuinha ao trapiche.....	90
Figura 14: Meninos observam Dora por entre as sombras.....	91
Figura 15: Briga entre os capitães da areia, após a chegada de Dora.....	92
Figura 16: Dora observa a briga com expressão de medo.....	92
Figura 17: Dora na roda de capoeira, após sua mudança de estilo.....	95
Figura 18: Alguns capitães da areia após a morte de Dora.....	97
Figura 19: Don'Aninha solta a pomba branca.....	98
Figura 20: Cerimônia de celebração religiosa a Iemanjá.....	99
Figura 21: Os capitães da areia correm pela praia na cena final do filme.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE 1 – CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E LITERÁRIO DE PRODUÇÃO DAS OBRAS.....	15
PARTE 2 – AS ESTRUTURAS E AS PERSONAGENS DAS OBRAS.....	24
PARTE 3 – A LIBERDADE.....	48
3.1 A LIBERDADE NO ROMANCE.....	54
3.2 A LIBERDADE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

INTRODUÇÃO

Figura central no debate sobre o romance de 30, Jorge Amado tem sua trajetória inscrita no cenário das transformações políticas e estéticas que marcaram a literatura brasileira na década de 1930. Antes da publicação de *Capitães da Areia* (1937), o autor já havia delineado os contornos de sua prosa com romances como *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934). Em sua primeira fase, Amado alinhou-se ao projeto literário do romance de 30, o qual buscava narrar e intervir na realidade social por meio da literatura. Influenciado por sua adesão ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e pela atmosfera política que antecedeu o Estado Novo, o autor consolidou uma produção literária na qual a denúncia das injustiças estruturais assumiu o centro da narrativa. Nessa conjuntura, Amado voltou-se para a representação das camadas populares, de modo a adotar uma linguagem que incorporava o coloquialismo, a oralidade e as marcas regionais como forma de aproximar a literatura do universo dos excluídos.

Em *Capitães da Areia*, Jorge Amado (1937) constrói um cenário social na Salvador dos anos 1930, onde a vida dos menores abandonados torna-se o pilar para um estudo sobre o conceito de liberdade. A narrativa, além de denunciar a pobreza e a marginalização, avança para explorar como a liberdade se manifesta — ou é negada — na experiência das personagens, tensionando-se entre a aparente autonomia das ruas e as estruturas opressivas que determinam seus destinos. Em uma obra atemporal, o autor constrói personagens símbolos de resistência contra um sistema que as desumaniza.

Desde seu lançamento, em 1937, o romance provocou forte reação das autoridades e da imprensa conservadora, que enxergaram na obra uma ameaça à ordem social. Esse incômodo, longe de se restringir ao momento histórico de sua publicação, persiste até os dias atuais, especialmente no âmbito educacional, visto que a obra enfrenta resistências para integrar currículos escolares¹. O fato de o livro continuar a ser lido, discutido e, por vezes, questionado nas salas de aula atesta sua força transgressora e sua atualidade. Efetivamente, a sociedade que Jorge Amado denunciou permanece, em grande medida, a mesma, com suas estruturas de exclusão e desigualdade ainda profundamente enraizadas.

A atualidade destes problemas sociais e a qualidade do romance de Jorge Amado têm gerado revisitações da obra, inclusive pela neta do autor. Cecília Amado construiu sua

¹ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Clássico de Jorge Amado enfrenta tentativa de censura em SC; entenda o caso. 2025. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/abl-na-midia-infomoney-classico-de-jorge-amado-enfrenta-tentativa-de-censura-em-sc-entenda>. Acesso em: 17 jun. 2026.

formação profissional nos bastidores de grandes produções e consolidou, ao longo de anos, uma sólida experiência como assistente de direção em longas-metragens e séries televisivas. Esse percurso, que atravessou as transformações do cinema nacional, conferiu-lhe um conhecimento prático do fazer cinematográfico que se revelaria fundamental quando, em 2011, assumiu a direção e o roteiro da adaptação de *Capitães da Areia*. Ao transpor para as telas a história dos meninos do trapiche, a diretora reinscreve a questão da exclusão social em uma nova perspectiva, de maneira a atualizar a crítica amadiana para as demandas de distribuição do cinema brasileiro contemporâneo.

Nesse viés, a passagem do texto literário para a linguagem audiovisual não se deu sem tensões, como revela a recepção crítica do filme, marcada por elogios à sua beleza estética e por críticas à suposta romantização da marginalidade e à superficialidade narrativa. De um lado, críticos elogiaram a qualidade visual da obra, destacando a fotografia, a trilha sonora e a atuação convincente do elenco jovem, composto majoritariamente por atores baianos, o que conferiu autenticidade à narrativa. De outro, as críticas negativas apontaram para a estilização que suaviza a crueza social do romance. Esses embates interpretativos, longe de inviabilizarem a adaptação, evidenciam justamente a potência de uma obra que, ao transitar entre diferentes linguagens e contextos, provoca leituras divergentes e indaga sobre os limites e as possibilidades da representação da exclusão social no cinema brasileiro contemporâneo.

Em ambas as obras, a personagem feminina Dora se destaca por personificar o afeto em meio à dureza da vida dentro e fora do trapiche, uma vez que ela representa um ponto de equilíbrio no grupo, como mãe, irmã, noiva e capitã da areia. Ao longo do romance e, também, da adaptação fílmica, por meio dos recursos narrativos e visuais, Dora é apresentada como uma contraposição à violência e à opressão que permeiam a cidade, de modo a tornar-se uma fonte de humanidade, enquanto carrega em si os sonhos, a coragem e, ao mesmo tempo, as fragilidades de uma jovem.

Nesse cenário, esta dissertação se propõe a realizar um estudo do conceito de liberdade no romance *Capitães da Areia* (Amado, 1937) e no filme homônimo de 2011, tomando a liberdade como categoria jurídica e política fundamental para a compreensão das desigualdades estruturais retratadas nas obras. Para tanto, a pesquisa mobiliza o referencial teórico do *Curso de direito constitucional positivo* (Silva, 2005), *Desenvolvimento como liberdade* (Sen, 2010) e, sobretudo, do *Dicionário de Política* (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998), que distingue entre liberdade social, exercida nas relações entre indivíduos e grupos, e liberdade de escolha, condicionada pela existência de alternativas. A partir desse

instrumental, a análise buscará identificar como a liberdade é articulada nas diferentes linguagens, ao considerar as especificidades de cada produção e evidenciar os limites impostos pela pobreza, pelo abandono institucional e pela violência estatal à efetivação dos direitos civis e políticos das personagens.

Para alcançar os objetivos propostos, o trabalho organiza-se em três partes principais. A primeira parte é dedicada à contextualização histórica e literária das obras, de modo a situar *Capitães da Areia* no quadro dos romances dos anos 1930 e recuperar a trajetória do cinema brasileiro até a adaptação de 2011. Em seguida, o segundo capítulo concentra-se na análise das personagens selecionadas e suas trajetórias, com atenção especial à Dora, e das estruturas narrativas que organizam o romance e o filme, com ênfase na tensão entre autonomia aparente e determinação estrutural por meio da construção do espaço social. Por fim, a terceira parte realiza um aprofundamento sobre o conceito de liberdade com base no *Dicionário de Política* (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998) e, posteriormente, em dois subcapítulos, examina a manifestação do conceito no romance e na adaptação cinematográfica.

De acordo com os apontamentos realizados anteriormente, por meio de uma análise das duas obras, este estudo pretende investigar as múltiplas manifestações do conceito de liberdade e decifrar como as diferentes linguagens manifestam a concepção de liberdade. Um viés desta pesquisa enfocará a construção e a trajetória da personagem Dora como uma chave de leitura essencial capaz de articular o conceito intencionado. Desse modo, a relevância desta pesquisa reside no fato de ampliar o diálogo acadêmico acerca da potência da relação entre a literatura e o cinema como espaço de questionamento social, com a contribuição original de revisitar o conceito da liberdade, especialmente no contexto contemporâneo, em que este valor se encontra sob constante ameaça.

PARTE 1 – CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E LITERÁRIO DE PRODUÇÃO DAS OBRAS

No começo da década de 1930, eclodiu uma variedade de movimentos artísticos que defendiam a concepção de produção cultural comprometida com a transformação social e política. Este engajamento surgiu como resposta ao cenário de instabilidade econômica desencadeado pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929, à ascensão de governos totalitários em vários países do mundo e à iminência da Segunda Guerra Mundial. No período em questão, o Brasil vivia a Era Vargas (1930-1945), cenário de forte repressão política,

desemprego e fome, em que a prosa e a poesia brasileiras ganharam destaque por iniciar uma análise crítica da realidade nacional. De acordo com Antonio Candido (2006, p.132), em *Literatura e sociedade*,

[...] o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das idéias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-1940), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica.

Do ponto de vista político, “a instauração do Estado Novo ditatorial e antidemocrático marcaria o início de uma fase nova” (*idem*, p.132). Com a justificativa de manter a ordem nacional, Vargas implementou um regime centralizador que suprimiu liberdades civis, por meio, por exemplo, da censura à imprensa e da perseguição aos opositores. Em contrapartida, a esquerda, condicionada pelo comunismo, defendia uma liberdade ligada à emancipação econômica e social das classes trabalhadoras. Sob essa ótica, alguns artistas tomaram partido em suas produções artísticas, entre os quais se destaca Jorge Amado, cuja obra em determinado período refletiu sua aproximação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Nesse contexto de tensões políticas, em novembro de 1937, em Salvador, militares do recém-instaurado Estado Novo queimaram, em praça pública, mais de 1,8 mil obras literárias consideradas simpatizantes do comunismo. É válido pontuar que mais de 90% dos exemplares recolhidos pertenciam ao escritor baiano Jorge Amado. Ainda, do total queimado, 808 eram exemplares de seu romance *Capitães da Areia*, o qual havia sido publicado pouco tempo antes². A queima inscreveu-se como um dos gestos mais marcantes da perseguição cultural promovida pelo regime, que via na literatura de cunho social uma ameaça à ordem e à moral vigentes. O acontecimento, no entanto, consagrou a obra como um clássico da literatura brasileira, cuja denúncia da exclusão infantil permanece dolorosamente atual no país.

No plano cultural, a arte e a literatura tornaram-se terrenos de luta por essa liberdade. Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006, p.385) observa que “reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações

² UCHOA, Pablo. 'Capitães da Areia': o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira. BBC News Brasil, Londres, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983>. Acesso em: 17 jun. 2026.

históricas a exigirem novas experiências artísticas”. Essa reflexão deve-se ao fato de que a Revolução de 1930 e a ascensão do governo Vargas, como dito anteriormente, reconfiguraram profundamente o cenário político e social do país e levaram os escritores a assumirem posturas mais engajadas. Sendo assim, o Modernismo aprofundou seu projeto de interpretar o país em sua complexidade, por meio de uma literatura politicamente comprometida, tematicamente voltada para questões sociais e esteticamente marcada pela valorização da linguagem popular e pela expressão regionalista. Para Afrânio Coutinho (1988, p.244), no Modernismo brasileiro, é possível

[...] encontrar a valorização de diversas categorias que a colocam em antítese às épocas ‘antigas’. Em vez da universalidade e do absoluto, o que lhe importa é o particular, o local, a circunstância, o pessoal, o objetivo, o relativo, o detalhe, a multiplicidade; em lugar da permanência, é a mudança, a diversidade, a variedade; ao absoluto, prefere o relativo, à Verdade, muitas verdades; às normas absolutas, o relativismo e a diversidade de experiência artística e dos casos individuais; à estabilidade, o movimento; à Natureza, a natureza humana; [...] à descrição e revelação do mundo exterior, o sentimento da existência subjetiva; fugindo à tradição da nobreza, dignidade e decoro, incorporou os assuntos baixos e sujos, a realidade cotidiana, o terra-a-terra, o circunstancial e o particular.

Em um cenário de ebulição política e literária, a trajetória de Jorge Amado ilustra as tensões que marcaram o romance de 30, visto que o autor é situado no centro do debate sobre o engajamento político-literário. Em *Uma história do romance brasileiro de 30*, Luís Bueno (2001) revela que a literatura do período estava submetida a uma forte cobrança por posicionamento ideológico e os escritores eram julgados pela qualidade estética de suas obras e, ainda, por seu apoio – ou não – à revolução. Tal movimento dialoga com a ideia crucial de que o romance de 30 desenvolveu-se em um arco de "euforia e desilusão" (Ruffato, 2007, p.255), de modo a acompanhar os acontecimentos políticos que culminaram no Estado Novo.

Portanto, as mudanças no meio intelectual do país fizeram com que a produção literária de 1930 não fosse homogênea, mas efetivamente marcada pelo contexto. Tal questão foi refletida nas obras de autores como Amado, uma vez que “sendo um revolucionário, como se autodefinia, sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome” (Bueno, 2001, p.21). Ancorado no espírito da época, o autor baiano conferiu à sua obra um tom de denúncia e urgência e, também, a inscreveu nas oscilações ideológicas que caracterizaram o período.

No tocante às narrativas de Jorge Amado, é válido pontuar que, ainda em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006, p.406, grifo do autor) classifica as

personagens amadianas como pouco tensionadas com a realidade, de modo a colocar o autor baiano como

cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano.

A avaliação categórica de Alfredo Bosi sobre Jorge Amado, sintetizada na citação acima, cristaliza uma posição crítica que a presente pesquisa se propõe a problematizar à luz da análise de *Capitães da Areia*. Bosi atribui ao autor o estatuto de "cronista de tensão mínima" (*idem*, p.406) por substituir a complexidade das questões sociais por estereótipos e a arte revolucionária por um populismo que, sob a aparência de engajamento, serve ao público sedento, o qual busca emoções sem compromisso político efetivo.

A noção de tensão mínima, desenvolvida por Bosi (2006), refere-se a um tipo de narrativa em que o conflito, embora presente, não se radicaliza em termos de ruptura entre as personagens e o seu mundo. O conflito, quando ocorre, tende a se manifestar em termos verbais ou sentimentais, de maneira que “as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (*idem*, p.392). Nesses casos, a tensão narrativa permanece contida, pois as personagens não ultrapassam os limites da condição que lhes é imposta pelo ambiente e não há transformação nos rumos da narrativa. Assim, a tensão mínima corresponde à contenção do conflito dentro de parâmetros que preservam a verossimilhança do mundo representado, sem que a obra o questione em suas estruturas mais profundas.

No entanto, ao demonstrar que as narrativas amadianas são atravessadas por conflitos que operam em múltiplas camadas com a realidade, a análise detida das trajetórias das personagens e da construção narrativa de seus conflitos sugere que a leitura de Bosi talvez não faça justiça à obra de 1937. A tensão mínima que o professor diagnostica parece ignorar as camadas de violência estrutural que o romance efetivamente expõe, como a tensão entre a criança e o Estado que a criminaliza, entre o pobre e a polícia que o reprime e entre a mulher e as estruturas patriarcais que lhe cerceiam o movimento, as quais reduzem Dora a objeto de desejo e, ao mesmo tempo, em figura maternal.

Ademais, o que Bosi pontua como populismo literário pode ser reinterpretado como uma tentativa de fazer da literatura um espaço de visibilidade para sujeitos condenados à invisibilidade. Se Amado fala em nome do povo, como observa Luís Bueno (2001, p.21), isso decorre do fato de que, naquele contexto, o povo conseguiu ocupar a cena literária pela mediação de um escritor que, de alguma maneira, rompia com os cânones da elite letrada, um gesto cuja necessidade histórica é real.

Em síntese, Pedro Bala, Dora, Professor e Sem-Pernas sofrem com a fome, o abandono, a violência e o machismo, diretamente pelas tensões que as afetam, e condensam em si contradições sociais reais, cuja permanência no imaginário cultural brasileiro atesta algo mais do que pitoresco. Trata-se, com efeito, de uma tensão que se manifesta na relação entre as personagens e o mundo. *Capitães da Areia*, portanto, localiza a tensão no confronto direto entre o corpo do pobre e as instituições que o reprimem, na impossibilidade de escapar às determinações de classe e na exposição da violência estrutural que molda destinos coletivos.

Nessa conjuntura, *Capitães da Areia*, publicado em 1937 e inserido na segunda fase do Modernismo brasileiro, destaca-se como um expoente do romance neorrealista regionalista. O gênero em pauta emerge na literatura nacional como uma vertente profundamente engajada em retratar a realidade social e cultural das diferentes regiões do país, com foco nas populações marginalizadas. Autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego tornaram-se expoentes desse movimento ao produzirem “um conjunto de obras literárias que procurava comunicar ao leitor os problemas sociais de um determinado grupo ‘esquecido’ pelas artes brasileiras, cujos sujeitos ficcionais encontram-se simbolicamente abandonados” (Timbó, 2016, p.20).

Em suma, a influência gerada pelo contexto dos anos 1930 na literatura brasileira a direcionou para questões que transcendem a esfera individual e consideram o contexto em que os indivíduos estão inseridos. Com uma produção literária fortemente marcada por questões sociais e pela diversidade cultural do país, que se desdobra em romances como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Mar Morto* (1936), a matéria narrativa de Jorge Amado pauta-se nas injustiças estruturais que marcam a experiência daqueles que a sociedade mantém à margem. Por isso,

a obra estudada traz questões sociais enraizadas, por isso não há como falar de uma obra desse porte sem analisar o social. O que foi retratado em 1937, ainda hoje perdura como um dos grandes problemas a se enfrentar. Aqui, neste caso, a literatura dá voz a sujeitos invisíveis na sociedade, resgata da marginalidade e coloca em primeiro plano os dramas e a esperança (ou a

falta dela) dos meninos de rua. Sonhar com a liberdade, acima de ser uma forma de fuga, é uma necessidade vital para eles (Veloso, 2012, p.14).

Nesse cenário de exclusão e resistência, a questão de gênero emerge como uma dimensão primordial das tensões sociais retratadas pelo romance da época. Historicamente circunscrita ao espaço privado da casa, enquanto ao homem era reservado o domínio público da rua, a mulher que ousa transpor essa fronteira defronta-se com “condições históricas específicas da questão feminina, cuja marginalização encontra justificativas não só sociais, como também biológicas, religiosas e, inclusive, místicas” (Rufinoni, 2022, p.123). Sob essa perspectiva, a promessa de autonomia e inserção social trazida pela sociedade burguesa revela-se, no entanto, profundamente contraditória quando aplicada às mulheres, devido a um conjunto de barreiras utilizadas para justificar e naturalizar sua exclusão. Desse modo, a mulher permanece à margem por estar enredada em estruturas de dominação que a precedem e revelam as hierarquias de gênero historicamente constituídas.

Em um país que se modernizava, a mulher, convidada a deixar o espaço doméstico, esbarra em mecanismos de controle que a reconduzem à subalternidade, o que evidencia como gênero, classe e raça se entrelaçam para definir os destinos possíveis e, sobretudo, os impossíveis das mulheres na sociedade brasileira da época. Nessa ótica, o percurso feminino característico da literatura do período pode ser sintetizado na fórmula "casa-família → rua (movimento rumo à autonomia) → trabalho (etapa intermediária ou estado permanente) → conflito → queda → casa-bordel" (Rufinoni, 2022, p.148). Ou seja, a aporia pauta-se no fato de que nem o espaço privado da casa, marcado pela submissão, nem o espaço público da rua, aparentemente livre, são capazes de garantir à mulher realização ou cidadania. Desse modo, as personagens femininas constituem uma assinatura característica na produção literária de Jorge Amado e reproduzem em seu interior as hierarquias raciais e de gênero.

Convém destacar, portanto, que a obra em questão é indissociável de uma análise social, pois retrata questões estruturais que permanecem urgentes na realidade brasileira contemporânea, como a marginalização infantil e a negação de direitos fundamentais à infância – conceito que será discutido futuramente. Conforme a citação de Veloso (2012, p.14), o sonho com a liberdade, mais do que um mero mecanismo de escape da realidade opressora, é o que permite às personagens preservar sua humanidade em um mundo que sistematicamente a nega.

Para compreender a potência crítica dessa representação, é necessário situar a obra no contexto de sua recepção e de suas linguagens. Ainda que o romance de Jorge Amado já

se imponha como um marco da denúncia social, foi a passagem do texto literário para as telas que, com efeito, reabriu a discussão sobre os modos de narrar a exclusão no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, a adaptação cinematográfica dirigida por Cecília Amado insere a trama dos meninos do trapiche no horizonte do público jovem e dialoga com as transformações estéticas e políticas do cinema nacional.

Sob a ótica da história do cinema brasileiro, este estudo atenta-se ao surgimento do Cinema Novo, na década de 1950, desenvolvido como uma resposta ao cinema tradicional e influenciado pela *Nouvelle Vague* do cinema francês e pelo neorrealismo italiano. Movimento precursor do cinema de engajamento social no país, o Cinema Novo recusou a tentativa da indústria de copiar a estética hollywoodiana e voltou-se para temáticas populares, com preocupações sociais e políticas. Como estruturador das diretrizes do movimento, o cineasta Glauber Rocha introduziu o conceito da estética da fome e, assim, desencadeou reflexões críticas sobre o povo, a fome e a violência. Entre sua ampla produção de filmes, têm-se *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), referências em comunicar a miséria e a desigualdade verdadeiras do povo brasileiro.

Entretanto, com o golpe militar de 1964, o movimento do Cinema Novo passou a ser cerceado, de forma a sujeitar a produção cinematográfica a um rigoroso controle estatal. Em 1969, foi criada a Embrafilme, empresa que, sob controle da censura, financiava produções alinhadas às exigências do regime. Apesar de seu papel formal de fomentar o cinema nacional, a empresa tornou-se um instrumento de controle, o qual fiscalizou, por mais de vinte anos, a produção e o conteúdo dos filmes no país.

Com a eleição de Fernando Collor em 1990, a Embrafilme cessou suas atividades, o que também aconteceu com o Ministério da Cultura, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Desse modo, acabaram-se as leis de incentivo à produção e a regulamentação do mercado. Após este período e a consequente estagnação da produção nacional, a retomada do cinema se deu sob novas bases institucionais. Com vistas para a lógica do mercado, “começa, então, a retomada das produções cinematográficas que promoveu uma mudança na formatação dos filmes já que contava com uma maior liberdade temática e com a utilização de um novo aparato tecnológico” (Hograefe, 2015, p.58).

O período entre 1992 e 2003 é conhecido como a Retomada, na qual a produção cinematográfica foi reativada. Com a criação da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e da Lei do Audiovisual pelo governo Itamar Franco, a produção de filmes foi marcada por sucessos de crítica e público, como *O Quatrilho* (1995), *O Que É Isso, Companheiro?* (1997) e *Central do Brasil* (1998). No entanto, a estetização da miséria

característica deste período projetou os filmes nacionalmente, mas não atraiu consistentemente o público às salas de cinema.

Ao passo que a Globo Filmes consolidava-se com comédias de grande bilheteria, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), marcou o final da Retomada e deu início a uma nova fase do cinema brasileiro contemporâneo, com filmes como *Carandiru*, de Hector Babenco (2003), e *Tropa de Elite*, de José Padilha (2007). Nesse cenário, a prioridade dos projetos nacionais desloca-se para a consolidação de filmes como produtos comercialmente atraentes. Enquanto o cinema se divide entre uma indústria renovada com foco comercial e em produções que questionam a realidade brasileira, surge a adaptação cinematográfica de Cecília Amado.

Embora neta de um dos autores mais famosos da literatura brasileira, Cecília seguiu o caminho da imagem, atuando no cinema desde o período de retomada, pontuado previamente. Sua trajetória profissional revela uma carreira construída na interseção entre a televisão e o cinema. Como supervisora de roteiro aprendiz, Cecília iniciou seus trabalhos no cinema, em 1995, com o longa *Tieta do Agreste* (1996), de modo a consolidar sua formação profissional nos bastidores de grandes produções.

Antes de dirigir a adaptação da obra homônima de seu avô, Cecília apresentava experiência com séries e minisséries para a televisão, particularmente em obras exibidas pela Rede Globo. Na televisão, Cecília trabalhou como continuísta na série *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998) e na minissérie *Labirinto* (1998) e como assistente de direção na série *Cidade dos Homens* em 2005, além de trabalhar em novelas como *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Da Cor do Pecado* (2004). Durante cinco anos, foi assistente de direção na TV Globo e, posteriormente, coordenadora de núcleo no Canal Futura.

Acrescenta-se que sua primeira experiência na direção ocorreu como segunda assistente no filme *Mauá – O Imperador e o Rei*, de Sérgio Rezende (1999), com quem também estreou como primeira assistente em *Onde Anda Você* (2004). No decorrer de sua carreira, constam produções de filmes de grande relevância, como *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), *Guerra de Canudos* (1997), *Jogo Subterrâneo* (2005) e *Batismo de Sangue* (2006). Nessas produções, exerceu funções como assistente de direção, diretora de segunda unidade, produtora e roteirista.

Em 2008, Cecília dirigiu o curta-metragem *Minha Rainha*, o qual foi bem recebido em festivais internacionais de cinema infantil. Em 2011, estreou na direção e no roteiro de seu primeiro longa-metragem: *Capitães da Areia*. Em Salvador, no ano de 2012, fundou a produtora cinematográfica Tenda dos Milagres, com a proposta de manter o diálogo com o

público infantojuvenil e a abordagem de temas sociais contemporâneos. Desde a concepção até a finalização de projetos autorais de curtas, longas, séries documentais e oficinas, a produtora mantém parcerias com canais como Canal Brasil, GNT, Canal Futura, TVE Bahia e Cine Brasil TV. Comprometida com a responsabilidade social, a companhia desenvolve iniciativas de formação e inclusão audiovisual voltadas para crianças, jovens e idosos.

Com uma identidade nordestina e feminina, Tenda dos Milagres atua em coproduções e na prestação de serviços nas áreas de roteiro, direção, preparação de elenco, produção executiva, direção de produção, pesquisa e assistência de direção. Nessa empresa, Cecília Amado aprofundou seu compromisso com temáticas sociais e assumiu a direção do filme *Onde Dormem os Sonhos* (2018) e do documentário *Reggae Resistência* (2023), tendo como proposta abordar questões atuais e explorar a condição da mulher contemporânea. Tal aspecto perpassa, também, a linha dos curtas-metragens, visto que Cecília dirigiu *Minha Rainha* (2008) e *Tempestade Emocional* (2017), os quais abordam trajetórias de superação e de valorização da identidade cultural. Logo, nota-se que a diretora aproxima-se de infâncias e de tradições culturais frequentemente relegadas a segundo plano e confere-lhes centralidade narrativa.

Essa linha do tempo profissional demonstra como a cineasta consolidou uma filmografia voltada para questões identitárias, culturais e de gênero, em diálogo com as demandas do mercado audiovisual. Vale ressaltar que, no processo de produção do filme, Cecília demonstrou uma postura social ao optar por atores não profissionais, selecionados por meio de oficinas realizadas em ONGs que trabalham com arte e educação nas periferias de Salvador. Esses jovens cumprem a função de atuar de forma satisfatória precisamente porque vivenciaram ou testemunharam a marginalidade. A ausência de vícios profissionais de atuação, de gestos ensaiados e de uma intimidade prévia com os códigos da encenação confere às suas performances um caráter de autenticidade documental. No entanto, a aposta na autenticidade dos corpos e das vivências convive paradoxalmente com uma suavização da violência estrutural — uma tensão que se torna ainda mais evidente quando se analisa o contexto de produção e de distribuição do filme.

Na conjuntura do cinema brasileiro contemporâneo, a escolha de adaptar o romance, em comemoração ao centenário de seu avô, revela o compromisso da cineasta em transpor para as telas a herança do romance social do autor. Segundo Hograefe (2015, p.65), quando "a estética da beleza e da fantasia muitas vezes toma o lugar da estética da crueza e da feiura, naturalizando e suavizando a questão da exclusão social", compreende-se que o filme, ao adotar opções narrativas voltadas ao público jovem, foi concebido para ampliar seu alcance

de espectadores. Por isso, a produção de Cecília Amado exemplifica os desafios e as possibilidades do cinema nacional no século atual, como contar histórias socialmente relevantes em um ambiente cultural cada vez mais dominado pela indústria do entretenimento.

PARTE 2 – AS ESTRUTURAS E AS PERSONAGENS DAS OBRAS

Com o intuito de analisar os elementos estruturantes da narrativa e, posteriormente, o conceito de liberdade na obra *Capitães da Areia*, é necessário compreender o que constitui uma personagem literária conforme os estudos de Antonio Candido (2007), em “A personagem do romance”, capítulo do livro *A personagem de ficção* (Candido; Rosenfeld; Prado; Gomes, 2007). Em uma primeira instância de observação, o texto realiza uma alusão aos cinco elementos essenciais de um romance: narrador, personagem, enredo³, tempo e espaço, de modo a focar na relação intrínseca que existe entre o enredo, a personagem e a ideia. Segundo Candido (2007, p.54),

[...] estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.

Nesse sentido, o autor expõe como funciona a força construtora da personagem e como difere da experiência da vida real. Na vida, a percepção do mundo e das pessoas é fragmentada e limitada pela impossibilidade de compreender o outro totalmente, o que é uma condição natural e inevitável. Por outro lado, no romance, essa fragmentação é planejada pelo autor, o qual conscientemente cria e organiza a narrativa, com o objetivo de transmitir ao leitor uma percepção controlada e significativa das personagens. Para isso, o escritor simplifica a complexidade da vida, de forma a destacar elementos específicos, como nomes, gestos ou objetos simbólicos, que ajudam o leitor a reconhecer as personagens e suas características. Entretanto, essa simplificação não reduz a profundidade da narrativa, uma vez que o autor produz uma impressão de complexidade que reflete a natureza multifacetada da vida e das relações humanas.

Sobre isso, o autor explica que “vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza aberta, sem limites”, mas ressalva que “essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela

³ Conforme a terminologia estabelecida por Gérard Genette (1979) em *Discurso da Narrativa*, o termo "enredo" corresponde ao que o teórico denomina "história", ou seja, o conjunto dos acontecimentos narrados.

escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado” (Candido, 2007, p.60). Nesse viés, pode-se perceber que, embora as personagens possam parecer livres e ilimitadas, elas na verdade são construídas com um conjunto de limites impostos pelo autor. Logo, essa estrutura é necessária para que as personagens façam sentido dentro da narrativa e para que o leitor possa entendê-las.

Portanto, de acordo com Candido (2007, p.78), a personagem é

[...], basicamente, uma composição verbal, numa síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística.

Sendo assim, uma vez que a personagem de ficção não existe no mundo real, ela é criada inteiramente a partir de palavras, caracterizando-se como uma representação que sugere realidade. As palavras usadas para descrevê-la servem como ferramentas para construir uma imagem mental no leitor. Nesse sentido, as palavras descrevem e evocam imagens e, conseqüentemente, sensações em quem lê a obra. Por isso, uma personagem bem construída, com a ajuda dos elementos que a compõem, é capaz de transcender a literalidade das palavras e criar uma visão singular.

A título de exemplo, a personagem de Sem-Pernas ilustra como uma construção ficcional adquire profundidade por meio das palavras que a moldam. Isso ocorre porque o narrador utiliza descrições físicas e psicológicas, como a deficiência em uma de suas pernas — expressa em seu próprio nome — e seu ódio contra a polícia, para evocar no leitor a imagem e a sensação de amargura que a personagem transmite. Ao longo da narrativa, a trajetória do menino passa por um gradual isolamento, marcado pela repetição da dor e do ódio que consome todas as suas relações. Assim, a caracterização de Sem-Pernas o torna um símbolo das feridas causadas pela marginalização e, ao final da narrativa, o suicídio representa a motivação enraizada que foi a sua existência sem amor, dignidade e qualquer possibilidade de transformação.

Ademais, ao partir para o conceito de verossimilhança, infere-se que a percepção de algo como real, na ficção, não surge necessariamente da reprodução exata da realidade, mas da capacidade de unir diferentes elementos coerentemente em um contexto estruturado. Isso acontece porque “esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (Candido, 2007, p.80). Logo, a verossimilhança na ficção depende da coerência interna e da organização contextual, pois a maneira como os

fragmentos de sua existência são apresentados e interligados permite que personagens e situações fictícias pareçam verdadeiras.

Desse modo, a personagem Dora exemplifica bem a relação entre verossimilhança e coerência interna na ficção, pois a sua construção narrativa é feita de maneira que a sua trajetória e personalidade se enquadrem organicamente no contexto do romance. Isto é, a caracterização dela como uma jovem sobrevivente, forte e ao mesmo tempo frágil, é elaborada de modo que suas ações sejam coerentes com sua história e com o ambiente em que está inserida. Portanto, mesmo em um cenário ficcional, sua organização se torna verossímil, porque obedece à lógica interna do universo narrativo e está inserida naturalmente no contexto social da obra.

Para além, ao aplicar os conceitos pontuados nesta seção em outras personagens do romance, Pedro Bala é o herói principal e, sendo o líder do grupo, “[...] era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe” (Amado, 2009, p.27). Inicialmente, o menino encarna a coragem e a lealdade ao grupo, mas sua curiosidade e sede por justiça aprofundam-se quando seu contato com ideais revolucionários, sobretudo por meio de João de Adão, despertam nele a consciência da luta pelos trabalhadores, assim como seu pai. Nesse contexto, a evolução ideológica é a motivação que o leva de chefe dos capitães a militante de uma causa maior, em prol de um ideal coletivo.

Ademais, a jornada de Professor é guiada pela sensibilidade estética e suas ações acontecem em conformidade com seu caráter artístico. Inicialmente, ele é caracterizado como o intelectual do grupo, braço direito de Pedro Bala, leitor de recortes de jornal e contador de histórias. No entanto, ao final do enredo, sua partida, com o intuito de se tornar pintor no Rio de Janeiro, não representa um ato de deslealdade, uma vez que o menino encontra na arte um caminho possível para se libertar do destino que condena os capitães da areia à marginalização ou à morte. Portanto, sua transformação pauta-se na possibilidade de salvar a si mesmo por meio da arte e no poder de tornar visíveis os companheiros invisíveis, o que adiciona uma camada de esperança à narrativa, que pode ser constatada no trecho a seguir:

Professor olhou o trapiche, os meninos que andavam, que riam, que se moviam como sombras entre os ratos:

– Que adianta a vida da gente? Só pancada na polícia quando pegam a gente. Todo mundo diz que um dia pode mudar... Padre José Pedro, João de Adão, tu mesmo. Agora vou mudar a minha...

Pedro Bala não disse nada, mas a pergunta estava nos seus olhos. João Grande não perguntava nada, compreendia tudo.

– Vou estudar com um pintor do Rio. Doutor Dantas, aquele da piteira, escreveu a ele, mandou uns desenhos meus. Ele mandou dizer que me

mandasse... Um dia vou mostrar como é a vida da gente... Faço o retrato de todo mundo... Tu falou uma vez, lembra? Pois faço... (Amado, 2009, p.222).

Ao olhar o ambiente ao seu redor, no qual os meninos andam como seres noturnos entre os roedores, a lucidez de Professor choca-se com a própria condição de possibilidade de um futuro diferente. A pergunta do jovem — "Que adianta a vida da gente?" —, seguida de uma afirmação que demonstra a agressão policial que sofrem os capitães, revela o questionamento se as suas vidas são resumidas ao ciclo de violências característico do cotidiano de todos eles. A promessa, vinda da figura de adultos, como o Padre José Pedro e João de Adão, anuncia a esperança de que a situação dos meninos possa, algum dia, mudar positivamente. Essa esperança encontra suporte na arte, habilidade que permitirá ao menino transformar o ato artístico em instrumento de visibilidade para uma realidade que a sociedade ignora.

Em sintonia com a reflexão de Almada Negreiros (2016), no capítulo "As pessoas põem nomes a tudo e a si próprias também", em *Nome de Guerra*, existem duas possibilidades: a pessoa se molda ao nome que recebeu ou o nome já contém, em si mesmo, algo que combina com a pessoa. Em *Capitães da Areia* (Amado, 2009), essa concepção se materializa na construção dos apelidos das personagens: Pedro Bala sintetiza a agilidade de um líder, que age com a rapidez e a precisão de uma bala; Sem-Pernas carrega a marca física que o define e, simbolicamente, sua condição de desajustado social; e Professor, por sua vez, tem seu apelido ancorado na função intelectual que exerce no grupo. Assim, constata-se que esses apelidos não possuem branco semântico, uma vez que denotam atributos físicos ou comportamentais e conotam, ao mesmo tempo, o lugar que cada personagem ocupa na hierarquia social do trapiche, o que contribui para a edificação de suas identidades ficcionais.

De modo a prosseguir, para iniciar o estudo interpretativo sobre a personagem Dora, é necessário ressaltar como a narrativa é organizada, com base na obra *Discurso da Narrativa* (Genette, 1979). De acordo com a teoria genettiana, o romance é narrado por um narrador heterodiegético, que relata uma história à qual é estranho, haja vista que não integra, como personagem, o universo diegético em questão. Além disso, pensando que a narrativa é contada a partir de um olhar sobre o mundo, a focalização desta obra literária sofre uma mistura, porque há, sobretudo, a onisciência do narrador somada, em alguns momentos, ao ponto de vista das personagens inseridas na ficção.

Por meio de uma ordem cronológica, o autor constrói, como temas fundamentais, a pobreza, a exclusão, a marginalização, a violência e, em contraposição, a liberdade e a

resistência. Além disso, o autor emprega a linguagem coloquial para refletir o cotidiano e o meio social das personagens, com expressões e gírias, por exemplo, o que aproxima o leitor do universo narrativo.

Em relação ao momento histórico representado na narrativa, Jorge Amado utiliza a cidade de Salvador na época de 1930, sendo então um espaço histórico, social e geográfico, como cenário para trabalhar a vida das crianças que moram no trapiche, o qual

durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos. Em certa época um cachorro vagabundo o procurou como refúgio contra o vento e contra a chuva. Na primeira noite não dormiu, ocupado em despedaçar ratos que passavam na sua frente. Dormiu depois algumas noites, ladrando à lua pela madrugada, pois grande parte do teto já ruíra e os raios da lua penetravam livremente, iluminando o assoalho de tábuas grossas. Mas aquele era um cachorro sem pouso certo e cedo partiu em busca de outra pousada, o escuro de uma porta, o vão de uma ponte, o corpo quente de uma cadela. E os ratos voltaram a dominar até que os Capitães da Areia lançaram as suas vistas para o casarão abandonado (Amado, 2009, p.25).

Nesse contexto, sobressai o fato de que o trapiche é descrito como território originalmente dominado por ratos, o que cria uma correspondência com a condição humana que posteriormente o habitará. Isto é, os ratos, em suas corridas brincalhonas, prefiguram os próprios meninos que virão ocupar o espaço. Desse modo, desde o início da narrativa, “a descrição do lar desses meninos põe em análise um dos primeiros pontos a serem observados: o quão invisíveis são, para a cidade alta, os menores abandonados. Essa divisão deixa claras as condições das pessoas que viviam nos morros e nos bairros mais ricos” (Dantas; Rodrigues, 2023, p.341).

À medida que a história se desenvolve, a dicotomia entre esses ambientes acentua-se e a caracterização das personagens que habitam esses espaços reforça essa cisão ao mostrar que o meio onde se vive condiciona destinos, oportunidades e percepção de mundo. À vista disso, o trapiche

é interessante no sentido em que, ele mesmo, parece mais um personagem do livro. Os Capitães se identificavam com ele pelo seu abandono, pelo modo como passava pelas maiores intempéries e continuava firme, mesmo que na sujeira, na miséria, sendo abrigo de ratos, e dito como uma ‘mancha negra na brancura do cais’. A despeito de tudo isso, era monumental ainda assim, erguido em meio à solidão, e servindo de abrigo, incansavelmente, à solidão de cada um dos meninos (Veloso, 2012, p.28).

Com base na obra *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, de Roberto Damatta (1997), o espaço não é neutro nem puramente físico, haja vista que ele é carregado de significados sociais, hierarquias e relações de poder. A título de exemplo, no

Brasil, a orientação espacial é regada pela ordem social. No tocante à localização, ao considerar a estrutura urbana de Salvador representada no romance, a cidade alta e a cidade baixa denotam condição, não altitude. A dicotomia entre cidade alta e cidade baixa é uma característica geográfica e, mais ainda, uma ordenação social que se naturaliza na própria topografia. O romance demonstra que a cidade alta, onde se situam os bairros ricos, é o espaço da ordem e da propriedade, enquanto a cidade baixa, onde o trapiche se localiza, é o território da desordem e da marginalidade.

À medida que a narrativa avança, a caracterização das personagens em relação aos espaços que frequentam reforça essa compreensão de que o meio condiciona destinos e percepções de mundo. O espaço não é neutro porque, como dito anteriormente, é nele que se inscrevem as hierarquias de classe, raça e gênero que o romance se propõe a denunciar. Sendo assim, é por meio do espaço que se naturaliza a desigualdade, conforme elucida a citação a seguir:

Em todo caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa idéia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao governo ou ao povo e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (Damatta, 1997, p.40).

Isto é, a casa é o espaço da intimidade, da família e da moral conservadora, onde o afeto e a hierarquia familiar garantem uma infância protegida, na qual as crianças são cuidadas, educadas e preparadas para o futuro. A rua, em contrapartida, é o espaço do impessoal, da lei, do conflito, da individualização e do perigo, pois imperam o anonimato, a malandragem e a luta por sobrevivência. No imaginário do romance, os capitães da areia não têm acesso à casa em seu sentido protetivo e o trapiche, que não é exatamente uma casa, mas também não é inteiramente a rua, funciona como um espaço de refúgio que tenta suprir a ausência daquilo que a casa representa.

No tocante ao conceito de infância, em *História social da criança e da família*, Phillipe Ariès (2006) explicita que sentimentos que atualmente parecem naturais, como o amor materno incondicional ou a necessidade de proteção à infância, são, na realidade, construções históricas relativamente recentes. Nas sociedades tradicionais, que perduraram aproximadamente até o século XVII, a infância não era compreendida como uma fase distinta e prolongada da vida, pois, assim que a criança superava o período inicial de fragilidade física, era imediatamente integrada ao mundo dos adultos. Posteriormente, com a ascensão da burguesia e a modernização das sociedades ocidentais, a criança passou a ocupar um lugar

central no seio familiar, sendo gradualmente separada do mundo adulto e colocada em instituições especializadas, como a escola. Esta última assumiu a função de um espaço de preparação moral e intelectual onde a criança deveria ser moldada segundo os valores sociais vigentes.

A família, por sua vez, tornou-se o núcleo afetivo, com forte preocupação para a proteção e o desenvolvimento infantil. A ideia da inocência infantil, que emerge nesse período, serviu para justificar uma educação moralizante e protetora, bem como para legitimar a segregação da criança em espaços especializados. Assim, a maneira como a infância e a organização familiar são compreendidas hodiernamente revelam as marcas das transformações sociais, econômicas e culturais ligadas ao fortalecimento da burguesia e à reconfiguração das estruturas sociais na modernidade.

Ainda sobre a conceituação de infância, Marisa Lajolo (2006, p.230, grifo do autor) demonstra que a palavra infância está ligada à ideia de ausência de fala e

assim, por não falar, a infância *não se fala e, não se falando*, não ocupa a primeira pessoa nos discursos que dela se ocupam. E, por não ocupar esta primeira pessoa, isto é, por não dizer *eu*, por jamais assumir o lugar do sujeito do discurso e, conseqüentemente, por constituir sempre um *ele/ela* nos discursos alheios, a infância é sempre definida *de fora*.

Essa ausência de fala faz com que a criança não ocupe a primeira pessoa nos discursos que dela se ocupam. Conseqüentemente, por jamais assumir o lugar de sujeito do discurso, a infância é invariavelmente definida de fora, a partir do olhar e da voz dos adultos. A infância revela-se, assim, uma construção discursiva e cultural, na qual a imagem da criança frágil, inocente e necessitada de proteção, longe de ser um dado natural, constitui-se como poderoso recurso retórico na argumentação adulta, frequentemente instrumentalizada para comover, persuadir e promover causas que transcendem o universo infantil, como projetos moralizantes ou ideais de organização familiar.

Na literatura brasileira, a produção literária tende a representar a infância por meio do sofrimento, da privação e da violência, servindo a interesses adultos e definida por um lugar de exterioridade. A análise dessa retórica da fragilidade infantil expõe como a infância é uma categoria em permanente transformação, a qual reflete mudanças nas relações de poder e nas formas de pensar a sociedade ao longo do tempo. Na perspectiva de Jorge Amado, o foco sobre a infância torna-se expressivo, uma vez que atribui às crianças abandonadas o papel político de denunciar as mazelas sociais vividas no ambiente urbano marginalizador. Assim também, o romance informa sobre as dificuldades que essa exclusão gera para a

manutenção das infâncias, pois o trauma da vida, seja por morte, abandono ou violência, converte-se em fonte de angústia coletiva.

No romance, em conformidade com Bueno (2001, p.21), Amado assume a posição de falar em nome dos meninos, por meio da mediação do narrador, e o faz a partir de uma perspectiva que busca exatamente denunciar os mecanismos de silenciamento impostos pela estrutura social. Quando Professor lê as notícias de jornal para o grupo ou quando o narrador adota o discurso indireto livre para penetrar na subjetividade das personagens, opera-se uma negociação entre a voz adulta do escritor e a experiência infantil que se pretende representar. O intuito do autor passa pela instrumentalização da imagem da criança sofredora como recurso de denúncia social, aproximando-se da constatação de Lajolo (2006) de que, na literatura nacional, a infância é marcada, sobretudo, pelo sofrimento.

A infância, tal como representada na obra, configura-se como um limbo no qual o corpo, o emocional e a condição etária das crianças estão em suspensão, pois é entre a criança que já não pode ser e o adulto que ainda não consegue ser que os capitães constroem sua existência. Essa ambiguidade é constitutiva da experiência dos meninos, os quais habitam uma zona de indefinição, visto que são crianças que roubam como adultos, têm experiências sexuais precoces e enfrentam a opressão policial e a fome, mas que, por determinados instantes, voltam a ser apenas crianças. Nesse contexto, a infância torna-se um purgatório no qual o corpo é precocemente exposto à violência e à sexualidade; a emoção é moldada pela ausência de figuras parentais e pela necessidade de sobrevivência; e a faixa etária é apenas um dado biológico, na maioria das vezes, anulado.

Logo, diferentemente da noção de infância associada à inocência, os capitães não se enquadram no padrão de pureza, uma vez que os roubos, as agressões, os xingamentos e as experiências sexuais – na maioria das vezes, forçadas – os afastam desse modelo idealizado. Com efeito, “nas narrativas de 30 notamos o florescimento de crianças astuciosas, que procuram interagir e compreender o mundo à sua volta, sem um modelo particular de inocência, comumente, associado à infância” (Timbó, 2016, p.112). Isto posto, o romance constrói-se para revelar que essa falta de inocência é produto da violência estrutural que lhes foi imposta. Com isso, Jorge Amado evidencia os limites do discurso da fragilidade infantil ao demonstrar que a infância merecedora de proteção e de comoção social é um privilégio inacessível às crianças pobres. O contexto social, político e econômico no qual os capitães estão inseridos obriga-os a assumir responsabilidades e vivências que seriam típicas de adultos, o que molda direta e profundamente suas visões de mundo.

A respeito das personagens, de acordo com os conceitos de Antonio Candido (2007), Dora – personagem foco da pesquisa – pode ser considerada uma personagem plana. Ao levar em consideração que as personagens planas representam comportamentos típicos de um grupo social ou contexto histórico, sendo mais moldadas pelas condições culturais e sociais de seu tempo, Dora vive no contexto da pobreza e da marginalização da infância no Brasil, o qual define claramente seu papel e sua caracterização, diferentemente das personagens esféricas, pois

as ‘personagens esféricas’ não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender (Candido, 2007, p.47).

À vista disso, é possível compreender que a personagem selecionada é idealizada e cumpre uma função específica, sem passar por transformações profundas ou contradições. Como será visto adiante, ao cuidar dos meninos, ela assume o papel, principalmente, de mãe do grupo — função que permanece constante durante a narrativa. É possível notar que Dora, desde a sua introdução à história até a sua morte, mantém sua bondade, ternura e dedicação, sem variações significativas que surpreendam o leitor.

Nesse viés, Dora funciona como um símbolo, haja vista que ela representa valores como amor, compaixão e união, de modo a humanizar os meninos. Por isso, sua caracterização é mediada pela interação com eles, que a partir de certo momento “a olharam com amor. Como crianças olham a mãe muito amada” (Amado, 2009, p.177). Assim, sua personalidade altruísta e serena não é questionada ou desafiada de forma a revelar camadas ocultas ou facetas diferentes. Pode-se compreender, então, que ela foi projetada para cumprir um propósito narrativo específico e a sua função principal é representar ideias como pureza e humanidade, complementando o desenvolvimento das outras personagens.

Vale destacar que, na década de 1930, as representações literárias da mulher, mesmo em obras de forte compromisso social, expressavam uma visão socialmente compartilhada sobre o lugar feminino. Por isso, Dora cumpre uma função narrativa e encarna a imagem da mulher idealizada pela sociedade da época: doce e generosa, cujo valor se mede pela capacidade de servir o ambiente masculino ao seu redor. Assim, a personagem revela, ainda que involuntariamente, os limites da própria crítica social de Amado, que, ao denunciar a exclusão dos meninos, acaba por reproduzir, em certa medida, os estereótipos de gênero de seu tempo.

Para se pensar as características que compõem a personagem Dora e que reforçam a ideia de pureza, toma-se como foco desta parte o seu nome. Com base nos preceitos de Ian Watt (2010, p.19), no estudo *A ascensão do romance*, “os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função”. Ou seja, o romance, enquanto gênero literário, foi precursor em atribuir aos nomes próprios a função de construir identidades complexas e distintas para as personagens. Isso significa que o romance contribuiu para o aprofundamento da noção de individualidade, ao utilizar os nomes para simbolizar a identidade literária e o papel de cada personagem na narrativa.

Dessa maneira, pode-se entender que, na vida social, o papel dos nomes próprios é identificar pessoas, sendo direto e prático e permitindo que elas sejam reconhecidas em suas interações sociais. Por outra perspectiva, no romance, o qual explora a finalidade dos nomes próprios dentro da literatura, essa função é mais elaborada, uma vez que eles ajudam a criar um discurso narrativo e simbólico.

No que tange ao nome da personagem selecionada, de origem grega, possui o significado de presente, dom e dádiva. Esse significado, isoladamente, remete a algo oferecido com valor, que chega para preencher ou transformar. Como visto anteriormente, na literatura, os nomes não são escolhidos arbitrariamente, especialmente em obras de forte apelo social e simbólico. No contexto do romance, o nome Dora não apenas individualiza a personagem, como também a coloca em uma posição de significância dentro da narrativa e em relação aos outros personagens, como será visto adiante.

Nesse sentido, é possível interpretar a função etimológica do nome Dora como uma dádiva para os meninos. Ela é um presente que oferece algo imaterial: a possibilidade de experimentar cuidado e amor em um ambiente de abandono e violência. Seu nome, simples e curto, carrega a suavidade que contrasta com a dureza da vida deles, de modo a reforçar sua simbologia como um elemento de equilíbrio, proteção e inspiração. À vista disso, a morte precoce da menina não apenas enfatiza a tragédia da desigualdade social, mas também intensifica a resiliência dos meninos-capitães em buscar uma transformação em suas vidas.

Para iniciar o estudo sobre a trajetória e a construção da personagem, é necessário refletir sobre o primeiro capítulo em que Dora aparece na narrativa, “Filha de Bexiguento” (Amado, 2009, p.163). Logo no início do capítulo, Dora, com idade de 13 para 14 anos, e seu irmão Zé Fuinha tornam-se órfãos após a morte dos pais devido à varíola, uma doença que assolava a população pobre. Ao pensar no nome dado à menina, é possível fazer uma interpretação crítica em que o título “Filha de Bexiguento” destaca a omissão da identidade

dela, uma vez que ela não é introduzida pelo nome, mas é rotulada pelas circunstâncias em que se encontra. Ou seja, ser filha de pais que morreram de varíola a coloca em uma posição de marginalização social ainda mais profunda, o que evidencia o impacto das condições de saúde e pobreza sobre os mais vulneráveis.

Após a morte dos pais, Dora e Zé Fuinha perambulam pelas ruas em busca de sustento, mas encontram portas fechadas. Ao ser alvo de olhares masculinos carregados de desejo, Dora experimenta a sensação de perigo constante, mesmo em espaços públicos que deveriam oferecer proteção. A cidade, que à primeira vista parece acolhedora com suas luzes acesas, revela-se logo uma inimiga — um ambiente hostil que fere, cansa e rejeita os mais frágeis. Essa sensação é claramente expressa quando o narrador afirma que “as luzes se acenderam e ela achou a princípio muito bonito. Mas logo depois sentiu que a cidade era sua inimiga, que apenas queimara os seus pés e a cansara. Aquelas casas bonitas não a quiseram” (Amado, 2009, p.168).

Ao chegar ao palacete de Dona Laura, Dora observa, com um sentimento de inveja silenciosa, as crianças que brincam protegidas nos limites do quintal. O contraste entre sua condição de menina órfã, desamparada e esfomeada, e a infância segura e feliz dos filhos da elite revela a face mais cruel da desigualdade: enquanto algumas crianças vivem sob proteção e conforto, outras são empurradas à miséria. Esse sentimento é agravado pelo olhar malicioso do filho de Dona Laura, que não a vê como uma criança em sofrimento, mas como um corpo passível de desejo. Tal olhar não é apenas individual, mas representa uma sociedade que sexualiza precocemente meninas, negando-lhes o direito de serem vistas como crianças. A cidade, portanto, falha em proteger e em reconhecer a humanidade de Dora, marcando negativamente sua experiência no espaço em questão.

Ao ser acolhida por João Grande e Professor e conduzida ao trapiche, Dora enfrenta mais uma vez o peso de ser menina em um espaço masculino. A reação inicial do grupo ilustra o choque gerado pela presença feminina em um ambiente masculinizado. Ao chegarem, os meninos se atacam e expressam comportamentos assediadores que escancaram a fragilidade de sua situação. Nesse momento, João Grande e Professor se destacam por sua postura protetora, tentando conter os impulsos dos outros. Esse momento é crucial para evidenciar os dilemas entre instinto, solidariedade e transformação dentro do grupo, e também marca o início de uma nova dinâmica entre os capitães da areia.

Nesse viés, por serem precocemente amadurecidos, eles “[...] furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas ou punhal homens e polícias” (Amado, 2009, p.106). Dessa forma, eles se tornam estrategistas e

protetores uns dos outros e criam uma espécie de comunidade que tenta suprir a falta das famílias das quais foram privados — o que não preenche a ausência de uma figura materna. À vista disso, a chegada de Dora ao trapiche desperta olhares e reações que misturam curiosidade e desejo, pois os meninos, que já possuem uma relação prematura com a sexualidade, enxergam-na inicialmente como objeto de atração.

Posteriormente, no capítulo “Dora, mãe” (Amado, 2009, p.174), o que chama a atenção do leitor é o fato que o título é uma alusão à função que ela, primeiramente, assume no grupo. Apesar de ser uma jovem que também carrega suas próprias dores, como a morte dos pais, Dora se torna o eixo emocional das crianças que vivem no trapiche, o que introduz uma nova dinâmica ao grupo, a qual será estudada nesta parte.

Como pontuado anteriormente, com a proteção de João Grande, Professor e Pedro Bala, Dora integra-se ao grupo, os meninos passam a respeitá-la e mudam a percepção que possuem sobre ela, de modo que alguns a enxergam como irmã e outros como mãe, principalmente. O primeiro deles a experimentar o sentimento de acolhimento materno é o Gato. Em uma noite no trapiche, Gato precisava remendar uma roupa de casimira, mas estava com dificuldade de realizar sozinho e pediu ajuda para a única menina do grupo.

No instante em que Dora encosta sua mão nas costas de Gato, o jovem defronta-se com um sentimento há muito tempo esquecido. Por um instante, ele lembra-se da amante, Dalva, que

[...] não cosia suas roupas, talvez nem soubesse enfiar uma linha no fundo de uma agulha. Gostava era de se bater com ele na cama, arranhar suas costas, mas de propósito, pra o arrepiar e o excitar, para que o amor se fizesse ainda melhor. E Dora, não. Não era de propósito. A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar, nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava camisas do filho (Amado, 2009, p.175).

Estabelece-se, então, um contraste entre duas formas de relação: a maternal e a sexual. Enquanto a figura de Dalva representa uma relação de caráter sensual e carnal, a presença de Dora oferece segurança e conforto. Na citação acima, a comparação da mão de Dora com a mão de uma mãe que remenda camisas do filho reforça a imagem de maternidade e proteção. Esse contraste ressalta dois aspectos presentes no universo emocional das personagens: enquanto a sexualidade é um aspecto intrínseco da vida dos meninos, a relação com Dora transcende o desejo carnal e causa estranhamento.

Gato, então, em um momento de introspecção, permite-se ser cuidado por Dora e

[...], esquece Dalva, suas mãos que o arranham, lábios que prendem os seus em beijos longos, sexo que o absorve. Esquece sua vida de pequeno batedor

de carteiras, de dono de um baralho marcado, jogador desonesto. Esquece tudo, é apenas um menino de quatorze anos com uma mãezinha que remenda suas camisas. Vontade de que ela cante para ele dormir... Uma daquelas cantigas de ninar que falam em bicho-papão. Dora morde a linha, se inclina para ele. Os cabelos loiros dela tocam no ombro do Gato. Mas ele não tem outro desejo senão que ela continue a ser sua mãezinha. Sua felicidade naquele momento é quase absurda. É como se não houvesse existido toda a sua vida depois da morte da sua mãe. É como se tivesse se conservado uma criança igual a todas. Porque nesta noite sua mãe voltou. Por isso a inconsciente carícia dos cabelos loiros de Dora não excita seu desejo (Amado, 2009, p.176).

Com base na reflexão proposta, é possível visualizar em Dora a representação da figura maternal, da qual todos sentem a falta. Quando Gato imagina "ser apenas um menino de quatorze anos com uma mãezinha que remenda suas camisas" (*idem*, p.176), essa fantasia revela a necessidade do trabalho reprodutivo da vida que a figura materna simboliza. Portanto, no trecho acima, a figura da menina evoca lembranças de um tempo de meninice, quando havia um adulto, mais especificamente a mãe, responsável pela criança, de modo a lhe oferecer proteção e carinho.

É necessário salientar como o retorno à infância, por meio de Dora, funciona como um tipo de redenção para o jovem. A felicidade que Gato sente reflete a intensidade de um momento raro e incomum de paz emocional. É como se, por um instante, houvesse uma pausa e ele estivesse livre dos traumas acumulados ao longo da vida adulta. Isto é, a atmosfera serena dessa cena faz com que, por um curto momento, ele seja livre de suas angústias e deixe de ser um menino-capitão — criança marginalizada e sem amor.

Posteriormente, em mais uma noite chuvosa no trapiche, Professor lê a história de um capitão e seus marinheiros em um barco a vela, o que inflama o heroísmo nas crianças, inclusive em Dora, a qual “amava o heroísmo também” (Amado, 2009, p.177). Quando a história acaba, Volta Seca mostra o jornal que trazia informações sobre Lampião, seu padrinho. Durante a conversa, Volta Seca lembra-se de sua mãe:

— [...] Minha mãe era um mulherão destas grandes. Era mulata, não tinha cabelo loiro, tinha uma carapinha danada... Não era mais menina também, podia ser tua avó... Mas tu parece com ela...

Olhou Dora, mas baixou a cabeça:

— Parece mentira, mas tu me lembra ela. Parece mentira mas tu parece com ela...

Professor olhou com seus olhos de míope. Volta Seca quase gritava, seu rosto sombrio tinha a alegria de uma descoberta. ‘Também ele descobriu sua mãe’, pensou Professor (Amado, 2009, p.178).

Desse modo, ao dizer que Dora parece com sua mãe, Volta Seca faz uma sobreposição de lembranças e sentimentos. Apesar das diferenças de idade e contexto, o

menino enxerga em Dora algo que transcende o físico: essa semelhança, ainda que improvável, sugere que as qualidades da mãe também estão presentes na menina. Para ele, reconhecer sua mãe em Dora é um encontro inesperado com sua própria história e identidade. Professor, ao observar tudo que acontece, interpreta a cena como se Volta Seca tivesse descoberto sua mãe, assim como Gato.

Ademais, o capítulo explora a visão do menino Pirulito acerca da tentação que Dora representa para ele, uma vez que a mulher representa o pecado. Entretanto, ao notar que ela é apenas uma criança abandonada, como ele, e perceber o interesse da menina pelos seus santos, Pirulito se permite experimentar o mesmo sentimento de Gato e Volta Seca:

Ele já havia esquecido que ela podia trazer a tentação nos seios de menina, nas coxas gordas, na cabeleira loira, agora falava como a uma mulher mais velha que o ouvia com carinho. Como a uma mãe. Só então compreendeu. Porque naquele momento lhe veio uma vontade de contar a ela que queria ser sacerdote, que queria seguir aquela vocação, que sentia o chamado de Deus. Só à sua mãe teria coragem de contar isso. E ela está na sua frente (Amado, 2007, p.181).

No trecho acima, evidencia-se uma transformação no modo como Pirulito enxerga Dora e o aprofundamento de sua relação com ela. Inicialmente, o menino reconhece nela um aspecto sensual e tentador, por meio de elementos que remetem à visão dela como um objeto de desejo, por exemplo, suas coxas que apareciam através do vestido. No entanto, essa percepção muda rapidamente, haja vista que ele passa a enxergá-la como uma figura maternal, acolhedora e compreensiva. Ou seja, ele deixa de projetar nela a tentação e passa a entendê-la como alguém com quem pode compartilhar seus segredos.

À vista disso, ao compará-la à sua mãe, Pirulito demonstra a necessidade de uma figura que represente segurança, para que possa expressar seus medos e suas fragilidades. Por isso, é significativo que ele só tenha coragem de revelar seu desejo de ser sacerdote à mãe – uma figura que ele associa à confiança e ao respeito. Nesse sentido, pode-se perceber a importância que o menino confere à opinião de Dora, como maneira de afirmação de seu desejo de seguir a vocação de padre.

Ao final do capítulo, há o encontro de Dora, Pedro Bala e Professor na areia, para observarem a lua. Nesse momento, Bala retoma a ideia de que Dora representaria uma tentação para os meninos do trapiche e que ela deveria ir embora. Porém, Professor afirma que ela é como uma mãe para todos, inclusive para o chefe dos meninos-capitães, que a enxergava como esposa, irmã e mãe. Para a menina, também, Bala “era o seu herói, uma figura que ela nunca tinha imaginado mas que um dia haveria de imaginar. Amava-o como a

um filho sem carinho, um irmão corajoso, um amado tão belo como não havia outro” (Amado, 2009, p.182).

Logo, nota-se que a relação de Dora com o grupo é de troca e contágio: enquanto ela os conforta e representa o afeto que nunca tiveram, eles oferecem proteção e pertencimento, de modo a formar com ela um laço de família improvisada. É possível afirmar que ela e os meninos nutrem múltiplas camadas de afeto, pois o sentimento é tão complexo que revela a dificuldade em reduzi-lo a um único tipo de amor. Nesse sentido, a presença maternal que Dora encarna contagia os meninos, permitindo que eles reencontrem, em sua subjetividade, as memórias do vínculo materno e da confiança e do carinho que surgem dessas recordações.

No decorrer do capítulo, portanto, Dora assume um papel maternal, preenchendo a lacuna deixada pela ausência de uma figura que os acolhesse emocionalmente. Ela cuida dos feridos, conforta os meninos em diversos momentos e torna-se uma fonte de equilíbrio e redenção para todos, inclusive para Pedro Bala, que desenvolve por ela um grande afeto e nutre o amor de um noivo. Esse vínculo ultrapassa o desejo físico e se transforma em um sentimento mais profundo, quase sagrado.

Por fim, o capítulo em questão oferece uma pausa no ritmo da narrativa para explorar as complexidades das relações humanas no grupo. Há o aprofundamento da construção da personagem Dora, mostrando-a como uma figura essencial para a transformação dos meninos, e a evidência do papel da afetividade em um contexto de extrema privação.

Ao pensar no ponto anterior, Dora influencia Pedro Bala emocionalmente e o faz sem coerção, apenas com a empatia, o afeto e a ideia de formar uma família. Se Pedro Bala muda seu comportamento por causa dela, essa seria uma ação livre por influência não coercitiva (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998). E, a partir da presença da menina, a liberdade começa a manifestar-se com a tomada de consciência, quando as personagens deixam de reagir e começam a escolher caminhos de transformação social.

Adiante, no capítulo “Dora, irmã e noiva” (Amado, 2009, p.183), Dora procura se adaptar à realidade do trapiche e às normas do coletivo. Para isso, ela realiza um gesto simbólico de rompimento com a feminilidade tradicional: troca seu vestido por uma calça, na tentativa de ser vista como igual. Além disso, afirma sua autonomia ao decidir que também participará dos furtos realizados pelos meninos, uma vez que ela não se sente confortável com a ideia de ser alimentada sem contribuir; para a menina, igualdade implica em partilhar não apenas os bens, mas também os riscos. Ao propor participar dos furtos, Dora também

demonstra uma noção de justiça solidária, pois ela recusa a posição de dependente e reafirma sua dignidade ao se oferecer como parceira nas ações do grupo.

Desse modo, a transformação de Dora em relação à cidade pode ser compreendida no trecho a seguir: “andava com eles pelas ruas, igual a um dos Capitães da Areia. Já não achava a cidade inimiga. Agora a amava também, aprendia a andar nos becos, nas ladeiras, a pongar nos bondes, nos automóveis em disparada. Era ágil como o mais ágil” (Amado, 2009, p.184). Inicialmente marcada pelo medo, Dora via a cidade como uma ameaça, que a rejeitava tanto por sua pobreza quanto por sua condição de menina sozinha. Por outro lado, agora inserida no grupo dos capitães da areia, ela deixa de ver a cidade como inimiga, pois passa a compartilhar os saberes, os movimentos e a liberdade experimentada pelos meninos.

No entanto, essa liberdade deve ser compreendida dentro de seus limites, uma vez que Dora sente-se livre para correr e andar pelas ruas, mas tal liberdade é fruto de uma adaptação forçada a uma realidade de exclusão e ausência de opções. Ou seja, eles são livres apenas porque estão à margem das normas e das estruturas formais de proteção. Ao aplicar o conceito de não-liberdade social (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998), o qual será explicado posteriormente em uma seção específica, entende-se que Dora vive e circula pela cidade, porque existe um abandono institucional e o sistema não lhe oferece alternativas seguras. Existe, então, a contradição entre sentir-se livre e, ao mesmo tempo, estar à mercê de um sistema que os marginaliza.

O enredo se intensifica quando Pedro Bala se envolve em um conflito com o grupo liderado por Ezequiel, a fim de defender Dora dos insultos do rival. A rivalidade entre os grupos representa a disputa por território e sobrevivência entre crianças abandonadas, de forma que a violência surge como linguagem comum nesse contexto. Pedro Bala, após enfrentar os adversários, é brutalmente espancado e retorna ferido ao trapiche. Ao vê-lo machucado, Dora limpa seus ferimentos e, em um gesto de ternura e compaixão, beija seus lábios feridos. Esse momento marca a transição do sentimento fraterno para algo mais íntimo e amoroso, ainda que confuso para ambos:

Então ela chegou os lábios para junto dos de Pedro Bala, os beijou e depois fugiu. Ele saiu correndo atrás dela, mas ela se escondia, não se deixava pegar. Aos poucos foram chegando os outros. Ela de longe sorria para Pedro Bala. Não havia nenhuma malícia no seu sorriso. Mas seu olhar era diferente do olhar de irmã que lançava aos outros. Era um doce olhar de noiva, de noiva ingênua e tímida. Talvez mesmo não soubessem que era amor. Apesar de não ser noite de lua, havia um romântico romance no casarão colonial. Ela sorria e baixava os olhos, por vezes piscava com um olho porque pensava que isto era namorar. E seu coração batia rápido quando o olhava.

Não sabia que isso era amor. Por fim a lua veio, estendeu sua luz amarela no trapiche (Amado, 2009, p.187).

A partir do trecho acima, é possível dizer que o “olhar de noiva” funciona como um signo do amor puro, que não depende de nomeações conscientes, já que “não sabiam que era amor”, mas é reconhecível na linguagem do corpo e na construção da passagem. Ao final, mesmo após o narrador afirmar que não era noite de lua, ela surge como que evocada pelo sentimento que floresce no trapiche, conferindo uma aura romântica ao momento. Sua luz amarela se projeta sobre o cenário degradado do casarão colonial, de modo a elevar poeticamente aquele espaço à altura dos sentimentos de Dora. Logo, o trapiche, normalmente lugar de miséria, transforma-se, sob o signo do amor e da luz da lua, em espaço de sensibilidade.

Deitados na areia, compartilhando um instante de descoberta, Dora declara, com a inocência de quem pouco conhece o amor, que Pedro Bala agora é seu noivo. Ela não compreende exatamente o que significa amar, mas reconhece a intensidade dos sentimentos que surgem entre eles. A relação entre os dois se constrói sobre a solidariedade, o cuidado mútuo e a esperança, funcionando como um alívio poético dentro de uma realidade dura e opressora. Essa percepção fica evidente na seguinte passagem:

Irmão... É uma palavra boa e amiga. Se acostumaram a chamá-la de irmã. Ela também os trata de mano, de irmão. Para os menores é como uma mãezinha, igual a uma mãezinha. Cuida deles. Para os mais velhos é como uma irmã que diz palavras boas e brinca inocentemente com eles e com eles passa os perigos da vida aventureira que levam. Mas nenhum sabe que para Pedro Bala ela é a noiva. Nem mesmo o Professor sabe. E dentro do seu coração Professor também a chama de noiva (Amado, 2009, p.188).

Posteriormente, é mister estudar o capítulo “Orfanato” (Amado, 2009, p.211), lugar para onde Dora é levada, sob o pretexto de cuidado e moralidade. Ao ser levada contra sua vontade, ela é obrigada a abandonar os traços que conquistou entre os capitães da areia, por exemplo, é forçada a usar novamente roupas femininas, como vestidos e laços no cabelo. Nesse contexto, o ambiente do orfanato é sufocante e sombrio, evidenciado pelo contraste entre o crepúsculo da enfermaria, devido às cortinas pesadas e escuras, e a claridade solar que invade o quarto quando Pedro Bala e os demais surgem para resgatá-la.

Sob esse ponto de vista,

um mês de orfanato bastou para matar a alegria e a saúde de Dora. Nascera no morro, infância em correrias no morro. Depois a liberdade das ruas da cidade, a vida aventureira dos Capitães da Areia. Não era uma flor de estufa. Amava o sol, a rua, a liberdade (Amado, 2009, p.211).

Desse modo, Dora adoece não apenas fisicamente, mas espiritualmente, ao ser arrancada de um espaço que oferecia certa liberdade, ainda que momentânea, para ser enclausurada em um local de disciplina e silenciamento. A fuga de Pedro Bala do reformatório, seguida do resgate de Dora no orfanato, representa um dos momentos mais simbólicos da união e lealdade dos capitães da areia. Mesmo doente, ardendo em febre, Dora afirma que irá embora com eles, de maneira a reafirmar seu pertencimento ao grupo.

Sucessivamente, o capítulo “Noite da grande paz” (Amado, 2009, p.213) marca um dos momentos em que a figura de Dora, agora adoecida, adquire traços quase sagrados. Os capitães da areia a veem como mãe, irmã, noiva e o silêncio do grupo perante a doença da menina revela a dor e o medo diante da possibilidade de perdê-la. Nos olhos febris dela, não há mais a inquietação das ruas, mas uma “grande paz”, a qual contrasta com a angústia dos meninos.

No entanto, essa paz não é sentida pelos meninos, ela é apenas percebida em Dora, como um sinal da possível partida, uma entrega ao destino que se aproxima. A “noite da grande paz” pode ser entendida como uma metáfora da morte, uma vez que há uma aceitação silenciosa do que está por vir, o que pode ser constatado no próximo capítulo. Embora a tristeza pese sobre o grupo, é em Dora que a serenidade se instala.

No capítulo “Dora, esposa” (Amado, 2009, p.214), o leitor é conduzido ao desfecho da trajetória de Dora. A febre da menina não cede, e, ao sentir que a morte se aproxima, ela chama Pedro Bala, expressando o desejo de tornar-se sua mulher. Pedro Bala, embora relutante, cede ao pedido dela e, juntos, mesmo que por um breve momento, compartilham uma entrega, de modo que “a paz da noite envolve os esposos. O amor é sempre doce e bom, mesmo quando a morte está próxima. Os corpos não se balançam mais no ritmo do amor. Mas nos corações dos dois meninos não há mais nenhum medo. Somente paz, a paz da noite da Bahia” (Amado, 2009, p.215).

Após a morte dela, Querido-de-Deus é o encarregado de levar o corpo da menina ao mar — espaço simbólico de liberdade, purificação e pertencimento à natureza. Ao ser entregue às águas, a jovem torna-se memória eterna para os capitães da areia e a sua despedida reafirma a dimensão humana dos meninos. No capítulo “Como uma estrela de loira cabeleira” (Amado, 2009, p.218), diferentemente das figuras femininas que se tornam santas no candomblé, como Rosa Palmeirão e Maria Cabaçu, Dora passa a ser uma estrela, um lugar que até então era reservado aos homens valentes, segundo a crença popular. A menina, mesmo estando vulnerável, ousou amar plenamente, entregando-se a Pedro Bala pouco antes

de morrer. Por tudo o que representa para os meninos, ela conquista um espaço eterno e transforma-se em luz para os que ficam.

Ao boiar na água, exausto, com os olhos voltados para o céu, Pedro Bala testemunha a transfiguração da amada em estrela. A estrela de "longa cabeleira loira" que ele vê não é um fenômeno astronômico, como dizem os cientistas, mas a confirmação poética de que o amor transcende a existência física. Assim como exposto por Roberto Damatta (1997), os mortos são mediadores privilegiados entre este mundo e o outro – lugar da eternidade. Através deles, reafirmam-se as relações sociais e a memória do falecido fortalece os laços entre os vivos.

No sistema triádico brasileiro, os mortos permanecem ativos no imaginário, nos rituais e nas relações sociais, o que reforça a tese de que a sociedade brasileira é essencialmente relacional. Nessa cosmologia triádica, que articula casa, rua e outro mundo, a mulher atua como mediadora, capaz de unir a vida e a morte. Desse modo, ao fim do capítulo, a dor da perda abre caminho para a “paz da noite”, que envolve Bala e serve como guia e consolo nas noites da Bahia.

Na última parte do romance, intitulada “Canção da Bahia, canção da liberdade” (Amado, 2009, p.219), após a morte de Dora, o narrador apresenta o destino de alguns dos meninos, o que marca o fim de uma era e o início de novos caminhos. Destarte, o leitor presencia a tensão interna das personagens, que começam a pensar individualmente em seus futuros, anteriormente subordinados à dinâmica do grupo. Cada um, então, segue uma direção distinta: alguns deixam a vida nas ruas e tentam construir uma nova trajetória, como Professor, que parte para o Rio de Janeiro com o sonho de viver da arte. Nesse viés, constata-se que a morte de Dora atua como uma ruptura da configuração do grupo, uma vez que alguns decidem seguir caminhos individuais e não mais pertencer ao universo coletivo dos capitães da areia.

Neste ponto, é válido dissertar sobre a morte de Dora como consumação da efemeridade da liberdade. Enquanto viva, no espaço do trapiche, sob seu olhar e seu cuidado, os meninos podiam ser, por breves instantes, crianças que ouvem histórias, que têm suas roupas remendadas e que recebem amor. Essa era a liberdade possível para eles, vivida na intimidade do grupo, na partilha do afeto e na suspensão temporária da violência. Dora, portanto, não garantia a liberdade, mas a tornava palpável por meio de sua presença.

Constata-se que a efemeridade era, desde o início, a própria forma que a liberdade assume para os oprimidos. Pedro Bala, em certos momentos, sonha com uma vida melhor e mais justa, porém, ele só consegue escolher um novo caminho quando entra em contato com ideais políticos e com o amor, como nas conversas com Dora. Isso mostra que a liberdade de

escolha depende do acesso à consciência, à cultura e à esperança, uma vez que ele, assim como os outros meninos, é o retrato da ausência de liberdade de escolha — resultado direto da desigualdade e do abandono estatal. Após a morte de Dora, muitos meninos se dispersam e a liberdade que experimentaram enquanto ela estava viva revela-se como uma trégua, tornando visível o limite da tentativa de construir uma vida que não seja determinada pela opressão.

Ao retomar os pensamentos de Antonio Candido (2007), nota-se que Jorge Amado seleciona deliberadamente traços, comportamentos e experiências para moldar a personagem Dora, a qual simboliza a convergência entre diferentes formas de amor: o materno, o fraterno e o romântico. Ao longo da narrativa, a repetição de seu nome ganha um tom quase poético, de modo a funcionar como um elo que conecta os meninos ao senso de pertencimento e união. Isto posto, sua figura ilustra como a literatura transforma a complexidade da vida em uma experiência estruturada, que permite ao leitor se conectar profundamente com personagens fictícios e encontrar neles reflexos da própria humanidade. Logo, Dora é uma presença que cumpre a promessa embutida em seu significado: a de ser uma dádiva transformadora em um mundo carente de humanidade.

Com uma narrativa fiel ao espírito do romance e, ao mesmo tempo, adaptada ao cenário contemporâneo, o filme *Capitães da Areia* foi dirigido por Cecília Amado, neta de Jorge Amado, e lançado no ano de 2011. Ao traduzir visualmente a atmosfera do livro, a adaptação amplia o valor expressivo da narrativa por meio de gestos, expressões, cores, enquadramento e trilha sonora, os quais oferecem maior destaque à presença da personagem feminina no enredo a partir de seu núcleo amoroso com Pedro Bala. Portanto, a partir deste ponto da pesquisa, torna-se essencial analisar os elementos cinematográficos que representam a liberdade – ou a falta dela – para os meninos do trapiche.

Sobre a linguagem utilizada, Cecília Amado adotou uma abordagem que privilegiou a informalidade da linguagem oral e popular. Consequentemente, o resultado é uma representação fiel do português falado na Bahia, marcado pelo uso de gírias e palavrões, por exemplo, que em conjunto constituem um retrato verossímil da linguagem das personagens no contexto social retratado.

Quanto aos espaços, a narrativa se desenvolve em cenários marginais, ou seja, as crianças circulam pelo trapiche, bar, cais e pela zona de prostíbulo. Nesse sentido, percebe-se que de toda a construção audiovisual emerge uma certa idealização da exclusão social vivenciada pelas crianças. Essa perspectiva manifesta-se, sobretudo, por meio da exaltação da

liberdade, da sexualidade precoce e da boemia em que vivem as personagens – aspectos que podem ser contemplados a partir das cenas a seguir:

Figura 1: Capitães da areia no trapiche.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 2: Pedro Bala, Boa-Vida e Professor em uma roda de samba no bar.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 3: Professor, Gato e João Grande conversam com Querido-de-Deus no cais.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 4: Dalva observa Gato na zona de prostíbulo.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Uma possível interpretação para a perspectiva levantada anteriormente é a opção por um Brasil exótico, uma representação que desloca a atenção das causas estruturais da pobreza. Nessa concepção, a abordagem da diretora privilegia a alienação da marginalidade em detrimento de sua dimensão política, ou seja, a câmera capta a movimentação dos meninos pelas ruas e pelos espaços exemplificados pelas Figuras 1, 2, 3 e 4, mas tira de foco a imobilidade social que os condena àquela existência periférica.

Desse modo, os locais citados, embora representem espaços de autonomia onde as crianças fogem ao controle institucional, são espaços de opressão estrutural. A título de exemplo, o bar e a zona de prostituição são lugares de socialização e, ao mesmo tempo, de adultização forçada. À vista disso, ao enaltecer a liberdade, a sexualidade precoce e a vida boêmia nessas localizações, a narrativa audiovisual acaba por estetizar a privação. Sendo assim, a liberdade que o filme enaltece é uma liberdade condicionada que se manifesta à sombra da marginalização, de modo a revelar que a não-liberdade social das personagens se estende por toda a geografia social que habitam.

Ao pensar na especificidade da linguagem cinematográfica em condensar, em uma única imagem, múltiplas camadas de sentido que ultrapassam a experiência cotidiana, Marcel Martin (1990, p.26) afirma, na obra *A Linguagem Cinematográfica*, que a originalidade do cinema

vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espectáculo do quotidiano.

Sendo assim, no cinema, o visível é capaz de revelar o invisível, como pensamentos, sentimentos, memórias e sonhos, de forma imediata. Nesse viés, a fusão entre a realidade e a imaginação confere às imagens uma força persuasiva maior do que a simples observação do cotidiano, uma vez que o espectador é conduzido a vivenciar simultaneamente a concretude documental e a inconstância poética. O poder evocador do cinema reside, então, na sua capacidade de transformar o efêmero em experiência estética e reflexiva, o que amplia a compreensão da realidade para além do que o visível mostra.

Desse modo, a potência da linguagem cinematográfica em traduzir, ao mesmo tempo, o visível e o invisível torna-se evidente quando, por exemplo, a pomba branca alça voo após a morte de Dora (Ana Graciela) — momento que será analisado posteriormente. Ou seja, é um registro de voo que atua como signo poético, carregado de espiritualidade e transcendência.

Logo, o cinema, ao adaptar o romance, dá vida às imagens da narrativa e transforma em experiências sensoriais que tocam os sentidos dos espectadores.

Ademais, ao transpor para a linguagem cinematográfica a narrativa de *Capitães da Areia* (Amado, 1937), o filme ilustra e intensifica a obra literária, de modo a incorporar os três pilares que fundamentam a singularidade do cinema:

[...] *intensidade, intimidade e ubiquidade*: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem, intimamente porque a imagem [...] faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal (Martin, 1990, p.31, grifo do autor).

Portanto, diferente de outras artes, o cinema possui a capacidade única de fazer o espectador transcender a posição de observador externo. Isso ocorre porque a imagem cinematográfica, por meio de seus enquadramentos, cores, trilha sonora e narrativa, contribui para o aprofundamento na interioridade das personagens e nos ambientes, o que proporciona uma experiência subjetiva com o universo representado.

De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (2007, p.108), no capítulo “A personagem cinematográfica”, presente em *A personagem de ficção* (Candido; Rosenfeld; Prado; Gomes, 2007),

a personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores.

O texto ressalta que, no cinema, mesmo quando uma personagem é construída principalmente por palavras, sua presença é condicionada pelo corpo do ator. Dora, no filme, não é apenas o que diz ou faz, mas também como aparece: seu rosto, seus gestos, a expressão diante dos meninos e a luz que a envolve. No cinema, a palavra falada, constituída pelos diálogos, e a palavra interior, sugerida pela narração no romance, são complementadas pela imagem, de modo que a personagem tem sua compleição física fixada no corpo de um ator.

No cinema, a personagem se encarna em um ator ou atriz, o que limita a liberdade do espectador de imaginá-la. Dora, interpretada por Ana Graciela, ganha uma presença concreta, haja vista que seu corpo, seu olhar e sua voz tornam-se parte indelével da personagem. Ou seja, no filme ela é completa até nos detalhes físicos, o que reduz a ambiguidade. Isso difere do romance, no qual cada leitor pode visualizá-la de forma particular.

No romance, Dora é uma figura que emerge do coletivo dos capitães da areia como um elemento de afeto e ruptura. No cinema, essa dimensão coletiva é reforçada pela interação visual com os meninos e pela atmosfera do filme. Em vista disso, ela é uma personagem individual que faz parte de um organismo narrativo maior, tal como o texto sugere que o cinema trabalha com personagens que carregam sentidos sociais e culturais.

Cumprido destacar que a Dora concebida por Jorge Amado é descrita como loira, o que, no contexto do romance, acentua seu contraste com o universo majoritariamente negro e reforça sua simbologia como uma dádiva quase angelical. Por outro lado, a Dora na adaptação de Cecília Amado é interpretada por uma atriz parda – alteração feita devido ao processo de seleção que priorizou jovens que, como os capitães da areia, vinham de contextos de vulnerabilidade social. Desse modo, a Dora fílmica deixa de ser uma figura exterior ao grupo, como uma espécie de anjo loiro que desce sobre o trapiche, para se tornar visualmente alguém da mesma origem e da mesma classe que os meninos. Essa escolha aproxima Dora dos capitães em termos de pertencimento e atenua a dimensão de estranhamento que sua presença provocava no romance — aquela que, por ser diferente, despertava um afeto extraído do contraste entre sua aparência idealizada e a dureza do ambiente do trapiche.

PARTE 3 – A LIBERDADE

Para se pensar o conceito de liberdade, foram ponderados os apontamentos presentes no *Dicionário de Política* (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998). Neste trabalho, destaca-se que a palavra liberdade possui uma forte conotação positiva, sendo frequentemente usada para justificar ações, políticas ou instituições tidas como valiosas. No entanto, os escritores políticos raramente definem o termo de forma clara e objetiva. Em geral, é possível inferir seu significado a partir do contexto, sendo mais comum a referência à liberdade social. Sendo assim, as definições de liberdade são baseadas em situações observáveis e podem ser compreendidas pelos indivíduos, independentemente de posições ideológicas.

Nesse viés, o conceito de liberdade interpessoal ou social está relacionado às relações entre indivíduos ou grupos, isto é, envolve o modo como uma pessoa ou grupo permite que o

outro aja livremente, sem imposições ou restrições. Para compreendê-lo com clareza, é necessário compará-lo ao seu oposto: a não-liberdade interpessoal ou social, que ocorre quando um ator restringe ou controla as ações do outro. Em resumo, essa liberdade se manifesta quando há respeito mútuo à autonomia nas interações sociais, enquanto sua ausência se dá quando há dominação, coerção ou limitação da vontade de alguém por outro.

Ao retomar o conceito de não-liberdade social citado anteriormente, entende-se que o ator A não é livre para efetuar o ato x, visto que o ator B impede ou ameaça puni-lo. Ou seja, o impedimento direto ocorre quando o ator B torna impossível para o ator A realizar a ação, por exemplo, se o governo nega um passaporte a um cidadão, ele não pode viajar para fora do país. Além disso, caso A tente fazer algo, B exerce ameaças de punições e sanções para tal feito, de modo que A sofra consequências ruins. A título de exemplo, se a Ku Klux Klan ameaça utilizar a força contra pessoas negras que tentem entrar em uma escola pública, elas não se sentem livres para realizar a ação.

Por outro lado, é válido destacar que a liberdade social não é apenas o oposto direto de não-liberdade social, pois não é só porque o indivíduo não é proibido de fazer algo que ele automaticamente é livre para fazer o que quiser. Nesse sentido, a liberdade social envolve alternativas reais, uma vez que, para ser considerado livre socialmente, é necessário ter efetivamente mais de uma escolha possível. Portanto, “um ator é livre para agir da forma que mais lhe agrada, contanto que não exista outro ator que o torne não-livre para levar a bom termo algumas destas ações” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.708).

Para mais, salienta-se que não é possível, com efeito, saber se o indivíduo é livre ou não para realizar determinada ação, pois, após o feito, pode-se analisar se o indivíduo foi impedido ou punido. Em outros termos, se A tentou executar o ato x, mas B impediu, A era não-livre. Ainda, se A executou o ato x e, no entanto, foi punido, A também era não-livre. Logo, a liberdade e a não-liberdade precisam ser observadas na prática, de forma a analisar fatos, probabilidades e consequências possíveis.

É válido ponderar que as relações de liberdade e não-liberdade social não se limitam ao indivíduo isolado ou apenas ao Estado e seus cidadãos, uma vez que elas ocorrem sempre que uma parte, seja uma pessoa ou um grupo, tem capacidade de permitir ou impedir ações de outra parte. A título de exemplo, um governo pode ter sua liberdade de ação limitada por instituições internas ou externas, como os cidadãos ou sanções de outros países. Sendo assim, a liberdade não é absoluta e sempre ocorre dentro de relações de poder e influência mútua. Logo, a liberdade é um fenômeno relacional, o qual depende do contexto social e político em que os atores estão inseridos.

No tocante à liberdade política, trata-se de uma subcategoria da liberdade social, com foco fundamental na relação entre os cidadãos e o governo. Nesse sentido, a liberdade política é a possibilidade dos indivíduos exercerem seus direitos civis e políticos sem coerção do Estado, ou seja, agir e se expressar politicamente de forma livre dentro da sociedade. Com o tempo, a ideia de liberdade política deixou de se concentrar apenas em direitos como liberdade de religião e de participação no processo político, e tornou-se mais ampla em campos como liberdade econômica, de autodeterminação nacional e de necessidade. Portanto, a liberdade em questão envolve as condições que permitem ao cidadão participar plenamente da vida pública e tomar decisões sobre sua existência, a fim de que o indivíduo realmente possa exercer sua liberdade política.

Para mais, contempla-se a seguinte questão: “não-liberdade social e poder ou controle são categorias que se sobrepõem” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.709), a qual distingue o que significa tornar um indivíduo não-livre e o que significa efetivamente controlar seu comportamento. Retoma-se, portanto, a noção anterior de que o ator A é considerado não-livre para fazer uma ação x quando é impedido ou sofre punições pelo ator B. Por outro lado, se A realiza uma ação, apesar das ameaças de B, A permanece não-livre, porque a possibilidade de sanção existia. Entretanto, B não exerceu controle eficaz, pois a ameaça não foi suficiente para impedir A de agir.

Como resultado, a não-liberdade social envolve restrições impostas por outro agente, sejam elas reais ou potenciais. Em outros termos, em relação ao poder e controle, B consegue influenciar e determinar o comportamento de A quando o impede de fazer algo. Sob outra perspectiva, o controle depende da efetividade dessa restrição, isto é, se ela realmente impede o comportamento. Logo, uma pessoa pode ser não-livre mesmo sem ser controlada, e o controle é a forma mais direta de manifestação de poder sobre a liberdade do outro.

Sob outra perspectiva, a liberdade de expressão não se resume ao direito individual de dizer o que se pensa, mas envolve relações mútuas de permissão e limitação de poder entre os indivíduos e entre estes e o Estado. Afirmar que existe liberdade de expressão em uma sociedade implica que o ator A não tenta impedir B de se manifestar, e vice-versa. Infere-se que a liberdade em pauta funciona plenamente quando não há tentativa de censura ou repressão entre os próprios membros da sociedade.

Ademais, a liberdade de expressão pressupõe uma restrição mútua de poder, haja vista que A é não-livre para impedir B de se expressar, e o mesmo vale para B em relação a A. Cabe ainda ao Estado atuar como protetor desse direito, de modo a garantir que nenhum indivíduo ou instituição o viole. Em uma sociedade democrática, isto significa que a

liberdade de expressão depende de um equilíbrio entre as relações e inclui o dever coletivo e institucional de permitir que todos possam se manifestar.

Em complemento, tem-se como foco o modo como os direitos e deveres moldam o comportamento dentro de uma sociedade organizada por leis. Ao pensar que certas liberdades sociais são protegidas por direitos definidos, deve-se levar em consideração que o Estado reconhece e garante, por meio da lei, que os indivíduos podem agir de determinadas maneiras sem interferência ou punição indevida. Entretanto, para que uma liberdade seja garantida, também devem existir os deveres legais que regulam o comportamento.

Nesse viés, pensando na distinção entre o que é permitido e o que é realizado na prática, o comportamento refere-se ao que as pessoas fazem, sentem e escolhem fazer. Por outro lado, o direito formal é o que elas podem ou não fazer de acordo com as leis. A título de exemplo, “todos os motoristas têm o dever, imposto pela lei, de não ultrapassar os limites de velocidade; eles não são livres para ultrapassar estes limites somente na medida em que recebem multas” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.709). Ou seja, um motorista que ultrapassa o limite de velocidade e não é punido se comportou como se fosse livre para fazer aquilo, mas ele não tinha direito legal de ultrapassar o limite, ou seja, legalmente não era livre para o ato.

Sendo assim, é possível concluir que a liberdade social está diretamente relacionada à existência de leis e à sua aplicação. Nem tudo o que é feito é legalmente permitido e nem tudo o que é proibido é efetivamente impedido. A verdadeira não liberdade jurídica ocorre quando há sanção, isto é, quando o ato contrário à lei é punido. Desse modo, os indivíduos podem agir contra uma regra, mas só não são livres em termos legais se houver sanções que os responsabilizem por isso.

A partir de uma visão crítica da liberdade dentro da democracia, infere-se que a liberdade não é absoluta. O texto afirma que não existe uma liberdade plena em nenhuma sociedade, pois o que há são relações específicas de liberdade e não-liberdade, dependendo do contexto, dos papéis sociais e das instituições envolvidas. No caso de sistemas democráticos, as restrições não são eliminadas e a liberdade é distribuída entre cidadãos, instituições e grupos.

Na democracia, os direitos e os deveres existem em comunhão com as limitações legais que restringem certos comportamentos. De acordo com o texto, “a democracia exige que as ‘Liberdades civis’ sejam protegidas por direitos legalmente definidos e por deveres a eles correspondentes, que acabam implicando limitações da Liberdade” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710). Portanto, toda liberdade concedida é acompanhada de

responsabilidades e limites, a fim de alcançar o equilíbrio entre as forças. Ao retomar um exemplo anteriormente citado neste trabalho, os indivíduos têm o direito de se expressar, mas não podem utilizar essa liberdade para ferir os direitos dos outros, como incitar ódio.

Logo, a essência da democracia pauta-se em promover igualdade de liberdade, na qual todos têm o mesmo direito de participar e se expressar, dentro dos limites legais estabelecidos. Em tese, a democracia caracteriza-se como um sistema em que as liberdades são reguladas, equilibradas e distribuídas igualmente entre os membros da sociedade. A realidade em *Capitães da Areia* (Amado, 1937) revela uma contradição do ideal democrático: liberdade e direitos existem para uns, mas não para todos.

No tocante à liberdade de escolha, é diferente da liberdade social, pois ela não depende da existência de outro ator que possa impedir ou punir. Por outro lado, a liberdade de escolha depende da existência real de alternativas para que o ator possa escolher. Ou seja, o ator A pode escolher fazer o ato x ou z, uma vez que ambas as opções estão abertas. Sem a liberdade de escolha, A não tem como escolher, porque só existe uma possibilidade ou porque algo é impossível, mesmo que ninguém o esteja impedindo.

De acordo com o filósofo David Hume, a liberdade pode ser definida como o poder para realizar ou não a ação (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710). Desse modo, pensa-se no livre-arbítrio — do poder de agir conforme sua vontade — e nas possibilidades internas de um indivíduo. Entretanto, isso não implica a liberdade social necessariamente, pois uma pessoa pode ser livre socialmente sem ter muitas opções reais de escolha, da mesma forma que pode ter opções de escolha sem ser socialmente livre para realizá-las.

Sucessivamente, é mister pensar na diferença entre liberdade social e liberdade de escolha e em até que ponto a liberdade está ou não realmente comprometida. Vale lembrar que o indivíduo pode ter liberdade social para realizar determinada ação, mas não conseguir fazer, por motivos como falta de recursos e de oportunidade. Nesse sentido, o problema não é social, mas de ausência de alternativas reais, isto é, ausência de liberdade de escolha. A título de exemplo,

a maioria das pessoas é incapaz, mesmo tendo Liberdade para tanto, de se tornar milionária ou de ganhar o prêmio Nobel. O desemprego em período de recessão é um exemplo de ausência de Liberdade de escolha, não de ausência de Liberdade social, a não ser que a recessão tenha uma relação causal, por exemplo, com uma determinada política governamental (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710).

Nesse viés, não há quem impeça um indivíduo de ser milionário ou de ganhar um prêmio Nobel, pois a liberdade social é garantida. Entretanto, são objetivos extremamente

difíceis de serem alcançados na prática, o que faz com que não haja liberdade de escolha real para a maioria. De acordo com o ponto de vista apontado anteriormente, a distinção entre a liberdade social e a liberdade de escolha é essencial para pensar sobre injustiça social e direitos individuais.

Infere-se que a falta de recursos e oportunidades limita a liberdade de escolha, mesmo quando há liberdade social. Existe, também, a interferência direta de atores como o governo, a qual limita igualmente a liberdade social. Portanto, nem toda desigualdade é uma questão de opressão social — pode ser uma questão de ausência de alternativas viáveis, o que compromete a liberdade de escolha.

Ao pensarmos na distância entre liberdade social e liberdade de escolha, tem-se o seguinte trecho: “todos são socialmente ‘livres para dormir debaixo da ponte’ ou na própria casa, incluindo os que não têm casa, que não têm Liberdade de escolha no assunto” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710). A partir desse trecho, infere-se que, em termos legais, todos seriam socialmente livres para dormir tanto debaixo da ponte quanto em suas casas. Entretanto, essa liberdade é ilusória, haja vista que uma pessoa sem casa não possui outra opção disponível, a não ser dormir na rua.

Pretendendo discutir um uso mais amplo da ideia de liberdade, tem-se o trecho a seguir:

Muitas vezes o termo livre é referido a características de pessoas e não de ações. Pode-se afirmar que alguém é livre na medida em que se dispõe a agir livremente, ou a agir autonomamente, ou a desenvolver ao máximo suas capacidades. Por exemplo, Marx profetizou uma sociedade ‘onde o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos’. Liberdade se torna, assim, sinônimo de auto-realização (Bobbio; Matteucci, Pasquino, 1998, p.711).

Nesse sentido, a liberdade não se limita à ausência de restrições externas para realizar uma ação e se refere à autonomia e à capacidade de uma pessoa de tomar decisões conscientes e desenvolver plenamente suas potencialidades. Ser livre, então, significa agir com base em escolhas próprias, não por manipulação ou condicionamento, mas por autorreflexão e vontade própria. Assim, liberdade torna-se sinônimo de autorrealização: o indivíduo é livre à medida que consegue se conhecer, se posicionar no mundo e viver de acordo com seus valores.

Para Marx, a liberdade individual só é possível dentro de uma sociedade em que todos tenham iguais condições de se desenvolver, ou seja, a liberdade de um depende da liberdade de todos. Portanto, não basta haver leis que garantam direitos, uma vez que é necessário que as pessoas tenham meios reais e sociais para exercerem sua autonomia.

No tocante à liberdade como construção moral, o dicionário utiliza a seguinte citação, de Harold Laski: “a Liberdade pode ser definida como a afirmação por um indivíduo ou por um grupo de sua própria natureza” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.712). Nesse viés, Laski reforça a ideia de que ser livre é viver de acordo com sua verdadeira natureza. Ou seja, quando o indivíduo age contra seu potencial, ele pode se prender, não se libertar. Por conseguinte, tanto uma pessoa quanto um grupo são livres quando podem se expressar plenamente e agir segundo sua identidade, valores e potencial.

Para se pensar a liberdade como satisfação de necessidades especiais, o direito de adquirir bens essenciais à sobrevivência, como comida, moradia e vestuário, pouco significa para aqueles que não têm os meios concretos para acessá-los. Diante disso, cabe ao Estado garantir que essas necessidades básicas estejam ao alcance de todos, mesmo que, para isso, seja necessário impor limites à liberdade individual por meio de políticas públicas e normas nas áreas da saúde, educação e bem-estar. Nessa perspectiva, o objetivo principal não é a liberdade individual em si, mas o bem-estar coletivo.

Em suma, um ponto essencial para a discussão deste trabalho é: um indivíduo pode ser considerado livre perante a lei, ou seja, o governo não o impede de buscar melhores condições de vida, porém, na prática, se ele não tem os meios e as oportunidades para alcançar o que deveria estar ao seu alcance, como educação, saúde, trabalho e moradia digna, essa liberdade é ilusória. Dessa maneira, a chamada liberdade da necessidade não diz respeito à liberdade social, mas, sim, à superação das privações básicas. À vista disso, no tocante à desigualdade social, a pobreza limita drasticamente a liberdade de escolha das personagens de ambas as obras e as torna dependentes — e, portanto, não-livres — em relação àqueles que detêm o poder econômico.

3.1 A LIBERDADE NO ROMANCE

Ao retomar os conceitos de liberdade social e liberdade de escolha, é necessário aplicar tal distinção em *Capitães da Areia* (Amado, 1937), para o andamento da pesquisa. Indubitavelmente, os meninos do romance, os quais compõem o grupo, não possuem alternativas reais de vida, uma vez que eles não têm liberdade de escolha entre, por exemplo, estudar ou não estudar e trabalhar legalmente. Isso tudo acontece porque na sociedade não há lugar para igualdade, pois ela é composta por desigualdades. Em outras palavras, mesmo que legalmente nada os impeça de estudar ou trabalhar, a miséria, a exclusão e o abandono tornam essas opções inalcançáveis, o que caracteriza ausência de liberdade de escolha.

Em várias passagens do livro, os garotos são impedidos diretamente de exercer ações por agentes sociais e instituições maiores, como a polícia, que os prende, espanca e trata como criminosos; a sociedade, que os marginaliza e rejeita; e o Estado, que não oferece políticas públicas eficazes para acolher e proteger esses jovens. Desse modo, existe a proibição, o controle e a punição, os quais impossibilitam a integração das crianças à sociedade. Nesse caso, percebe-se a interferência direta sobre o que eles podem ou não fazer, tratando-se de não-liberdade social.

Nesse viés, a seleção dos capítulos para esta análise pauta-se em um critério temático e prioriza as passagens que articulam o conceito de liberdade em suas dimensões individual e coletiva. À vista disso, esses capítulos formam um *corpus* de análise, porque estabelecem vínculo entre o conceito de liberdade e as várias personagens do romance. Assim sendo, o método de trabalho envolve a análise interpretativa de trechos e a observação de como a linguagem e a estrutura narrativa constroem o conceito em diálogo com o contexto social representado na obra.

No prólogo do romance, “Cartas à redação” (Amado, 2009, p.9), o narrador apresenta os meninos através de uma sequência de notícias e cartas publicadas no jornal. São textos que denunciam a violência e a marginalização dos meninos de rua de Salvador, mostrando como a sociedade os trata como criminosos desde a infância:

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos Capitães da Areia, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe. Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não tem moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada (Amado, 2009, p.9).

Ao se nomear como a instituição mais confiável da comunidade, o jornal objetiva criar uma relação de segurança com o leitor e garantir a relação de superioridade da população considerada “legítima” em relação ao grupo de menores. Além disso, a partir da utilização do termo “infestada” para descrever a situação da cidade, a notícia reduz as crianças ao estatuto de praga urbana, a qual ameaça a ordem social. Sendo assim, o discurso jornalístico em questão constrói a imagem por meio da qual a sociedade deve enxergar essas crianças e a coloca como vítima das ações tenebrosas dos pequenos assaltantes, como descrito na citação acima.

Ao abrir espaço para que o jornal publique cartas que chamam os meninos de “assaltantes e ladrões” que “infestam” a cidade, Jorge Amado abre espaço para um discurso midiático que alimenta a violência. Ao rotulá-los como praga urbana e ameaça à ordem, a

imprensa legitima socialmente a repressão contra eles, pois a população acredita que precisa se defender de um inimigo. Assim, a linguagem higienista cria um clima favorável à eliminação desses sujeitos, “exatamente porque a imprensa escrita, falada e televisada [...] constitui poderoso *instrumento de formação da opinião pública* [...]” (Silva, 2005, p.247, grifo do autor), o que fornece o pretexto moral para que instituições, como a polícia, ajam com violência sem serem questionadas.

Além disso, mesmo que os meninos tentem buscar abrigo, sobrevivência ou alguma forma de organização no trapiche, a sociedade constantemente os ameaça com sanções, como prisões ou internações compulsórias. Por exemplo, segundo a opinião das autoridades, os representantes da polícia e do governo falam sobre o reformatório como medida repressiva para combater os bandidos mirins. Assim, a mídia caracteriza-se como uma categoria que criminaliza a infância pobre ao mesmo tempo em que a infantiliza para justificar sua correção, de modo a cumprir o papel de condenação prévia.

Por outra perspectiva, ainda sobre a linguagem do prólogo, “esse painel jornalístico nos apresenta um conjunto de vozes e forças que se chocam, pois caminham em direções diversas e, na maioria das vezes, opostas. Jorge Amado inova ao abrir espaço para que todos se manifestem, criando uma polifonia” (Hograefe, 2015, p.83). Nesse sentido, constata-se que o autor manifesta a norma culta da língua por meio de representantes das instituições de poder, como o Secretário do chefe de polícia e o Juiz de menores. A título de exemplo, tem-se a citação a seguir, retirada da carta do dr. Juiz de menores ao jornal, na qual a linguagem pertence à variante de prestígio:

Meu caro patrício.

Cordiais saudações.

Folheando, num dos raros momentos de lazer que me deixam as múltiplas e variadas preocupações do meu espinhoso cargo, o vosso brilhante vespertino, tomei conhecimento de uma epístola do infatigável dr. chefe de polícia do estado, na qual dizia dos motivos por que a polícia não pudera até a data presente intensificar a meritória campanha contra os menores delinquentes que infestam a nossa urbe (Amado, 2009, p.14).

A partir do trecho, o uso do vocativo “meu caro patrício” e do pronome de tratamento “vosso” sinalizam o caráter cerimonioso da comunicação. Além disso, os termos “espinhoso”, “vespertino”, “infatigável” e “meritória” demonstram o repertório amplo de vocabulário do Juiz, característico da elite letrada. À vista disso, é possível notar que os traços linguísticos se distanciam do coloquialismo e do tom popular, diferentemente da carta da costureira, em que ela se desculpa pelos “erros e a letra pois não sou costureira nestas

coisas de escrever e se hoje venho a vossa presença é para botar os pontos nos *ii*” (Amado, 2009, p.16). Em um panorama geral,

a linguagem com que se narra *Capitães de Areia* estabelece uma apropriação - de caráter político - da linguagem falada pelos excluídos com suas transgressões gramaticais e oralidade. O uso dessa variante linguística dá voz à classe marginalizada, garantindo a ela um grau de autonomia essencial à conquista da identidade cultural do Brasil (Hograefe, 2015, p.86).

A carta da costureira opera como uma contra-narrativa dentro do prólogo, pois é a única voz que escapa ao discurso institucional hegemônico e fala a partir da experiência direta da pobreza e do sofrimento materno. Enquanto as cartas do juiz, do chefe de polícia e do secretário utilizam uma linguagem formal para defender o reformatório como espaço de correção, a costureira escreve sobre a verdade que as autoridades tentam ocultar: o reformatório não é um lugar de recuperação. Segundo ela,

o diretor de lá vive caindo de bêbedo e gosta de ver o chicote cantar nas costas dos filhos dos pobres. Eu vi isso muitas vezes porque eles não ligam pra gente e diziam que era para dar exemplo. Foi por isso que tirei meu filho de lá. Se o jornal do senhor mandar uma pessoa lá, secreta, há de ver que comida eles comem, o trabalho de escravo que têm, que nem um homem forte aguenta, e as surras que tomam. [...]. É por essas e outras que existem os Capitães da Areia. Eu prefiro ver meu filho no meio deles que no tal reformatório (Amado, 2009, p.16).

A carta, assim, desmonta a imagem colocada até este ponto ao mostrar que a violência é o próprio método da instituição. Ao afirmar que prefere o filho entre os capitães, a costureira revela que o grupo torna-se uma alternativa preferível à violência do reformatório que, sob o pretexto de corrigir, tortura e mata os filhos dos pobres. O momento em que a mulher ocupa a primeira pessoa do discurso permite que outra voz interrompa o discurso das elites, denunciando que a violência contra os pobres é fruto de um sistema institucional que pune com crueldade.

Ao pensar no conceito de não-liberdade social no prólogo do romance, é possível realizar a seguinte análise: os meninos, conhecidos como os capitães da areia, representam o ator A, o qual não é livre para efetuar o ato x — circular dignamente ou ser compreendido como sujeito com direitos. Isso acontece porque o ator B — a sociedade, a mídia e as autoridades policiais — impõe barreiras concretas e simbólicas para essa ação. Esses obstáculos se manifestam de forma direta, como na perseguição policial e na marginalização imposta pela imprensa, que os retrata como delinquentes, o que dificulta qualquer tentativa de inserção social.

Em suma, os capitães são nomeados, descritos e julgados por vozes externas que detêm o poder do discurso institucional: o jornal, a polícia, o juiz de menores, o diretor do reformatório. As "Cartas à redação" (Amado, 2009, p.9) que dão início à obra são a expressão máxima dessa exterioridade, pois é nelas que os representantes da alta sociedade falam pejorativamente sobre os meninos, sem permitir que suas vozes ocupem a primeira pessoa. Ao reproduzir essas cartas, o romance mostra como a mídia atua como um dispositivo para tolher a liberdade dos meninos, uma vez que ela fabrica a imagem do menor perigoso, impulsiona o medo social e, com isso, cria as condições para que as instituições fomentem a violência contra essas crianças. A infância marginalizada é, assim, constituída como objeto de discursos alheios que a criminalizam e a desumanizam.

Em seguida, "O trapiche" (Amado, 2009, p.25) é um capítulo essencial para estabelecer o cenário da história e aprofundar a visão crítica de Jorge Amado sobre a marginalização infantil e a desigualdade social, devido à descrição do espaço. Nesse contexto, os meninos de rua, liderados por Pedro Bala, ocupam o trapiche como espaço de sobrevivência, de modo a criar uma forma de comunidade, segurança e abrigo. Pode-se inferir então o trapiche como espaço de liberdade, pois é o espaço que ninguém encontra, apenas os capitães, e é onde eles recebem as pessoas de confiança, para se reunirem e sonharem.

Ao retomar a ideia de que "todos são socialmente 'livres para dormir debaixo da ponte' ou na própria casa, incluindo os que não têm casa, que não têm Liberdade de escolha no assunto" (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710), pode-se dizer que existe uma falsa liberdade de viver na rua em *Capitães da Areia* (Amado, 1937). Nesse sentido, assim como no exemplo do texto, os meninos dormem onde podem, no caso, no trapiche. Isso, entretanto, não é fruto de uma escolha real, mas da falta de alternativas, haja vista que eles não têm estrutura familiar, acolhimento do Estado ou moradia digna. Eles são socialmente livres para dormir onde quiserem, porém, não têm liberdade de escolha porque não há outra opção.

Ainda sobre o primeiro capítulo, é importante aplicar o conceito de não-liberdade social ao trecho a seguir: "vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas" (Amado, 2009, p.27). Embora o narrador realize uma idealização, os descrevendo como "donos da cidade" e "poetas", aqueles que a conhecem e a amam profundamente, sua situação os coloca no lugar de ator A, que não é livre para efetuar o ato x: habitar um espaço de bem-estar legítimo.

Nesse viés, a descrição da aparência suja e precária é o reflexo das restrições impostas pelo ator B, que é a sociedade, o Estado e as suas instituições repressoras.

Posteriormente, no capítulo “Noite dos capitães da areia” (Amado, 2009, p.28), são apresentados alguns personagens. João Grande é descrito como “alto, o mais alto do bando, e o mais forte também, negro de carapinha baixa e músculos retesados, embora tenha apenas treze anos, dos quais quatro passados na mais absoluta liberdade, correndo as ruas da Bahia com os Capitães da Areia” (Amado, 2009, p.28). O narrador apresenta, portanto, um personagem que, à primeira vista, parece possuir liberdade total — um jovem fisicamente imponente e livre para vagar pelas ruas com o grupo. No entanto, ao aplicar o conceito de não-liberdade social, percebe-se que essa liberdade das instituições sociais – família e escola – é, implicitamente, uma ironia construída sobre a marginalização social, pois João Grande é livre para não frequentar escolas ou obedecer à moral familiar, mas o é por falta de opção.

No contexto do conceito, o ator A é o menino de treze anos, que teoricamente vive em liberdade nas ruas – liberdade, neste sentido, refere-se a um modo de vida à margem da sociedade, portanto, difere do que está proposto no dicionário. O ato x seria o exercício real da liberdade: acesso à educação, moradia digna, proteção e desenvolvimento pleno de sua infância. No entanto, a aparente liberdade de correr pelas ruas da Bahia é, com efeito, o resultado da ineficácia institucional e ser livre é não se deixar cooptar por ela. Em suma, o romance posiciona-se contra o que as instituições sociais consideram liberdade, haja vista que não é possível ser livre dentro delas. Em suma, João Grande não é livre porque escolheu estar ali, mas porque foi impedido de ter outra escolha.

Ademais, o Professor é o próximo personagem a ser apresentado ao leitor:

João José, o Professor, desde o dia em que furtara um livro de histórias numa estante de uma casa da Barra, se tornara perito nestes furtos. Nunca, porém, vendia os livros, que ia empilhando num canto do trapiche, sob tijolos, para que os ratos não os roessem. Lia-os todos numa ânsia que era quase febre. Gostava de saber coisas e era ele quem muitas noites, contava aos outros histórias de aventureiros, de homens do mar, de personagens heroicos e lendários, histórias que faziam aqueles olhos vivos se espicharem para o mar ou para as misteriosas ladeiras da cidade, numa ânsia de aventuras e de heroísmo. João José era o único que lia correntemente entre eles e, no entanto, só estivera na escola ano e meio (Amado, 2009, p.30).

O trecho em análise retrata Professor como alguém que desenvolveu o gosto pela leitura a partir do furto de um livro. Ainda que esse ato o tenha aproximado do conhecimento, ele revela, sob a perspectiva da não-liberdade social, a estrutura de exclusão em que vive a personagem. O fato de o menino ter que furtar um livro para acessar o conhecimento revela

que ele não é livre para estudar ou aprender dentro dos caminhos institucionalizados, pois esses caminhos lhe foram negados pela sua condição de classe e pelo abandono estatal. A ameaça implícita de punição está no próprio ato do furto, uma vez que ele poderia ser preso por tentar acessar a leitura, o que, para outros, é direito.

Nessa circunstância, pelo fato de Professor ser o único do grupo que lia com precisão, “o treino diário da leitura despertara completamente sua imaginação e talvez fosse ele o único que tivesse uma certa consciência do heroico das suas vidas” (*idem*, p.30). É interessante pensar que a maioria das narrativas ficcionais de aventura cria um espaço de crença no final feliz daqueles que têm uma jornada heroica. Isso acontece porque há uma espécie de justiça moral, social, política e econômica, uma vez que o herói sofre e luta, mas é recompensado pela sua valentia e resistência.

Desse modo, é interessante pensar na quebra desse contrato fiduciário pela realidade vivida por Professor e pelos outros capitães. O trecho citado anteriormente revela que a leitura funciona para ele como uma janela para um mundo em que a lógica garante que a coragem e a virtude serão, no fim, reconhecidas. Professor, portanto, é o único que, a partir da lente dessas histórias, consegue enxergar a própria existência como uma narrativa heroica, por meio da sobrevivência no trapiche, os furtos e as lutas diárias. Entretanto, a jornada dos meninos não culmina em recompensa ou reconhecimento, constatando que “de todos os lados circundam opressão e resistência, buscam caminhos, mas esses são árduos, por vezes se questionam, sofrem, mas pela existência, insistem” (Dantas; Rodrigues, 2023, p.347).

Para mais, o capítulo “Manhã como um quadro” (Amado, 2009, p.131) é protagonizado por Pedro Bala e Professor, enquanto caminham pelas ruas da Bahia, e explicitam, mais uma vez, a desesperança diante de possibilidades que, embora aparentem ser caminhos para a transformação, revelam-se ilusórias aos olhos dos marginalizados. Nesse contexto, Professor, por ser o único do grupo que sabe ler e desenhar, representa a possibilidade de desenvolvimento intelectual mesmo em meio à miséria.

Ao desenhar passantes nas ruas para conseguir algum dinheiro, Professor exercita sua arte como um dos meios de sobrevivência. Quando um homem o elogia e oferece um cartão, dizendo que ele tem talento e poderia enriquecer com seus dons, o leitor vislumbra um futuro diferente. Contudo, a reação imediata de Professor é rasgar o cartão e jogá-lo fora, pois ele sabe que, apesar de seu talento, o sistema não foi feito para que ele ou os meninos do trapiche tenham acesso real a oportunidades. Ou seja, compreende-se que não basta ter dom ou esforço, quando se está marcado socialmente pela marginalização.

No caso, o ator A é o Professor, que possui talento para o desenho e recebe um convite promissor (ato x): aproveitar uma oportunidade de ascensão social e até seguir uma carreira artística. No entanto, esse ato é logo recusado por ele, de modo a afirmar que nenhum dos meninos conseguirá mudar seu destino, como foi pontuado anteriormente. O gesto revela que há um ator B invisível: a estrutura social e econômica, naturalizada na forma de ausência de acesso à educação, na expectativa de fracasso e na internalização da exclusão. Em síntese, Professor é livre para desenhar no espaço da rua — até o momento em que o guarda o manda embora —, mas é não livre na questão da emancipação social.

Ainda, o leitor conhece Sem-Pernas, cujo desejo “era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas” (Amado, 2009, p.35). O trecho revela que o desejo da personagem é alcançar a alegria e fugir da miséria, o que representa uma ação ideal que ele gostaria de concretizar, mas que é impedida pelo contexto social, pois a miséria é econômica e afetiva, consequência do abandono institucional. Desse modo, a análise mostra que a liberdade de sonhar com uma vida diferente não é suficiente diante das estruturas que condenam esses sujeitos à não-liberdade real e material.

O trecho a seguir representa com clareza a situação de não-liberdade social das crianças do romance:

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola. E o grupo era de mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche. Se espalhavam nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha. Nenhuma delas reclamava. Por vezes morria um de moléstia que ninguém sabia tratar. Quando calhava vir o padre José Pedro, ou a mãe-de-santo Don’Aninha ou também o Querido-de-Deus, o doente tinha algum remédio. Nunca, porém, era como um menino que tem sua casa. O Sem-Pernas ficava pensando. E achava que a alegria daquela liberdade era pouca para a desgraça daquela vida (Amado, 2009, p.44).

Embora o texto afirme que essas crianças “tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas”, essa é uma liberdade ilusória, isto é, como diz o próprio Sem-Pernas: “a alegria daquela liberdade era pouca para a desgraça daquela vida” (*idem*, p.44). As ações das crianças, como carregar malas, furtar carteiras e pedir esmola, não são fruto de liberdade, mas de necessidade imposta por um sistema que as exclui de escolhas reais. As figuras adultas que surgem como suporte — o padre José Pedro, a mãe-de-santo Don’Aninha e o

Querido-de-Deus — são sinais de caridade, porém, não substituem os direitos negados pelo Estado e pela sociedade. As crianças não são livres para viver como “um menino que tem sua casa” (*idem*, p.44) e as suas ações de sobrevivência ocorrem sob coerção da pobreza. Consequentemente, o sentimento de liberdade é diluído pela consciência da opressão, refletida na amargura de Sem-Pernas.

Ainda sobre Sem-Pernas, o capítulo “Família” (Amado, 2009, p.114) pode ser analisado à luz do conceito de que o ator A (Sem-Pernas) não é livre para agir honestamente ou recusar-se a roubar, pois os atores B (sociedade e capitães da areia) o impedem, condicionando suas ações. Em outras palavras, quando finge ser um órfão e entra na casa de Dona Ester, o ato que ele não é livre para realizar é aceitar verdadeiramente o afeto recebido e permanecer naquele ambiente como parte da família. A sociedade, ao negar a Sem-Pernas desde cedo acesso à moradia e ao afeto, impossibilita que ele acredite na possibilidade de uma vida diferente, honesta e afetuosa. Mesmo diante do carinho sincero da mulher, ele carrega a missão de localizar os objetos de valor para roubo, pois essa é a lógica da sobrevivência imposta pela lei dos capitães, na qual “os que a traíam eram expulsos e nada de bom os esperava no mundo. E nunca nenhum a havia traído do modo como o Sem-Pernas a ia trair. Para virar menino mimado, para virar uma daquelas crianças que eram eterno motivo de galhofa para eles” (Amado, 2009, p.126).

À primeira vista, os furtos e assaltos podem parecer livres, já que os meninos agem deliberadamente, planejam e executam. No entanto, segundo a ideia de que “as ações voluntárias são livres, a não ser que tenham o medo ou a sanção como motivação” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.710), não é uma escolha livre no sentido pleno, haja vista que é uma resposta à exclusão social, ao abandono e à ausência de alternativas reais. Portanto, mesmo que eles ajam voluntariamente, as escolhas são condicionadas pelo medo da fome.

Sob outra perspectiva, o remorso que o menino sente ao experimentar um laço afetivo genuíno não é suficiente para libertá-lo da condição de não-liberdade. Isso acontece porque ele é compelido pelas necessidades colocadas pelo grupo, que também funciona como ator B, pois, caso não cumpra seu papel, será excluído ou punido até mesmo pelos próprios colegas. Portanto, Sem-Pernas não é livre para escolher o afeto ou a honestidade, ainda que deseje fazê-lo. Sua tentativa de experimentar uma nova forma de vida colide com o fato de que a sociedade, que o desumanizou desde o início, agora lhe oferece uma ilusão de pertencimento que ele não pode sustentar.

No capítulo “Como um trapezista de circo” (Amado, 2009, p.242), o narrador retrata o destino final de Sem-Pernas. Ao tentar entrar em uma casa para roubar, o menino se depara

com vários guardas e sua condição física o impede de fugir. Perseguido e encurralado, ele escolhe lançar-se de um muro alto, preferindo a morte à captura. Conforme afirma Bueno (2001, p.340), “permanece a idéia de que o suicídio pode ser uma saída, um salto consciente para fora do sistema, mas acrescida de um conteúdo de revolta que elimina qualquer possível traço de desistência”. O suicídio surge, então, como uma fuga da opressão, um último ato sobre o qual ainda possui controle: a decisão de tirar a própria vida. Sendo assim, a metáfora do trapezista de circo não é arbitrária, pois sugere o malabarismo para sobreviver e a queda inevitável.

É possível aplicar as ideias pontuadas anteriormente ao seguinte trecho:

Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. Nunca conseguira amar a ninguém, a não ser a este cachorro que o segue. Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente o seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico (Amado, 2009, p.242).

Em vista disso, sua infância moldou um sujeito endurecido, cuja única forma de sobrevivência foi tornar-se um jovem movido pelo ódio. Compreende-se, então, que o suicídio de Sem-Pernas é a conclusão trágica de uma existência marcada por rejeição e dureza. Vale lembrar que o único afeto naquele momento era do cachorro que o seguia — um reflexo silencioso da fidelidade que jamais encontrou nos homens, além dos capitães da areia.

Ao contrário de Sem-Pernas, Pirulito, personagem profundamente religiosa, vive em constante conflito entre a fé que abraçou e a vida de furtos que é forçado a levar junto ao grupo. No capítulo "Deus sorri como um negrinho" (Amado, 2009, p.106), a narrativa adquire contornos simbólicos quando Pirulito rouba a imagem de um Menino Jesus, magro, pobre e negro, com o qual ele imediatamente se identifica.

Nesse contexto, Pirulito (ator A) deseja realizar o ato x: apropriar-se de uma imagem religiosa que representa, para ele, uma forma autêntica de espiritualidade e identificação. No entanto, a sociedade institucionalizada e suas normas morais e legais (ator B), representadas pela igreja e pelos valores religiosos hegemônicos, impedem ou ameaçam puni-lo caso ele realize tal ato. Ainda que motivado pela fé, roubar é um crime e Pirulito, portanto, não é livre para tomar a imagem para si sem enfrentar uma punição legal e moral.

O impedimento não se concretiza fisicamente, pois ele consegue levar a imagem, porém, existe enquanto ameaça de punição, marcada tanto pela lei quanto pelos valores morais que, paradoxalmente, não consideram seu gesto um ato de fé. Ao roubar a imagem, Pirulito parece contradizer os preceitos religiosos que prega, mesmo que seu gesto não seja

um roubo para o lucro, mas um ato de amor. Desse modo, é possível interpretar a ação do menino como uma reinterpretação do sagrado a partir do ponto de vista do oprimido.

Ao pensar em como o sagrado é interpretado pelo jovem, infere-se que a fé é uma necessidade cotidiana de sobrevivência e salvação. Ao entrar em contato com o padre José Pedro, Pirulito converte-se à religião e, mesmo que execute os furtos necessários à sobrevivência, nunca deixa de praticar as orações, pois o que ele buscava, sobretudo,

[...] era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. Pirulito buscava isso no céu, nos quadros de santo, nas flores murchas que trazia para Nossa Senhora das Sete Dores, como um namorado romântico dos bairros chiques da cidade traz para aquela a quem ama com intenção de casamento (Amado, 2009, p.35).

Em paralelo, para o padre José Pedro, a religião é uma missão de amor e acolhimento, uma vez que ele enxerga a fé como um instrumento de redenção. Em oposição à lógica repressiva do reformatório, o padre abraça a visão de religião como prática inclusiva, visto que

[...] seu grande desejo era catequizar as crianças abandonadas da cidade, os meninos que, sem pai e sem mãe, viviam do roubo, em meio a todos os vícios. O padre José Pedro queria levar aqueles corações todos a Deus. Assim começou a frequentar o reformatório de menores, onde a princípio o diretor o recebia com muita cortesia. Mas quando ele se declarou contra os castigos corporais, contra deixar as crianças com fome dias seguidos, então as coisas mudaram. [...]. Porém seu maior desejo era conhecer os Capitães da Areia. O problema dos menores abandonados e delinquentes, que quase não preocupava a ninguém em toda a cidade, era a maior preocupação do padre José Pedro. Ele queria se aproximar daquelas crianças não só para trazê-las para Deus, como para ver se havia algum meio de melhorar sua situação (Amado, 2009, p.71).

Ou seja, o padre entende que os furtos cometidos pelos meninos são consequências de abandono e desigualdade social. Então, a missão que ele assume, diferente de julgar ou reprimir, é tentar romper o ciclo de violência com afeto e fé. Logo, o objetivo não é impor dogmas, mas restaurar a humanidade das crianças, já que a conversão acontece por meio dos exemplos de bondade e de solidariedade.

Partindo para uma perspectiva lúdica da narrativa, o capítulo “As luzes do carrossel” (Amado, 2009, p.61) funciona como uma pausa na história densa. O início se dá com a descrição do Grande Carrossel Japonês, o qual encontra-se em estado desgastado, com suas cores desbotadas e pedaços faltosos. À vista disso, o proprietário Nhozinho França resolve instalá-lo em Itapagipe, onde “[...] as famílias não são tão ricas, há muitas ruas só de operários e as crianças pobres saberiam gostar do velho carrossel desbotado” (Amado, 2009,

p.61). Logo, percebe-se a relação proposital entre o local escolhido para a instalação e o seu público: em uma comunidade de classe trabalhadora, as crianças seriam capazes de se divertir com o carrossel. Sendo assim, reforça-se a antítese entre pobreza e riqueza como um recurso literário, de modo que a imagem precária do carrossel demonstra a capacidade das crianças menos abastadas de encontrar valor nas coisas simples.

Com o convite de Nhozinho França, Sem-Pernas e Volta Seca têm a chance de trabalhar no carrossel e, com isso, a primeira oportunidade de estar em contato com o brinquedo. Em uma noite, após armarem o brinquedo, os outros meninos-capitães foram conhecê-lo e

um operário que vinha pela rua, vendo a aglomeração de meninos na praça, veio para o lado deles. E ficou também parado, escutando a velha música. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Nesse momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara. E era uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade (Amado, 2009, p.66).

No trecho, o qual é predominantemente figurativo, as figuras do operário e dos meninos estabelecem uma relação entre si, uma vez que se unem para ouvir a música. Nesse viés, o encadeamento das figuras (Platão e Fiorin, 2003) “a velha música” e “uma valsa velha e triste, já esquecida” funciona como o elemento unificador e reconfortante das classes citadas anteriormente. Ademais, ressalta-se que, além de conferir um caráter sagrado ao momento, a figura de Iemanjá pode, também, ter sido tomada pela música. Portanto, com Iemanjá, as figuras “luz da lua”, “estrelas que brilhavam”, “céu” e “mar manso” conduzem ao tema da natureza, da serenidade e da proteção, com o intuito de reforçar o tom de pureza.

Ainda em relação à citação anterior, as figuras “meninos”, “grande carrossel” e “invisíveis cavalos” carregam o tema da infância, do lúdico e da inocência. Para mais, “donos da cidade”, “amaram-se uns aos outros” e “se sentiram irmãos” remetem à identidade, à irmandade e ao amor, uma vez que esse momento permite que os capitães se sintam em comunhão uns com os outros.

Desse modo, é possível interpretar que a isotopia principal do trecho pauta-se na circularidade, uma vez que o movimento do carrossel e o ritmo da valsa reúnem as pessoas ao

seu redor. Nesse contexto, a atmosfera lúdica e circular do carrossel faz com que, por um curto momento, eles sejam livres de suas angústias e esqueçam que são os capitães da areia, como se assumissem o espaço e o tempo da alegria e da utopia. A título de exemplo, “Volta Seca não pensava com certeza em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos” (Amado, 2009, p.66). Sendo assim, a união entre eles, a música e os elementos naturais criam uma ambientação de paz, infância e pertencimento, a qual representa uma quebra da dura realidade em que os meninos vivem.

Para finalizar o capítulo, o narrador descreve a cena em que os meninos do trapiche conseguem aproveitar o carrossel:

Pela madrugada os Capitães da Areia vieram. O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham lar, nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de *lorgnon*. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas, do Grande Carrossel Japonês (Amado, 2009, p.79, grifo do autor).

Após a leitura da última citação, é necessário discutir a imagem do carrossel como criadora de uma liberdade ilusória e momentânea. No trecho em questão, os verbos “cavalgando” e “girando”, no gerúndio, reforçam a imagem do giro do carrossel. À vista disso, o movimento circular do brinquedo pode ser visto como uma metáfora para o ciclo interminável de lutas que os meninos enfrentam. Assim como o carrossel continua girando, as adversidades na vida dos capitães da areia parecem nunca ter fim, uma vez que o carrossel “é um objeto que está sempre a girar, mas em torno do próprio eixo, assim como os capitães, que percorrem a cidade toda sem efetivamente saírem de seu lugar social e econômico” (De Sousa; Lira, 2023, p.24).

Sob outra perspectiva, é válido pontuar que, embora seja ilusória, a cena do carrossel também apresenta a capacidade de imaginar e de vivenciar a experiência presente como atributos dos capitães que ainda guardam algo da inocência da infância. À vista disso, a comoção dos meninos é interessante porque eles estão habituados ao furto e não à igualdade de condição. Logo, o carrossel promove essa sensação de igualdade social nos meninos que nele giram, ainda que seja provisória.

No capítulo “Docas” (Amado, 2009, p.81), ambientado nas docas de Salvador, Pedro Bala encontra João de Adão, descrito como “um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista,

temido e amado em toda a estiva" (Amado, 2009, p.82), figura que lhe revela a história de seu pai, Raimundo, morto em greve. A construção de João de Adão é central para a articulação entre o universo infantil dos capitães e o mundo adulto do trabalho organizado. O estivador concentra em si a memória viva das lutas operárias na Bahia e, ao narrar ao menino a história de seu pai, João de Adão afirma que "no dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu" (Amado, 2009, p.83). A revelação da história de seu pai desperta em Bala o orgulho e a compreensão de que sua trajetória está vinculada a uma causa coletiva.

Em contrapartida, o menino que ouve a história respeitável de seu pai é o mesmo que, momentos depois, persegue e violenta uma jovem menina no areal. Até este ponto da narrativa, o protagonista é construído como uma figura de resistência, "estando sempre do lado dos mais fracos - mesmo porque pertence ao grupo dos socialmente mais fracos" (Bueno, 2001, p.340), sujeito cuja trajetória aponta para uma tomada de consciência política que culminará em sua adesão à luta revolucionária. No capítulo em questão, o debate entre opressão e liberdade se desdobra em camadas contraditórias que colocam em questionamento a figura heroica de Pedro Bala.

A cena do estupro tem início quando Bala avista uma jovem que atravessava sozinha o areal das docas à noite. Seu comportamento é imediatamente descrito em termos animalescos: "sacudiu seu corpo de menino como se sacode um animal jovem ao ver a fêmea" (Amado, 2009, p.87). Ele a persegue, alcança-a e, após derrubá-la na areia, inicia uma série de investidas que alternam violência física e tentativas de persuasão. A menina, descrita como negra e pobre, é tratada como um corpo disponível para a satisfação dos desejos masculinos, independentemente de sua trajetória pessoal, que era a de uma menina circulando em um circuito privado entre a casa da avó e a casa da mãe. No entanto, o areal é "a cama de amor de todos os malandros, de todos os ladrões, de todos os marítimos, de todos os Capitães da Areia" (Amado, 2009, p.88), espaço onde a liberdade se confunde com a violência e o prazer de uns se constrói sobre a dor de outros.

A violência é consumada gradualmente, de modo que Bala inicialmente acaricia a menina contra sua vontade, fazendo com que seu corpo reaja com certo desejo, o que a aterroriza ainda mais, pois sente que sua resistência se enfraquece. A virgindade dela, sendo a sua única defesa, é rapidamente contornada pelo menino, que propõe o sexo anal como forma de preservá-la, não por respeito à integridade, mas como estratégia para evitar resistência. No entanto, após satisfazer-se dessa forma, ele tenta desvirginá-la, momento em que ela reage com desespero, gritando e xingando-o. Pedro então cede, exige que ela volte no dia seguinte

sob ameaça e a acompanha até o início da rua. Quando finalmente é libertada, a praga que lança contra Pedro é a única forma de resistência que lhe resta, mas também é um ato de quem já foi vencida. A menina então desaparece da narrativa como desaparecem tantas outras figuras femininas violentadas: sem nome, sem história e sem justiça.

Nessa linha, a trajetória da menina pelo areal é marcada por uma sucessão de impossibilidades, uma vez que ela não pode fugir, porque Pedro é mais rápido; não pode pedir ajuda, porque não há ninguém para socorrer; não pode recusar o desejo que seu próprio corpo começa a sentir, porque esse desejo é, paradoxalmente, mais uma arma contra ela; não pode proteger a virgindade, porque a negociação final é uma negociação entre desiguais, na qual a única alternativa é a violência. O que o faz desistir não é a consideração ética ou a vontade da menina, mas a percepção de que ela é um ser desamparado e amedrontado, com quem ele, também excluído socialmente, pode estabelecer uma frágil identificação.

A cena do estupro revela que a condição de oprimido não imuniza ninguém contra a reprodução da lógica opressora. Ao perseguir, coagir e violentar uma jovem com aproximadamente sua idade, Pedro Bala ocupa exatamente o lugar de poder que a sociedade exerce sobre ele. A narrativa explicita essa inversão ao descrever seu sorriso "de dentes apertados, era igual a um animal feroz caçando no deserto um outro animal para seu almoço" (Amado, 2009, p.88). Ao longo do romance, ele é caçado pela polícia e pela sociedade e acaba se tornando caçador, o que revela que a violência sofrida por ele o ensinou a reproduzi-la. Ao colocar Bala na posição de agressor, Jorge Amado inscreve em sua narrativa uma tensão irresolvida que torna a luta pela liberdade mais complexa, contraditória e humana.

Para Pedro, o ato sexual é uma tentativa desesperada de preencher um vazio que a narrativa deixa claro não ser apenas sexual. A cena do estupro está estrategicamente posicionada após dois momentos fundamentais: antes, a revelação de que seu pai morreu lutando pelos direitos dos trabalhadores; depois, a ida ao candomblé, onde Omolu "anunciava que o dia de vingança dos pobres chegaria" (Amado, 2009, p.86). O ato violento é, assim, inserido em um contexto em que Pedro está processando a sua própria condição de oprimido e a sua herança de luta e, mesmo assim, reproduz sobre a menina exatamente a lógica de dominação que deseja combater na sociedade.

A consciência do ato violento que acaba de cometer toma forma na frase final do capítulo, na qual Bala

deitou a correr no areal e ia como se os ventos o açoitassem, como se fugisse das pragas da negrinha. E tinha vontade de se jogar no mar para se

lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também.

‘Uma criança também’ – ouvia na voz do vento, no samba que cantavam, uma voz dizia dentro dele (Amado, 2009, p.92).

Durante todo o ato, ele tratara a menina como objeto de desejo e como corpo a ser tomado. Agora, a voz que ecoa internamente impõe-lhe o fato de que ela é uma criança como ele e ele a tratou como a sociedade o trata. No desfecho do capítulo, o menino descobre, na violência que cometeu, a violência que sofre e reconhece, na menina que violentou, a si mesmo. Ao pensar no tópico em pauta, há o paradoxo no qual o espaço da rua liberta e oprime. Na hierarquia das desigualdades sociais, haverá sempre a oportunidade de oprimir e a de ser oprimido.

Naquele areal, não há liberdade para nenhum dos lados. A menina não é livre, porque seu corpo é tomado pela força, e Pedro não é livre, porque seu ato é determinado pela mesma lógica de dominação que o oprime. Nesse viés, a consciência posterior do menino é marcada pelo peso da culpa e a cena do estupro é, portanto, um lembrete de que a liberdade não é um atributo automático do oprimido. À vista disso, interpreta-se que a liberdade é uma conquista que exige a luta contra os opressores e, também, a desconstrução das formas de opressão que se reproduzem entre os próprios oprimidos.

No tocante à luta contra a opressão, o capítulo “Aventura de Ogum” (Amado, 2009, p.93) desloca a discussão do plano econômico para o campo cultural e religioso, quando Don’Aninha, mãe-de-santo muito respeitada pelos meninos, pede ajuda aos garotos para recuperar a imagem de seu santo Ogum, que havia sido levada pela polícia. Para ajudá-la, Pedro Bala elabora um plano, consegue ser levado à delegacia e recupera a imagem do santo. Todavia, o trecho a seguir, fala de Don’Aninha retirada do romance, deve ser analisado à luz do que dispõe José Afonso da Silva (2005), em *Curso de Direito Constitucional Positivo*:

– Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha. – Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres... – alçava os punhos.

Pedro Bala sentiu uma onda dentro de si. Os pobres não tinham nada. O padre José Pedro dizia que os pobres um dia iriam para o reino dos céus, onde Deus seria igual para todos. Mas a razão jovem de Pedro Bala não achava justiça naquilo. No reino do céu seriam iguais. Mas já tinham sido desiguais na terra, a balança pendia sempre para um lado (Amado, 2009, p.94).

O trecho revela uma forte crítica social ao mostrar a revolta de Don’Aninha diante das injustiças sofridas pelos pobres, visto que nem mesmo a espiritualidade é respeitada. A personagem denuncia a opressão que ultrapassa o plano material e atinge, também, a dimensão cultural e religiosa, especialmente as práticas populares de origem afro-brasileira. Quando Pedro Bala reflete sobre as palavras do padre, surge um conflito entre a promessa de igualdade no céu, que consola os oprimidos com a perspectiva de reparação após a morte, e a realidade de injustiça na terra. A crítica se aprofunda ao evidenciar que a religião depende da liberdade de expressão coletiva da fé, como exposto a seguir:

Liberdade de culto: a religião não é apenas sentimento sagrado puro. Não se realiza na simples contemplação do ente sagrado, não é simples adoração a Deus. Ao contrário, ao lado de um corpo de doutrina, sua característica básica se exterioriza na prática de ritos, no culto, com suas cerimônias, manifestações, reuniões, fidelidades aos hábitos, às tradições, na forma indicada pela religião escolhida (Silva, 2005, p.249).

De acordo com José Afonso da Silva (2005), a liberdade religiosa exige a exteriorização das crenças em práticas, ritos, cerimônias, reuniões e tradições. Nesse sentido, quando Don’Aninha delata que os pobres não podem dançar ou cantar para seu deus, ocorre a negação da liberdade de culto. A retirada da imagem de Ogum e a consequente repressão às manifestações religiosas populares representam uma forma de silenciamento cultural, o que se trata de intolerância e de uma violação de um direito fundamental. O fato de que essa violação seja perpetrada pela polícia — instituição que deveria proteger direitos — escancara o caráter estrutural da opressão, uma vez que o Estado falha em garantir os direitos dos pobres e atua para cerceá-los. Isto posto, o capítulo expõe uma sociedade incapaz de reconhecer a alteridade cultural e religiosa como constitutiva da cidadania e na qual a desigualdade se manifesta em múltiplos níveis, inclusive no direito à fé.

Ao final do romance, o capítulo “Reformatório” (Amado, 2009, p.191) tem início com uma notícia de jornal, a qual informa que o chefe dos capitães da areia, após uma tentativa frustrada de assalto, foi finalmente capturado pela polícia, encerrando um período em que a cidade teria sido atormentada pelas ações dos chamados menores delinquentes. A matéria relata que Pedro Bala, com um golpe de capoeira, facilitou a fuga dos outros meninos, permanecendo apenas ele e Dora no local. A partir desse momento, o texto apresenta brevemente a origem das duas personagens: Dora é descrita como filha de pais vítimas da varíola, enquanto Pedro é identificado como filho de um grevista morto por lutar pela liberdade. Dessa forma, é possível perceber que, embora tratem de realidades distintas,

as histórias dos pais de Dora e do pai de Pedro Bala se entrelaçam pela experiência comum da desigualdade social (Muanis, 2024, p.274).

Cabe destacar que o jornal ridiculariza a inocência do casal de crianças, que se intitulavam noivos, ao mesmo tempo em que exalta a atuação da polícia e do diretor do reformatório. Sob essa ótica, a polícia é retratada como uma força incansável, determinada a capturar os meninos e acabar com os assaltos praticados pelo grupo. Tais questões podem ser vistas no trecho a seguir:

Por várias vezes também noticiamos os assaltos levados a efeito por este mesmo grupo. Realmente a cidade vivia sob o temor constante destes meninos, que ninguém sabia onde moravam, cujo chefe ninguém conhecia. Há alguns meses tivemos ocasião de publicar cartas do doutor Chefe de Polícia, do doutor Juiz de Menores e do diretor do Reformatório Baiano sobre este problema. Todos eles prometiam incentivar a campanha contra os menores delinquentes e em particular contra os ‘Capitães da Areia’. Esta campanha tão meritória deu os seus primeiros frutos ontem com a prisão do chefe desta malta e de vários do grupo, inclusive uma menina. Infelizmente, devido a uma sagaz burla de Pedro Bala, o chefe, os demais conseguiram escapar de entre as mãos dos guardas. Em todo caso, a polícia já conseguiu muito prendendo o chefe e a romântica inspiradora dos roubos: Dora, uma figura interessantíssima de menor delinquente (Amado, 2009, p.192).

No trapiche, Professor leu a notícia do jornal para os outros meninos e, diante do que aconteceu, todos decidiram resgatar Pedro Bala do reformatório, reconhecendo que ele havia se sacrificado para garantir a fuga do grupo. Na delegacia, assim que os jornalistas se retiram — em uma tentativa de evitar repercussões negativas à imagem da polícia —, Bala é brutalmente espancado para que revele o paradeiro dos capitães da areia:

Chibatadas, socos, pontapés. O diretor do reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes. Ele via João Grande, Professor, Volta Seca, Sem-Pernas, o Gato. Todos dependiam dele. A segurança de todos dependia da coragem dele. Ele era o chefe, não podia trair. Lembrou-se da cena da tarde. Conseguira dar fuga aos outros, apesar de estar preso também. O orgulho encheu seu peito. Não falaria, fugiria do reformatório, libertaria Dora. E se vingaria... Se vingaria... (Amado, 2009, p.195).

Convém destacar que a polícia e o sistema de justiça operam para garantir o direito à propriedade e à segurança de uma parcela da sociedade. Quando os capitães agem, essa parcela perde seus bens e sua vida fica em perigo, então estão as instituições públicas para garantir esses valores. Por outro lado, a partir da citação acima, descrita por meio de uma focalização interna de Pedro Bala, é revelado como a violência e o abuso de autoridade praticados pelo diretor do reformatório e pelos policiais são utilizados como instrumentos de intimidação. A agressão física se mostra como um mecanismo explícito de opressão, que

ultrapassa o âmbito físico e torna-se também psicológica, à medida que ele é forçado a manter sua posição de líder para proteger seus amigos.

Após ser levado ao reformatório, Pedro Bala ouve uma canção entoada pelos demais internos sobre a liberdade, o sol e o mundo exterior, o que o leva a refletir que foi pela liberdade que seu pai morreu e pela liberdade de seus companheiros que ele suportou a violência policial. Nesse momento, o narrador constrói uma imagem de contrastes, na qual o reformatório representa a escuridão e a prisão, funcionando não como espaço de reabilitação, mas como extensão do cárcere. Em oposição, o mundo exterior simboliza a luz e a liberdade — um valor inalienável que os meninos defendem com coragem.

Ainda no reformatório, Pedro Bala é trancado em uma cela solitária, submetido a um regime restrito de água e feijão, sob a justificativa de que assim poderia “sair um pouco mais regenerado de lá...” (Amado, 2009, p.196). No entanto, apesar da escuridão ao seu redor, dentro de si Bala alcança uma clareza ainda maior:

Lá fora é a liberdade e o sol. A cadeia, os presos na cadeia, a surra ensinaram a Pedro Bala que a liberdade é o bem maior do mundo. Agora sabe que não foi apenas para que sua história fosse contada no cais, no mercado, na Porta do Mar, que seu pai morrera pela liberdade. A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo (Amado, 2009, p.197).

Como uma intensificação das condições que ele encara diariamente, é na cafua que ele compreende que a liberdade vai além do sol, das ruas abertas e das risadas dos capitães da areia no cais — ela também reside em Dora. Estar ao lado da noiva, sentir seus cabelos, seus lábios e ouvir suas histórias era, para ele, uma experiência de liberdade plena, pois Dora representa “o único amor de que tinham notícia” (Amado, 2009, p.198).

Nessa lógica, é precisamente no extremo da privação de Pedro Bala que a violência inibe o sentimento de liberdade, o que pode ser entendido a partir da citação a seguir:

Grita, xinga nomes. Ninguém o atende, ninguém o vê, ninguém o ouve. Assim deve ser o inferno. Pirulito tem razão de ter medo do inferno. É por demais terrível. Sofrer sede e escuridão. A canção dos presos dizia que lá fora é a liberdade e o sol. E também a água, os rios correndo muito alvos sobre pedras, as cascatas caindo, o grande mar misterioso. Professor, que sabe muitas coisas, porque à noite lê livros furtados, à luz de uma vela (está comendo os olhos...), lhe disse certa vez que tem mais água no mundo que terra. Tinha lido num livro. Mas nem um pinga de água na sua cafua (Amado, 2009, p.200).

No confinamento solitário, na sede e na escuridão, Bala pensa no inferno, que opera como uma experiência-limite que desnuda a condição humana ao retirar dela elementos essenciais, como água, luz e contato. À vista disso, a experiência na cafua potencializa o desejo pela liberdade porque lhe ensina, pela via negativa, o que a liberdade significa. Antes

da cafua, o jovem sabia que seu pai havia morrido pela liberdade, mas esse conhecimento era, de certa forma, uma história abstrata contada por João de Adão. Sendo assim, é na privação e na violência que essa herança se encarna e revela que a liberdade é uma necessidade tão vital quanto a água que lhe falta e quanto o sol que lhe é negado.

Com oito dias na cafua, Pedro Bala é enviado à plantação de cana, pois, segundo o diretor do reformatório, “eu sei ensinar, quebrar moleque aqui” (Amado, 2009, p.205). Com a estratégia de seus companheiros, o chefe dos capitães consegue fugir, retomando o ponto inicial do capítulo, quando os meninos riem ao ler no jornal a notícia da fuga. Com esse período de aprisionamento, “Jorge Amado traz ao leitor uma reflexão de como o fato de se sentir preso pode adoecer e tirar o brilho destes personagens, fazendo com que surja o questionamento entre liberdade (vida) x prisão (morte). Para os Capitães, a perda da liberdade é como a morte em vida” (Velooso, 2012, p.26). Portanto, a narrativa revela que, para Bala e os demais, a liberdade não é apenas uma fuga do reformatório, mas uma fuga de todas as formas de opressão que os aprisionam.

Ao retomar com mais atenção a ideia de que Dora, após sua morte, contribui para o direcionamento dos destinos de cada capitão, é fundamental interpretar o trecho a seguir, retirado do capítulo “Na rabada de um trem” (Amado, 2009, p.234):

Quando outras crianças só se preocupavam com brincar, estudar livros para aprender a ler, eles se viam envolvidos em acontecimentos que só os homens sabiam resolver. Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e de aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe na vida da rua. E tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre os responsáveis por si. Tinham sido sempre iguais a homens. Agora os mais velhos, os que eram desde há anos os chefes do grupo, estavam rapazolas, começavam a ir para seus destinos (Amado, 2009, p.236).

A passagem revela que, diferentemente das outras crianças, os meninos do trapiche foram forçados a uma condição de amadurecimento precoce, devido à ausência de um lar, de figuras parentais e de qualquer estrutura de apoio. Nesse cenário, ser criança é não ter responsabilidade sobre a manutenção da existência, recebendo todos os cuidados necessários ao seu pleno desenvolvimento. Por outro lado, ainda crianças tiveram que responder pelos seus atos, avaliar os tipos de ações viáveis ou inviáveis para a aquisição de alimentos, roupas e moradia que os manteria vivos.

Posteriormente, o capítulo “Notícias de jornal” (Amado, 2009, p.244) apresenta uma série de notícias que faz referência aos meninos que deixaram o bando, como Gato, Volta-seca e Professor. Nessa ocasião,

um trecho da crítica de arte, após falar das qualidades e defeitos do novo pintor social, de usar e abusar de expressões como ‘clima’, ‘luz’, ‘cor’, ‘ângulos’, ‘força’ e outras mais, diz:

Um detalhe notaram todos que foram a esta estranha exposição de cenas e retratos de meninos pobres. É que todos os sentimentos bons estão sempre representados na figura de uma menina magra de cabelos loiros e faces febris. E que todos os sentimentos maus estão representados por um homem de sobretudo negro e um ar de viajante. Que representará para um psicanalista a repetição quase inconsciente destas figuras em todos os quadros? Sabe-se que o pintor João José tem uma história... (Amado, 2009, p.244).

A imagem da menina magra, loira e febril remete diretamente à Dora, cuja figura delicada se transforma na imagem da ternura e dos sentimentos bons. Por outro lado, o homem de sobretudo negro representa os sentimentos ruins, sendo o possível símbolo do sistema, como o diretor do reformatório ou os policiais. Portanto, a repetição desses signos nos quadros, descrita como "quase inconsciente", sugere que a obra se trata de uma narrativa, em que cada figura carrega significados que dialogam com o passado do artista. Assim, a pintura, como uma forma de linguagem, revela como a arte de João José é um meio de reelaboração de sua vivência e uma portadora das histórias dos capitães da areia.

Neste momento, considerando a mudança final de Pedro Bala, o capítulo "Companheiros" (Amado, 2009, p.248) narra a participação dos capitães em uma greve organizada por trabalhadores e estudantes. Essa ação marca um ponto de virada importante na consciência social de Bala, de forma a evidenciar o amadurecimento dele como sujeito político inserido em um processo de transformação social, quando

a greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda a força do seu peito, de apartear os discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Ele tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. A canção daqueles presos dizia que a liberdade é como o sol: o bem maior do mundo. Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade. É como uma festa aquela luta (Amado, 2009, p.251).

O trecho reforça o olhar idealista de Bala sobre o movimento e ressalta como ele compreende a greve como um ato político e uma experiência existencial. A liberdade é vista como o bem supremo — “como o sol” — e é associada à memória de seu pai. Assim, a liberdade de expressão se manifesta na possibilidade de se unir e reivindicar publicamente melhores condições, mesmo que exista uma tentativa dos diretores das companhias de silenciar a voz daqueles que lutam por mudanças. Nesse cenário, a greve, como movimento coletivo, representa uma forma de resistência à exploração, ou seja, os grevistas, e agora também os capitães, lutam por mais liberdade social.

Por fim, Pedro Bala, que antes liderava um grupo de crianças abandonadas e vivia de pequenos furtos, agora atende a uma voz interior e ancestral,

voz que chama Pedro Bala, que o leva para a luta. Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. A cidade no dia de primavera é deslumbradoramente bela. Uma voz de mulher canta a canção da Bahia. Canção da beleza da Bahia. Cidade negra e velha, sinos de igreja, ruas calçadas de pedra. Canção da Bahia que uma mulher canta. Dentro de Pedro Bala uma voz o chama: voz que traz para a canção da Bahia, a canção da liberdade. Voz poderosa que o chama. Voz de toda a cidade pobre da Bahia, voz da liberdade. A revolução chama Pedro Bala (Amado, 2009, p.259).

A escolha do título do capítulo já antecipa esse chamado: os atabaques, instrumentos de matriz africana associados às manifestações populares, tornam-se clarins de guerra, símbolos da mobilização que se aproxima. Nota-se que o trecho acima é marcado pelo recurso retórico da ampliação, ao partir do som da canção para alcançar a convocação à luta, passando por uma cadeia de elementos – luta, sol, liberdade, canção e revolução. Logo, Bala ouve, dentro de si, o clamor de todos os pobres e explorados e entende que seu destino está ligado à luta coletiva. A jornada do jovem assume, assim, uma nova dimensão, pois ele deixa de ser um menino para se tornar um sujeito político, consciente de seu papel na transformação social. A cidade da Bahia, com toda sua beleza, canta não apenas a cultura local, mas também a canção da liberdade social e política, pela qual ele está disposto a lutar.

No capítulo final do romance, intitulado "Uma pátria e uma família" (Amado, 2009, p.262), conclui-se a trajetória de Pedro Bala através da luta por aqueles que não têm voz: os trabalhadores, os miseráveis e os esquecidos pelo sistema. Sua condição de fugitivo permanece, mas a motivação que o impulsiona mudou

e, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família (Amado, 2009, p.262).

A história de Pedro Bala está, antes de tudo, condicionada aos passos do pai, que, também marginalizado, nasceu em uma sociedade estratificada e lutou para preencher um espaço e buscar direitos que a estrutura social jamais lhe concederia, como visto antecipadamente. Bala herda a memória do pai e, também, a impossibilidade de ascender pelos meios tradicionais, pois a família em que nasceu e a marca social que carrega o condenam a uma existência à margem. A redenção de Pedro Bala, portanto, se dá pela adesão

à ordem da luta coletiva, que lhe oferece um lugar de pertencimento e um sentido para sua existência.

Em suma, a ideia de pátria não é mais a pátria oficial, que o reprimiu desde a infância, e a ideia de família não é a tradicional que lhe foi negada, mas a comunidade dos que resistem e compartilham os mesmos ideais. Pedro Bala é, agora, um símbolo de luta e pertencimento, alguém que encontrou sua função no mundo, a qual consiste em ser a voz dos oprimidos e lutar ao lado deles. É concretizada, portanto, a figura do herói e a espera de que ele enfrente o sistema capitalista. O romance, assim, termina com a ressignificação e reafirmação da fé no poder revolucionário do povo.

3.2 A LIBERDADE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Como pontuado anteriormente neste estudo, a adaptação cinematográfica de 2011 insere-se em um contexto de produção marcado por pressões comerciais, uma vez que Cecília Amado, ao assumir o projeto, teve de conciliar sua visão artística com as lógicas de distribuição do cinema brasileiro contemporâneo. Nos anos 2000, a indústria cinematográfica consolidou um modelo no qual a crítica social, muitas vezes, é subordinada a estratégias de mercado. Nesse cenário, o engajamento político que caracterizava o romance de Jorge Amado, marcado por questionamentos explícitos contra as estruturas de opressão, cede lugar, no filme, a uma abordagem que quebra reflexões e, consequentemente, naturaliza as ações.

Em acréscimo ao que foi dito na introdução deste estudo, a recepção crítica ao filme foi marcada por um dissenso, que reflete as tensões inerentes à adaptação de um clássico social para as telas. O principal ponto de atrito foi a acusação de que a adaptação romantiza a marginalidade, de modo a transformar os meninos em heróis e naturalizar o crime como uma ética própria, em vez de promover a denúncia social presente no romance. Além disso, a estilização visual foi vista como uma Salvador artificial, excessivamente limpa e iluminada, a qual contrasta com a pobreza retratada, enquanto a montagem, influenciada pela estética do videoclipe, foi criticada por imprimir um ritmo superficial e fragmentado à narrativa. Outro ponto de controvérsia foi a suavização de temas complexos, como o suicídio de Sem-Pernas, e o apagamento das referências ideológicas, resultando em uma adaptação esteticamente palatável, mas criticamente esvaziada⁴.

⁴ ABRACCINE. Capitães da Areia – Críticas/Alguns Olhares. 2011. Disponível em: <https://abraccine.org/2011/11/15/capitães-da-areia-criticas/>. Acesso em: 17 jun. 2026.

Em síntese, a crítica reconhece a coragem da diretora em adaptar um clássico e a decisão acertada de manter a trama em seu período original, a fim de preservar a dimensão romântica e aventureira da história. No entanto, o esforço de ser fiel à obra literária resulta em uma narrativa por vezes fragmentada e a multiplicidade de personagens centrais, com suas histórias paralelas, é inserida de forma pouco orgânica no conjunto. Se, por um lado, a direção de atores é pontualmente elogiada e algumas cenas de ambientação lúdica são bem realizadas, por outro, o filme resulta em uma obra que, apesar de seus bons momentos isolados e de seu elenco jovem competente, não consegue dar conta da densidade narrativa e psicológica do romance de Jorge Amado.

Passando à análise cinematográfica, na cena inicial do filme, o telespectador acompanha em plano detalhado o andar de um dos capitães na areia da praia — provavelmente, este menino é Pedro Bala (Jean Luis Amorim), devido à posição de líder do grupo. Neste primeiro momento, acontece uma celebração religiosa a Iemanjá e os outros meninos brincam na água, o que, como será visto adiante, pode ser considerado um paralelo com a cena final. A Figura 5 mostra Bala que, durante a celebração, olha seu reflexo em um espelho e, depois, o oferece a Iemanjá, como uma demonstração de fé. Nesse contexto, o reflexo do rosto do menino faz o espectador penetrar em sua personagem (Martin, 1990, p.31) e o gesto de entregá-lo para Iemanjá realça a forte presença da religiosidade na obra.

Figura 5: Pedro Bala olha seu reflexo no espelho.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

É preciso frisar que a supressão do prólogo "Cartas à redação" (Amado, 2009, p.9) na adaptação cinematográfica de Cecília Amado é uma decisão que redefine o modo como o espectador é introduzido ao universo dos capitães da areia. No romance, como discutido anteriormente, o prólogo funciona como uma imagem construída pelo discurso institucional do jornal. Antes mesmo de o leitor conhecer Pedro Bala, Professor ou Sem-Pernas, uma série de cartas e notícias de jornal polariza a imagem do inimigo social, alimentando o medo que justifica a violência contra essas crianças. O leitor, por sua vez, é convidado a buscar, no desenvolvimento da narrativa, uma verdade que as instituições omitem ou distorcem.

No filme, o espectador não tem acesso às cartas do juiz, do chefe de polícia ou da mãe que denuncia o reformatório. Em vez disso, a narrativa cinematográfica tem início com a cena da celebração a Iemanjá na praia e a apresentação dos meninos em sua cotidianidade, os quais surgem como crianças que brincam, celebram e têm fé, o que cria uma apresentação mais palatável e emocionalmente mais imediata. Nesse contexto, um contraponto substancial entre as duas obras é que, em Jorge Amado, a sociedade é avessa a qualquer celebração que inclua os capitães; Cecília Amado, ao contrário, desde a primeira cena do filme insere os meninos em uma celebração religiosa – espaço festivo e de bem-estar. Desse modo, visto que o filme encaminha-se direto à ação, o espectador não precisa desconstruir nenhuma imagem prévia polarizada pela mídia.

A opção de Cecília, coerente com sua intenção de evitar a crueza da denúncia política, resulta, assim, em uma representação menos crítica da relação entre os capitães e as instituições que os oprimem. As instituições, como o jornal, a polícia e o reformatório, não têm o espaço discursivo que tinham no romance e, portanto, não há a mediação do discurso institucional que antecede e condiciona o encontro do leitor com os meninos. Instauram-se as diferenças de tratamento: não há um prólogo que exponha o discurso institucional como máquina de produção de violência. Priva-se, então, a dimensão discursiva da opressão e o fato de que a violência contra os capitães começa na palavra que os nomeia como praga e na notícia que os criminaliza. No filme, ao suprimir essa camada, a opressão se torna predominantemente física, imediata e visível.

Ao longo das próximas cenas, é possível perceber que a narrativa do filme acompanha coerentemente o curso original da obra literária, pois respeita sua estrutura. Desde os primeiros minutos, o filme segue a lógica do romance, com Professor e Pedro Bala realizando o primeiro furto, em uma cena que introduz o contexto de marginalização e o modo de sobrevivência das personagens. Posteriormente, a chegada ao trapiche revela a dinâmica

interna do grupo, na qual Bala atua como líder e os demais dividem entre si os resultados do roubo. Diferentemente do romance, que se abre com várias notícias e opiniões, como da mãe, do padre e do diretor do reformatório, apenas um trecho de carta publicada no jornal, lido por Professor (Robério Lima), reforça seu papel intelectual, recurso que é mantido no filme como forma de representar a opinião da mídia sobre os meninos.

Ademais, a partir dos 13min8s, quando Sem-Pernas (Israel Gouvêa) já se encontra acolhido na casa de Dona Ester (Jussilene Santana), a senhora coloca uma música clássica de piano para que ele ouça e espera despertar algum encantamento no menino. No entanto, a reação de Sem-Pernas não corresponde à expectativa, uma vez que ele afirma que “preto não toca piano”. Essa resposta, mesmo que breve, revela a internalização das barreiras impostas por uma sociedade estruturalmente excludente, a qual lhe ensinou, desde cedo, que certos espaços e práticas culturais, como tocar piano, não lhe pertencem. Desse modo, a sua fala explicita a não liberdade social, haja vista que, embora nada o impeça legalmente de tocar piano, a exclusão racial e econômica o afasta dessas possibilidades.

Figura 6: Sem-Pernas observa o piano.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

No tocante à Figura 6, visto que a câmera não é um observador neutro, infere-se que o enquadramento focado no menino opera como um dispositivo de humanização. Isso acontece uma vez que a câmera, ao realizar um enquadramento da cintura para cima, chamado plano

americano, registra o olhar resignado de Sem-Pernas, que observa o piano e coloca em visibilidade o sofrimento íntimo dele. A câmera, ao enquadrar simultaneamente o piano e o olhar do menino, reforça a internalização da exclusão, como dito anteriormente. Desde a infância, existe a certeza de que certos lugares e práticas não foram feitos para pessoas como ele.

À vista disso, a adaptação cinematográfica de *Capitães da Areia* (Amado, 1937) é um exemplo do princípio no qual “a percepção do espectador torna-se afetiva a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe fornece uma imagem subjectiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espectáculo que, ao natural, mal o tocariam” (Martin, 1990, p.32). Isso acontece porque a realidade social dos meninos, por mais dura e atual que seja, pode ser uma estatística distante para muitos espectadores, mas eles são capazes de chorar com a morte de Dora, por exemplo. Sob outra perspectiva, essas reações seriam diferentes se o espectador visse uma notícia breve sobre uma criança em situação de rua, uma vez que o cinema atinge o público de uma maneira que a realidade crua, muitas vezes, não consegue.

Indubitavelmente, os recursos empregados no romance e na adaptação cinematográfica conduzem o espectador e o leitor a vivenciar a narrativa de modos singulares. No romance, por exemplo, o uso do discurso indireto livre destaca-se porque “faz com que o pensamento do narrador se misture ou se confunda com o pensamento dos personagens” (Veloso, 2012, p.9). No capítulo “Como uma estrela de loira cabeleira” (Amado, 2009, p.218), analisado previamente, encontra-se um exemplo do discurso em questão, quando, após a morte de Dora,

Pedro Bala se joga n'água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem-Fim de Yemanjá. Nada para diante sempre. Segue a rota do saveiro do Querido-de-Deus. Nada, nada sempre. Vê Dora em sua frente, Dora, sua esposa, os braços estendidos para ele. Nada até já não ter forças. Boia então, os olhos voltados para as estrelas e a grande lua amarela do céu. Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera? Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu (Amado, 2009, p.218).

Ao pensar o trecho à luz das características do discurso indireto livre, a voz do narrador se funde com o fluxo de consciência de Bala, de modo que a linguagem valoriza a posição da personagem e oferece mais credibilidade à palavra que revela o interior dela. Nesse viés, a passagem tem início com uma descrição objetiva — “Pedro Bala se joga n'água” — e gradualmente transita para o plano subjetivo, o qual revela o desejo do menino:

"Quer acompanhar Dora, quer ir com ela" (*idem*, p.218). Vale observar que a mescla entre narrador e personagem é marcada pelas interrogações: "Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera? Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite?", pois acontece a reprodução de enunciados de Bala combinados ao discurso do narrador. Ao final, na afirmação "O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela", Pedro é o outro no discurso, ou seja, objeto sobre o qual o narrador fala, de modo a abordar, em uma perspectiva subjetiva do jovem, o processo de perda da amada.

Sob outra perspectiva, o filme busca traduzir as emoções das personagens e das cenas por meio da trilha sonora, a qual, ao operar em uma dimensão simultaneamente sensorial e lírica, potencializa o poder de penetração emocional da imagem (Martin, 1990, p.31). Nesse viés, as músicas escolhidas dialogam diretamente com as cenas e atuam como elemento narrativo, o qual expressa sentidos que ultrapassam a linguagem verbal.

Desse modo, aos 16min30s, na ambientação do Grande Carrossel Japonês, é tocada a música "Contato Imediato", de Arnaldo Antunes (2006), a qual oferece a seguinte letra para reflexão:

Peço por favor
Se alguém de longe me escutar
Que venha aqui pra me buscar
Me leve para passear

No seu disco voador
Como um enorme carrossel
Atravessando o azul do céu
Até pousar no meu quintal

Se o pensamento duvidar
Todos os meus poros vão dizer
Estou pronto para embarcar
Sem me preocupar e sem temer

Vem me levar
Para um lugar
Longe daqui
Livre para navegar
No espaço sideral
Porque sei que sou

Semelhante de você
Diferente de você
Passageiro de você
À espera de você

No seu balão de são joão

Que caia bem na minha mão
 Ou numa pipa de papel
 Me leve para além do céu (CONTATO imediato, 2006).

É possível interpretar que a letra da música evoca o desejo pela fuga da realidade, em virtude dos sentimentos mencionados, que se alinham profundamente com a cena em que os capitães da areia se divertem no carrossel. A primeira estrofe é entendida como um pedido para que alguém de longe ajude o sujeito da canção a escapar, por um momento, da realidade em que vive. No carrossel, como pontuado na seção do romance, os meninos experimentam um momento de leveza e de alegria, girando como se estivessem, de fato, em um disco voador, como imaginado na canção.

Nesse contexto, a segunda estrofe realiza uma comparação entre o carrossel, que gira sobre o próprio eixo, dele não podendo escapar, e o disco voador, que gira para o espaço sideral e se movimenta tão alto para chegar ao quintal, local que deveria estar perto e acessível ao sujeito que tem voz na canção. Por isso, não é esperado que, para acessar o próprio quintal, um disco voador tenha que subir até o espaço sideral, o que mostra que a canção é marcada pela tensão entre o perto e o distante. Sendo assim, só alguém bem longe dali poderá romper as interdições que cerceiam o sujeito lírico e permitir que ele navegue livremente.

Desse modo, na terceira e quarta estrofes, o eu lírico suplica por ser levado para “um lugar longe daqui”, o que revela a insatisfação com o mundo presente e o anseio por um espaço em que possa, enfim, ser livre, como comentado anteriormente. Posteriormente, na quinta estrofe, a voz da canção refere-se ao disco voador, o qual notoriamente transporta extraterrestres. Mesmo diferente dos extraterrestres por ser humano, o sujeito da música sente-se semelhante a eles na medida em que não pertence ao espaço terrestre. Portanto, a expressão “passageiro de você” indica que o eu lírico se entende como alguém que transita e não pertence por completo a este espaço.

Os apontamentos realizados previamente revelam tensões centrais na narrativa, como a busca por pertencimento e, ao mesmo tempo, a consciência da condição marginalizada das personagens. Assim como o eu lírico que se percebe “semelhante” e “diferente”, os meninos do trapiche compartilham dores e amizades entre si e continuam sendo vistos pela sociedade como “outros”. Desse modo, a ideia de ser “passageiro de você” ecoa na vida deles, porque eles transitam em espaços que não lhes pertencem de fato, como as ruas.

Por fim, a frase “à espera de você” fecha o trecho com uma nota de expectativa, talvez pelo encontro com o disco voador e sua tripulação e, por conseguinte, com a libertação. Tal

interpretação é reforçada pela última estrofe, por meio da referência aos elementos afetivos e lúdicos – “balão de são joão” e “pipa de papel” – e o desejo de aproximação manifestado em “que caia bem na minha mão”, já que a voz humana que entoa a canção sente-se distante e deslocada no espaço atual, de forma a pertencer a um espaço para além da terra.

Em suma, o giro do carrossel, que atravessa o “azul do céu”, juntamente à utilização de câmera lenta e à ausência de diálogo, ao empregar o teor lúdico à cena, simboliza o sonho de uma infância que contrasta com a violência presente no cotidiano das personagens. Isto posto, é válido salientar que a música que as acompanha e a edição que justapõe cenas de brincadeira infantil com cenas de furto tornam a narrativa densa, como pontuado previamente. O carrossel, ainda que uma diversão simples, representa uma viagem para um lugar utópico onde eles possam, por um instante, ser apenas crianças.

Ademais, ao final da mesma cena, enquanto soa a música analisada, há a sobreposição da voz *off* de Dona Ester lendo uma história para Sem-Pernas. Ela diz: “e os meninos, todos eles, deram as mãos, e começavam a voar num balão todo colorido, que os levou até o fim do mundo”. Ou seja, enquanto a música fala sobre o desejo de voar e encontrar um lugar melhor, a história contada por Dona Ester funciona como um eco desse mesmo anseio. O fato de darem as mãos para voar juntos em um balão colorido gera em Sem-Pernas um conflito interior que manifesta o desejo de ser filho de Ester, embora haja um entorno fantasioso que envolve aquele momento de união, o qual pode ser contemplado pela Figura 7.

Figura 7: Pedro Bala, Gato e João Grande no Grande Carrossel Japonês.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Ademais, após o assalto realizado no casarão de Dona Ester, aos 23min40s, a música escolhida foi “Direito de Sambar”, de Batatinha (1973):

É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar

O destino não quer mais nada comigo
É meu nobre inimigo
E castiga de mansinho
Para ele não dou bola
Se não saio na escola,
Sambo ao lado sozinho (DIREITO de sambar, 1973).

A letra da música utiliza o samba, símbolo de resistência cultural e de identidade popular brasileira, como metáfora para a luta por liberdade. Na primeira estrofe, a repetição da frase “é proibido sonhar” sugere um contexto de repressão, no qual os sonhos são negados a determinados grupos sociais. Nesse contexto, a não-liberdade manifesta-se explicitamente na proibição de sonhar e na figura do destino como inimigo, que castiga silenciosamente e representa as estruturas sociais e econômicas que limitam existências, especialmente de grupos marginalizados. No entanto, o eu lírico reivindica o “direito de sambar”, a fim de manter viva sua expressão cultural, mesmo que seus sonhos lhe sejam negados.

Por fim, na última estrofe, o destino é personificado como inimigo, uma força impessoal que castiga silenciosamente, como dito anteriormente, o que reforça o sentimento de injustiça cotidiana, persistente e desmotivadora. A expressão "castiga de mansinho" sugere que as frustrações impostas pela vida não são sempre bruscas, mas contínuas e silenciosas. Apesar disso, ao afirmar “para ele não dou bola”, o eu lírico revela sua recusa em ser definido pelas circunstâncias, a fim de preservar o direito de dançar, cantar, celebrar e sentir por meio do samba.

Adiante, aos 28min40s, Pedro Bala e Professor comem restos de comida, enquanto um cachorro se alimenta da comida do chão, como revelam as Figuras 8 e 9.

Figura 8: Pedro Bala e Professor pegam seus pratos de comida enquanto o cachorro come a comida do chão.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 9: Pedro Bala e Professor roem os ossos que restaram.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Ao colocar os protagonistas em paralelo com o animal, o filme evidencia a condição de desumanização a que esses meninos estão submetidos. Nesse contexto, a indagação diante da escassez de alimento — “só osso?” — revela a fome física que esses meninos sofrem. A cena, portanto, documenta visualmente a realidade da fome e denuncia como eles são sujeitos excluídos e relegados aos restos.

Nesse sentido, pode-se compreender a cena citada anteriormente como um retrato da não liberdade social. Sob esse aspecto, a liberdade não existe, pois não há acesso ao direito de se alimentar adequadamente e, além disso, de viver com dignidade. Isso porque Pedro Bala e Professor revelam a fome e a ausência de alternativas, visto que estão presos a uma condição que não foi escolhida por eles, mas imposta por uma sociedade que os reduz a sujeitos invisíveis.

Sucessivamente, aos 40min5s, a próxima música a chamar a atenção, agora para a personagem feminina, é “Tema de Dora”, escrita e performada por Carlinhos Brown: “Dora dourada, dos olhinhos tão bonitos, quem me dera adorar o Sol”. Essa composição carrega uma carga poética concentrada no nome da personagem, associado à cor dourada, que remete a algo valioso e radiante, como o ouro. Nesse sentido, a paronomásia entre Dora e dourada cria um jogo fonético harmonioso e sugere uma associação entre a personagem e a luz, o que transforma a menina em uma figura luminosa e admirada.

Desse modo, é necessário conhecer a estratégia fonética e semântica entre “Dora” e “dourada”. A paronomásia entre as palavras funde a identidade da personagem com o aspecto de valor e beleza, uma vez que o ouro remete ao que é precioso. Ou seja, ao associá-la a esse elemento, a música torna-a o tesouro a ser protegido pelo grupo.

Por fim, a trilha sonora ativa a percepção do espectador acerca da personagem e da maneira como os outros a veem. A melodia suave da performance do cantor reforça o semblante de sacralidade e cumpre a função narrativa de iluminar Dora. Em suma, ela torna-se uma fonte de luz a ser adorada no universo cinzento dos capitães da areia.

No tocante à personagem feminina na adaptação fílmica, é preciso realizar algumas notas que servirão de base para a compreensão dos apontamentos a seguir. Em uma obra artística, tudo é significativo e existe uma relação entre os seus elementos, os quais são analisados dentro do contexto, pois é ele que constrói o sentido. Nesse viés, é possível utilizar como base a teoria presente em *O sentido do filme*, de Sergei Eisenstein (2002, p.16, grifo do autor), porque entende-se que o contexto, tanto de uma obra fílmica como de uma obra literária, é criado por meio da justaposição de elementos, de maneira que “parece um produto

— em vez de uma soma das partes — porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente”.

Ou seja, a harmonia entre os diálogos, as imagens e o contexto contribui para a construção de uma base sólida para a narrativa. Nesse sentido, as personagens não existem isoladamente, pois se conectam ao enredo, ao tempo e ao espaço, de modo a formarem um todo integrado e significativo. Portanto, Dora faz parte de um todo maior, integrado à trama, ao estilo e aos temas do romance.

Nessa perspectiva, é interessante pensar, em um primeiro momento, nas cores das roupas utilizadas pela personagem foco e como elas reforçam a ideia de pureza. Tal proposta justifica-se pelo fato de que as cores são cruciais para a comunicação da mensagem de um filme, pois ajudam a criar percepções e reforçar significados visuais e narrativos.

Figura 10: Dora com seus cabelos soltos, vestido florido e uma expressão calma.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Outro ponto a ser pensado é o uso de primeiros planos que focam o rosto de Dora, como na Figura 10. Tal recurso contribui para reforçar a serenidade que emana dos traços da menina, os quais são frequentemente iluminados por uma luz suave que a destaca do entorno. Logo, o uso proposital da paleta de cores e dos primeiros planos pode guiar o espectador em níveis conscientes e subconscientes, de modo a conectá-lo com a história e, nesse contexto, com a serenidade da personagem em pauta.

Ao levar em consideração que cores específicas são associadas a estados emocionais, na maioria das cenas, Dora utiliza figurinos com cores neutras, como branco, bege e azul, as quais naturalmente estão relacionadas à pureza e inocência. Nesse contexto, infere-se que a jovem muitas vezes é mostrada como um ponto de luz ou suavidade no ambiente e o seu figurino desempenha um papel essencial nessa construção visual. Isto é, suas ações e roupas refletem a força de uma sobrevivente e a brandura de uma criança que mantém valores ligados à serenidade.

Sendo assim, é válido focar no simbolismo da cor branca ao final do filme, uma vez que a morte de Dora influencia o desfecho na vida de cada menino-capitão. Desde o início da narrativa, ela é vista como uma figura quase angelical entre eles, de modo a trazer consigo uma delicadeza que contrasta com a violência de suas vidas. No momento de sua morte, a personagem usa um vestido de cor branca, o que reforça a ideia de que ela transcende a sua condição terrena e assume um papel quase mítico, como a estrela no céu. Durante as cenas finais ligadas à sua partida, a 1h29min45s, a maioria das personagens também utiliza a cor branca, como na Figura, em respeito à cerimônia religiosa de celebração para Iemanjá, o que sugere um senso de paz e eternidade, como se Dora permanecesse espiritualmente presente para os meninos.

Em suma, a construção visual de Dora no filme transcende sua presença física para se concretizar como uma presença que jamais se apaga. A escolha das cores em seu figurino, como bege, azul e branco, reforça a sua pureza e também estabelece uma conexão direta com os sentimentos que ela desperta no grupo, por exemplo, calma e afeto. Sua morte, longe de representar um fim absoluto, perpetua sua influência na vida das crianças do trapiche, consolidando-a como um símbolo atemporal de amor.

Assim, os apontamentos realizados anteriormente revelam camadas de sentido que ampliam o debate sobre gênero, exclusão e afetividade no contexto da marginalização. A presença de Dora no grupo oferece humanidade à narrativa e sua figura expressa a complexidade de ser mulher em um mundo hostil. Desse modo, a adaptação fílmica, por meio de sua linguagem visual, destaca a essência da personagem concebida por Jorge Amado, de forma a garantir que Dora permaneça viva na memória dos espectadores e dos próprios meninos-capitães.

Sobre a trajetória da personagem no filme, Dora é apresentada aos 35min31s (Figura 11), como uma menina de aparência simples, com cabelos castanhos e um vestido discreto, além de uma expressão séria e introspectiva. Na mesma cena, é possível conhecer sua mãe, que está doente de varíola e é cuidada pela menina.

Figura 11: Dora na janela.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Aos 39 minutos, Dora e Zé Fuinha (Felipe Duarte) andam pelas ruas de Salvador à procura de comida, o que sugere a morte da mãe e escancara os olhares masculinos e assediadores voltados para ela, como citados na seção do romance. Durante a busca, Dora pede pão em uma padaria e o padeiro lhe diz “tome, mas não volte mais aqui não, viu, pra não ficar viciada em pedir igual os outros”. Essa cena expõe a transição de Dora de uma figura inicialmente externa para uma condição integrada à sua realidade de exclusão, isto é, Dora é colocada no mesmo universo dos meninos de rua.

Posteriormente, após ocorrer o encontro entre Dora, Professor e João Grande (Elielson Conceição), a menina chega ao trapiche, aos 42 minutos. A chegada dela é marcada por uma paleta de cores claras, constituída pelo amarelo do sol, pelo azul do mar e do céu e pelo verde da vegetação, o que cria uma atmosfera de serenidade e novidade, conforme as Figuras 12 e 13.

Figura 12: Paisagem que abrange o trapiche, o céu, o mar e a vegetação.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 13: Meninos observam a chegada de Professor, João Grande, Dora e Zé Fuinha ao trapiche.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016)

No entanto, a calma visual que acompanhava Dora é rapidamente interrompida por tons sombrios que refletem o perigo iminente. Por conseguinte, a fotografia do filme escurece e as sombras dominam a tela, como pode ser visto nas Figuras 14, 15 e 16, de modo a confirmar a mudança de clima diante dos olhares e gestos que revelam as intenções violentas dos meninos, já antecipadas no romance.

Figura 14: Meninos observam Dora por entre as sombras.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 15: Briga entre os capitães da areia, após a chegada de Dora.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 16: Dora observa a briga com expressão de medo.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Nesse momento, Zé Fuinha pede a Dora para que vão embora, pois ele sente medo diante do clima hostil instaurado no trapiche. A menina, então, manda Zé Fuinha não ter

medo, pois ela está ao seu lado para protegê-lo e os capitães da areia são “só um bando de menino, que nem nós”. À vista disso, ela assume o controle diante da situação do irmão e não se fragiliza. Sendo assim, é necessário pontuar que a fala acima é significativa porque demonstra que, “apesar da feição de medo, mostrada com pavor e choro por Jorge Amado, a diretora preferiu criar uma Dora mais corajosa, intensificando o fato de que aqueles meninos, no fundo, eram crianças como eles” (Nascimento; Alves; Marques; Fernandes, 2019, p.48).

Adiante, aos 47 minutos de filme, Pedro Bala revela a Professor que “Dora me chama de Pedro. Fico parecendo gente”. Nesse contexto, é válido retomar a construção do menino ao longo do romance e do filme: Bala é conhecido por sua força e liderança como chefe do grupo, agindo com bravura para proteger os outros e sobreviver nas ruas de Salvador. Contudo, quando Dora o chama pelo seu nome, há uma quebra dessa identidade e, conseqüentemente, ele passa a ser reconhecido como menino. O uso do primeiro nome funciona como um gesto de reconhecimento de sua humanidade, algo que a sociedade constantemente nega. Nesse sentido, a presença de Dora reflete o quanto o amor pode restaurar identidades e oferecer a Pedro a chance de se sentir como gente.

Vale mencionar que o triângulo amoroso entre Pedro Bala, Dora e Professor ganha maior relevância na adaptação cinematográfica, de forma que a carga erótica seja atenuada devido à abordagem mais acessível ao público adolescente. Nesse contexto, para alcançar o público jovem, a diretora suavizou temas complexos, como o suicídio de Sem-Pernas e as relações sexuais entre menores, e deslocou a representação da sexualidade para a figura de Dalva (Ana Cecília Costa). Outro ponto a ser pensado é que a escolha do elenco se concentrou em jovens de comunidades e de organizações não governamentais, muitos sem experiência prévia em atuação, o que também pode ter contribuído para esse deslocamento das cenas sexuais. Sendo assim, nota-se que a diferença de tratamento da obra revela projetos estéticos diferentes devido aos contextos de recepção, uma vez que o romance é uma denúncia social crua e o filme é classificado como uma aventura e um drama de formação para jovens.

Posteriormente, após a inserção de Dora no trapiche e sua presença na dinâmica do grupo, acontece a cena em que a menina decide mudar suas vestimentas para se aproximar do estilo de vida dos meninos, como pontuado no romance. Aos 56min48s, o espectador acompanha a preparação de Dora para aprender a jogar capoeira: ela amarra seus cabelos, veste uma calça e cobre seus seios. Essa transformação recebe uma perspectiva singular na adaptação cinematográfica, pois a montagem paralela entre cenas da personagem em processo de reconstrução de aparência e os meninos em roda de capoeira estabelece uma

analogia visual entre os dois processos de constituição identitária. Nesse viés, é interessante pensar que tal recurso sugere que tanto a capoeira quanto a mudança de Dora representam mecanismos de afirmação no universo representado. Na sequência, é notável o diálogo que se estabelece entre Dora e Pedro Bala:

Pedro Bala: Oxe, que é isso?

Dora: Hoje eu vim aprender a jogar capoeira com Querido-de-Deus. Agora eu também sou um capitão da areia

Pedro Bala: Tá achando que vestida assim vai virar homem, é?

Dora: Eu não quero virar homem

Pedro Bala: É preciso paciência de Jó com você, Dora. Isso aqui é coisa de homem, não de menininha

Dora: Um bando de criança se achando homem

[...]

Pedro Bala: E como a gente vai te chamar agora? Doro?

Dora: Não, pode chamar de Dora mesmo. Não te chamam de Bala? Bala pra mim é mulher (CAPITÃES da areia, Cecília Amado, 2011).

Ao afirmar que deseja aprender capoeira com Querido-de-Deus (Marinho Gonçalves) e se declarar uma capitã da areia, Dora reivindica seu lugar dentro do grupo. A reação de Pedro Bala, ao questionar se ela quer "virar homem", reflete uma visão tradicional e machista, que associa força e luta exclusivamente aos homens. No entanto, Dora contesta essa ideia, pois ela não quer "virar homem", mas quer ser respeitada como é. O desfecho do diálogo desconstrói as normas de gênero e ressignifica o próprio nome de Pedro, a fim de reforçar que ser mulher não é sinônimo de fragilidade. Em resumo, o diálogo revela como Dora se impõe e redefine, dentro de um universo masculinizado, o que significa ser uma menina no meio dos capitães da areia (Figura 17).

Figura 17: Dora na roda de capoeira, após sua mudança de estilo.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Esse momento revela, ainda, uma tensão entre o coletivo e o individual, visto que Dora não busca dissolver sua identidade em nome da aceitação do grupo. Isto é, ela negocia sua presença, mantendo seu nome, sua feminilidade e sua subjetividade, ao mesmo tempo que reivindica participar ativamente das práticas que definem o bando. Nesse sentido, ela não se anula para pertencer, mas se insere no grupo como estratégia de sobrevivência, fazendo com que a coletividade se expanda para incorporar sua diferença. Portanto, como visto anteriormente, sua entrada no universo dos capitães instaura uma tensão que reconfigura as regras do grupo.

A 1h00min41s, é necessário pontuar a cena do remendo da camisa de Gato (Paulo Abade), citada previamente no romance, a qual mantém a essência do gesto de cuidado que Dora oferece ao menino, embora apresente variações significativas na forma como essa relação é construída. No filme, quando Dora costura sua camisa, Gato comenta que apenas sua mãe fazia uma costura tão bem feita e se despede com um afetuoso “tchau, mãezinha”. Na sequência, Dora busca piolho na cabeça de Sem-Pernas, enquanto o menino deita em seu colo. O espectador acompanha o seguinte diálogo:

Sem-Pernas: Dora, você sente saudade da sua família? Eu, não. Sinto saudade de apanhar, não.

Dora: Sem-Pernas, qual é teu nome de verdade?

Sem-Pernas: Tenho nome mais, não. Às vezes arranjo um. O último foi Augusto (CAPITÃES da areia, Cecília Amado, 2011).

Na cena em questão, Dora reproduz um gesto tradicionalmente materno que alavanca a ausência de afeto na vida de Sem-Pernas. Ou seja, a negação da saudade por parte do menino mostra uma ruptura com a ideia de família como espaço de proteção, de maneira que, para ele, o passado é sinônimo de violência familiar. Além disso, o diálogo se aprofunda quando Dora pergunta o verdadeiro nome do menino e a resposta revela o apagamento de sua identidade. Isso acontece porque não ter nome é, simbolicamente, não ter história nem lugar no mundo.

A 1h04min06s, após o ataque sofrido por Ezequiel (Edelvan de Deus) e seu grupo, ocorre a cena em que Dora beija o rosto machucado de Pedro Bala e inicia-se uma espécie de brincadeira em *slow motion*, a qual revela uma forma inocente de amor. Ao fundo, a trilha sonora embala a cena como uma poesia sutil, cuja natureza segue seu curso: “A onda bateu, o vento soprou, a chuva cai inocente, adorada canção, o lugar que passaram sempre, todos vão...”. Nesse contexto, nota-se que há um paralelo entre os elementos citados na canção e o amor de Dora e Bala, uma vez que eles são inevitáveis e surgem espontaneamente.

Posteriormente, como consequência do conflito entre os capitães da areia e o grupo rival, Bala é levado ao reformatório, o que é revelado ao telespectador por meio de *flashbacks*, e Dora ao orfanato, como já evidenciado no romance. É válido pontuar que, a fim de tentar suprir a falta do narrador, há a alternância de lembranças de Bala, que faz com que ele pense na dor de Dora durante seu período no orfanato. No reformatório, a 1h10min25s, o diretor diz a Bala que “gente ruim como você, nasce ruim e morre ruim. Às vezes era melhor ter morrido”, o que corrobora com a ideia de que os jovens considerados menores delinquentes não têm possibilidade de mudança e são um estorvo social que deve ser eliminado pelas forças de segurança.

Nesse viés, a fala do diretor escancara a sentença estabelecida sobre garotos marginalizados, comum nas instituições de repressão, cuja lógica é de que esses jovens são vistos como irrecuperáveis e destinados à criminalização desde o nascimento. Em suma, trata-se de um sistema que, em vez de recuperar, condena e perpetua a exclusão, como se o meio em que esses meninos nasceram e cresceram determinasse definitivamente seu destino.

O retorno de Dora ao trapiche marca um dos momentos mais intensos da narrativa, uma vez que a menina está febril e debilitada devido a uma infecção. A bênção da mãe de santo Don’Aninha (Arany Santana) sobre a menina sugere um gesto de purificação, também, de todos ao redor dela, visto a proximidade de sua morte. Na mesma noite, consciente da

gravidade de sua condição e da finitude de seu tempo, Dora decide se entregar a Bala, de forma a transformar o último encontro entre eles em uma despedida silenciosa. O ato carrega uma mistura de amor e entrega, como se eles quisessem viver, ainda que por um instante, a plenitude do afeto que o encontro breve entre eles permitiu.

O desfecho de Dora, marcado por sua morte a 1h28min19s, mergulha o trapiche em tristeza, como visto na Figura 18, pois os capitães da areia sentem-se novamente privados da presença feminina e materna que ela representava. Nesse contexto, é interessante pensar na simbologia da pomba branca que voa em seguida como associada à pureza e à paz (Figura 19).

Figura 18: Alguns capitães da areia após a morte de Dora.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Figura 19: Don’Aninha solta a pomba branca.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Na sequência, a partir da focalização interna de Pedro Bala, o recurso do *flashback* coloca em evidência as lembranças entre ele e a amada na praia. Desse modo, o espectador tem a sensação de que, apesar do sofrimento, há uma espécie de libertação espiritual para a personagem. Ou seja, o voo da pomba simboliza a passagem de Dora e, ao mesmo tempo, esse gesto visual projeta sobre o grupo uma mensagem de que a presença da menina continua viva entre eles.

É fundamental observar que, no momento em que o corpo de Dora é levado ao mar, “[...] a escuridão presente dá lugar à claridade na cena do saveiro. Esta claridade transmite para o telespectador a sensação de paz e de tranquilidade. Junto à cor branca, está presente a cor azul do mar, para reforçar a sensação de tranquilidade e serenidade” (Nascimento; Alves; Marques; Fernandes, 2019, p.49). Nesse ponto, Bala lança-se ao mar, movido apenas pelo desejo de acompanhar a menina em sua última travessia. No instante em que ele retorna à superfície, como alguém que reconhece que sua luta precisa continuar, Bala ressurge consciente de seu propósito, agora convencido da missão de honrar a memória de Dora. É significativo notar que “o mar vem com todo o imaginário de levar e trazer tudo, desde pessoas, a objetos e sentimentos” (Veloso, 2012, p.27).

Como forma de ampliar a simbologia da cena no romance, a cerimônia no areal na adaptação fílmica mostra todos vestidos de branco e unidos pelo luto, mas também pela

esperança, conforme ilustrado na Figura 20. O mar, com sua vastidão, retoma a ideia de continuidade e de liberdade, haja vista que é um espaço sem fronteiras e que ecoa o espírito dos capitães da areia e a essência da menina, que, em vida, não se curvou aos limites.

Figura 20: Cerimônia de celebração religiosa a Iemanjá.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

Na etapa final do filme, a voz *off* de Professor, a qual assume o papel de narrador, apresenta o destino dos meninos para Zé Fuinha. Assim como no romance, alguns tentam escapar da vida nas ruas, como ele próprio, que segue para o Rio de Janeiro com o sonho de viver de arte. Outros permanecem ou encontram rumos incertos, mas todos são atravessados pela memória e pelo impacto da perda de Dora. A última frase, “Pedro Bala vai lutar pelo que tem de mais importante na vida, Zé, a liberdade!”, é a síntese do espírito que move o grupo, que é a busca incessante por autonomia, mesmo diante de um mundo que insiste em aprisioná-los.

Em relação ao destino final de Sem-Pernas, é interessante analisar a cena em 1h30min50s:

Professor: Só não sei do Sem-Pernas. Mas acho que ele ainda vai acabar sendo equilibrista.

Zé Fuinha: Sem-Pernas? Equilibrista? Isso pode?

Professor: Pode! Pode tudo (CAPITÃES da areia, Cecília Amado, 2011).

No filme de Cecília Amado, pode-se dizer que a omissão do suicídio de Sem-Pernas e a mudança para um equilibrista representa uma liberdade concedida pela narrativa fílmica. Ou seja, o menino não escapa das condições que o oprimem, mas sua história é reconfigurada para sugerir que, mesmo na margem, é possível encontrar beleza. No diálogo acima, a última fala de Professor se transforma na motivação de uma narrativa que opta pela superação individual em detrimento da denúncia da imutabilidade das estruturas sociais. Em suma, infere-se que a força de vontade é capaz de, magicamente, reescrever um destino.

Por conseguinte, o diálogo citado anteriormente revela o poder da própria narrativa em definir os limites do possível, haja vista que o romance mostra que a sociedade não permite tudo, de modo a negar esse "pode tudo" e expor a não-liberdade social. Entretanto, o filme abraça essa possibilidade e cria uma liberdade de desfecho que, embora emocionalmente reconfortante, é menos crítica. Isso acontece porque não há questionamento em relação às estruturas que produzem a exclusão e, conseqüentemente, o espectador não é convidado à reflexão sobre as condições que tornam a vida de tantos Sem-Pernas insustentável.

Por fim, a cena final, com os meninos correndo pela areia (Figura 21), entrega um tom de vitalidade e realiza um paralelo narrativo com a cena inicial. Ao unir o voo da pomba, a cerimônia no mar, a trajetória dos meninos e o grito final por liberdade, o filme constrói uma mensagem de que Dora morre como vítima das condições sociais e se torna símbolo de amor, coragem e transformação. Portanto, a sua morte não é um fim absoluto, uma vez que se caracteriza como um ponto que reafirma que, para aqueles que vivem à margem, a liberdade é o maior bem que se pode conquistar.

Figura 21: Os capitães da areia correm pela praia na cena final do filme.



Fonte: Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado. YouTube (2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação desenvolveu um estudo do conceito de liberdade no romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado (1937), e em sua adaptação cinematográfica, dirigida por Cecília Amado (2011), tendo como fio condutor a análise da personagem Dora e sua função narrativa na articulação entre opressão e liberdade. A partir do mapeamento detalhado das manifestações desse conceito em ambas as obras, foram examinadas as trajetórias de personagens como Pedro Bala, Professor e Sem-Pernas, cujos percursos ilustram as diferentes facetas da tensão entre indivíduo e sociedade. Essa distinção revelou-se fundamental para compreender que os meninos do trapiche estão submetidos a uma não-liberdade social determinada pela pobreza, pelo abandono institucional e pela violência do Estado, além de uma ausência de liberdade de escolha, uma vez que suas vidas são moldadas pela falta de alternativas reais.

Para compor a conclusão da pesquisa, é necessário retomar a rede de forças históricas, políticas e estéticas que moldaram a obra de Jorge Amado, contextualizando-a como produto e resposta ao seu tempo. Como visto, o cenário da década de 1930 criou um ambiente fértil para o surgimento de uma literatura de forte engajamento social, na qual *Capitães da Areia* (Amado, 1937) se insere como um expoente do romance neorrealista regionalista. A queima

de seus exemplares, em 1937, confirmou o caráter subversivo da obra e cristalizou o conflito entre a liberdade artística e o controle estatal, um embate que permanece atual diante de recentes tentativas de censura.

A análise comparativa entre o romance e a adaptação cinematográfica evidencia uma diferença fundamental na forma como a violência é representada. No romance, a violência é estrutural e onipresente, manifestando-se nos atos físicos de agressão policial, no estupro cometido por Pedro Bala, nas surras no reformatório e, também, no discurso institucional que criminaliza os meninos desde o início da obra. Ainda, a violência caracteriza-se como uma cadeia que se reproduz entre os próprios oprimidos, portanto, um sistema que atravessa todas as camadas sociais.

Ademais, a passagem do romance para o cinema revela, além das escolhas estéticas, um deslocamento no modo como a crítica social é articulada. No romance, a denúncia da opressão estrutural é apresentada como produto de uma sociedade capitalista que exclui e criminaliza os pobres, e a liberdade, nesse contexto, só pode ser plenamente imaginada em uma ordem social distinta, como sugere o caminho final de Pedro Bala. O engajamento político do autor, vinculado ao Partido Comunista, confere à narrativa um horizonte revolucionário que aponta para a transformação coletiva das estruturas de poder.

Sob outra perspectiva, esse horizonte crítico é consideravelmente atenuado na adaptação fílmica. As instituições, antes representadas como agentes ativos da opressão, são apaziguadas e a ação dos meninos reduz-se, em grande medida, a uma dinâmica de delinquentes que correm da polícia, desprovida da consciência política que marcava o romance. A violência torna-se predominantemente física, imediata e visível, restrita a cenas de espancamento e confronto, mas desprovida da crítica ao sistema que a produz. O cinema, como empreendimento caro e dependente de múltiplas instâncias de financiamento e distribuição, está mais sujeito às pressões dos patrocinadores e às lógicas de mercado do que a literatura, cuja produção, mais autoral, permite maior independência crítica.

Retoma-se a ideia que, ao longo do filme, os estereótipos baianos, como a capoeira, a música, a paisagem e a oralidade são mobilizados como elementos de uma identidade regional exotizada, vendável e esteticamente palatável ao grande público. Assim, a adaptação de Cecília, embora mantenha a superfície da denúncia social, dilui a potência crítica do romance na espetacularização da cultura baiana, e a luta dos meninos, transformada em narrativa de superação individual, perde o caráter coletivo e estrutural que a obra original conferia à experiência da marginalidade.

Em adição ao que se apresentou sobre o conceito principal deste estudo, na obra *Desenvolvimento como liberdade*, Amartya Sen (2010) pontua que a liberdade envolve a capacidade real das pessoas de viverem como desejam, o que inclui acesso à educação, saúde, emprego e participação social. A liberdade é condição para a responsabilidade individual, ou seja, sem liberdades substantivas, as pessoas não podem agir de modo responsável e, ao mesmo tempo, a responsabilidade exige liberdade para escolher. Tem valor por si mesma, no sentido de autonomia e dignidade, e como meio para outros fins, como saúde e educação. À vista disso, o desenvolvimento é um processo de ampliação das liberdades substantivas dos indivíduos, destacando que a verdadeira liberdade requer tanto oportunidades materiais quanto participação ativa na vida coletiva:

O papel constitutivo relaciona-se à importância da liberdade substantiva no enriquecimento da vida humana. As liberdades substantivas incluem capacidades elementares como por exemplo ter condições de evitar privações como a fome, a subnutrição, a morbidez evitável e a morte prematura, bem como as liberdades associadas a saber ler e fazer cálculos aritméticos, ter participação política e liberdade de expressão etc. Nessa perspectiva constitutiva, o desenvolvimento envolve a expansão dessas e de outras liberdades básicas: é o processo de expansão das liberdades humanas, e sua avaliação tem de basear-se nessa consideração (Sen, 2010, p.45).

Aplicada às considerações realizadas durante este trabalho, essa perspectiva revela que os meninos do trapiche são vítimas da pobreza material e, sobretudo, sujeitos aos quais foram sistematicamente negadas as capacidades elementares que a citação enumera: a fome os acompanha diariamente; a morte prematura de Dora; o acesso ao saber, representado pelo furto de livros por Professor; a liberdade de expressão, negada tanto pelo discurso midiático que os criminaliza quanto pela violência policial que os silencia; e a participação política, ainda que ensaiada por Pedro Bala ao final do romance, só se torna possível mediante a adesão a uma luta revolucionária. A obra de Amado, ao denunciar essa liberdade ilusória, torna-se um instrumento de expansão da consciência sobre as condições que obstruem o desenvolvimento humano.

Desde a chegada de Dora à história, ela assume os papéis de mãe, irmã e noiva, devolvendo aos meninos a possibilidade de serem crianças amadas em um mundo que os reconhece como criminosos. O trapiche, sob seu olhar, deixa de ser apenas um abrigo antes habitado por ratos e torna-se um espaço de partilha e cuidado, onde Gato reencontra a memória da mãe, Volta Seca descobre na menina o rosto materno que julgara perdido, Pirulito confia a ela sua vocação sagrada e Pedro Bala experimenta o amor. No entanto, essa paz que Dora traz é também a medida da fragilidade da liberdade para os capitães.

Consumada na morte de Dora, a liberdade revela-se efêmera e fugidia precisamente porque exige que cada um a conquiste para si. Após a morte da menina, os meninos são forçados a assumirem para si o olhar que ela lhes dedicava. Ou seja, sua morte representa o despertar da consciência do eu nos meninos que ficam, haja vista que Professor decide ser artista, Pirulito abraça o sacerdócio e Pedro Bala se insere na luta revolucionária. Dora, por fim, não é apenas a dádiva que seu nome anuncia, mas o ponto em que o amor se transfigura em memória, consciência e luta.

Desse modo, as considerações finais destacam como as obras de Jorge Amado e Cecília Amado convergem em sua denúncia de uma sociedade em que a liberdade é seletiva e excludente. Tal constatação dialoga com o ideal descrito por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), para quem a democracia exige não apenas a garantia formal de direitos, mas as condições materiais para seu exercício. Logo, infere-se que

a busca, ora angustiada, ora violenta, por esses momentos de liberdade e infância é o que acentua a miséria e revolta dos meninos abandonados, que acabam saindo das páginas do livro e ganhando universalidade, sendo lidos e pensados, até hoje, como um drama vivido por todos os abandonados do mundo (Veloso, 2012, p.8).

Com efeito, Pedro Bala, Professor, Sem-Pernas e Dora — personagens nascidas da palavra e reencarnadas pela imagem — continuam vivas na memória cultural do país, de modo que a crítica de Jorge Amado se renova a cada leitura e a cada exibição de sua adaptação. Ao retomar Paulo Emílio Salles Gomes (2007, p.115), “como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo”.

Conclui-se que, quando analisada à luz do conceito, a liberdade manifestada nas obras é provisória e marcada pelos raros momentos de trégua na vida violenta que os meninos levam, quando podem se sentir crianças, amados e irmãos. Este estudo entende que a liberdade não é absoluta, pois é relacional e tensionada entre o indivíduo e as estruturas sociais. Por fim, *Capitães da Areia* de 1937 e de 2011 caracterizam-se como obras atemporais justamente por lembrarem que a liberdade é constantemente vigiada, punida e restringida, e que, enquanto houver meninos nas ruas sendo livres por não terem outro lugar para ir, existe uma democracia por se realizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACCINE. Capitães da Areia – Críticas/Alguns Olhares. 2011. Disponível em: <https://abraccine.org/2011/11/15/capitaes-da-areia-criticas/>. Acesso em: 17 jun. 2026.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Clássico de Jorge Amado enfrenta tentativa de censura em SC; entenda o caso. 2025. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/abl-na-midia-infomoney-classico-de-jorge-amado-enfrenta-tentativa-de-censura-em-sc-entenda>. Acesso em: 17 jun. 2026.

AMADO, Jorge. **Cacau**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ariel Editora LTDA., 1933.

_____. **Capitães da Areia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1937.

_____. **Capitães da Areia**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Jubiabá**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1935.

_____. **Mar Morto**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ariel Editora LTDA., 1936.

_____. **O país do Carnaval**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Schmidt Editora, 1931.

_____. **Suor**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ariel Editora LTDA., 1934.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 2006.

BATISMO de Sangue. Direção: Helvecio Ratton. Produção: Tininho Nogueira da Fonseca, Simone Magalhães Matos, Helvecio Ratton e outros. Intérpretes: Caio Blat, Daniel de Oliveira, Léo Quintão e outros. Roteiro: Dani Patarra e Helvecio Ratton. Brasil: Quimera Filmes, 2006. 1 DVD (110 min).

BELEZA DA NOITE. Direção: Cecília Amado e Dayse Porto. Bahia: Globo Filmes e Movida, 2022. Versátil (38 min).

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMARGO, Luís Gonçales Bueno de. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPITÃES da areia. Direção: Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana e Cecília Amado. Bahia, 2011. 98min. Son, Color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HT4_SXk4GnI&t=957s. Acesso em: 8 ago. 2024.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco, Óscar Kramer, Rui Pires e outros. Intérpretes: Enrique Diaz, Wagner Moura, Caio Blat e outros. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Brasil: HB Filmes, 2003. 1 DVD (145 min).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Lillian Birnbaum, Paulo Brito, Arthur Cohn e outros. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra e outros. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein e Walter Salles. Brasil: Videofilmes, 1998. 1 DVD (110 min).

CIDADE de Deus. Direção: Kátia Lund e Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Marc Beauchamps, Bel Berlink e outros. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Matheus Nachtergaele e outros. Roteiro: Bráulio Mantovani e Paulo Lins. Brasil: Videofilmes e Globo Filmes, 2002. 1 DVD (135 min).

CIDADE dos Homens. Direção: Regina Casé, Paulo Morelli, Kátia Lund e outros. Produção: Mariza Figueiredo, Bel Berlink, Fernando Meirelles e outros. Intérpretes: Darlan Cunha, Douglas Silva, Camila Monteiro e outros. Roteiro: Paulo Morelli, Leandro Saraiva, George Moura e outros. Brasil: TV Globo, 2002-2018.

CONTATO IMEDIATO. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. In: Qualquer, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: O Modernismo**. 6. ed. São Paulo: Global, 1988.

DA COR do Pecado. Direção: Flávio Nascimento. Produção: Rodrigo Tapias, Isabel Ribeiro, Carlos Galvani e José Renato Azevedo. Intérpretes: Gabriela Senra, Reynaldo Gianecchini, Giovanna Antonelli e outros. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Brasil: TV Globo, 2004.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Emanuella Pereira de Souza; RODRIGUES, Manoel Freire. O carrossel da revolução: opressão e resistência em *Capitães da areia*. Revista Crioula, São Paulo, n. 32, p. 332-353, 2º sem. 2023.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha e outros. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos e outros. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (123 min).

Dicionário de política / Organizadores: Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed., 1998.

DIREITO DE SAMBAR. Intérprete: Batatinha. Compositor: Batatinha. In: Samba da Bahia, 1973.

DONA Flor e Seus Dois Maridos. Direção: Carlos Araújo, Rogério Gomes, Mauro Mendonça Filho. Produção: Guel Arraes, Salvador Regina Monteiro, Selma Santos. Intérpretes: Giulia Gam, Edson Celulari, Marco Nanini e outros. Roteiro: Jorge Amado, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Márcio Moraes. Brasil: TV Globo, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERNANDES, Maria Lúcia. O. A Semana e a modernidade: arte como resistência. In: **Rupturas e desdobramentos; reverberações críticas da Semana de Arte Moderna**. Campinas: Pontes, 2023. p. 141-154.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto - Leitura e redação**. 16. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1979].

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 103-115.

GUERRA de Caundos. Direção: Sergio Rezende. Produção: Mariza Figueiredo, Mariza Leão e José Wilker. Intérpretes: José Wilker, Cláudia Abreu, Paulo Betti e outros. Roteiro: Euclides da Cunha, Paulo Halm e Sergio Rezende. Brasil: Morena Filmes e Columbia Picture, 1997. 1 DVD (170 min).

HOGRAEFE, Renata Paltrinieri. *Capitães da Areia*, um estudo comparado entre os Amados – literatura e cinema em diálogo. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: [Capitães da Areia, um estudo comparado entre os Amados – literatura e cinema em diálogo](#). Acesso em: 11 out. 2025.

JOGO Subterrâneo. Direção: Roberto Gervitz. Produção: Wellington Pingo, Francisco Ramalho Jr, Andréia Ramalho e outros. Intérpretes: Felipe Camargo, Maria Luísa Mendonça, Júlia Lemmertz e outros. Roteiro: Julio Cortázar, Jorge Durán e Roberto Gervitz. Brasil: Morena Filmes e Columbia Picture, 2005. 1 DVD (107 min).

LABIRINTO. Direção: Mário Márcio Bandarra, Dennis Carvalho e César Rodrigues. Produção: Carlos Henrique Cerqueira Leite, Roberto Câmara, Alexandre Scalamandrê, Marília Fonseca e Mário Santoro. Intérpretes: Malu Mader, Antônio Fagundes, Fábio Assunção e outros. Roteiro: Leonor Bassères, Gilberto Braga, Marília Garcia e Sérgio Marques. Brasil: TV Globo, 1998

LAJOLO, Marisa. Infância de Papel e Tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.) **História da infância no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006. p. 229-250.

Literatura e Modernidade: quinze estudos de crítica literária / Organizadores: Marco Aurélio Abrão Conte, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Paulo César Andrade da Silva. 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2024.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 1990.

MAUÁ - O Imperador e o Rei. Direção: Sergio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho, Roberto Mader e Ricardo Pinto e Silva. Intérpretes: Paulo Betti, Malu Mader, Othon Bastos e outros. Roteiro: Joaquim Vaz de Carvalho, Paulo Halm e Sergio Rezende. Brasil: Lagoa Cultural e Esportiva, 1999. 1 DVD (135 min).

MINHA Rainha. Direção: Cecília Amado. Produção: Mariza Figueiredo Roteiro: Cecília Amado. Brasil: Maga Filmes, 2008. (11 min).

MUANIS, Maria Clara Gonçalves. A opressão e a resistência no capítulo “Reformatório”, em *Capitães da Areia*. In: **Literatura e Modernidade: quinze estudos de crítica literária**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024. p. 265-282.

MULHERES Apaixonadas. Direção: Ary Coslov e Marcelo Travesso. Produção: Maristela Velloso, João Romita, Mário Jorge, Mário Santoro e Guto Wong. Intérpretes: Christiane Torloni, Tony Ramos, José Mayer, Carolina Dieckmann e outros. Brasil: TV Globo, 2003.

NASCIMENTO, Julia Riechelmann do; ALVES, Lizandra Maria Silva; MARQUES, Yasmin Mamede; FERNANDES, Rosa Maria Valente. Análise semiótica da linguagem literária e cinematográfica de Capitães da Areia. *Leopoldianum*, Santos, v. 45, n. 127, p. 31-51, 2019.

NEGREIROS, José de Almada. As pessoas põem nomes a tudo e a si próprias também. In: **Nome de guerra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

O ABC de Jorge Amado: ensaios críticos sobre a literatura amadiana / Organizadores: Douglas de Sousa e Rhusily Lira. – São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

ONDE Anda Você. Direção: Sergio Rezende. Produção: Mariza Leão. Intérpretes: Juca de Oliveira, José Wilker, José Dumont e outros. Roteiro: Marcelo Madureira, Leopoldo Serran e Sergio Rezende. Brasil: Morena Filmes, 2004. 1 DVD (103 min).

ONDE DORMEM OS SONHOS. Direção: Cecília Amado. Bahia: Tenda dos Milagres, 2018. Versátil (75 min). (Documentário).

O Quatrilho. Direção: Fábio Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Adair Roberto Carneiro. Intérpretes: Glória Pires, Patricia Pillar, Alexandre Paternost e outros. Roteiro: Antônio Calmon, José Clemente Pozenato e Leopoldo Serran. Brasil: LC Barreto Produções Cinematográficas, 1995. 1 DVD (110 min).

O QUE é Isso, Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto, Mario Barrozo e outros. Intérpretes: Alan Arkin, Pedro Cardoso, Fernanda Torres e outros. Roteiro: Fernando Gabeira e Leopoldo Serran. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1997. 1 DVD (110 min).

REGGAE RESISTÊNCIA. Direção: Cecília Amado e Pablo Vieira. Bahia: Tenda dos Milagres, 2023. Versátil (60 min). (Documentário Musical).

RUFFATO, Simone. O romance de 1930. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 44, 251-255, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i44p251-255>.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Mulheres no romance brasileiro de 1930: aporias do espaço público. *Diablotexto Digital*, 12, 120–153, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.12.25189>.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SILVA, José Afonso da. **Curso de direito constitucional positivo**. 25. ed., n. 48. São Paulo: Malheiros editores LTDA, 2005.

TEMPESTADE Emocional. Direção: Cecília Amado. Produção: Tenda dos Milagres. Exibição: TVE Bahia. Bahia: Tenda dos Milagres, 2017. (28 min).

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Glauber Rocha e outros. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy e outros. Roteiro: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967. 1 DVD (108 min).

TIETA do Agreste. Direção: Carlos Diegues. Bahia: Sky Light Cinema, 1996.

TIMBÓ, Margarida Pontes. De borregos enfeitados a bichos miúdos: ilustrações da infância do romance brasileiro de 30. 2016. 267f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, 2016.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: Bia Castro, Eduardo Costantini, José Padilha e outros. Intérpretes: Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira e outros. Roteiro: José Padilha, Rodrigo Pimentel e Bráulio Mantovani. Brasil: Zazen Produções, 2007. 1 DVD (155 min).

UCHOA, Pablo. 'Capitães da Areia': o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira. BBC News Brasil, Londres, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983>. Acesso em: 17 jun. 2026.

VELOSO, Maria Cecília de Figueiredo. A liberdade em Capitães da Areia: uma análise literária e social. 2012. 31 f. Monografia (Bacharelado em Letras Português e Respectiva Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: [Biblioteca Digital da Produção Intelectual Discente: A liberdade em Capitães da Areia : uma análise literária e social](#). Acesso em: 5 mar. 2023.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.