



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

NICOLE GARRIDO SADDI

ASPECTOS NARRATOLÓGICOS E A ÉTICA DA ALTERIDADE A RESPEITO DE
***CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO**

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estado de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Nicole Garrido Saddi

3. Título do trabalho

Aspectos narratológicos e a ética da alteridade a respeito de Capitães da areia, de Jorge Amado.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 10/07/2024, às 12:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nicole Garrido Saddi, Discente**, em 10/07/2024, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4660761** e o código CRC **8D594884**.

NICOLE GARRIDO SADDI

**ASPECTOS NARRATOLÓGICOS E A ÉTICA DA ALTERIDADE A RESPEITO DE
CAPITÃES DA AREIA, DE JORGE AMADO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Saddi, Nicole Garrido

Aspectos narratológicos e a ética da alteridade a respeito de
Capitães da Areia, de Jorge Amado [manuscrito] / Nicole Garrido
Saddi. - 2024.

CCXXXVI, 236 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Jorge Amado. 2. Ética. 3. Alteridade. 4. Capitães da Areia. 5.
Emmanuel Levinas. I. Santana , Dr. Jorge Alves , orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 4 da sessão de Defesa de Dissertação de **Nicole Garrido Saddi**, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos **cinco** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e quatro**, a partir das **quatorze horas e trinta minutos**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Aspectos narratológicos e a ética da alteridade a respeito de Capitães da areia, de Jorge Amado**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, **Prof. Dr. Jorge Alves Santana (Presidente/PPGL/FL/UFG)**, **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (PPGL/FL/UFG)**, membro titular interno, **Prof. Dr. Gilson Vedoin (UEMS/UUJ)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Jorge Alves Santana**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **cinco** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e quatro**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2024, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2024, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilson Vedoin, Usuário Externo**, em 05/03/2024, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4413771** e o código CRC **05175F75**.

Referência: Processo nº 23070.006334/2024-44

SEI nº 4413771

Para o Eu Sou.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e acima de tudo a Deus, aquele a quem tudo devo, o supremo orientador e salvador da minha vida.

À minha mãe, Prof. Dr^a. Maria Helena Garrido, sobretudo pelo exemplo e inspiração, e, também pelos pequenos incentivos, como ter comprado aquele *Os Catadores de Conchas* no “sebo” da Rua 03, onde vendíamos nossos livros escolares usados. Mesmo sob protestos da minha irmã, que dizia ser muito caro, você disse que compraria, sim. A primeira descrição de cenário na abertura daquele romance me transportou, despertando uma paixão pela leitura que nunca se extinguiu. Obrigada, ainda, por viver a literatura de forma contagiante. É um privilégio poder aprender, todos os dias, com sua vastíssima cultura, sabedoria e conhecimento.

Ao meu pai, Nicolau Claret, pelo apoio e incentivo em todas as áreas. Obrigada por sempre torcer para que o Vasco não seja rebaixado, ainda que não seja seu time. Mesmo que possa parecer uma futilidade para alguns, é, para mim, só mais uma prova da sua torcida para que eu seja feliz e tenha sucesso em tudo o que me importa. É um privilégio poder aprender, todos os dias, com sua bondade, honestidade e caráter.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Alves Santana pela sensibilidade, competência e habilidade de direcionar academicamente sem desrespeitar a alteridade. Obrigada por fazer leituras tão atentas e respeitosas, seguidas de sugestões e apontamentos que tanto acrescentaram. Obrigada, ainda, por elogiar, motivar e me transmitir confiança no que eu estava desenvolvendo.

Aos Professores Dr. Flávio Pereira Camargo e Dr. Gilson Vedoin pelas contribuições valiosas para a melhoria deste trabalho.

Ao meu marido, Leandro por, nos últimos dois anos, ter ouvido pacientemente os nomes Jorge Amado e Emmanuel Levinas, muito mais vezes do que qualquer um deveria. Algumas taças de vinho sempre se tornam precedente para que, em algum momento, eu inicie alguma “palestra” sobre a Ética da Alteridade, mas você nunca se mostrou enfadado. Seu amor me torna mais gentil e mais empática.

À minha irmã, Karielle e ao meu cunhado, Tulio pela amizade de sempre, pois o happy hour de sexta com os amigos também é inspiração e poesia.

À Tetê pelo incentivo, orações, e apoio de sempre. É um enorme privilégio ter uma segunda mãe. E ao Luis Carlos por completar essa família.

À Letícia Souza, pelas importantes dicas sobre o mestrado e por um dia responder que estava “muito cedo para desistir”, quando falei que parecia difícil demais. Eu não desistiria de verdade, mas o apoio sempre fortalece e demonstra quem de fato torce por nós.

Aos meus amigos de infância por sempre acreditarem em mim e comemorarem genuinamente as minhas vitórias. É muito importante saber que posso contar com vocês.

Aos meus sócios da Norden Arquitetura, por acolherem com entusiasmo meu comunicado de que faria mestrado em um campo de conhecimento diferente do de nossa formação profissional, por entenderem quão engrandecedora é a literatura.

“Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem [...].”

(Fernando Pessoa, em *Livro do Desassossego*).

RESUMO

Às questões referentes à alteridade dos indivíduos, estão vinculados problemas psicossociais de extensa complexidade. No século XX, o filósofo lituano-francês Emmanuel Levinas propôs uma ética de oposição ao modo individualista e totalizador que fundamenta a cultura moderna da subjetividade. Este trabalho tem em vista demonstrar teórico-literariamente, por meio da análise do discurso narrativo, a aplicabilidade da proposta filosófica de Ética da Alteridade, de Emmanuel Levinas no livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. Para isso, será adotada, como procedimento metodológico principal, a aplicação de aspectos pertinentes da teoria de análise do discurso do crítico e teórico literário francês Gérard Genette, com enfoque na tipologia de narrador e foco narrativo verificados mediante categorias de modo e voz da narrativa.

Palavras-chave: Jorge Amado, ética, alteridade, *Capitães da Areia*, Emmanuel Levinas.

ABSTRACT

The issues related to the alterity of individuals are linked to psychosocial problems of extensive complexity. In the 20th century, Lithuanian-French philosopher Emmanuel Levinas proposed an ethics opposing the individualistic and totalizing mode that underpins the modern culture of subjectivity. This study aims to demonstrate, from a theoretical and literary standpoint, through the analysis of narrative discourse, the applicability of Emmanuel Levinas' philosophical proposal of Ethics of Alterity in Jorge Amado's novel *Captains of the Sands*. To achieve this, the main methodological approach adopted will involve the application of relevant aspects of the discourse analysis theory by French critic and literary theorist Gérard Genette, with a focus on the typology of the narrator and narrative focalization, examined through categories of narrative mode and voice.

Keywords: Jorge Amado, ethics, alterity, *Captains of the Sands*, Emmanuel Levinas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Principais integrantes do grupo no filme <i>Capitães da Areia</i>	22
Figura 2 - A personagem Pedro Bala (Jean Luis Amorim) no filme <i>Capitães da Areia</i>	58
Figura 3 - Personagens Professor (Robério Lima) e Dora (Ana Graciela Conceição) no filme <i>Capitães da Areia</i>	63
Figura 4 - Personagens Professor (Robério Lima) e Pedro Bala (Jean Luís Amorim) no filme <i>Capitães da Areia</i>	64
Figura 5 - Meninos correm livres na Bahia no filme <i>Capitães da Areia</i>	74
Figura 6 - Personagem Pirulito (Evaldo Maurício) no filme <i>Capitães da Areia</i>	80
Figura 7 - Personagem Dora (Ana Graciela Conceição) no filme <i>Capitães da Areia</i>	95
Figura 8 - Personagem Gato (Paulo Abade) no filme <i>Capitães da Areia</i>	97
Figura 9 - Professor (Robério Lima) lê uma história para os principais integrantes do grupo, no filme <i>Capitães da Areia</i>	98
Figura 10 - Personagem Volta Seca (Heder Jesus dos Santos) no filme <i>Capitães da Areia</i> ..	100
Figura 11 - Imagem do carrossel no filme <i>Capitães da Areia</i>	109
Figura 12 - Personagem João Grande (Elielson Santos da Conceição) no filme <i>Capitães da Areia</i>	121
Figura 13- Principais integrantes do grupo, no filme <i>Capitães da Areia</i>	137
Figura 14 - Personagem Professor (Robério Lima) no filme <i>Capitães da Areia</i>	140
Figura 15 - Personagens Sem-Pernas (Israel Gouvea) com Dona Ester e Raul no filme <i>Capitães da Areia</i>	159
Figura 16 - Personagem Pedro Bala (Jean Amorim) no filme <i>Capitães da Areia</i>	197

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL DO TEMA.....	13
1.1 Jorge Amado: a arte como elemento ativo de mudança curso da história.....	13
1.2 Ideologia e interpretação da história nos seus próprios termos concretos.....	23
1.3 Principais legislações e ações do estado que regiam as imputações de responsabilidade a menores no Brasil	35
1.4 Monstro, estranho, inimigo, não passível de luto: a ontologia como filosofia do poder e o estado tirânico como manifestação da violência da totalidade.....	43
2 FUNDAMENTOS DA ÉTICA LEVINASIANA	59
2.1 Emmanuel Levinas: a dialética do Mesmo e do Outro.....	59
2.2 A irreversibilidade entre metafísico e transcendente e a subordinação da liberdade à justiça.....	67
2.3 <i>De Deus que vem à mente</i> : a influência da exegese na ética levinasiana.....	74
2.4 Não matarás: a epifania do rosto	83
2.5 Ética: a irreducibilidade do outro a mim.....	92
2.6 Identidade, a obra original da identificação	103
2.7 A personagem do romance: uma percepção fragmentária do outro	113
2.8 Liberdade: assegurar a autarcia do eu	116
3 ALGUNS ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE <i>CAPITÃES DA AREIA</i>.....	123
3.1 Crianças ou um bando de demônios? Totalidade, rosto e ética expressos através da focalização múltipla das cartas à redação do jornal da tarde.....	123
3.2 A estratégia de alteração do tipo de focalização como meio para demonstração da alteridade	135
3.3 Mostrar ou Contar? A distância como modalidade essencial de regulação da informação narrativa em <i>Capitães da Areia</i>	150
3.4 Cartas à redação: um nível diegético diferente em relação aos capítulos da narrativa ...	169
3.5 A intrusão metaléptica do narrador onisciente.	175

3.6 Narrador informador: a contextualização como meio de denúncia à redução ontológica e a autoridade conferida pela determinação temporal da instância narrativa.....	182
4 A ÉTICA DA ALTERIDADE, NA PERSPECTIVA DE EMMANUEL LEVINAS, APLICADA À ANÁLISE DO DISCURSO DE CAPITÃES DA AREIA	190
4.1 Totalidade versus alteridade: a função arquetípica da personagem como modo de denúncia à atuação socioestatal.....	190
4.2 Rico bom e pobre mau: a dicotomia como produto da totalidade.....	197
4.3 A falta de clichê como meio de instauração da violência conceitual	202
4.4 José Pedro: uma abertura à dimensão do divino	207
4.5 A escolha lexical e o paralelo narrativo como denúncia da atribuição de peso moral conforme situação socioeconômica	213
4.6 Não matarás: um Deus deixado em molambos	220
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
REFERÊNCIAS	230

INTRODUÇÃO

A cultura moderna fundamenta-se na subjetividade e priorização do ego reforçadas por um conceito totalizador de identidade, cuja influência provém da filosofia clássica ocidental em suas proposições ontológicas quanto à alteridade. Porém o conceito de alteridade não é estático e foi sendo ressignificado ao longo do tempo, principalmente a partir do processo histórico de mundialização, quando investido de renovada relevância e, conseqüentemente, passou por significativas reformulações por parte de filósofos contemporâneos devido à extensa complexidade dos problemas psicossociais vinculados a ele.

Nesse contexto se destacaram pensadores que propuseram a importância da vinculação da metafísica e hermenêutica como instrumentos de interpretação da questão do Outro. Dentre estes destaca-se o filósofo lituano-francês Emmanuel Levinas, considerado um dos mais influentes pensadores éticos do século XX, que desenvolveu uma filosofia de oposição ao modo individualista e egológico de pensamento da civilização ocidental.

Jorge Amado, por sua vez, se destaca no cenário literário também pela preocupação social refletida nas temáticas das obras, que retratam e denunciam os contrastes da realidade brasileira. Sua escrita não se restringe à sua época, mas, pela abrangência de percepção e sensibilidade, conquista caráter atemporal.

O autor baiano demonstra em sua literatura, a dialética entre o oprimido e o opressor como produto direto das estruturas de poder socioeconômicas. Essa perspectiva apresenta uma abordagem alternativa para a apreensão do conflito, que vai além das preocupações românticas sobre a dicotomia entre o bem e o mal. Tal perspectiva implica responsabilidade: o mal não é visto apenas como resultado de um desajuste histórico, mas como consequência de escolhas e ações de estruturas de poder que legitimam a desigualdade social ao invés de combatê-la.

Emmanuel Levinas defendeu uma revolução paradigmática em que o Outro é apresentado como horizonte não totalizável, ou seja: o Outro metafísico possui uma alteridade que não é simples inverso da identidade do Eu, nem uma forma de resistência a ele, mas sim uma composição singular, anterior a qualquer influência, iniciativa ou imperialismo do “Eu” que se desenvolve no mundo, a quem se refere pelo termo “Mesmo”. Portanto, em sua visão, o Mesmo e o Eu jamais poderão ser englobados ou totalizados por um conceito uniforme, já que a separação do Mesmo produz-se sob a forma de um psiquismo correspondente à própria resistência à totalidade, pois “é o psiquismo, e não a matéria, que traz uma princípio de individualização.” (LEVINAS, 2020, p. 47).

Jorge Amado, que teve uma longa e prolífica carreira literária, mudou as estratégias e abordagens do problema à medida que amadurecia sua escrita, mas nunca deixou de demonstrar um compromisso contínuo e inabalável em defesa das classes marginalizadas e oprimidas.

O autor apresenta, através de suas personagens e estratégias narrativas, uma visão estreitamente concordante com a Ética da Alteridade proposta por Emmanuel Levinas. Jorge Amado, independente das mudanças de perspectiva quanto às vias de solução do problema dos contrastes sociais apresentadas em diferentes obras ao longo da carreira, mantém a constância no sentido do discurso de respeito e valorização da vida humana.

A mudança de perspectiva demonstrada pelo autor baiano, caracteriza-se por uma transição da idealização do socialismo como potencial solução para os desafios enfrentados pelo Brasil, para o reconhecimento e valorização da cultura, história e arte, resultantes da miscigenação do povo brasileiro, como elemento essencial na formação da identidade e ideologia nacionais.

Essa crescente compreensão e apreciação da multiplicidade de influências e interações culturais que moldam o povo brasileiro, é representada através da constituição de personagens cuja alteridade radical é evidente. O cerne ideológico de muitas de suas obras, em especial *Capitães da Areia*, assenta-se na denúncia do discurso opressor fundamentado pela concepção da presunção ontológica da maldade para os pobres e bondade para os ricos.

Ao expor e desmascarar as falácias dialógicas das estruturas de poder que tentam legitimar a opressão, Jorge Amado demonstra ser um dos escritores brasileiros mais éticos, relevantes e instigantes de todos os tempos. Sua mensagem se faz extremamente oportuna no presente, em que as discrepâncias sociais se mostram cada vez mais acentuadas.

O objetivo deste experimento comparativo entre alguns dos relevantes conceitos teóricos da Ética da Alteridade de Emmanuel Levinas e o romance *Capitães da Areia*, é promover uma reflexão transformadora quanto às questões da subjetividade, relativas à priorização do ego e totalização de identidade, tão características da modernidade.

Com isso, visa-se a produzir uma nova perspectiva literária para a tão relevante obra de Jorge Amado, promotora de uma reflexão socioparadigmática quanto à aplicação do conceito prático de alteridade, como forma de pensar relações humanas mais respeitosas, dignas e empáticas. E aí se coloca, como objeto especial de atenção, o universo de crianças e adolescentes em situação de rua, universo tomado como matéria-prima para a construção literária do romance de Jorge Amado.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL DO TEMA

1.1 Jorge Amado: a arte como elemento ativo de mudança curso da história

A juventude de Jorge Amado¹ aconteceu em um momento de grande significância da literatura no Brasil. Nascido em 1912, na Bahia, tinha apenas 16 anos quando, dentre outros importantes, o movimento antropofágico, uma das mais conhecidas vertentes do modernismo paulista, se difundiu marcado pelo lançamento do célebre *Macunaíma*, de Mário de Andrade e a estreia do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

Além da relevância do que estava sendo desenvolvido na literatura, a esfera política era de grande turbulência. Entre 1925 e 1927, Luís Carlos Prestes reunindo forças de tenentes paulistas e gaúchos, liderou uma marcha que cruzou vários estados brasileiros propagando ideais revolucionários de oposição ao governo vigente. Na biografia do autor, que escreveu, Joselia Aguiar (2018) conta que Jorge Amado figurava entre os jovens autores baianos rebeldes que estavam atentos às movimentações da Coluna Prestes, e se engajaram em *O Jornal*, um “periódico baiano ligado à Aliança Liberal, surgida na onda do tenentismo para disputar as eleições presidenciais de 1930 apresentando como candidatos de oposição Getúlio Vargas, do Rio Grande do Sul, e o vice João Pessoa, da Paraíba.” (AGUIAR, 2018, p. 34).

Em 1928, então com dezesseis anos, Jorge Amado já havia sido redator do *Diário da Bahia*, jornal da cidade onde escolheu morar: a Cidade do São Salvador da Bahia de Todos os Santos, que depois passaria a se chamar Cidade da Bahia e, por último, Salvador. Nesse ano ingressou para a Academia dos Rebeldes, um grupo literário mentoreado por Pinheiro Viegas,

¹ Para esclarecimento e contextualização, segue conjunto de obras literárias e não literárias de Jorge Amado, seguidas por suas respectivas datas de publicação: Lenita (com Edison Souza Carneiro e Dias da Costa) (1931), O País do Carnaval (1931), Rui Barbosa no 2 (inédito), Cacau (1933), Descoberta do mundo (com Matilde Garcia Rosa), Suor (1934), Jubiabá (1935), Mar Morto (1936), Capitães da Areia (1937), ABC de Castro Alves (1941), Brandão entre o mar e o amor - com Aníbal Machado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz (1942), O Cavaleiro da Esperança (1942), Terras do Sem Fim (1943), São Jorge dos Ilhéus (1944), Bahia de Todos-os-Santos (1945), Seara Vermelha (1946), O Amor do Soldado (1947), O Mundo da Paz (1951), Os Subterrâneos da Liberdade (3 Volumes: Os ásperos tempos, Agonia da noite, A luz no túnel) (1954), Gabriela, Cravo e Canela (1958), O Mistério dos MMM (com Rachel de Queiroz, Antonio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Correa, José Condé, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Herberto Sales) - Sem informação disponível, Os Velhos Marinheiros (1961), Os Pastores da Noite (1964), Dona Flor e Seus Dois Maridos (1966), Tenda dos Milagres (1969), Tereza Batista Cansada de Guerra (1972), O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (1976), Tieta do Agreste (1977), Farda, Fardão, Camisola de Dormir (1979), O Menino Grapiúna (1981), A Bola e o Goleiro (1984), Tocaia Grande (1984), O Sumiço da Santa (1988), Navegação de (1992), A Descoberta da América pelos Turcos (1994), Bóris, o Vermelho (inédito), A Ronda das Américas (2001), Hora da Guerra (2008).

um poeta conhecido pelos artigos virulentos e pela sátira feroz, que lhe renderam a alcunha de Gregório de Matos.

O nome "Academia dos Rebeldes" expressava a postura contestadora do grupo em relação aos padrões estéticos e culturais vigentes na época. Os membros da Academia defendiam uma literatura autêntica e desvinculada de amarras formais e desafiando o conservadorismo que dominava a literatura nacional naquela época. O “nome parodiava a Academia de Letras da Bahia, fundada na década anterior à semelhança da Academia Brasileira de Letras — esta, por sua vez, talhada como a francesa.” (AGUIAR, 2018, p. 30).

Dentre os fatos relevantes que influenciaram o mundo, a quebra da Bolsa de 1929 teve impactos diretos sobre a economia brasileira, que então dependia fortemente das exportações de café, um dos produtos cuja demanda foi drasticamente reduzida. O governo brasileiro tentou lidar com a crise, mas sua resposta inicial foi lenta, inadequada e serviu de estopim para uma série de crises políticas, incluindo a Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder.

No meio desse cenário político conturbado, em 1931, Jorge Amado publicou seu primeiro romance: *O país do Carnaval*, uma obra que discorre sobre o caráter alienatório da tradicional festa popular brasileira que lhe intitula, além de abordar temáticas como o racismo, a desigualdade social no Brasil, a identidade cultural brasileira e a busca pelo sentido da existência. O livro foi muito bem recebido pela crítica, como conta Josélia Aguiar². “Do Rio à Bahia, do Recife a Porto Alegre, a fortuna crítica do autor imberbe reuniu ao menos duas dezenas de resenhas em páginas literárias de grandes veículos e mensários especializados. A seu favor, escreveram desde medalhões a iniciantes de brilho.” (2018, p. 50).

Na literatura a cena se mostrava quase tão conturbada quanto na política. A abertura da Livraria José Olympio Editora no Rio, contribuiu para fomentar a publicação de novos nomes. Destacavam-se autores nordestinos com viés político de esquerda, como Humberto de Campos, o mais jovem eleito da Academia Brasileira de Letras, o que acirrou uma atmosfera de

² O importantíssimo trabalho de Josélia Aguiar reconstitui e apresenta, de modo completo e bem estruturado, a trajetória de vida do autor baiano Jorge Amado. Conforme esclarecido na contracapa da obra, *Jorge Amado: Uma biografia* foi escrita contemplando informações provenientes do “acesso exclusivo a manuscritos inéditos do autor, documentos de família, cartas de parentes, amigos e outros escritores, além de exaustivas entrevistas e pesquisas no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.” Iniciando com a explicação do nome de batismo do autor, Josélia Aguiar segue a narrativa apresentando um impressionante levantamento cronológico dos eventos de maior significância na vida social e privada de Jorge Amado. Mediante a leitura desta tão rica biografia é possível entender profusamente o panorama social, cultural, político e histórico em que viveu o autor, e que tanto impactou toda a sua produção literária. Devido ao intenso caráter ideológico da escrita de Jorge Amado, o conhecimento de tal panorama se faz necessário para melhor compreensão e contextualização de seus textos, além de esclarecer muito do processo de desenvolvimento e consolidação da literatura brasileira do último século.

rivalidade, tanto com os autores modernistas, quanto com os autores de direita da época. Cria-se uma desavença entre norte e sul do Brasil, conforme o que informa Josélia Aguiar:

A fornada de autores novos que faziam o assim chamado romance do norte, ou romance nordestino, encontrava resistência dos que contestavam seu posicionamento de esquerda e defendiam o que, em sua busca do universal, se revelava apenas como católico ou de fundo psicológico, o que não necessariamente lhes garantia literatura superior. (AGUIAR, 2018, p. 84).

Jorge Amado, que nasceu em Ferradas, uma vila na Bahia, se enquadrava como escritor nordestino prolífico, tendo aos 22 anos já 4 obras de sucesso entre o público. Se envolveu nessa disputa, escrevendo várias resenhas para *O Jornal*, em que criticava obras com viés burguês, a chamada literatura de direita. Trabalhava também como responsável pela publicidade da editora de José Olympio³, e com o tempo, passou a opinar sobre edições e até mesmo trazer novos autores para terem as obras publicadas ali. A rixa entre norte e sul, cada vez mais intensificada, começa a estigmatizar o romance nordestino aos olhos do Brasil:

Na rixa entre escritores, o romance nordestino de denúncia social passou a ser rebaixado como projeto de ambição menor que o romance dito psicológico, publicado em geral por autores do Rio e São Paulo, os do sul. As categorias não eram rígidas. No norte havia quem investisse na dimensão psicológica, como Graciliano, e no sul quem abordasse o arbítrio e a miséria, como Dyonélio Machado. (AGUIAR, 2018, p. 87).

Vários termos foram empregados pelos críticos literários mais influentes para definir a literatura dessa época. Rachel de Queiroz, escritora, jornalista e tradutora nascida em Fortaleza, no estado do Ceará, que foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977, lançou em 1930 o seu primeiro romance, *O Quinze*. A obra traz a temática da seca no Nordeste brasileiro e suas consequências sociais e é amplamente reconhecida como um marco na literatura regionalista brasileira.

Grande representante dos autores do norte, Rachel dizia que a literatura feita por eles deveria ser referida por “romance-documento” ou “documentário” ao invés do termo mais popular “romance social”. Jorge Amado utilizava indiscriminadamente a expressão “romance de 30”, desconsiderando a região de origem e adotando como referência a Revolução de 30. Anos depois a crítica consolidou a expressão “romance regionalista”, adotada em outras partes do mundo.

³ A Editora José Olympio tem uma importância significativa na história da literatura brasileira. Fundada em 1931 por José Olympio, a editora desempenhou um papel fundamental na publicação e promoção de obras de importantes autores brasileiros, se tornando reconhecida por seu compromisso com a promoção da literatura brasileira, por seu papel na consolidação do mercado editorial e por seu apoio a uma variedade de estilos e gêneros literários ao longo das décadas.

Jorge Amado, então estudante de direito, em 1932, ingressou na Juventude Comunista, uma organização política afiliada ao Partido Comunista do Brasil (PCB), fundada em 1927 com o intuito de mobilizar os jovens para a luta revolucionária e disseminar a ideologia comunista entre a juventude brasileira. Todo o viés político de esquerda influenciou diretamente a literatura do autor.

Jorge Amado utiliza a literatura como uma forma de denunciar as desigualdades sociais existentes no Brasil e de dar voz aos marginalizados, ressaltando suas lutas e histórias de vida. Suas obras abordam temas como exploração, disputas políticas, trabalho escravo, violência, opressão, pobreza e preconceito racial, constituindo importantes registros históricos e culturais do país.

A primeira publicação de Jorge Amado, *O País do Carnaval*, foi sucedida pelas das obras *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) até que, em 1937, é lançado o romance *Capitães da Areia*. As cinco obras literárias antecessoras à que integra o corpus literário dessa dissertação, têm teor político, abordando como temática principal a vida dos trabalhadores e das classes menos favorecidas da sociedade brasileira, explorando suas lutas e desafios em busca de uma vida melhor.

Cada obra enfoca uma comunidade específica, seja ela formada por trabalhadores rurais nas plantações de cacau na região sul da Bahia (*Cacau*), por coronéis e trabalhadores na região cacaueira da Bahia (*Suor*), por negros e mulatos na Bahia que lutam contra a pobreza e o preconceito (*Jubiabá*), ou por marinheiros e estivadores que enfrentam a exploração e a pobreza na Cidade da Bahia (*Mar Morto*).

Pela participação ativa na Juventude Comunista, publicação de reportagens na redação de *A Manhã*, jornal ligado à Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização política de esquerda criada com o objetivo de combater o governo liderado por Getúlio Vargas e o avanço do fascismo e nazismo na Europa durante o período de sua fundação em 1935, dentre várias outras atividades consideradas subversivas, Jorge Amado foi preso em março de 1936, permanecendo na polícia central por dez dias.

Rachel de Queiros e Graciliano Ramos, somavam-se à significativa leva de artistas e intelectuais aprisionados sem acusação formal ou processo, mas que não tiveram a liberação breve como Jorge Amado. O romance *Mar Morto* foi parcialmente escrito enquanto o Amado estava atrás das grades e é “de teor político mais discreto na comparação com os outros quatro, o que provavelmente permitiria que circulasse em época de repressão. O mais lírico entre todos.” (AGUIAR, 2018, p. 106).

Após a prisão, Jorge Amado exilou-se em Estância, de onde, animado, escreveu para o patrão José Olympio sobre o próximo livro que estava escrevendo, até então nomeado como Bahia, mas que por fim foi intitulado como de *Capitães da Areia*: “Tenho certeza que é meu maior livro e que será um grande sucesso, pois é um assunto estupendo e inteiramente realizado. Será um livro para abalar a sensibilidade do país”. (AGUIAR, 2018, p. 115).

Jorge Amado viajou para a América Latina e a bordo do navio em que ia para o primeiro destino, o Chile, concluiu o romance, conforme demonstrado no trecho seguinte:

Do México, escreveu a Anísio Teixeira, seu patrão por brevíssimo tempo. [...] Com a carta, enviava livros sobre educação. Informava que tinha tomado a liberdade de também dedicar a ele o romance que entregara a José Olympio, *Capitães da Areia*. “Sei bem que mesmo que o romance seja fraco o senhor saberá amar e compreender essas crianças abandonadas a quem falta tudo e cuja vida na Bahia me espantou de tal maneira que abandonei dois planos de romance que tinha para fazer este, explicava “O senhor é um homem para quem o grande amor e a única ambição tem sido as crianças do Brasil”, acrescentava. “Por isso e pelo muito que me ensinou nos meses que trabalhamos juntos aceite a dedicatória. Para mim é um grande orgulho poder dedicar um livro ao senhor.” (AGUIAR, 2018, p. 122-123).

Na transcrição das duas falas de Jorge Amado em cartas, fica evidente a importância atribuída pelo autor ao tema de que trata *Capitães da Areia*. Um “assunto estupendo e inteiramente realizado” de impacto capaz de fazê-lo abandonar dois planos de romance para tratar deste que é considerado um marco na literatura brasileira por abordar, com sensibilidade e humanidade, o tema das crianças abandonadas que vivem nas ruas no Brasil, sendo o pioneiro a atribuir tanto destaque e profundidade à temática.

Na década de 1920, o escritor Monteiro Lobato retratava, em suas obras, personagens infantis que eram marginalizadas pela sociedade. Outros escritores também, na década de 1930, abordaram o tema das crianças abandonadas, como Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1930), mas nenhuma dessas conferiu à questão a centralidade alcançada pelo autor baiano.

Diferente do esperado por Jorge Amado, *Capitães da Areia*, lançado em setembro de 1937 não foi seu maior sucesso de vendas. Por mais difícil que seja escrever as próximas palavras, fato é que apenas um mês depois do lançamento, a polícia apreendeu esse e os demais títulos de Jorge Amado na sede de José Olympio. Foi feita uma fogueira em uma praça da Cidade da Bahia em que foram queimados títulos de Amado, Zé Lins e Graciliano Ramos.

Em novembro de 1937, o então presidente Getúlio Vargas cancelou as eleições e deu um golpe de Estado que resultou na implantação do Estado Novo, um regime autoritário que governou o Brasil até 1945. Durante esse período, uma nova Constituição foi promulgada em 1937, estabelecendo um regime centralizador e autoritário, caracterizado pela concentração de poderes na figura do presidente e pela supressão de direitos individuais e coletivos. Enquanto

durasse a ditadura, o Estado Novo, os autores de obras incineradas estariam impedidos de publicar.

Ao retornar da viagem pela América Latina, Jorge Amado foi novamente preso quando planejava exilar-se fora do país, mas novamente liberado em um período de tempo relativamente curto e sem sofrer violências físicas, pois “era mais um escritor subversivo sem ainda tanta importância para os quadros do Partido Comunista.” (AGUIAR, 2018, p. 127).

Após o fim do Estado Novo em 1945, o Brasil promulgou uma nova Constituição que restabeleceu a democracia e a separação dos poderes. Desde então, o país teve outras Constituições promulgadas em 1967, durante o período militar, e em 1988, após o fim do regime militar, que é a atual Constituição do país.

Após *Capitães da Areia*, ainda foram publicadas diversas obras de Amado, no Brasil e no mundo. Segue a lista de principais títulos em ordem cronológica⁴: *O Cavaleiro da Esperança*, *Terras do sem-fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Bahia de Todos-os-Santos*; *Seara vermelha*; *O amor do soldado*; *O mundo da paz*; *Os subterrâneos da liberdade*. 3 V.: *Os ásperos tempos*, *Agonia da noite*; *A luz no túnel*; *Gabriela, cravo e canela*; *O mistério dos MMM (com Rachel de Queiroz, Antonio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Correa, José Condé, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Herberto Sales)*; *Os velhos marinheiros*; *Os pastores da noite*; *Dona Flor e seus dois maridos*; *Tenda dos Milagres*; *Tereza Batista cansada de guerra*; *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*; *Tieta do Agreste*; *Farda, fardão, camisola de dormir*; *O menino grapiúna*; *A bola e o goleiro*; *Tocaia Grande*; *O sumiço da santa*; *Navegação de cabotagem*; *A descoberta da América pelos turcos*; *Bóris, o vermelho (inérito)*; *A ronda das Américas (póstumo)*; *Hora da guerra (póstumo)*.

De modo geral, as obras de Jorge Amado promovem uma aproximação entre realidade e ficção ao apresentar o cotidiano e a cultura do povo brasileiro de forma ampla, universal, ultrapassando os limites do nordeste, cenário da maior parte de seus enredos. Amado aborda principalmente temas relacionados à luta das classes sociais desfavorecidas, por respeito, justiça e liberdade e à cultura popular, incluindo costumes, música, dança, culinária típica e crenças religiosas. O samba, a capoeira e o candomblé, são frequentes em suas narrativas, bem como as paixões e a sensualidade do povo brasileiro. Aspectos históricos e políticos do Brasil, como o período da escravidão, o preconceito racial, a luta pela independência e a repressão política e censura da Era Vargas também são retratados, sempre através de uma perspectiva posicionada e crítica.

⁴ Para a lista completa das obras literárias e não literárias do autor Jorge Amado, bem como as datas das respectivas publicações, ver nota 1.

Em *Poesia, documento e história*, ensaio escrito em 1945, publicado posteriormente na coletânea *Brigada Ligeira e outros escritos* (2001) e parcialmente reproduzido em *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula* (2008), o professor e crítico literário Antonio Candido⁵ discorre sobre o foco temático de Jorge Amado. “O número dos temas do sr. Jorge Amado é pequeno; daí a concatenação dos seus livros. E daí, também, a sua superioridade, uma vez que, deste modo, podem-se apresentar num sistema vigoroso.” (CANDIDO, 2008, p. 71). Candido segue dizendo que essa limitação da quantidade de temas, que sempre são retomados promovendo um encadeamento entre as obras de Jorge Amado, permite que haja um desenvolvimento evolutivo do conteúdo trabalhado.

Sobre as temáticas escolhidas, o professor diz que há na obra de Jorge Amado uma dialética entre “documento e poesia”. Neste sentido “documento” se refere a documentário, à abordagem de circunstâncias da realidade social que informam sobre os diversos aspectos e implicações da injustiça socioeconômica. Quanto ao lado poético, acrescenta que “são temas, formadores da ambiência em que o documento é exposto e vivificado; em que adquire realce e ganha força sugestiva. São certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor.” (CANDIDO, 2008, p. 72).

Para finalizar a questão dos aspectos de realidade documental e poética da temática de Jorge Amado, Antonio Candido afirma que por essa temática bem consolidada e vigorosa, converge para o tema humano do amor. O amor empático, respeitador da alteridade, incapaz de distinções étnicas, raciais ou sociais.

Graças a esses temas, o sr. Jorge Amado inscreveu a sua obra no mundo, dando-lhe um sentido telúrico. Mas dominando-os, se instala o tema humano do amor, que paira sobre eles. O amor carrega de uma surda tensão as páginas dos seus romances, avultando por cima do rumor das outras paixões. Na nossa literatura moderna, o sr. Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico. Amor dos ricos e dos pobres; amor dos pretos, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas. (CANDIDO, 2008, p. 72).

A professora de literatura e cultura brasileira na Universidade Stendhal de Grenoble, na França, Claude Guméry-Emery⁶, fala sobre a importância histórica da obra de Jorge Amado,

⁵ Antonio Candido (1918-2017) desempenhou um papel de extrema relevância no contexto da literatura brasileira, destacando-se no âmbito da crítica literária, sociologia e docência no contexto brasileiro, sendo amplamente reconhecido como uma das figuras preeminentes nos estudos literários no Brasil. Sua contribuição foi marcante no progresso da crítica literária e na interpretação do cenário literário nacional. Em 1945, ano de publicação do referido ensaio, estava no início de sua carreira de professor universitário, tendo ingressado no corpo docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP).

⁶ A professora Claude Guméry-Emery tornou-se doutora, em 1985, na Universidade de Rennes com a tese “As personagens femininas na obra romanesca de Jorge Amado”. Os trechos referidos integram o texto publicado no

que segundo ela é uma forma de “entender pela literatura como se formou o Brasil” (2008, p. 73). No trecho reproduzido a seguir, GUMÉRY-EMERY diz que o autor manteve a constância de propósitos independente dos caminhos ideológicos perseguidos para alcançá-los.

Jorge Amado sempre afirmou que seu pensamento não mudou no decorrer da longa carreira literária, entre o período do militante político que se inspirou no realismo socialista e o período do “amigo do povo” que integrou o realismo mágico; a verdade é que sempre defendeu os oprimidos, mudando apenas a avaliação das soluções; num primeiro momento, pensou que o socialismo vigente em outras partes do mundo e elaborado para sociedades industrializadas poderia vir a ser uma solução para o Brasil; depois passou a encarar a realidade histórica, social e racial do Brasil e demonstrou que o país também poderia ser ideologicamente independente e construir as próprias soluções. Foi da utopia socialista à valorização da miscigenação. Por enquanto, a história ainda não lhe deu o devido reconhecimento, mas ele nos entregou uma mensagem de esperança, oferecendo o Brasil como um modelo para o mundo, enquanto outros países viviam o drama do apartheid. (GUMÉRY-EMERY, 2008, p. 73)

As obras de Jorge Amado, em sua maioria, apresentam personagens complexas e carismáticas, muitas delas podendo ser enquadradas no que alguns críticos literários, como Antonio Candido, no ensaio *Dialética da malandragem* (1993), por exemplo, nomeiam como “malandros da literatura brasileira.” A seguir Gebara e Nogueira⁷ empregam a expressão de Candido como referência para a descrição das personagens de Amado:

Sua produção apresenta recursos estilísticos expressivos que aderem à multiplicidade temática. A variada rede de recursos mostra que é enganosa a imagem de um escritor supostamente ingênuo. Na verdade, Amado escreve com habilidade, ao criar heróis populares que se inserem na galeria de “malandros” da literatura brasileira. (GEBARA; NOGUEIRA, 2008, p. 53)

Em síntese, a literatura de Jorge Amado em geral, sobretudo as publicações até a década de 1950, tem forte engajamento político e social, e por isso, suas obras são frequentemente classificadas como literatura social. Também pela ampla abordagem de temas regionais, com principal enfoque na região Nordeste, mais especificamente na sociedade baiana, ficou conhecida como literatura regionalista ou nordestina.

capítulo “Depoimentos” do caderno de leituras *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula*, organizado por Norma Seltzer Goldstein.

⁷ Conforme apresentação das autoras em *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula*, organizado por Norma Seltzer Goldstein: Ana Elvira Luciano Gebara é professora do ensino superior e especialização. Desenvolve pesquisa na área de linguística aplicada ao ensino de língua materna. Publicou ensaios na coleção Aprender e Ensinar com Textos, e o livro *A poesia na escola: Leitura e análise de poemas para crianças*. Sílvia Helena Nogueira é doutora em língua portuguesa pela Universidade de São Paulo, é professora do ensino médio, superior e pós-graduação. Organiza eventos educacionais, ministra cursos de capacitação em língua portuguesa e faz palestras sobre leitura e literatura brasileira. O trecho referido do texto das professoras faz parte do capítulo “A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e de costumes”.

Jorge Amado é considerado um autor que representa de forma significativa a realidade histórica e social do Brasil por abordar em suas obras temas que retratam as injustiças sociais do país. Essa representação temática é transmitida pela presença de personagens que simbolizam diferentes estratos sociais e suas respectivas relações de poder, tais como crianças de rua abandonadas, coronéis, cangaceiros, estivadores, integrantes da sociedade burguesa e trabalhadores rurais.

Distante da neutralidade, a perspectiva de Jorge Amado é crítica em relação à realidade brasileira. O autor expõe não somente as injustiças e desigualdades sociais que afetam a vida dos indivíduos pertencentes a classes sociais menos privilegiadas, mas também as instituições socioestatais que as legitimam. Sua produção literária além da arte, é uma importante contribuição e legado para o povo brasileiro. Tais características gerais da escrita do autor podem ser amplamente observadas na obra *Capitães da Areia*.

Publicado em 1937, *Capitães da Areia* é um romance composto por um prólogo intitulado “Cartas à Redação”, em que são apresentados uma reportagem do fictício informativo baiano *Jornal da Tarde* e cinco cartas de personagens em resposta à publicação. Nessa introdução é demonstrado, dialeticamente, o viés dos pobres em contraposição ao dos ricos e instituições de poder quanto ao universo das crianças que vivem nas ruas, representadas, na obra, pelo grupo Capitães da Areia.

Os Capitães da Areia são menores abandonados e delinquentes. Vivem em um velho trapiche no cais da Bahia. São um grupo organizado, com um líder e leis próprias. Marginalizados pela sociedade, caçados pela polícia, sua existência é uma miserável sucessão de perigosas aventuras. Assaltam, ludibriam, escapam. Contam com o apoio de um padre que tenta catequizá-los, de uma mãe de santo, um capoeirista e um doqueiro. Tudo fazem para se livrar do Reformatório - verdadeira casa de tortura.

Embora sejam mais de quarenta os que dormem nas ruínas do trapiche, e mais de cem no total, apenas as vidas de alguns deles constituem matéria para o enredo do romance, que se apresenta como um conglomerado de histórias interligadas.

Após o prólogo a narração é assumida por um narrador onisciente e a narrativa é subdivida em três partes, sendo a primeira nomeada como “Sob a Lua Num Velho Trapiche Abandonado”, iniciada pelo capítulo 1 – “O Trapiche” e finalizada pelo capítulo 11 “Destino”. A segunda parte, “Noite da Grande Paz, da Grande Paz Dos Teus Olhos”, é iniciada pelo capítulo 12 – “Filha de Bexiguento” e encerrada pelo capítulo 19, “Como uma Estrela de Loira Cabeleira”. A terceira parte – “Canção da Bahia, Canção da Liberdade” – começa com o capítulo 20 – “Vocações” e finaliza o romance no capítulo 27 - “Uma Pátria e uma Família”.

A divisão em partes é temática. Na parte inicial é apresentado o contexto de vida dos Capitães da Areia, um grupo de crianças abandonadas que vive nas ruas de Salvador. O enfoque do narrador particulariza a imagem, alteridade de alguns desses garotos, que são:

Boa-Vida, garoto descrito como um jovem ocioso que evolui para um malandro, habilidoso no violão e na criação de sambas. Gato, em contraste, é um rapaz de aparência imponente, cabelos escuros e elegância, destacando-se por sua vaidade e cuidado com a imagem pessoal. Ele se apaixona por Dalva, uma prostituta, tornando-se seu amante e gigolô.

João Grande é caracterizado como um garoto negro de grande força física, limitada inteligência, mas com um coração muito generoso. Constitui um dos maiores e mais profundos exemplos de demonstração da Ética da Alteridade na obra. Pedro Bala, líder do grupo, é loiro, ágil, exibindo uma cicatriz de uma navalhada no rosto e demonstrando a força de um verdadeiro líder. Ao descobrir que seu pai, o Loiro, foi um defensor de sua classe que morreu em uma greve, Pedro Bala alimenta o desejo de seguir os passos do pai.

Pirulito, ao conviver com Padre José Pedro, descobre uma forte vocação religiosa. Professor, o intelectual do grupo, é responsável por estratégias de assalto. Apesar de sua miopia, é um devorador de livros e um artista nato, apresentando-se como moreno, franzino e melancólico.

Sem-Pernas, o menino coxo, é marcado por um evento traumático de espancamento e humilhação pela polícia, transformando a zombaria em sua forma de punir o mundo que o cerca. Volta Seca, sertanejo e afilhado de Lampião, torna-se um cangaceiro e destaca-se por sua crueldade. Na Figura 1 vemos os rostos dos principais integrantes do grupo Capitães da Areia.

Figura 1 - Principais integrantes do grupo no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Há ainda personagens de destaque fora do grupo Capitães da Areia. São adultos que apoiam essas crianças, representando o socorro e a compreensão que lhes são negados pela cidade alta, que é composta pela alta sociedade e pelos seus representantes estatais. Tais personagens são o Padre José Pedro – representante da religião católica. Pobre, operário, humilde, de pouca expressão eclesiástica. É apontado pelos seus superiores como comunista. Mãe-de-santo Don’Aninha – representante do candomblé, é grande amiga e apoiadora das crianças do grupo. João de Adão, doqueiro comunista. Doutor Dantas, artista, mecenas, apoiador da arte.

A segunda parte é uma divisão que marca a chegada e partida de Dora. Única integrante feminina do grupo, a menina conforma, não apenas uma divisão formal, mas constitui a o mais evidente exemplo de demonstração da Ética da Alteridade proposta por Emmanuel Levinas, no romance.

A terceira parte da obra trata dos destinos que tem cada uma das personagens de destaque do grupo Capitães da Areia, formalizando um importantíssimo desfecho demonstrativo da heterogeneidade radical de cada um dos integrantes enfocados, que ainda que vivendo sob as mesmas condições, enveredam por caminhos e escolhas absolutamente distintos.

Em 2011 foi lançado filme *Capitães da Areia*, dirigido por Cecília Amado, que é neta do autor Jorge Amado. O filme é uma produção que busca retratar a história dos meninos abandonados e sem-teto descritos no romance homônimo e marcou o início das comemorações do centenário do autor, que nasceu em 1912. Todas as imagens apresentadas nesse trabalho são provenientes da referida produção cinematográfica. A escolha de apresentá-las se deve, também, à pertinência com a noção de rosto introduzida pelo filósofo Emmanuel Levinas,

1.2 Ideologia e interpretação da história nos seus próprios termos concretos

Uma vez esclarecidas a influência política e a grande carga ideológica que permeiam a obra de Jorge Amado, e considerando a centralidade da importância do discurso e da linguagem nesta pesquisa, faz-se necessário esclarecer a acepção do termo “ideologia” a ser considerada.

No primeiro capítulo de *Ideologia: uma Introdução*, Terry Eagleton⁸ (1997, p. 15) afirma que “ninguém propôs ainda uma definição única e adequada de ideologia, e este livro

⁸ Terry Eagleton, nascido em 22 de fevereiro de 1943, é uma proeminente personalidade no âmbito acadêmico britânico, notabilizando-se como teórico literário, crítico cultural e erudito. Sua trajetória profissional abarca uma ampla gama de campos de estudo, desde teoria literária até análise cultural, filosofia e política. O engajamento político de Eagleton se reflete em suas análises críticas das estruturas sociais, explorando as relações entre literatura, ideologia e poder. Sua habilidade em comunicar ideias complexas de maneira acessível

não será uma exceção.”. Segundo ele, essa falta de consenso sobre a definição se deve ao fato de o termo “ideologia” ter diversos significados possíveis, porém, nem todos compatíveis entre si e, em alguns casos, controversos.

O respeitado crítico literário afirma que a aplicação da palavra ideologia como “referência a qualquer crença sistemática” não passa de uma variação do termo “filosofia” em seu sentido mais amplo. “O termo ideologia, em outras palavras, parece fazer referência não somente a sistemas de crença, mas a questões de poder.” (1997, p. 18).

Terry Eagleton questiona a associação comumente estabelecida entre ideologia e legitimação de poder de uma classe ou grupo social dominante, pois, segundo ele, há diversos grupos considerados ideológicos que nunca estiveram em situação de dominância de poder. Tal situação revela a necessidade de que a definição de ideologia seja vista na real amplitude do que pretende abarcar.

Se o termo ideologia está confinado às formas *dominantes* de pensamento social, tal medida seria incorreta e causaria confusões desnecessárias; por outro lado, pode-se perceber aqui a necessidade de uma definição mais ampla de ideologia, algo como uma intersecção entre sistemas de crença e poder político. E tal definição seria neutra com respeito à questão de se essa intersecção desafia ou confirma uma determinada ordem social. O filósofo político Martin Seliger argumenta justamente em favor de tal formulação, definindo ideologia como “conjuntos de idéias pelas quais os homens [*sic*] postulam, explicam e justificam os fins e os meios da ação social organizada, e especialmente da ação política, qualquer que seja o objetivo dessa ação, se preservar, corrigir, extirpar ou reconstruir uma certa ordem social”. (EAGLETON, 1997, p. 20, grifo do autor).

A aceção de ideologia nos termos de Seliger, porém, é considerada por Terry Eagleton, apesar de útil, excessivamente ampla, o que implicaria rejeição de “vários elementos do conceito de ideologia considerados centrais por muitos filósofos radicais “tais como o obscurecimento e a “naturalização” da realidade social, bem como a resolução ilusória de contradições reais” (EAGLETON, 1997, p. 20).

Outros conceitos de ideologia são elencados, mas Eagleton demonstra haver pontos de fragilidade em todos eles. O teórico manifesta a concepção de que “a força do termo ideologia reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são até certo ponto centrais a toda uma forma de vida social e aquelas que não o são.” (EAGLETON, 1997, p. 20).

Tal asserção é uma crítica à banalização do conceito de disputas de poder atribuído à ideologia. Nesse sentido, propõe que ainda que considerado que o poder esteja em toda a parte, para fins práticos específicos, é possível distinguir exemplos de poder que são mais ou menos

contribui para tornar a teoria literária mais compreensível para diversos públicos. Além disso, sua extensa escrita sobre questões contemporâneas, como críticas à cultura, religião e política, oferece uma análise abrangente que situa as obras literárias nos desafios e debates da sociedade contemporânea.

centralizados. Ao termo ideologia, portanto, seriam atribuídas apenas as lutas de poder centrais de uma sociedade e não toda e qualquer disputa travada.

Eagleton traz um exemplo extremamente didático para que se compreenda seu ponto de vista, ao propor uma discussão fictícia entre marido e mulher, sobre qual deles teria queimado uma torrada durante o café. Esse empasse por si só não seria necessariamente ideológico e, segundo ele, só se tornaria, caso envolvesse outros fatores de importância central na sociedade em que o casal estaria inserido, como influências de sexualidade, gênero ou diretriz política, por exemplo.

A conclusão é de que “nem tudo, portanto, pode ser eficientemente descrito como ideológico.” (EAGLETON, 1997, p. 22). Expressar uma afirmação dessa natureza não implica, necessariamente, existência de um tipo de discurso intrinsecamente ideológico. Em vez disso, é fundamental a capacidade de identificação do que se considera não-ideológico, ou, em outras palavras, o que não representa a centralidade das lutas de poder em uma determinada situação, para que o termo possa ser utilizado com propriedade e significado definido.

Sendo assim, todo discurso, por mais banal e cotidiano, pode tornar-se ideológico, caso seja imbuído de algum teor de influência de poder central. Como no exemplo citado, a disputa dos cônjuges sobre quem torrou o pão não é, em primeira instância, ideológica, mas caso sejam expressos influenciadores sociais como, o machismo, ela viria a se tornar.

Se, por exemplo, o homem dissesse que a razão pela qual a mulher queimou a torrada foi o fato de estar indo trabalhar quando o papel feminino deveria ser estar em casa cuidando dos afazeres domésticos, a discussão estaria assumindo um viés ideológico. Isso porque não haveria mais apenas uma disputa de argumentos de mesmo peso, mas passaria a haver uma questão de poder socialmente reconhecida assumindo a centralidade da discussão.

A ideologia, portanto, estaria ligada à intencionalidade do discurso, não sendo possível identificar um teor ideológico examinando-se um enunciado fora do contexto discursivo em que está inserido, como mostra o trecho seguinte:

Pode-se situar esse tópico sugerindo-se que ideologia é mais uma questão de “discurso” que de “linguagem”. Isto diz respeito aos usos efetivos da linguagem entre determinados sujeitos humanos para a produção de efeitos específicos. Não se pode decidir se um enunciado é ideológico ou não examinando-o isoladamente de seu contexto discursivo, assim como não se pode decidir, da mesma maneira, se um fragmento de escrita é uma obra de arte literária. A ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o quê, com quem e com que finalidade do que com as propriedades lingüísticas inerentes de um pronunciamento. Não se trata de negar a existência de “idiomas” ideológicos específicos: a linguagem do fascismo, por exemplo. O fascismo tende a ter seu próprio léxico característico (*Lebensraum*, sacrifício, sangue pátria), mas o que há de mais ideológico quanto a esses termos são os interesses de poder a que eles servem e os efeitos políticos que geram. O fato então é que o mesmo fragmento de linguagem pode ser ideológico em um contexto e não

em outro; a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social. (EAGLETON, 1997, p. 22).

Sem negar que existam idiomas particulares a algumas ideologias, que por si só as representam, Eagleton diz que, acima de tudo, o que há de mais ideológico na linguagem é sempre o interesse de poder a que serve. A conclusão, portanto, é de que, é o contexto que determina se um fragmento de linguagem é ou não ideológico, pois “a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social.” (EAGLETON, 1997, p. 22).

Terry Eagleton faz ainda a discriminação entre os níveis de interesse “social” e “individual”, afirmando que somente o primeiro, que diz respeito a um tipo de interesse de grupos sociais, pode ser considerado ideológico. O segundo tipo, “individual”, é referente aos interesses intrínsecos à natureza humana, como o em “comer, em comunicar-se entre si, em compreender e controlar o meio em que vivem” (EAGLETON, 1997, p. 23).

Essa distinção de interesses tem como objetivo especificar com clareza a que se refere o termo ideologia, impedindo que sua abrangência seja ilimitada como propõe o pensamento pós-modernista influenciado por Friedrich Nietzsche. Isso porque a abrangência ilimitada impede a restrição a algo em particular. A conclusão é de que:

Descrever ideologia como discurso “interessado”, portanto, requer a mesma qualificação que caracterizá-la como uma questão de poder. Em ambos os casos, o termo só é eficaz e elucidativo se nos ajuda a distinguir entre aqueles interesses e conflitos de poder que, em qualquer época, são claramente centrais a toda uma ordem social e aqueles que não o são.” (EAGLETON, 1997, p. 23).

Nesta dissertação será adotada a concepção de Terry Eagleton para o termo ideologia. Concepção esta, que, conforme apresentado, não se restringe ao grupo dominante, tão pouco, se aplica irrestritamente a todas as formas de poder, mas refere-se a “uma intersecção entre sistemas de crença e poder.” Esta acepção considera apenas o nível “social” de interesse e não “individual”, e se manifesta por meio da intencionalidade do discurso, sendo pertinente à “interesses e conflitos de poder que, em qualquer época, são claramente centrais a toda uma ordem social.” (EAGLETON, 1997, p. 23).

Jorge Amado, bem como vários outros autores de sua época, defendia ideias progressistas vinculadas a uma posição política de esquerda. O cenário dominante no Brasil nas décadas de 30 e 40, por sua vez, era governado conforme o pensamento conservador de direita. Esta incompatibilidade ideológica resultou, por vezes na prisão do autor e ainda na incineração pública de suas obras, como já explanado.

Se “as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da sua classe dominante.” (EAGLETON, 1978, p. 18) é claro o fato de que Amado estava em posição contrária à da classe

dominante. A literatura de Jorge Amado atua no sentido de denunciar as injustiças promovidas pela classe social que tem mais poder sobre as outras. Esta denúncia tem objetivo de que as desigualdades sociais, bem como as instituições socioestatais que as legitimam, sejam percebidas e rejeitadas pelos membros da sociedade.

Considerada a concepção de Terry Eagleton para ideologia, portanto, a crença de esquerda poderia sim ser considerada ideológica mesmo nesse cenário político brasileiro em que não legitimava o poder da classe dominante. Isso porque constitui uma intersecção entre poder e a crença de que representaria uma política de igualdade social. Crença esta, que ganhava força na esfera social, sendo compartilhada por um grupo expressivo de pessoas, tendo representações evidentes, como a Intentona Comunista. Por isso, configura uma das questões centrais da ordem social brasileira.

Elucidada a acepção considerada nesta dissertação para o termo ideologia, serão apresentadas a seguir a vinculação entre perspectiva ideológica e literatura, bem como a importância do contexto discursivo para a identificação e compreensão do caráter ideológico de tal perspectiva. Para tanto serão abordadas proposições de Terry Eagleton contidas na obra *Marxismo e Crítica Literária* (1978), mais especificamente no capítulo “Literatura e História”. Deste capítulo serão enfocadas questões pertinentes à vinculação entre história e literatura, sem, portanto, considerar o sentido restritivo do termo “ideologia”, considerado pelo marxismo.

Em “Literatura e História”, Eagleton aborda proposições da crítica marxista quanto a arte e literatura e, para tanto, esclarece que essa crítica ultrapassa as questões formuladas por Marx e Engels. Tal crítica também vai além da “sociologia da literatura”, quando considerada referente a questões de “meios da produção, distribuição e troca da literatura numa sociedade determinada - como se publicam livros, a composição social dos seus autores e leitores, níveis de alfabetização, as determinantes sociais do «gosto».” (EAGLETON, 1978, p. 14).

Mais importante, porém, para esta análise, é o enfoque crítico, à relevância sociológica dos textos literários, que atua no sentido de “fazer incursões a obras literárias para extrair delas temas de interesse para o historiador das sociedades.” (EAGLETON, 1978, p. 15). Seu objetivo consiste em oferecer uma explicação mais ampla e completa da obra literária, o que demanda uma compreensão atenta às formas, estilos e sentidos presentes nela, bem como uma concepção dessas dimensões como produtos históricos e sociais.

Dessa forma, a análise marxista considera as obras literárias como expressões culturais que emergem de contextos específicos e que refletem, reproduzem ou desafiam as estruturas sociais, políticas e econômicas presentes na época de sua produção. Nesse sentido, busca compreender as relações entre os aspectos formais da obra literária e as condições históricas e

sociais que a circundam a fim de oferecer uma explicação mais abrangente e esclarecedora acerca da obra e de seu significado no mundo social.

O que se pretende é enfocar aqui a importância do caráter de representatividade da realidade histórica e social do Brasil na obra de Jorge Amado pelo viés teórico marxista de Terry Eagleton. Retomando, portanto, o trecho da citação que norteia esse enfoque: “compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte.”

Nesse sentido destaca-se que a arte não “transcende intemporalmente as suas condições históricas” (EAGLETON, 1978, p. 15) e, por isso, o estudo da literatura requer mais que análises sobre o enredo, personagens ou estilo. É necessária uma compreensão sobre a perspectiva ideológica norteadora da obra literária, que está intimamente vinculada ao contexto histórico em que foi desenvolvida.

Essa proposição, porém, não deve ser entendida como uma limitação da escrita à reprodução da história, pois é a percepção do escritor o que direciona a composição da obra, como dito por Eagleton: “todo o escritor ocupa um lugar individual na sociedade, reagindo a uma história geral do seu próprio ponto de vista particular, interpretando-a nos seus próprios termos concretos.” (1978, p. 20).

Sobre a qualidade da obra literária o teórico diz que “escrever bem não é só uma questão de «estilo»; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica capaz de penetrar até à realidade da experiência humana numa situação determinada.” (EAGLETON, 1978, p. 21). Ora, se é necessário valer-se de uma perspectiva ideológica tal para que se produza uma boa escrita, e se o caráter ideológico de um enunciado só pode ser identificado a partir de seu contexto discursivo, então a análise do discurso se faz fundamental para a completa compreensão de qualquer obra da literatura.

Segundo Eagleton, a abordagem crítica marxista, porém, não transita mecanicamente do nível do texto para as esferas da ideologia, das relações sociais e das forças produtivas. Antes disso, seu enfoque reside na compreensão da interconexão desses diversos níveis da sociedade.

Quanto à influência histórica, também é válido observar que não se deve considerar apenas a história contemporânea a cada produção literária, mas a ampla influência de todo o processo histórico que a antecede, pois “a visão da história que a define simplesmente como o «momento contemporâneo» e relega todo o resto para o «universal» é curiosamente estreita.” (EAGLETON, 1978, p. 26).

De acordo com Friedrich Engels a concepção materialista da história tem como elemento determinante a “produção e reprodução da vida real”. O elemento econômico,

portanto, é considerado a base da superestrutura social, mas a influência dos diversos outros elementos que constituem essa superestrutura sobre as lutas históricas, também é reconhecida. “A teoria materialista da história nega que a arte possa por si só possa mudar o curso da história, mas insiste em que ela pode constituir um elemento activo dessa mudança.” (EAGLETON, 1978, p. 22).

A literatura social de Jorge Amado constitui um elemento ativo de mudança do curso da história. Ao abordar questões problemáticas de ordem social e política da realidade brasileira, o autor desafia os pressupostos das classes dominantes de sua época. Tal literatura representa um quadro histórico do país que viabiliza a percepção das realidades que as instituições de poder querem ocultar. Uma vez desocultadas e compreendidas, essas realidades passam a ser parte do problema a ser combatido por todos aqueles a quem se tornam visíveis.

Especificamente em *Capitães da Areia* a realidade a ser desocultada é a das injustiças sociais sofridas por crianças e adolescentes que vivem nas ruas. A narrativa⁹ romanesca tem como cenário a cidade de Salvador, Bahia, mas reflete a injusta realidade sociopolítica de todo o país, legitimada pela jurisprudência brasileira.

Essas questões apontam para o cerne ideológico da obra: a denúncia à realidade social em que vivem as crianças que moram nas ruas do Brasil. Para tanto, são demonstradas as lutas de poder entre dois grupos. O primeiro deles é composto pelos moradores da “cidade alta”- os ricos, bem como pelas instituições de poder estatais: polícia, juizado de menores e reformatório de menores e, ainda, a instituição Igreja Católica. Este grupo apresenta a perspectiva de que os integrantes dos Capitães da Areia são seres ontologicamente maus e, por isso, acredita que devem estar nas prisões ou no reformatório, que é descrito na obra como “pior que as prisões”.

O segundo grupo é formado por aqueles que reconhecem a impossibilidade de justiça na redução ontológica de um ser, especialmente uma criança, à vilania. Os que afirmam essa impossibilidade se fundam na compreensão da alteridade radical de cada ser e no entendimento

⁹ No livro *Discurso da Narrativa* (1995), Gérard Genette salienta a importância de delinear com clareza a acepção adotada para termos unívocos de destaque na narratologia afim de evitar dificuldades e embaraços de linguagem. Referente ao termo narrativa, o sentido descrito como mais comum e evidente é o que “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENNETE, 1995, p. 23). Em seu estudo da teoria da narrativa, Genette adota este sentido para o termo, o de discurso narrativo considerado “o único que se oferece directamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção.” (GENNETE, 1995, p. 25). O teórico literário, porém, salienta a necessidade intrínseca ao discurso narrativo de estudar também as relações que estabelece, tanto com os acontecimentos que relata, quanto com o ato que o produz. Nesta dissertação também será adotado o sentido mais amplo de narrativa, particularizado na literatura como texto narrativo em sua amplitude.

de que a identidade é permanentemente influenciada pela experiência, conforme defendido por Emmanuel Levinas. Este grupo é integrado por algumas personagens defensoras e amigas do grupo de crianças em questão, como padre José Pedro, a mãe de santo don'Aninha, o doqueiro João de Adão, bem como pelo narrador onisciente que conduz a narrativa a partir do primeiro capítulo.

Há duas estratégias narrativas¹⁰ para apresentação e consolidação do viés ideológico da obra, que demonstra que o primeiro grupo, por não socorrer as crianças que vivem nas ruas, mas, pelo contrário, atuar de modo a intensificar as agruras sofridas por elas, é indiretamente responsável pelos crimes que cometem. Isso porque os cometem por necessidade, devido à experiência vivida.

Tais estratégias são manifestas através da intencionalidade do discurso do narrador onisciente, que conduz a narração geral e da contextualização das configurações de publicação de instâncias narrativas distintas em cartas enviadas ao *Jornal da Tarde*¹¹ no prólogo. As especificidades quanto a essas duas estratégias serão demonstradas e aprofundadas, com base na narratologia de Gérard Genette, no terceiro capítulo “Alguns Aspectos Narratológicos de Capitães da Areia”.

Um exemplo que ilustra com precisão o referido viés ideológico, está contido no capítulo sete “Deus sorri como um Negrinho”. Momento do romance em que o enfoque narrativo recai sobre a personagem Pirulito, um dos integrantes dos Capitães da Areia. O garoto que é descrito como o que tinha fama de ser dos mais malvados do grupo, mas se transforma ao descobrir vocação para ser padre.

Ao ouvir o sermão de um frade alemão, certo dia, é advertido sobre um, até então desconhecido, lado vingativo de Deus. A reflexão sobre a possibilidade de que esse Deus mau condene a ele, bem como aos demais companheiros, ao inferno, o deixa profundamente triste. A reflexão, contada ao leitor pelo narrador, confirma com clareza que a visão norteadora é de que sua vida de pecados é resultado da experiência desgraçada de ser um menino abandonado. O pensamento segue para a lembrança do Padre José Pedro, que confirma absolutamente esse ponto de vista, como demonstrado a seguir:

E Pirulito envolveu seu amor a Deus numa capa de temor a Deus e agora vivia entre os dois sentimentos. Sua vida era uma vida desgraçada de menino abandonado e por

¹⁰ O teórico Gerard Genette destaca a vital importância do ato narrativo em seu caráter criador, evidenciado pela asserção: “Sem acto narrativo, pois, não há enunciado e às vezes nem sequer conteúdo narrativo” (GENNETE, 1995, p. 24). A problemática da enunciação narrativa, então, deve ser considerada em seu papel de destaque e nunca preterida em relação ao enunciado e seu conteúdo.

¹¹ O periódico, cujo título possivelmente se refere ao renomado jornal “A Tarde” da Bahia, ou ao jornal de mesmo nome que circula em São Paulo, ambos com existência real.

isso tinha que ser uma vida de pecado, de furtos quase diários, de mentiras nas portas das casas ricas. Por isso na beleza do dia Pirulito mira o céu com os olhos crescidos de medo e pede perdão a Deus tão bom mas não tão justo também... pelos seus pecados e os dos Capitães da Areia. *Mesmo porque eles não tinham culpa. A culpa era da vida... O padre José Pedro dizia que a culpa era da vida e tudo fazia para remediar a vida deles, pois sabia que era a única maneira de fazer com que eles tivessem uma existência limpa.* Porém uma tarde em que estava o padre e estava o João de Adão, o doqueiro disse que a culpa era da sociedade mal organizada, era dos ricos... Que enquanto tudo não mudasse, os meninos não poderiam ser homens de bem. E disse que o padre José Pedro nunca poderia fazer nada por eles porque ricos não deixariam. O padre José Pedro naquele dia tinha ficado muito triste, e quando Pirulito o foi consolar, explicando que ele não ligasse ao que João de Adão dizia, o padre respondeu balançando a cabeça magra.

– Tem vezes que eu chego a pensar que ele tem razão, que isso tudo está errado. Mas Deus é bom e saberá dar o remédio... Padre José Pedro achava que Deus perdoaria e queria ajudá-los. E como não encontrava meios, e sim uma barreira na sua frente todos queriam tratar os Capitães da Areia ou como a criminosos ou como crianças iguais àquelas que foram criadas com um lar e uma família ficava como que desesperado, por vezes ficava atarantado. Mas esperava que Deus o inspirasse um dia e até lá ia acompanhando meninos, conseguindo por vezes evitar atos de malvadeza das crianças. (AMADO, 2009, p. 107-108, grifo nosso).

Observa-se no trecho o discurso de que os pecados ou crimes dos Capitães da Areia são cometidos, pois eles não têm escolha. O fazem para sobreviver, pois não tem quem cuide deles, não têm os recursos mínimos que qualquer criança deveria ter. E chega-se à conclusão de que há um culpado para a situação e práticas em que vivem estes meninos: os ricos, que querem tratar os Capitães da Areia como criminosos.

A construção do romance se dá por meio da apresentação alternada de vários integrantes do grupo Capitães da Areia. O prólogo da obra, em que a narração¹² se dá por instâncias narrativas diversas, apresenta ao leitor o viés generalizante com que a sociedade rica e as instituições estatais se referem aos meninos que vivem nas ruas, que são descritos como ontologicamente maus.

Já também no prólogo, o leitor tem acesso à visão de Maria Ricardina e Padre José Pedro, duas personagens que confrontam a concepção das demais, expondo e denunciando “o obscurecimento e a “naturalização” da realidade social, bem como a resolução ilusória de contradições reais” (EAGLETON, 1997, p. 20) contido no falacioso discurso delas quanto aos Capitães da Areia. Um exemplo de discurso falacioso dos representantes do Estado se dá no

¹² Nesta dissertação serão consideradas definições do teórico francês Gérard Genette para para importantes termos da narratologia, apresentadas no livro *Discurso da Narrativa* (1995), como história, narrativa e narração, descritos na citação seguir:

Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se história o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), narrativa propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e narração o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENNETE, 1995, p. 25)

prólogo, na carta do Juiz de menores, que se refere ao Reformatório de Menores como um lugar primoroso.

Ainda nestes últimos meses que decorreram mandei para o Reformatório de Menores vários menores delinquentes ou abandonados. Não tenho culpa, porém, de que fujam, que não se impressionem com o exemplo de trabalho que encontram naquele estabelecimento de educação e que, por meio da fuga, abandonem um ambiente onde se respiram paz e trabalho e onde são tratados com o maior carinho. Fogem e se tornam ainda mais perversos, como se o exemplo que houvessem recebido fosse mau e daninho. Por quê? Isso é um problema que aos psicólogos cabe resolver e não a mim, simples curioso da filosofia. O que quero deixar claro e cristalino, senhor diretor, é que o doutor chefe de polícia pode contar com a melhor ajuda deste juizado de menores para intensificar a campanha contra os menores delinquentes. (AMADO, 2009, p. 14-15).

Entretanto, pelas cartas de Maria Ricardina, padre José Pedro, o narrador onisciente, e o discurso direto de várias personagens, fica esclarecido que o Reformatório Baiano de Menores é um lugar de tortura, violência psicológica e física e não de educação, paz e trabalho como dito. No capítulo 15, Pedro Bala é capturado e preso na referida instituição estatal. Após ser espancado pela polícia até desmaiar, tortura com o objetivo de que entregasse o esconderijo do Capitães da Areia, o menino não revela nada do que questionado e, no dia seguinte é enviado ao Reformatório.

A chegada de Pedro Bala ao local é marcada pelo seguinte diálogo sádico entre o diretor da instituição e o bedel Ranulfo, que comprova o quanto o discurso do Juiz de menores, bem como o do Diretor do Reformatório e do Secretário do Chefe de polícia nas cartas, são mentirosos:

O diretor entra. O bedel Ranulfo o cumprimenta e mostra Bala. O diretor sorri, esfrega as mãos uma na outra, senta ante uma alta secretária. Olha Pedro Bala uns minutos:
 – Afinal... Faz bastante tempo que espero este pássaro, Ranulfo.
 Pedro Bala o espia com os olhos injetados. Sente cansaço, uma vontade doida de dormir. Bedel Ranulfo aventura uma pergunta:
 – Levo pra junto dos outros?
 – O quê? Não. Para começar, meta-o na cafua. Vamos ver se ele sai um pouco mais regenerado de lá...
 O bedel cumprimenta e vai saindo com Pedro Bala. O diretor ainda recomenda:
 – Regime número 3.
 – Água e feijão... – murmura Ranulfo. Dá uma espiada em Pedro Bala, balança a cabeça. – Vai sair bem mais magro.
 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 morreria pela liberdade. A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo. Ouviu o bedel Ranulfo fechar o cadeado por fora. Fora atirado dentro da cafua. Era um pequeno quarto, por baixo da escada, onde não se podia estar em pé, porque não havia altura, nem tampouco estar deitado ao comprido, porque não havia comprimento. Ou ficava sentado, ou deitado com as pernas voltadas para o corpo numa posição mais que incômoda. Assim mesmo Pedro Bala se deitou. Seu corpo dava uma volta e seu primeiro pensamento era que a cafua só servia para o homem-cobra que vira, certa vez, no circo. Era totalmente cerrado o

quarto, a escuridão era completa. O ar entrava pelas frestas finas e raras dos degraus da escada. Pedro Bala, deitado como estava, não podia fazer o menor movimento. Por todos os lados as paredes o impediam. Seus membros doíam, ele tinha uma vontade doida de esticar as pernas. Seu rosto estava cheio de equimoses das pancadas na polícia, e desta vez Dora não estava ali para trazer um pano frio e cuidar do seu rosto ferido. (AMADO, 2009, p. 196-197).

A partir do primeiro capítulo, em que a narração é assumida pelo referido narrador onisciente, começa a haver uma particularização de enfoque. O olhar narrativo recai, de modo alternado, sobre várias das personagens que integram o grupo Capitães da Areia. À medida que são focalizadas, o leitor passa a conhecer sobre o contexto de vida e ações de cada uma dessas crianças podendo perceber que cada uma delas é dotada de uma heterogeneidade radical, que desmascara a falácia de que são ontologicamente más.

Em todos os capítulos, a narrativa está imbuída da clara pretensão de demonstrar, através de cada uma das diversas focalizações de personagens, que os integrantes dos Capitães da Areia cometem crimes porque não tem família e, em não tendo quem cuide deles e supra suas necessidades mais elementares, também não recebem assistência socioestatal. Muito pelo contrário: são caçados e perseguidos pela polícia e pelo Estado.

A personagem Padre José Pedro é a que mais ostensiva representante a visão ideológica de que a identidade de tais crianças é permanentemente influenciada pela experiência vivida. Demonstra crer que se elas cometem atos de maldade não é por serem más, mas porque “a vida deles era falta de todo o conforto, de todo carinho, uma vida de fome e de abandono” (AMADO, 2009, p. 72).

Há bastante tempo que o padre José Pedro ouvia falar nos Capitães da Areia e sonhava entrar em contato com eles, poder trazer todos aqueles corações a Deus. Tinha uma vontade enorme de trabalhar com aquelas crianças, *de ajudá-las a serem boas*. Por isso tratou o melhor que pôde a Boa-Vida. Quem sabe se por intermédio dele não chegaria, aos Capitães da Areia? E assim foi. (AMADO, 2009, p. 70-71, grifo nosso).

O problema dos menores abandonados e delinquentes, que quase preocupava a ninguém em toda a cidade, era a maior preocupação padre José Pedro. Ele queria se aproximar daquelas crianças não para trazê-las para Deus, como para ver se havia algum meio melhorar sua situação. Pouca influência tinha o padre José Pedro. Não tinha mesmo influência nenhuma, nem tampouco sabia como agir para ganhar a confiança daqueles pequenos ladrões. *Mas sabia que a vida deles era falta de todo o conforto, de todo carinho, uma vida de fome e de abandono*. E se o padre José Pedro não cama, comida e roupa para levar até eles, tinha pelo menos pala de carinho e, sem dúvida, muito amor no seu coração. Numa se enganou, a princípio, o padre José Pedro: em lhes oferecer, trocado abandono da liberdade que gozavam, soltos na rua, possibilidade de vida mais confortável. O padre José Pedro sabia que não podia acenar com o reformatório àquelas crianças. Ele conhecia demais as leis do reformatório, as escritas e as que cumpriam. E sabia que não havia possibilidade de nele uma criança tomar boa e trabalhadora. (AMADO, 2009, p. 72, grifo nosso).

João de Adão é outra personagem que representa com muita clareza a ideologia do romance e reflete a crença política de esquerda do autor Jorge Amado. O doqueiro, que no

quinto capítulo “Docas”, conta ao chefe dos Capitães da Areia, Pedro Bala, que seu pai, Raimundo, fora um estivador revolucionário. Assassinado enquanto lutava pelos direitos dos estivadores e do povo, entende-se que provavelmente durante greve, na qual fez discursos, ou em algum conflito decorrente dela.

- No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu.
- Por quê? – perguntou Boa-Vida, já que Pedro apenas olhava espantado.
- Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí.
- Meu pai? – fez Pedro Bala, que daquelas histórias só conhecia vagas rumores.
- Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas. Pedro Bala riscava o asfalto com um graveto. Olhou João de Adão:
- Por que tu nunca me contou isso?
- Tu era pequeno para entender. Agora tu tá ficando um homem – e riu com satisfação.
- E minha mãe tu conheceu?
- João de Adão pensou um momento:
- Não sei, não. Quando conheci o Loiro, ele não tinha mulher. Mas tu vivia com ele.
- Eu conheci – era a negra que estava falando. – Um pedaço mulher.
- Corria uma história que teu pai tinha finto ela de casa, ela era de uma família rica lá de cima – e apontava a cidade alta. Morreu quando tu nem tinha seis meses. Nesse tempo Raimundo trabalhava na fábrica de ciganos de Itapagipe. Depois foi que veio pras docas. João de Adão repetiu:
- Quando tu quiser...
- Pedro Bala fez um aceno com a cabeça. Depois perguntou:
- Foi uma coisa batuta a greve, não foi?
- E ficaram ouvindo João de Adão narrar a greve. Quando ele acabou, Pedro Bala disse:
- Eu gostava de fazer uma greve. Deve ser porreta. (AMADO, 2009, p. 83-84, grifo nosso).

É importante destacar que o trecho revela que alguns dos Capitães da Areia nem sequer sabem sua história de vida, a história ou destino de seus pais, como chegaram à situação de abandono em que se encontram no presente da narrativa. Nota-se, também, que, ao saber sobre seu pai, Pedro Bala, passa a se interessar pela luta por direitos trabalhistas dos estivadores.

A escolha lexical de tempo verbal incorreto “eu gostava” de fazer uma greve, na resposta do menino, é um dos aspectos de verossimilhança da obra. Sempre que é empregado no romance o discurso direto para dar voz à personagem, a escolha de palavras e construções gramaticais é pertinente ao nível de escolaridade e formalidade ou informalidade esperados de quem fala, de acordo com o contexto descritivo de suas condições socioculturais.

A junção dos pensamentos e posturas de padre José Pedro e João de Adão, demonstrada no trecho a seguir, constitui o ápice de representação do viés ideológico de *Capitães da Areia*. Observa-se que estas personagens têm dois dos nomes masculinos mais comuns à época: José e João, questão cujo alto simbolismo será aprofundado no subcapítulo “Totalidade versus alteridade: a função arquetípica da personagem como modo de denúncia à atuação socioestatal”.

A não ser quando João de Adão ria dele e dizia que só a revolução acertaria tudo aquilo. Lá em cima, na cidade alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. O padre queria dar casa, escola, carinho e conforto aos meninos sem a revolução, sem acabar com os ricos. Mas de todos os lados era uma barreira. Ficava como perdido e pedia a Deus que o inspirasse. E com certo pavor via que, quando pensava no problema, dava, sem sequer o sentir, razão ao doqueiro João de Adão. Então era possuído de temor, porque não fora assim que lhe haviam ensinado, e rezava horas seguidas para que Deus o iluminasse. (AMADO, 2009, p. 108-109, grifo nosso).

Fica demonstrado o claro conflito entre o posicionamento discriminatório e anti-ético dos homens e mulheres da cidade alta quanto aos meninos que vivem nas ruas, versus o viés ético daqueles que, por diferentes meios, e permeados por diferentes crenças, lutam para que a realidade social desses garotos seja melhorada.

O objetivo central é de que, mediante a demonstração da alteridade radical das personagens, sejam expostas e desfeitas as contradições entre o discurso da alta sociedade (e seus governantes) e sua postura objetiva quanto aos meninos que vivem nas ruas. Mudança indispensável para que possa haver uma efetiva mudança na realidade de vida das crianças reais, arquetipicamente representadas pelos Capitães da Areia.

Nota-se, portanto, que a questão ideológica central da obra é totalmente adequada à concepção de Terry Eagleton, pois se refere a “uma intersecção entre sistemas de crença e poder”: a crença de que as crianças pobres não são ontologicamente más como é proposto pelas estruturas de poder da alta sociedade. Esta acepção considera apenas o nível “social” de interesse e não “individual”, e se manifesta por meio da intencionalidade do discurso, sendo pertinente à “interesses e conflitos de poder que, em qualquer época, são claramente centrais a toda uma ordem social”, no caso os interesses e conflitos entre classes sociais distintas, ou embates entre ricos e pobres.

1.3 Principais legislações e ações do estado que regiam as imputações de responsabilidade a menores no Brasil

De acordo com a legislação brasileira em vigor, os infratores menores de 18 anos estão sujeitos às medidas previstas na Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, ou Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), uma vez que no art. 228 da Constituição Federal de 1988 diz que “São penalmente inimputáveis os menores de dezoito anos, sujeitos às normas da legislação especial.” (BRASIL, 1988, art. 228). Segundo o ECA, adolescentes infratores da lei devem ser detidos por um prazo máximo de 45 dias, até que um juiz de menores se posicione quanto ao

caso e, em sendo considerados culpados, devem ser submetidos a uma das seis medidas socioeducativas previstas no texto da lei.

A obra *Capitães da Areia* foi publicada em 1937, em um contexto legislativo diferente do que vigora na atualidade. Fundamentalmente norteadas pelo artigo *ECA: Linha do tempo sobre os direitos das crianças e adolescentes* (PEDROSA, 2015), publicado no site do Ministério Público do Paraná (MPPR), com fonte no Portal EBC - Empresa Brasil de Comunicação – Cidadania, e verificação nos textos das publicações originais de leis citadas, serão levantadas as principais legislações e ações do Estado que regiam as imputações de responsabilidade a menores no Brasil na época em que a narrativa de Jorge Amado foi escrita, uma vez que são altamente pertinentes aos pontos de vista que dirigem os discursos das instâncias narrativas presentes no romance.

Em 5 de janeiro de 1921 a lei nº 4.242, regulamentada pelo Decreto nº 16272 de 20 de dezembro de 1923, a idade mínima para responder criminalmente passa de 9 para 14 anos. Conforme o texto do art. 1º desta lei¹³: “O menor, de qualquer sexo, abandonado ou delinquente, será submetido pela autoridade competente às medidas de assistência e proteção instituídas neste regulamento. (BRASIL, 1923, art. 1). O capítulo II explicita os critérios aplicáveis para a identificação de menores abandonados abarcando uma variada gama de situações que engloba desde abandono efetivo por parte dos tutores, falta de domicílio, maus tratos, exploração, libertinagem. O capítulo IV da lei “Das Medidas Aplicáveis aos Menores” descreve as medidas que devem ser aplicadas pelas autoridades, aos menores abandonados, sendo a segunda das quatro medidas aplicáveis “entregal-o a pessoa idônea, ou internal-o em hospital, asylo, instituto de educação, oficina, escola de preservação ou de reforma;” (BRASIL, 1923, art. 18).

No capítulo V da lei em questão, estão descritas as medidas aplicáveis a menores delinquentes e definido que a idade mínima para processo penal passava a ser de 14 anos, pois, até então, pelo Código Penal de 1890, crianças podiam ser julgadas e presas como criminosos adultos a partir dos 9 anos de idade:

Art. 24.¹⁴ O menor de 14 annos, indigitado autor ou cúmplice de facto qualificado crime ou contravenção, não será submetido a processo penal de especie alguma; a

¹³ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “O menor, de qualquer sexo, abandonado ou delinquente, será submetido pela autoridade competente às medidas de assistência e proteção instituídas neste regulamento.”

¹⁴ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “O menor de 14 anos, indigitado autor ou cúmplice de facto qualificado crime ou contravenção, não será submetido a processo penal de espécie alguma; a autoridade competente tomará somente as informações precisas, registrando-as, sobre o facto punível e seus agentes, o estado físico, mental e moral do menor, e a situação social, moral e econômica dos pais, ou tutor, ou pessoa em cuja guarda viva.”

autoridade competente tomará sómente as informações precisas, registrando-as, sobre o facto punivel e seus agentes, o estado physico, mental e moral do menor, e a situação social, moral e economica dos paes, ou tutor, ou pessoa em cuja guarda viva. (BRASIL, 1923, art. 24).

O artigo 25 do capítulo V, apresentado a seguir, define o procedimento a ser adotado pelos juízes quanto a menores entre 14 e 18 anos, que cometem crimes:

Art. 25¹⁵. O menor indigitado autor ou cumplice de facto qualificado crime ou contravenção, que contar mais de 14 annos e menos de 18, será submettido a processo especial, tomando, ao mesmo tempo, a autoridade competente as precisas informações, a respeito do estado physico, mental e moral delle, e da situação social, moral e economica dos paes, tutor ou pessoa incumbida de sua guarda. (BRASIL, 1923, art. 25).

e no parágrafo 4 do artigo 25 diz “Se o menor fôr abandonado, pervertido, ou estiver em perigo de o ser, a autoridade o internará em uma escola de reforma, por todo o tempo necessario á sua educação, que poderá ser de tres annos, no minimo, e de sete annos, no maximo.” (BRASIL, 1923, art. 18).

Mediante a lei aplicável a menores no Brasil em 1923 fica evidente a tenuousade distintiva entre os conceitos de menor abandonado e delinquente. Também ficam demonstradas as amplas incumbências de atuação dos juízes de menores quanto à apuração de todo o contexto de criação, condições de vida, e estado de saúde físico e mental de cada menor a ser julgado antes da definição de seu destino ou pena. O juizado de menores, portanto, passa a ter autoridade máxima para decidir se um menor de 14 anos, quer seja abandonado ou delinquente, deve ser destinado a tutores, ou hospital, ou asilo, ou reformatório, por exemplo.

Em 20 de fevereiro de 1926 ocorreu um caso que ganhou repercussão nacional e por isso, incidiu em novas mudanças da legislação Brasileira referente a menores. Bernardino, negro, 12 anos de idade, trabalhava como engraxate e foi preso por jogar tinta em um cliente que não lhe pagou pelos serviços. Conforme informado na matéria do site do Ministério Público do Paraná:

Colocado em uma prisão junto a 20 adultos, o menino negro foi violentado de várias formas e jogado na rua. Levado para um hospital, narrou o ocorrido para jornalistas. O caso ganha repercussão e mobiliza debates sobre locais específicos para destinar crianças que cumpram algum tipo de pena. (PEDROSA, 2015)

¹⁵ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “O menor indigitado autor ou cúmplice de fato qualificado crime ou contravenção, que contar mais de 14 anos e menos de 18, será submetido a processo especial, tomando, ao mesmo tempo, a autoridade competente as precisas informações, a respeito do estado físico, mental e moral dele, e da situação social, moral e econômica dos pais, tutor ou pessoa incumbida de sua guarda.”

Na matéria do site do MPPR é apresentada uma reprodução de imagem do Jornal o Globo que mostra a notícia veiculada no Jornal do Brasil, na época do crime, cujo título¹⁶ diz “Dentro de um xadrez. Um menino de 12 annos brutalizado por 20 bandidos. A victima foi para a Santa Casa.” e a foto do menino negro e a descrição da imagem diz: “Repórteres do Jornal do Brasil encontraram o menino na Santa Casa do RJ em estado lastimável. A veiculação do caso chegou ao Congresso e, também ao Palácio do Catete que era sede do governo federal.” (PEDROSA, 2015).

Esse incidente deplorável prova que a lei em vigor não era sempre, e provavelmente raramente, cumprida. Conforme artigo 25 do Decreto nº 16272, o menor de 14 anos, autor ou cúmplice de crime ou contravenção, não deveria ser submetido a processo penal de espécie alguma. Ainda no parágrafo 5 do artigo 25 desta mesma lei, transcrito abaixo, está determinado que menores entre 16 e 18 anos que cometessem crime grave deveriam ser remetidos por um juiz a “um estabelecimento para condenados de menor idade” ou “prisão comum com separação dos condenados adultos”. Como, então, uma criança de 12 anos, que nem sequer cometeu crime, mas apenas uma transgressão social, é presa em uma cela comum com adultos? Que autoridades o enviaram para lá, quando a lei claramente dizia:

Art. 25.¹⁷ Se fôr imputado crime, considerado grave pelas circumstancias do facto e condições pessoais do agente, a um menor que contar mais de 16 e menos de 18 annos de idade ao tempo da perpetração, e ficar provado que se trata de individuo perigoso pelo seu estado de perversão moral, o juiz lhe applicará o art. 65 do Codigo Penal, e o remetterá a um estabelecimento para condemnados de menor idade, ou, em falta deste, a uma prisão commum com separação dos condemnados adultos, onde permanecerá até que se verifique sua regeneração, sem que, todavia, a duração da pena possa exceder o seu maximo legal. (BRASIL, 1923, art. 25).

O caso de Bernardino põe em destaque a fundamentalidade da atuação de denúncia social de instrumentos da imprensa, de profissionais que, mesmo em um contexto altamente racista e machista, divulgaram o caso a todo o país, expondo a injustiça da legislação e ações do Estado em relação aos menores, e, com isso, encetaram mudanças que perduram até a

¹⁶ O texto foi transcrito conforme original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “Dentro de um xadrez. Um menino de 12 anos brutalizado por 20 bandidos. A vítima foi para a Santa Casa.”

¹⁷ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “Se for imputado crime, considerado grave pelas circunstâncias do fato e condições pessoais do agente, a um menor que contar mais de 16 e menos de 18 anos de idade ao tempo da perpetração, e ficar provado que se trata de indivíduo perigoso pelo seu estado de perversão moral, o juiz lhe aplicará o art. 65 do Código Penal, e o remeterá a um estabelecimento para condenados de menor idade, ou, em falta deste, a uma prisão comum com separação dos condenados adultos, onde permanecerá até que se verifique sua regeneração, sem que, todavia, a duração da pena possa exceder o seu máximo legal.”

atualidade, pois em decorrência do estarecimento nacional gerado pela notícia, foi assinado, pelo então presidente Washington Luiz, o Código de Menores, em 12 de outubro de 1927.

O Código de Menores, ou Decreto 17.943-A, é também conhecido como Código Mello Mattos em homenagem a seu autor, o jurista José Cândido de Albuquerque Mello Mattos, que conforme informações do site do Museu da Justiça do Rio de Janeiro e Niterói, era “Magistrado, jurista e professor, foi o primeiro juiz de menores do antigo Distrito Federal, do Brasil e da América Latina, nomeado em 1924. Autor do primeiro código brasileiro voltado para a assistência e proteção à infância e à juventude – o Código Mello Mattos [...]”.

No primeiro¹⁸ artigo do Código de Menores em que estão definidos o objeto e fim da lei, nota-se que a tenuidade classificatória entre menor abandonado e delinquente, que havia na lei anterior, é mantida: “O menor, de um ou outro sexo, abandonado ou delinquente, que tiver menos de 18 annos de idade, será submettido pela autoridade competente ás medidas de assistencia e protecção contidas neste Codigo.” (BRASIL, 1927, art. 1). Também este artigo marca a mudança da idade de imputabilidade penal de 14 para 18 anos, que se mantém no Brasil até a atualidade.

Com texto de teor muito similar ao do Decreto nº 16272, de 1923, o Código de Menores, de 1927 é mais abrangente, incluindo a regulamentação a menores desde a primeira idade, infantes expostos (infantes até sete anos de idade, encontrados em estado de abandono), inclusive com a proibição da “Roda dos Expostos”, uma instituição em que crianças eram abandonadas para adoção em vitrines giratórias para que quem as dispensasse não fosse identificado.

Também dirige capítulos específicos a menores abandonados, menores delinquentes, tendo estes, textos gerais praticamente idênticos aos da lei anterior, porém com a significativa alteração de maioridade penal para 18 anos, inclusão de artigos de sigilo e proteção de identidade dos menores de 18 anos processados e, em alguns casos, maior especificidade quanto ao caráter socioeducativo da destinação e tratamento dispensados a estes menores, para futura reintegração social. Segue a transcrição do artigo 87¹⁹, por exemplo, que diz que, em

¹⁸ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “O menor, de um ou outro sexo, abandonado ou delinquente, que tiver menos de 18 anos de idade, será submetido pela autoridade competente às medidas de assistência e proteção contidas neste Código.”

¹⁹ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “Em falta de estabelecimentos apropriados à execução do regime criado por este Código, os menores de 14 a 18 anos sentenciados a internação em escola de reforma serão recolhidos a prisões comuns, porém, separados dos condenados maiores, e sujeitos a regime adequado; - disciplinar ou educativo, em vez de penitenciário.”

contrapartida ao artigo 25 da lei anterior, especifica que em caso de recolhimento em prisões comuns, devem estar sujeitos a regime adequado em vez de penitenciário:

Art. 87. Em falta de estabelecimentos apropriados á execução do regimen creado por esteCodigo, os menores de 14 a 18 annos sentenciados a internação em escola do reforma serão recolhidos a prisões comuns, porém, separados dos condemnados maiores, e sujeitos a regime adequado; - disciplinar o educativo, em vez de penitenciario. (BRASIL, 1927, art. 87).

No Código Mello Mattos, referente a medidas cabíveis a menores abandonados, fica mantido o texto integral do antigo artigo 18, do código de 1923, que passa a assumir posição de artigo 55²⁰, e diz:

Art. 55. A autoridade, a quem incumbir a assistencia e pprotecção aos menores, ordenará a apprehensão daquelles de que houver noticia, ou lhe forem presetnes, como abandonados os depositará em logar conveniente, o providenciará sobre sua guarda, educação e vigilancia, podendo, conforme, a idade, instrucção, profissão, saude, abandono ou perversão do menor e a situação social, moral e economica dos paes ou tutor, ou pessoa encarregada de sua guarda, adoptar uma das seguintes decisões.

- a) entregal-o aos paes ou tutor ou pessoa encarregada de sua guarda, sem condição alguma ou sob as condições qe julgar uteis á saude, segurança e moralidade do menor;;
 - b) entregal-o a pessoa idonea, ou internal-o em hospital, asylo, instituto de educação, officina escola do preservação ou de reforma;
 - c) ordenar as medidas convenientes aos que necessitem de tratamento especial, por soffrerem de qualquer doença physica ou mental;
 - d) decretar a suspensão ou a perda do patrio poder ou a destituição da tutela;
 - e) regular de maneira diferente das estabelecidas nos dispositivos deste artigo a situação do menor, si houver para isso motivo grave, e fôr do interesse do menor.
- (BRASIL, 1927, art. 55).

Quanto às medidas aplicáveis aos menores delinquentes, no decreto de 1927, foi mantido o texto integral do artigo 24 do capítulo V, supracitado, reposicionado no como artigo 68, consolidando a ordenação de que menores de 14 anos não “podem ser submetidos a processo penal de espécie alguma” ficando sob responsabilidade da autoridade competente apurar e registrar as informações sobre o fato punível e seu contexto. Na sequência do texto legislativo

²⁰ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “A autoridade, a quem incumbir a assistência e proteção aos menores, ordenará a apreensão daqueles de que houver notícia, ou lhe forem apresentados como abandonados, os depositará em lugar conveniente, ou providenciará sobre sua guarda, educação e vigilância, podendo, conforme, a idade, instrução, profissão, saúde, abandono ou perversão do menor e a situação social, moral e econômica dos pais ou tutor, ou pessoa encarregada de sua guarda, adoptar uma das seguintes decisões.

- a) entregá-lo aos pais ou tutor ou pessoa encarregada de sua guarda, sem condição alguma ou sob as condições que julgar uteis à saúde, segurança e moralidade do menor;
- b) entregá-lo a pessoa idônea, ou interná-lo em hospital, asilo, instituto de educação, oficina escola de preservação ou de reforma;
- c) ordenar as medidas convenientes aos que necessitem de tratamento especial, por sofrerem de qualquer doença física ou mental;
- d) decretar a suspensão ou a perda do pátrio poder ou a destituição da tutela;
- e) regular de maneira diferente das estabelecidas nos dispositivos deste artigo a situação do menor, se houver para isso motivo grave, e for do interesse do menor.”

são listados os procedimentos a ser tomados pelas autoridades frente a diversos contextos de atuação criminosa de menores, de faixas etárias variáveis até o limite de 18 anos. Tratando-se de menor do 14 a 18 anos poderá haver sentenciamento por parte de juiz ou tribunal, à internação em escola de reforma.

Em resposta direta ao crime sofrido por Bernardino, o engraxate negro de 12 anos de idade, foi criado o artigo 86, que especifica que “Nenhum menor de 18 annos, preso por qualquer motivo ou apprehendido, será recolhido a prisão commum.” (BRASIL, 1927, art. 86).

A última alteração na legislação referente a menores, que constitui a norma em vigência no Brasil durante a época de escrita e publicação da obra *Capitães da Areia* de Jorge Amado, em 1937, é a reforma do Código Penal consolidada por Getúlio Vargas em 1932. “O Decreto nº 22.213, de 14 de dezembro de 1932, conhecido como Consolidação das Leis Penais, afirmou novamente, em seu art. 27, §1º, que não são criminosos os menores de 14 anos.” (PEDROSA, 2015). Essa medida apenas adequa esta e várias outras alterações já feitas na lei brasileira desde 1990 no texto da lei do Código Penal Brasileiro, em que as informações estavam desatualizadas e, portanto, em conflito.

A conclusão sobre a legislação e ações do Estado em relação aos menores de 18 anos no Brasil na década de 30, é de que a lei avançou no sentido de criar textos mais claros e específicos em favor de determinar um tratamento de correção socioeducativa aos menores abandonados ou delinquentes, mas que, ainda que haja separação de capítulos para a descrição das condições de identificação e tratamento de cada grupo, abandonados ou delinquentes, nota-se a contínua confusão que é feita entre ambos ao longo de todo o texto da lei.

Como exemplo, pode ser verificado no capítulo VII, artigo 68 do Código Mello Matos, intitulado “Menores Delinquentes”, que em vários artigos e parágrafos há a alternativa de aplicação das medidas cabíveis, tanto a menores abandonados, quanto pervertidos, colocados como tendo mesma função sintática e semântica, como no parágrafo 2²¹:

§ 2º Si o menor fôr abandonado, pervertido ou estiver em perigo de o ser, a autoridade competente proverá a sua collocação em asylo casa de educação, escola de preservação ou confiará a pessoa idonea por todo o tempo necessario á sua educação contando que não ultrapasse a idade de 21 annos. (BRASIL, 1927, art. 68).

²¹ O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “Se o menor for abandonado, pervertido ou estiver em perigo de o ser, a autoridade competente proverá a sua colocação em asilo casa de educação, escola de preservação ou confiará a pessoa idônea por todo o tempo necessário à sua educação contando que não ultrapasse a idade de 21 anos.”

Fica também inequívoca a enorme amplitude de poderes conferidos à subjetividade destas autoridades para julgamento dos menores, já que a elas cabe a avaliação de todo o contexto social, familiar, psíquico, profissional, físico, moral para que sob o que considerarem pertinente, definir o destino destes jovens, com designações que podem variar desde a adoção do menor por parte de quem quer que seja que considerem pessoa idônea, até sentenciamento de internação nos mais variados tipos de instituições, desde hospital a reformatório e, se em idade de 16 a 18 anos, prisão em regime especial. Esta questão é agravada pelas ambiguidades e contradições entre artigos, como a exemplo da brecha interpretativa que ocorre quando postos em conflito os artigos 55 e 68, referentes, respectivamente a menores abandonados e delinquentes, pois no último diz que menores de 14 anos não podem ser “submetidos a processo penal de espécie alguma” de modo que o fato punível e seus agentes devem ser apenas registrados pelas autoridades. Já a letra b do artigo 55²², sem definir idade de aplicação, diz que “A autoridade, a quem incumbir a assistência e proteção aos menores” pode “b) entregá-lo a pessoa idônea, ou interná-lo em hospital, asilo, instituto de educação, oficina escola de preservação ou de reforma;” (BRASIL, 1927, art. 55). Portanto, em um trecho do mesmo decreto está vetado o sentenciamento de menor de 14 anos a reformatório, por exemplo, e em outro está instruída a opção de internação do menor de qualquer idade em escola de reforma.

Em 1990 foi criada no Brasil a Lei n. 8.069, que dispõe sobre Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. O ECA minora os poderes quase ilimitados atribuídos aos juízes de menores na lei de 1927, pois prevê uma melhor distribuição de funções em que o Juizado representa o Poder Judiciário em nome do Estado, como explica Tatiane Dias em matéria do site Conteúdo Jurídico:

Antes do advento do Estatuto da Criança do Adolescente, o Juiz da Infância era conhecido por “Juiz de Menores” e tinha poderes quase ilimitados. Atualmente, com o ECA, tiveram suas funções bastante reduzidas. O Estatuto, em seu artigo 145 define a Justiça da Infância e Juventude, a saber:

“Art. 145. Os Estados e o Distrito Federal poderão criar varas especializadas e exclusivas da infância e da juventude, cabendo ao Poder Judiciário estabelecer sua proporcionalidade por número de habitantes, dotá-las de infraestrutura e dispor sobre o atendimento, inclusive em plantões.”

representa o Poder Judiciário, em nome do Estado. O Juiz, por sua vez, desenvolve os atos jurisdicionais, atuando como julgador em processos nos quais se discutem 11 os interesses das crianças e adolescentes em situação de risco, ameaça ou quando têm seus direitos violados. Nas questões relativas à violação de direitos de crianças e adolescentes, é o Juiz da Infância quem julga os adolescentes infratores, aplicando-

²² O texto foi transcrito conforme documento original estando, portanto, em português arcaico e pode ser convertido para a norma em vigência, como: “A autoridade, a quem incumbir a assistência e proteção aos menores” pode “b) entregá-lo a pessoa idônea, ou interná-lo em hospital, asilo, instituto de educação, oficina escola de preservação ou de reforma;”

lhe as medidas legais cabíveis, de acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente. (DIAS, 2018)

1.4 Monstro, estranho, inimigo, não passível de luto: a ontologia como filosofia do poder e o estado tirânico como manifestação da violência da totalidade

De acordo com Emmanuel Levinas a ontologia como filosofia primeira tem consequências diretas sobre os indivíduos, que pela tematização se tornam posse conceitual de seus definidores. Uma vez estabelecida essa relação de poder, a conceituação resulta em direito sobre o outro, pois se o que se pensa sobre o outro constitui o que ele é, o conceituador tem poder de defini-lo segundo seus parâmetros.

Por sua vez, a ontologia como filosofia do poder culmina em um Estado tirânico, que é manifestação da violência da totalidade. A universalidade com que são englobadas todas as múltiplas individualidades carrega um humanitarismo falacioso. Uma vez afirmada a igualdade de todos perante a lei, desconsidera-se toda a carga de singularidades que, através da vivência no mundo, compõe a identidade do ser.

Quando está legalmente definido que honestidade é não furtar, por exemplo, e em consequência todos os furtos são julgados com semelhante rigor, despreza-se, entre muitos outros fatores, a dicotomia social que viabiliza a uns uma mesa farta e a outros a fome. E quando o Estado condena o indivíduo que em momento de desespero furtou alimento para sobrevivência com a mesma rigidez requerida daquele que frequentemente pratica o roubo, há violência.

A universalidade é pessoal, pois o conceito generalizador com que conceitua o grupo influencia diretamente cada ente em suas relações e, portanto, seu disfarce de impessoalidade é desumano por impor uma falsa noção de igualdade que transfere a culpa do desprivilegio social àqueles que são atingidos por ele.

O profundo trecho citado a seguir apresenta uma reflexão extremamente atual e aplicável ao contexto social brasileiro. A ideia contida no excerto é muito pertinente à intertextualidade com a obra *Capitães da Areia*, pois discorre sobre temáticas do romance como relações de poder, a tirania do Estado como manifestação da totalidade e a violência como produto da aparente impessoalidade da universalização:

A relação com o ser, que actua como ontologia, consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar. Não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo. Tal é a definição da liberdade: manter-se contra o outro, apesar de toda a relação com o outro, assegurar a autarcia de um eu. A tematização e a conceptualização, aliás inseparáveis, não são paz com o Outro, mas supressão ou

posse do Outro. A posse afirma de facto o Outro, mas no seio de uma negação da sua independência. «Eu penso» redundando em «eu posso» - numa apropriação daquilo que é, numa exploração da realidade. A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder. Desemboca no Estado e na não-violência da totalidade, sem se presumir contra a violência de que vive essa não-violência e que se manifesta na tirania do Estado. A verdade, que deveria reconciliar as pessoas, existe aqui anonimamente. A universalidade apresenta-se como impessoal e há nisso uma outra inumanidade. (LEVINAS, 2020, p. 33)

A filosofia do poder, que não contesta a imposição do conteúdo do Mesmo, é entendida pelo filósofo como uma filosofia da injustiça. Para Emmanuel Levinas a justiça se caracteriza como a obrigação que se detém em relação ao outro quando em sua face, o respeito e preservação de sua alteridade radical.

Nesse contexto, o ápice da violência, que é o assassinato, deve ser entendido como a dominação neutralizadora proveniente de uma relação de poder. A ontologia como filosofia primeira prioriza a Liberdade à Justiça. “O ser antes do ente, a ontologia antes da metafísica é a liberdade (mesmo que fosse a da teoria) antes da justiça.” (LEVINAS, 2020, p. 34). Mas a filosofia de Emmanuel Levinas propõe a necessidade de inversão de prioridades: a justiça deve preceder a liberdade, ou seja: o dever para com o Outro deve preceder a liberdade de dominação da Identidade do Mesmo sobre o Outro, a sua posse.

O produto concreto da subjugação da justiça à liberdade é o Estado, uma comunidade detentora do poder em que o Eu pode encontrar de modo objetivo a opressão tirânica. A tirania, é, portanto, a manifestação de uma política criada para um grupo homogêneo desprezando as diversas subjetividades e contextos socio-históricos dos sujeitos aos quais legisla. Sobre a opressão tirânica proveniente da totalidade, de que o Estado é representante, Emmanuel Levinas diz:

Para a tradição filosófica, os conflitos entre o Mesmo e o Outro resolvem-se pela teoria em que o Outro se reduz ao Mesmo ou, concretamente, pela comunidade do Estado em que sob o poder anônimo, ainda que inteligível, o Eu reencontra a guerra na opressão tirânica que sofre da parte da totalidade. (LEVINAS, 2020, p. 34).

Sobre a transcrição acima, a Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988 (BRASIL, 1988), é exemplo do que propõe Emmanuel Levinas sobre a tirania estatal como produto da totalização. No regimento máximo do país, o termo “humano” é largamente empregado, e sempre com um sentido universalizante. O amplo conceito de humanidade adotado torna conceitualmente homogêneas todas as diversidades, dentre as quais as de gênero, sexo, classes sociais, conformações físicas e mentais, entre outras que abarca.

Essa uniformidade transmite a falaciosa noção de uma justiça cega para todos os indivíduos pertencentes à espécie humana como forma de resolução dos conflitos entre o

Mesmo e o Outro. O uso da primeira pessoa do plural em “nós, representantes do povo brasileiro”, na apresentação no parágrafo introdutório de nossa lei fundamental, expõe o anonimato do poder com que a comunidade do Estado pretende resolver esses conflitos:

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. (BRASIL, 1988)

A opressão tirânica exercida pelo Estado através da desconsideração da pluralidade tem como produto a violência nas esferas legislativa e social, já que a legislação e, por conseguinte, a expectativa social, impõe a todos os mesmos padrões comportamentais, uma concepção hegemônica que desconsidera os dificultadores e impeditivos atrelados à diversidade.

Por “padrão”, é válido esclarecer, que se considera aqui a perspectiva dominante no ocidente, que é eurocentrada, referente ao indivíduo branco, heteronormativo, cristão, cisgênero, que não apresenta divergências físicas do modelo de compleição postulado como “normal”, como bem esclarece o parágrafo introdutório de *O Pluriverso dos Direitos Humanos: a diversidade das lutas pela dignidade* (2019), ao descrever a concepção de direitos humanos que vigora:

A concepção hegemônica, nortecêntrica, dos direitos humanos está hoje num impasse enquanto linguagem de transformação emancipatória das sociedades. A estreiteza e a seletividade dos seus propósitos mostram-se incapazes de confrontar as sistemáticas injustiças e opressões causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado. Ao mesmo tempo, considerando-se depositária privilegiada de uma intocável conquista civilizacional, a universalidade abstrata dos direitos humanos hostiliza quaisquer concepções contra-hegemônicas decorrentes de perspectivas insurgentes, revolucionárias ou simplesmente não-eurocêntricas. (SANTOS & MARTINS, 2019, p. 13)

Nesse texto introdutório da obra, Boaventura de Sousa Santos e Bruno Sena Martins,²³ tratam sobre a “universalidade abstrata” da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*²⁴,

²³ Boaventura de Sousa Santos e Bruno Sena Martins são destacados intelectuais portugueses que desempenharam papéis significativos na sociologia, teoria social e estudos críticos. Boaventura de Sousa Santos, sociólogo e jurista nascido em 1940, é renomado por sua abordagem crítica às desigualdades sociais, opressão sistêmica e justiça global, sendo também reconhecido por sua proposta de “ecumenismo de saberes” e contribuições para uma epistemologia mais inclusiva. Bruno Sena Martins, sociólogo e pesquisador, tem se destacado em estudos críticos sobre questões sociais, políticas e culturais, explorando temas como movimentos sociais, resistência, identidade e poder. Tanto individualmente quanto em conjunto, esses acadêmicos têm enriquecido o debate acadêmico e social, desempenhando um papel significativo nas discussões sobre justiça e igualdade.

²⁴ A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948, constitui um instrumento normativo que estabelece princípios universais para a salvaguarda dos direitos humanos e fundamentais, sem distinção de nacionalidade, etnia, gênero, religião ou

documento, expedido pela Assembleia Geral das Nações Unidas, com o intuito de assegurar a proteção universal dos direitos humanos. Documento que exerceu uma notável influência no ocidente, abrangendo tanto o desenvolvimento de políticas em níveis nacionais, quanto em escala global. Seus princípios e diretrizes tiveram significativa influência sobre os direitos e garantias fundamentais formalizados na Constituição brasileira de 1988, ainda em vigor.

Os fundamentos homogeneizadores de igualdade, dignidade humana, liberdade e justiça, que constituem a base da referida Declaração, moldaram os sistemas jurídicos e institucionais dos países ocidentais, como o Brasil, de forma significativa. Sobre essa influência, Santos (2015) propõe a reflexão: “Considerando que a hegemonia global dos direitos humanos como linguagem de dignidade humana é hoje incontestável, permanece a questão de saber se estes poderão ser usados de modo contra-hegemônico (SANTOS, 2015).”

Sobre as implicações dessa hegemonia global, Santos e Martins (2019, p. 13) comentam que a “universalidade abstrata dos direitos humanos hostiliza quaisquer concepções contra-hegemônicas decorrentes de perspectivas insurgentes, revolucionárias ou simplesmente não eurocêtricas.”

O desprezo a perspectivas inconformes ao padrão de humanidade proposto pelos direitos humanos reforça o que Judith Butler²⁵, no livro *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2022, p. 52) aponta como desconsideração ao valor da vida. “Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como "passíveis de ser enlutadas".

A mencionada obra é composta por cinco ensaios “escritos em resposta às condições de maior vulnerabilidade e agressão que se seguiram aos acontecimentos terroristas perpetrados em 11 de Setembro de 2001, nos Estados Unidos. Em “Vida Precária”, Judith Butler emprega

outras características individuais. Sua concepção, pós-Segunda Guerra Mundial, visa prevenir a recorrência de violações e atrocidades. Composta por 30 artigos, a DUDH aborda diversos aspectos dos direitos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais, incluindo o direito à vida, liberdade, segurança pessoal, igualdade perante a lei, liberdade de expressão, educação, trabalho e saúde. Embora não seja legalmente vinculativa, a DUDH exerce influência significativa na formulação de tratados e legislações internacionais de direitos humanos, posicionando-se como um referencial ético e moral que visa fomentar e resguardar os direitos fundamentais e a dignidade de todos os indivíduos globalmente.

²⁵ Judith Butler, nascida em 1956 em Cleveland, Ohio, é uma filósofa e teórica norte-americana reconhecida por suas contribuições destacadas nos campos da teoria feminista, teoria queer e filosofia política. Notabilizou-se particularmente por sua obra "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity" (1990), na qual introduziu o conceito de performatividade de gênero, desafiando a concepção convencional da identidade de gênero como inata. Butler também aborda questões concernentes à política da identidade, questionando noções fixas de gênero e sexualidade. Sua influência estende-se aos estudos de gênero, estudos culturais e teoria crítica, consolidando-se como uma figura proeminente no desenvolvimento do pensamento contemporâneo sobre identidade, poder e subjetividade..

a abordagem levinasiana de ética não violenta como base para uma reflexão acerca da fragilidade da vida humana e sua susceptibilidade à aniquilação. A filósofa confronta a existência de uma realidade social e política que negligencia e desvaloriza a vida, e propõe uma reflexão sobre ética de responsabilidade e cuidado como meio de resistência e transformação diante dessa precariedade, conforme explicado no prefácio:

"Vida precária" aborda a questão de uma ética não violenta, baseada no entendimento do quão facilmente a vida humana pode ser anulada. Emmanuel Lévinas oferece uma concepção de ética que se debruça sobre a apreensão da precariedade da vida, começando com a vida precária do Outro. Ele usa o "rostro" como uma figura comunicativa tanto da precariedade da vida quanto da interdição da violência. Ele nos oferece uma maneira de entender como a agressão não é erradicada em uma ética da não violência; a agressão constitui a matéria incessante das lutas éticas. Lévinas considera o medo e a ansiedade que a agressão busca suprimir, mas argumenta que a ética é precisamente uma luta para impedir que esse medo e essa ansiedade se transformem em ações assassinas. Embora sua visão teológica evoque uma cena entre dois seres humanos, cada um com um rosto oferecendo uma demanda ética advinda de uma fonte aparentemente divina, ela é útil para as análises culturais que buscam entender a melhor maneira de retratar o humano, sua dor e seu sofrimento, e como reconhecer melhor aqueles "rostos" contra quem a guerra é transformada em representação pública. (BUTLER, 2022, p. 16)

A ética da alteridade é trabalhada em “Vida Precária”, principalmente a partir da noção de rosto, introduzida por Emmanuel Levinas, para discorrer sobre como as reivindicações e demandas morais feitas pelos outros podem ser endereçadas a nós como imposições. O rosto do Outro é entendido como meio para o reconhecimento e compreensão da precariedade de sua vida, ele se endereça a nós, antes que se inicie a linguagem vocalizada, comunicando um apelo ético ao socorro e não violência. “Seria preciso ouvir o rosto, enquanto ele fala não exatamente uma linguagem, para compreender o que está em jogo na precariedade da vida.” (BUTLER, 2022, p. 182).

Segundo a perspectiva de Emmanuel Levinas, a falta de consideração pela singularidade inalienável do ser, inevitavelmente resulta em violência. A universalidade, manifesta também na tirania do Estado, é desumana, pois implica a supressão da alteridade, como confirma o texto a seguir:

A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder. Desemboca no Estado e na não-violência da totalidade, sem se presumir contra a violência de que vive essa não-violência e que se manifesta na tirania do Estado. A verdade, que deveria reconciliar as pessoas, existe aqui anonimamente. A universalidade apresenta-se como impessoal e há nisso uma outra inumanidade. (LEVINAS, 2020, p. 33)

Santos e Martins também atribuem às políticas ontológicas a estruturação das desigualdades contemporâneas do pensamento moderno ocidental, cujo paradigma falha em abordar de maneira adequada as questões relacionadas à desigualdade e à violência

experimentadas por grupos socialmente vulneráveis formados por seres marginalizados, tratados como menos humanos. “Os direitos humanos convencionais, enquanto parte da modernidade ocidental, tem como limite ontológico a impossibilidade de reconhecer a plena humanidade dos sujeitos que se encontram abissalmente excluídos.” (2019, p. 22).

Para esses indivíduos, a existência é caracterizada pela dicotomia entre a apropriação e a violência.

Alguns dos processos centrais que estruturam as desigualdades na realidade contemporânea (como o racismo, o sexismo ou a opressão das pessoas com deficiência) e as violências fundadoras da modernidade eurocêntrica (como o colonialismo político- militar, a escravidão, o genocídio indígena) remetem, de diversos modos, para as políticas ontológicas que naturalizam corpos e essencializam hierarquias, numa distribuição diferencial das prerrogativas do humano. (SANTOS & MARTINS, 2019, p. 20)

Como bem pontua Elizabeth Grosz²⁶ no artigo *Corpos reconfigurados* (2015) a definição legislativo-social de “corpos” não recobre a epistemologia deste substantivo. Há padrões que delineiam a conformação socialmente aceita do que é um corpo, suscitando a exclusão de todas as existências dissidentes destes referenciais. Grosz, no trecho apresentado a seguir, explicita ideias concordantes com as propostas por Emmanuel Levinas ao condenar os moldes violentadores da diversidade.

A autora também se posiciona contra a dominação perpetrada pela totalização dos corpos. Por fim, Elisabeth Grosz estipula a necessidade do que, na ética de Emmanuel Levinas, seria correspondente à subjugação da Liberdade à Justiça, ou seja: que a dominação do conteúdo do grupo preponderante seja destruída através da afirmação da multiplicidade. O padrão excludente, portanto, seria confrontado e destruído através da obrigatoriedade do reconhecimento às múltiplas alteridades radicais que compõe a humanidade, tanto em seus corpos, quanto subjetividades:

Existem sempre apenas tipos específicos de corpos, concretos nas suas determinações, com um sexo, uma raça e uma fisionomia particulares. Quando um corpo (no Ocidente, o corpo masculino branco, jovem, saudável) assume a função de modelo ou ideal – o corpo humano – para todos os outros tipos de corpo, sua dominação deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades. (GROSZ, 2015, p. 78)

²⁶ Elizabeth Grosz, filósofa e teórica feminista australiana nascida em 1952, é reconhecida por suas significativas contribuições nos campos da filosofia, teoria feminista, teoria queer e estudos culturais. Com passagens por instituições acadêmicas renomadas, incluindo a Universidade de Sydney e a Universidade Duke, Grosz é notável por seu trabalho interdisciplinar, abrangendo temas como filosofia da ciência, teoria da evolução, corpo, sexualidade e estética. Sua abordagem distintiva incorpora ideias de filósofos continentalistas, como Gilles Deleuze e Michel Foucault, no contexto de seu trabalho feminista.

Ainda sobre a violência às existências dissidentes do padrão universalizante já elucidado, Marco Túlio Corraide, no artigo *Se não humano, monstro: por uma percepção contemporânea de direitos humanos* (2022), apresenta os critérios excludentes que viabilizam a atribuição conceitual do termo “monstros”, como alusão àqueles que estão fora do paradigma.

Monstro é tudo aquilo que está fora do que é considerado “normal”. Não ser branco é monstruoso, não ser hétero é monstruoso, não ser cisgênero é monstruoso, não estar em um patamar de capital ou rejeitar a própria ideia de capital é monstruoso. Ser monstro é estar associado ao sentimento de repulsa, de horror, de isolamento. É se manifestar como corpo afastado de um conjunto de informações, contatos e possibilidades de existência por ser quem é.
(CORRAIDE, 2022, p. 3)

A figura do monstro como analogia social ao indivíduo divergente do padrão, tem fundamentos nas proposições de Michel Foucault²⁷, em especial no livro *Abnormal: lectures at the College de France* (FOUCAULT, 2003), compilação de palestras ministradas no College de France, entre 1974 e 1975. A noção apresentada por Foucault demonstra que a designação excludente “monstros” é, assim como afirma Emmanuel Levinas, produto direto da opressão tirânica exercida pelo Estado através da desconsideração da pluralidade na esfera legislativa e que, consequentemente, se estende para a social: “A noção de monstro é essencialmente uma noção legal em sentido geral, é claro, uma vez que o que define o monstro é o fato de que sua forma e existência não são apenas uma violação das leis da sociedade, mas também, uma violação das leis da natureza.” (FOUCAULT, 2003, p. 55).

Através da definição transcrita, observa-se que a essência conceitual de monstro está fundamentada em uma predefinição sobre os limites físicos, psíquicos e comportamentais considerados normais. Sobre a referência à “violação das leis da natureza” de que fala Foucault no trecho acima, pode-se traçar um paralelo com o que diz Zigmund Bauman²⁸ em *Modernidade e Ambivalência* (1999). Referindo-se também ao contexto político de determinação da figura do excluído, Bauman conceitua a acepção moderna de “natural” como uma construção social.

²⁷ Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo e teórico social francês cujo trabalho teve um impacto significativo nas áreas de filosofia, sociologia e estudos culturais. Reconhecido por suas contribuições à teoria crítica, Foucault explorou questões de poder, controle social, conhecimento e subjetividade. Sua abordagem influente incluiu análises das instituições sociais, como prisões e hospitais, e uma ênfase na relação entre poder e conhecimento, destacando como as práticas discursivas moldam nossa compreensão do mundo.

²⁸ Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo polonês-britânico, foi uma figura proeminente na teoria social contemporânea, notável por suas análises críticas sobre modernidade líquida, globalização e as mudanças nas relações sociais. Suas obras, como "Modernidade Líquida" (2000), destacam a fluidez das instituições e o impacto das transformações socioeconômicas na experiência humana. Bauman contribuiu para debates éticos, políticos e culturais, exercendo uma influência duradoura nas discussões sobre a condição humana em um mundo caracterizado pela incerteza e volatilidade.

Representa o outro da humanidade. “É o nome do que não tem objetivo ou significado. Despojada de integridade e significado inerentes, a Natureza parece um objeto maleável às liberdades do homem.” (BAUMAN, 1999, p. 48). O natural seria, então, uma designação para tudo aquilo que não se enquadra no padrão estabelecido por uma legislação de sentidos que determina o que é certo e errado.

Como outro do humano, o natural é o oposto do sujeito dotado de vontade e capacidade moral. É a poderosa vontade da humanidade como “mestra do universo” e o exercício do seu direito exclusivo de legislar os significados e os padrões de bondade que transformam em “Natureza” os objetos da mestria e legislação. (BAUMAN, 1999, p. 48)

O referencial de natureza ao qual o conceito de monstro é vinculado por Foucault também é concernente a essa acepção moderna, essencialmente social, de que fala Bauman, uma vez que, se não observado por esse viés, nascer contrário às leis da natureza seria uma incongruência. Cada indivíduo nasce dotado de uma heterogeneidade intrínseca e o que determina ou não essa contrariedade, ou inconformidade, é a formulação social de normalidade postulada.

O monstro é a exceção, se refere a sistemas de poder e conhecimento político-judiciais, como descreve o trecho a seguir, e, por isso, é um conceito em mutação, que se transforma à medida em que são modificados seus referenciadores:

O monstro cai sob o que em termos gerais poderia ser chamado de quadro dos poderes político-judiciais. Suas características irão tomar forma e ser transformadas no fim do século dezoito, na medida em que esses poderes político-judiciais são transformados. (FOUCAULT, 2003, p. 61)

Infere-se desta declaração, que a padronização tirânica do Estado é mutável, transforma-se juntamente com o contexto e exigências sociais, questão que demonstra a fragilidade do conceito de justiça imposto à sociedade. Não está vinculado à imparcialidade, mas à subjetividade de seus representantes.

Sob diversas nomenclaturas, em diferentes contextos específicos, mas sempre ligados ao político, vários outros autores utilizam conceitos similares ao de “monstro”, de Foucault, como alusão ao diferente. Zygmunt Bauman, por exemplo, no já referido *Modernidade e Ambivalência*, (1999) discorre sobre a conjunção de “intenções planificadoras do nascente Estado moderno” e “ambições legisladoras da filosofia crítica”, respectivamente, de governantes e filósofos modernos que atuaram como legisladores. Ao reunir intenções políticas a ambições filosóficas, tais autoridades projetaram e estabeleceram uma ordem artificial que deslegitimou toda oposição ao que propunha.

Nesse contexto, Bauman fala sobre a dualidade requerida para a tarefa de assegurar a supremacia dessa ordem artificial projetada, a necessidade de atuar num esforço de separação entre o que deve ser considerado e aceito e o que deve ser banido, excluído. Tudo o que for aceito, portanto, deve garantir total submissão e contribuição relevante ao projeto, compondo um todo com o qual está completamente concordante e integrado. Consequentemente qualquer divergência, autonomia ou ambiguidade que comprometa a clara distinção dos regulamentos dessa ordem, deve ser suprimido, excluído, exterminado. O que o filósofo conceitua como “expurgar a ambivalência.”

Bauman explica que “no reino político, expurgar a ambivalência significa segregar ou deportar os estranhos, sancionar alguns poderes locais e colocar fora da lei aqueles não sancionados, preenchendo assim as “brechas da lei”. (BAUMAN, 1999, p. 33). Emprega, então, o termo “estranhos” como designador de todos os indivíduos que representam essa ambivalência, que é produto de uma construção social em que são classificados como comprometedores da clareza ideológica representante da ordem estabelecida. “Existem amigos e inimigos. E existem estranhos.” (1999, p. 62). Os estranhos são definidos pelo filósofo da seguinte maneira:

O estranho é um membro (talvez o principal, o arquetípico) da família dos indefiníveis — essas unidades desconcertantes mas ubíquas que, de novo nas palavras de Derrida, “não podem mais ser incluídas na oposição filosófica (binária), resistindo-lhe e desorganizando-a, sem jamais constituir um terceiro termo, sem sequer dar espaço para uma solução sob a forma de dialética especulativa” (BAUMAN, 1999, p. 64)

Voltando diretamente à questão das injustiças e violências decorrentes da universalidade abstrata do pensamento que influencia diretamente as questões políticas e humanitárias das sociedades modernas do ocidente, segue trecho em que Bauman associa a universalidade à destituição de alteridade. Similarmente ao que propõe a ética levinasiana, o sociólogo polonês diz que o estranho é aquele que não pode ser enquadrado nas definições ontológicas simplistas definidoras dos seres. Ele foge à compreensão e, por não poder ser reduzido a conceito torna-se arquetipo da universalidade.

Conforme levantado por Emmanuel Levinas a totalidade é a destituição da heterogeneidade radical indefinível constituidora de cada ser humano, causada pela redução deste ser ao conceito que o Outro impõe a ele. Para Bauman, o estranho, por ser excluído do conceito de normalidade promulgado pelo Estado, e, consequentemente não ter sua humanidade legitimamente reconhecida pela sociedade em que está inserido, torna-se arquetipo da universalidade estando sujeito à redução conceitual imposta “por outras pessoas”. Sofre totalidade, está à mercê das definições que lhe são determinadas. “Sejam quais forem as

qualidades que possam lhe dar um corpo e assim retirá-lo do vazio, são qualidades gratuitamente conferidas e podem ser por capricho retiradas.” (BAUMAN, 1999, p. 101).

Na sua ausência de substância, o estranho é um arquétipo da universalidade: *sem peso, insubstancial, inefável, a não ser que injetado com conteúdos de outras pessoas*; em nenhum lugar está em seu lugar "natural", é a própria antítese do concreto, do específico, do definido. O estranho é universal por não ter lar nem raízes. A falta de raízes relativiza tudo que é concreto e assim gera universalidade. Na falta de raízes tanto a universalidade quanto o relativismo encontram suas raízes. Sua afinidade veementemente negada é assim desmascarada. Ambos, à sua maneira, são produtos da existência ambivalente.

(BAUMAN, 1999, p. 101, grifo nosso).

O estranho, portanto, é o indefinível. Não pode ser qualificado como integrante, nem opositor da ordem estatal posta e, por não se enquadrar nesse antagonismo evidente, carrega uma ameaça à construção originária dessa dicotomia, uma suspeita de percepção de sua improcedência. “Como essa oposição é o fundamento no qual se assenta toda a vida social e todas as diferenças que a constroem e sustentam, o estranho solapa a própria vida social.” (BAUMAN, 1999, p. 64). Isso ocorre, pois, uma vez indefinível, não se pode saber se os estranhos são amigos ou inimigos, e dessa subdeterminação, deriva o fato de que podem ser ambos. A incerteza e ambiguidade que representam, portanto, confrontam o posicionamento incisivo da ordem, pois eles “desmascaram a frágil artificialidade da divisão”.

Para expressar o profundo desvinculamento do estranho à dicotomia imposta pela ordem social que resulta no questionamento ao princípio de oposição à plausibilidade dessa dicotomia, Bauman, como Foucault, emprega o termo “monstros”: “Esses são os verdadeiros híbridos, os monstros — não apenas não classificados, mas inclassificáveis.” (BAUMAN, 1999, p. 68)

Em intertextualidade direta com a obra de Emmanuel Levinas, Bauman relaciona o conceito levinasiano de proximidade, apresentado no livro *Ética e Infinito* (2020):

O estranho representa uma “síntese” incongruente e, portanto, ressentida “da proximidade e da distância”. Sua presença é um desafio à confiabilidade dos limites ortodoxos e dos instrumentos universais de ordenação. Sua proximidade (como toda proximidade, de acordo com Levinas) sugere um relacionamento moral, enquanto sua distância (como toda distância, segundo Erasmo) permite exclusivamente um relacionamento contratual: outra importante oposição de compromisso. (BAUMAN, 1999, p. 69-70).

De semelhante modo que Foucault e Bauman, Günther Jakobs e Carl Schmitt²⁹ (2015), utilizam a adjetivação “inimigo” aplicada ao contexto do direito penal, como demonstrado em trecho citado abaixo.

²⁹ Günther Jakobs (1937-2011) e Carl Schmitt (1888-1985) são destacados juristas alemães cujas contribuições significativas para o pensamento jurídico abrangem áreas distintas. Jakobs, jurista e criminologista, é reconhecido por desenvolver a teoria do funcionalismo sistêmico no campo do direito penal, analisando-o como

“O Direito penal conhece dois pólos ou tendências em suas regulações. Por um lado, o tratamento com o cidadão, esperando-se até que se exteriorize sua conduta para reagir, com o fim de confirmar a estrutura normativa da sociedade, e por outro, o tratamento com o inimigo, que é interceptado já no estado prévio, a que se combate por sua periculosidade”. (JAKOBS, 2015, p. 37.)

O cerne da questão abordada é de que a exclusão sociocultural é viabilizada pela imposição de um padrão conceitual, ou seja, de uma totalização, como indicado por Emmanuel Levinas. Nos casos levantados, essa questão remete de especial modo ao campo político, mais especificamente o judiciário.

Observa-se que caso fossem de fato respeitadas as irreduzíveis distâncias alteritárias dos seres humanos, de forma que eles não pudessem ser ontologicamente reduzidos a conceitos, seria impossível estabelecer qualquer limiar comparativo e, por conseguinte, a identificação de existências dissidentes. Se respeitada a heterogeneidade dos corpos e subjetividades, a designação de “monstros”, “estranhos” ou “inimigos” se tornaria incongruente, absurda.

Corraide aborda também, e com emprego de alguns dos mesmos termos, o conceito de Emmanuel Levinas da violência como produto da totalização ontológica:

Ainda que atualmente tenhamos alcançado essas proteções básicas, os corpos de existências dissidentes ainda assim são aqueles violentados nas esferas sociais. A violência epistêmica e ontológica é o tratamento padrão apresentado pelo imaginário coletivo diante das realidades não humanas desses corpos. (CORRAIDE, 2022, p. 3)

A proposição central do livro *Totalidade e Infinito* e, portanto, um dos principais aspectos da filosofia de alteridade Emmanuel Levinas, é o discurso como ponte de estabelecimento de uma relação Ética em que o Outro respeita e considera o irreduzível Outrem, como esclarece o trecho a seguir: “O esforço desse livro vai no sentido de captar no discurso uma relação não alérgica com a alteridade, descobrir nele o desejo – onde o poder, por essência assassino do Outro se torna, em face do Outro e <<contra todo bom senso>>, impossibilidade do assassinio, consideração do Outro ou justiça.” (LEVINAS, 2020, p.34).

Interessa, portanto, para Emmanuel Levinas, o discurso que contém o Desejo, não no sentido banal de aspiração, muitas vezes referente à luxúria, mas como sentido do anseio pela manutenção da alteridade radical do Outro, que é a Justiça. Esse discurso estabelece uma relação entre linguagem e bondade.

um sistema voltado para a estabilidade social e enfatizando sua função preventiva. Por sua vez, Schmitt, teórico político e jurista, associado à "jurisprudência da decisão", destaca-se por obras como "O Conceito do Político" (1932), explorando temas como soberania, inimigo político e decisão soberana. Enquanto Jakobs focava em direito penal e criminologia, Schmitt teve influência marcante em teoria política, direito constitucional e filosofia política. Suas abordagens distintas refletem a diversidade de perspectivas dentro do pensamento jurídico alemão.

Em *Capitães da Areia* os pobres são tratados, tanto pela população rica da cidade alta, quanto por seus representantes estatais, como monstros, estranhos e/ ou inimigos. Seres “não passíveis de luto” como coloca, com propriedade, Judith Butler.

O décimo capítulo “Alastrim”, trata da epidemia de varíola que assolou a população. Seguindo as características gerais das obras de Jorge Amado, *Capitães da Areia* aborda diversas características culturais do Brasil, dentre elas o Candomblé. No trecho apresentado a seguir, o narrador conta que Omolu³⁰ mandou a “bexiga negra” para a cidade alta, para os ricos, mas que eles se vacinaram e a doença acabou seguindo seu curso natural e se espalhando entre os pobres.

Omolu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama. *Então vinham os homens da Saúde Pública, metiam os doentes num saco, leva para o lazareto distante. As mulheres ficavam chorando, porque sabiam que eles nunca mais voltariam.*

Omolu tinha mandado a bexiga negra para a cidade alta, para a cidade dos ricos. Omolu não sabia da vacina, Omolu era um deus das florestas da África, que podia saber de vacinas e coisas científicas? Mas como a bexiga já estava solta e era a terrível bexiga negra, Omolu teve que deixar que ela descesse para a cidade dos pobres. Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo. Apesar disto, os homens da Saúde Pública vinham e levavam os doentes para o lazareto. Ali as famílias não podiam ir visitá-los, eles não tinham ninguém, só a visita do médico. Morriam sem ninguém saber e quando um conseguia voltar era mirado como um cadáver que houvesse ressuscitado. Os jornais falavam da epidemia de varíola e da necessidade da vacina. Os candomblés batiam noite e dia, em honra a Omolu, para aplacar a fúria de Omolu. O pai de santo Paim, do Alto do Abacaxi, preferido de Omolu, bordou uma toalha branca de seda, com lantejoulas, para oferecer a Omolu e aplacar sua raiva. Mas Omolu não quis, Omolu lutava contra a vacina. Nas casas pobres as mulheres choravam. De medo do alastrim, de medo do lazareto. (AMADO, 2009, p. 139, grifo nosso).

No excerto fica muito evidente o que diz Judith Butler (2022, p. 52) sobre a diferença de proteção quanto a vidas humanas, trecho já citado, mas que será repetido pelo alto grau de aplicabilidade: “Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas”.

Nota-se claramente a diferença de valor dado à vida dos pobres e dos ricos. Assim que a doença se espalha os ricos recebem acesso à vacina, tendo condição de se proteger. A vacina,

³⁰ Omolu, também conhecido como Obaluaiê, é uma divindade da religião africana denominada Candomblé. No Candomblé, assim como em outras tradições religiosas afro-brasileiras, como a Umbanda, Omolu é considerado um orixá, uma entidade divina reverenciada por várias comunidades religiosas de origem africana. Omolu ocupa uma posição de relevância e reverência no panteão africano. Ele é percebido como um ser detentor do poder tanto de causar quanto de curar doenças. Consequentemente, é comumente procurado por indivíduos em busca de cura ou proteção contra enfermidades. Vale ressaltar que as interpretações e práticas relativas a Omolu podem variar entre diferentes tradições e comunidades dentro do Candomblé e de outras religiões afro-brasileiras.

entretanto, não chega para os pobres. Estes recebem da Saúde Pública um tratamento desumano: eram “metidos” em sacos e levados para o lazareto, onde não podiam ser visitados e, na maioria absoluta dos casos “morriam sem ninguém saber”.

O medo da doença era compatível com o medo do lazareto, pois as pessoas sabiam o que lhes aguardava lá, e foi determinado por lei que todos os infectados pela doença fossem imediatamente mandados para este temível lugar. “Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à Saúde Pública os casos de varíola que conhecessem, para o imediato recolhimento dos variolosos aos lazaretos.” (AMADO, 2009, p. 146).

Mais a diante no décimo capítulo, um dos Capitães da Areia, Almiro, é acometido pela doença. Segue uma discussão entre os meninos, à qual se junta padre José Pedro, sobre mandá-lo ou não para o lazareto.

Tou dizendo isso há muito tempo. Tem que ir pro lazareto – Não vai repetiu Pedro Bala.

– Por que, meu filho? perguntou o padre José Pedro.

– Tu sabe, padre, *que ninguém volta do lazareto. Ninguém volta.* E ele é um da gente. um do grupo. A gente não pode fazer isso...

– Mas é a lei, filho.

– Morrer?

O padre mirou Pedro Bala com os olhos abertos. Aqueles meninos viviam a lhe dar surpresas, sempre mais adiantados em inteligência do que ele pensava. E, no fundo, o padre sabia que eles tinham razão.

– Não vai, não, padre... – afirmou Pedro Bala.

– Então que é que você vai fazer, meu filho?

– Tratar dele aqui...

– Mas como?

– Chamo Don’Aninha...

– Mas ela não sabe tratar de ninguém.

Pedro Bala ficou confuso. Passado um momento, disse:

– É melhor que morra aqui que no lazareto.

Sem-Pernas se meteu de novo:

– Vai pegar bexiga em todo mundo... – se dirigia aos outros.

– Vai pegar em todo mundo. A gente não pode deixar.

– Cala a boca, desgraçado, senão eu te arrombo disse Pedro.

Mas o padre interveio:

– Ele tem razão, Bala.

– Não vai pro lazareto, padre. O senhor é bom, bem sabe que ele não pode ir. *Lá é uma miséria, tudo morre.*

O padre bem sabia que era verdade, calou. Foi quando João Grande falou:

– Mas ele não tem casa?

– Quem?

– Almiro. Tem sim.

– Não quero ir para lá... – soluçou Almiro. – Eu tinha fugido.

Pedro Bala se aproximou dele e falou com voz muito mansa:

– Deixa estar, Almiro. Primeiro eu vou lá, falo com tua mãe. Depois a gente leva você. Tu lá fica bem, não tem que ir pro lazareto. E o padre arranja um médico pra cuidar de tu, não arranja, padre?

– Levo, sim prometeu o padre José Pedro.

(AMADO, 2009, p. 144 – 145, grifo nosso).

Observa-se a terrível batalha entre os pobres e a Saúde Pública, que ao invés de proteger suas vidas, como era de se esperar, os condena à morte. Boa-Vida, outro dos integrantes dos Capitães da Areia, também é acometido pela doença e vai voluntariamente para o lazareto, mesmo ciente da enorme probabilidade de que saia de lá morto. Isso porque não tinha para onde ir. Não queria contaminar aos amigos no trapiche, mas não tinha casa como Almiro.

Boa-Vida, porém, contra as expectativas, sobrevive à estada no terrível local, se recupera e volta para junto dos Capitães da Areia. Ao ser interrogado sobre como era o lugar, diz:

Então João Grande perguntou:

– Como era o lazareto?

Boa-Vida se voltou rápido. Seu rosto tomou uma expressão amarga de desgosto. Demorou um pouco a responder. Depois as palavras saíram com dificuldade:

– Ninguém sabe dizer, não. *É uma coisa por demais... Uma nojeira. A gente quando entra é igual um que entra no caixão... Olhou os outros, que estavam suspensos das suas palavras. Sua voz era amarga – Igual que entrasse pro caixão pra ir pro cemitério... Igual...*

Não achou mais que dizer. Sem-Pernas perguntou entre dentes:

– Que mais?

– Nada. Nada. Não sei, não... Por Deus, não pergunte... – baixou a cabeça, que balançava para todos os lados. Sua voz saiu muito baixa, como que ainda amedrontada: *– É mesmo que ir pro cemitério. Tudo já está morto.*

Olhou como se pedisse que não lhe perguntassem mais nada. João Grande disse para os outros:

– A gente não devia perguntar nada...

Boa-Vida apoiou com um gesto da mão. Disse baixinho:

– Nada... É ruim demais... (AMADO, 2009, p. 157 – 158, grifo nosso).

Vários outros trechos comprovam a desigualdade entre ricos e pobres no enfrentamento da doença. Os ricos tinham a vacina, os pobres não tinham acesso a nenhum meio de se proteger.

Omolu espalhara a bexiga na cidade. Era uma vingança contra a cidade dos ricos. Mas os ricos tinham a vacina, que sabia Omolu de vacinas? Era um pobre deus das florestas da África. Um deus dos negros pobres. Que podia saber de vacinas? Então a bexiga desceu e assolou o povo de Omolu. Tudo que Omolu pôde fazer foi transformar a bexiga de negra em alastrim, bexiga branca e tola. Assim mesmo morrerá negro, morrerá pobre. *Mas Omolu dizia que não fora o alastrim que matara. Fora o lazareto.* Omolu só queria com o alastrim marcar seus filhinhos negros. *O lazareto é que os matava.* (AMADO, 2009, p. 144 – 145, grifo nosso).

Ainda no capítulo dez, o padre José Pedro é severamente repreendido pelo cônego por ter burlado a lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à Saúde Pública os casos de varíola que conhecessem para o imediato recolhimento dos doentes aos lazaretos. Ao ser conivente com a decisão dos Capitães da Areia, de enviar Almiro à casa de sua família e não ao lazareto, o padre José Pedro afirma que “Mandar uma criança para lá é como cometer assassinato”. A resposta do Cônego demonstra com clareza que ele não se importa que as crianças morram, elas são indignas do seu luto:

O padre José Pedro tinha confiança na bondade de Deus. Muitas vezes pensara que Deus aprovava o que ele estava fazendo. Agora pensava isto também. Aquele pensamento tinha enchido seu coração de repente.

Levantou o busto, fixou a vista no Cônego:

– O senhor sabe o que é o leprosário?

O Cônego não respondeu.

– Pois é raro o homem que volta de lá. Quanto mais uma criança...

Mandar uma criança para lá é cometer um assassinato...

– Isso não é conosco – respondeu o Cônego com voz inexpressiva mas cheia de decisão. – Isto é com a Saúde Pública. Mas o nosso papel é respeitar as leis.

– Mesmo quando atentam contra a lei da bondade de Deus?

– Que sabe o senhor da bondade de Deus? Que grande inteligência tem para saber dos desígnios de Deus? O demônio da vaidade o dominou?

O padre José Pedro tentou explicar:

– Eu sei que sou um padre ignorante e indigno de servir ao Senhor.

Mas estas crianças nunca tinham tido ninguém que olhasse por elas. Eu tive a intenção...

– A boa intenção não desculpa os maus atos... – cortou o Cônego com voz muito doce ao enunciar a sentença. (AMADO, 2019, p. 150, grifo nosso).

As crianças pobres e seus apoiadores são tratados como inimigos da ordem pré-estabelecida pelas autoridades. Nos exemplos seguintes vemos como o Padre José Pedro é chamado, pelo Cônego Secretário do Arcebispado, de “inimigo da Igreja”, acusado de violar as “leis da Igreja e do Estado, por se colocar ao lado desses seres tão vulneráveis, a quem o clérigo evoca pelo redutor “gentalha”.

– Cale-se – a voz do Cônego era cheia de autoridade. – Que, o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. *No meio dessa gentalha* o senhor deve ter aprendido as teorias deles...

O senhor é um comunista, *um inimigo da Igreja...*

O padre o olhou horrorizado. O Cônego levantou-se, estendeu a mão para o padre:

– Que Deus seja suficientemente bom para perdoar seus atos e suas palavras. O senhor tem ofendido a Deus e à Igreja. Tem desonrado as vestes sacerdotais que leva. *Violou as leis da Igreja e do Estado*. Tem agido como um comunista. Por isso nos vemos obrigados a não lhe dar tão cedo a paróquia que o senhor pediu. (AMADO, 2009, p. 151, grifo nosso).

No último capítulo “...Uma Pátria e uma Família” vemos, através dos jornais de classe, que Pedro Bala, personagem de Jean Amorim no filme de Cecília Amado (2011) apresentado na Figura 2, é no romance, o chefe dos Capitães da Areia, que se torna um proletário, militante pelos direitos dos trabalhadores, é designado pela polícia como “perigoso inimigo da ordem estabelecida”:

Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como *perigoso inimigo da ordem estabelecida*. (AMADO, 2009, p. 262, grifo nosso).

Figura 2 - A personagem Pedro Bala (Jean Luis Amorim) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

O romance *Capitães da Areia* comprova as diversas teorias que discorrem sobre a existência, não acidental, da valoração das vidas, que exclui do “humano” aqueles que não preenchem aos requisitos de normalidade institucionalizados. Estes “humanos que não são considerados humanos” (BUTLER, 2022, p. 53), os monstros, estranhos, inimigos, não passíveis de luto, são relegados à condição de irrealidade, de modo que as violências cometidas contra eles não são consideradas violações.

O Estado, a instituição Igreja Católica, a sociedade rica em geral, se mostram incapazes de “ouvir o grito agonizante ou de ser compelidos ou comandados pelo rosto” (BUTLER, 2022, p. 181). É necessário que o sentimento de indignação ética que compele à compreensão da precariedade da vida do Outro, e, ao socorro, se torne parte da visão daqueles que constituem as esferas de poder.

Judith Butler finaliza seu ensaio “Vida Precária”, com uma conclusão sobre o trabalho a ser feito pela crítica cultural para “nos devolver ao humano”. Esse apontamento, transcrito a seguir, é uma direção para o despertar geral quanto à urgente necessidade de que, através da exposição da precariedade das vidas que têm sido desconsideradas, elas possam ser desocultadas dos campos de ser e não permaneçam inomináveis e impossíveis de serem enlutadas.

Seria preciso ouvir o rosto, enquanto ele fala não exatamente uma linguagem, para compreender o que está em jogo na precariedade da vida. Mas que mídia nos permitirá conhecer e sentir essa fragilidade, conhecer e sentir nos limites da representação como ela é atualmente cultivada e mantida? Se as humanidades têm um futuro como crítica cultural, e a crítica cultural tem um trabalho a ser feito na situação atual, esse futuro é sem dúvida nos devolver ao humano onde não esperamos encontrá-lo, em sua fragilidade e nos limites de sua capacidade de fazer sentido. Teríamos que interrogar o surgimento e o desaparecimento do humano nos limites do que podemos saber, do que podemos ouvir, do que podemos ver, do que podemos sentir. Isso pode nos levar, afetivamente, a revigorar os projetos intelectuais de crítica, de questionamento, de entendimento das dificuldades e das demandas da tradução e do dissenso cultural, e a criar um sentido público em que as vozes opositoras não sejam temidas, degradadas ou rejeitadas, mas valorizadas pelo incentivo a uma democracia sensata que elas ocasionalmente performam. (BUTLER, 2022, p. 182).

2 FUNDAMENTOS DA ÉTICA LEVINASIANA

2.1 Emmanuel Levinas: a dialética do Mesmo e do Outro

Emmanuel Levinas inicia a obra *Totalidade e Infinito: Ensaio Sobre a Exterioridade*³¹ (2020) com uma profunda reflexão acerca da metafísica e da transcendência, em que relaciona os indivíduos e suas interações. Tal reflexão é norteadora de sua concepção filosófica sobre a dimensão da exterioridade do outro, como demonstrada no trecho: “A verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álbi. Está voltada para o outro lado, para o doutro modo, para o outro.” (LEVINAS, 2020, p. 19).

Nesta afirmação, o filósofo consegue esclarecer o paradoxo inerente à metafísica no que diz respeito à natureza primordial do ser que transcende o mundo objetivo em que vivemos, dirigindo-se para o que é comumente referido como o "outro lado" ou simplesmente o "outro", cujo significado é eminente.

A metafísica, segundo o filósofo, seria o movimento em que o Mesmo se volta para o Outro, isto é: lhe concede abertura para interação ou comunicação. Essa abertura, porém, se dá de forma que, uma vez estabelecida tal interação, o Outro tenha seu conteúdo existencial

³¹ *Totalidade e Infinito: Ensaio Sobre a Exterioridade* é comumente destacada pela crítica como a obra mais significativa de Emmanuel Levinas. Publicado originalmente em 1961, em francês, sob o título *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*, o livro representa uma contribuição notável para o campo da filosofia, desafiando os alicerces da tradição filosófica ocidental, especialmente nas esferas da fenomenologia e ontologia. Levinas reconfigura o diálogo filosófico ao dar primazia à dimensão ética na vivência humana. A introdução do conceito da "rosto do Outro" é central, argumentando que a responsabilidade ética surge no encontro interpessoal, transcende a lógica da totalidade e exige uma resposta incondicional. Ao questionar a ênfase na totalidade, Levinas propõe uma ética enraizada na vulnerabilidade e na abertura ao infinito, exercendo uma influência proeminente no panorama contemporâneo da reflexão filosófica sobre ética, subjetividade e responsabilidade.

absolutamente respeitado e preservado. Com esse propósito, o Mesmo abdica momentaneamente de seu próprio ser, de forma a evitar a transferência ou imposição de qualquer aspecto de sua alteridade sobre o Outro com o qual se relaciona.

O Mesmo metafísico, portanto, é aquele que designa o ser exterior, ou o Outro, pela transcendência, isto é: exprimindo uma distância de não imposição de seu conteúdo sobre o do Outro. Essa distância, ou respeito, possibilita a este Outro constituir-se puramente de si mesmo, sem influências, reduções ou imposições do Mesmo.

No livro *Introdução a Levinas: Pensar a ética no século XXI* (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014) a ideia levinasiana de metafísica é sintetizada como:

Metafísica – para Lévinas, a metafísica é o movimento de “saída do ser” – do “mesmo de mim mesmo” – para o “outro de mim mesmo”. É a excedência do ser ou a saída do ser. É ir em direção ao Outro, ao Bem, ao “bem que está além do ser.” Nesse sentido, o Outro precede o Eu. O outro se torna transcendência. (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 7).

Nesta lógica, o Mesmo só é metafísico quando não impõe seu conteúdo ao Outro, que, por sua vez, só o é, quando tem sua exterioridade absoluta respeitada. Deste modo, ao se relacionarem, ambos não constituem uma totalidade, mas, pelo contrário, se mantêm absolutamente separados, preservando como característica formal seus próprios conteúdos puros. O conteúdo do Outro metafísico é composto por uma alteridade que não é limitada e não possui qualquer relação com o Mesmo, conforme conceituado a seguir:

O Outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que constitui o próprio conteúdo do Outro; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema. ainda o Mesmo. (LEVINAS, 2020, p. 25)

O Outro metafísico, absolutamente Outro, que não sofre imperialismo do Mesmo, é denominado Outrem na filosofia de Emmanuel Levinas. É também chamado “o Estrangeiro” por não compartilhar nenhum aspecto da alteridade, ou da “pátria” do Mesmo.

Ausência de pátria comum que faz do Outro – o Estrangeiro; o Estrangeiro que perturba o <<em sua casa>>. Mas o Estrangeiro quer dizer também o livre. Sobre ele não posso *poder*, porquanto escapa ao meu domínio num aspecto essencial, mesmo que eu disponha dele: é que ele não está inteiramente no meu lugar. Mas eu, que não tenho conceito comum com o Estrangeiro, sou, tal como ele, sem gênero. Somos o Mesmo e o Outro. A conjunção *e* não indica aqui nem adição, nem poder de um termo sobre o outro. (LEVINAS, 2020, p. 25)

O conceito de “Mesmo” é amplo, pois se refere à dimensão transcendental da realidade constituinte de cada um dos seres humanos que permanece e se identifica com o mundo.

Dimensão esta, que ultrapassa a possibilidade de compreensão racional e objetiva. A noção do “Outro transcendente”, por sua vez, refere-se à alteridade de um ser específico, que, logicamente, também excede à possibilidade de compreensão ou representação.

O Outro metafísico é entendido como uma presença que convoca incondicionalmente a responsabilidade de cada um dos seres humanos que se tornam cientes de sua existência, a adotar uma postura de socorro e cuidado em relação a ele. Note-se que a principal via de comunicação da existência do Outro é imagem de seu rosto, isto é, de sua forma humana, principalmente demonstrada pela face.

A contrapartida da metafísica do Mesmo é a transcendência do Outro, que se concretiza na relação ética, ou seja, aquela em que não ocorre a influência conceitual mútua. Embora diferentes, esses conceitos estão relacionados na medida em que a presença do Outro metafísico é o que torna possível a experiência do Outro transcendente.

O Outro transcendente, portanto, é o que mantém sua natureza metafísica permanecendo absolutamente Outro, conservando a distância intangível de sua alteridade em relação à do Mesmo. A palavra transcendente demonstra a completa exterioridade do termo metafísica, que denota irreducibilidade do Mesmo até à sua própria alteridade, à qual não está limitado.

A transcendência “designa uma relação com uma realidade infinitamente distante da minha, sem que essa distância destrua por isso esta relação e sem que esta relação destrua essa distância, como aconteceria para as relações dentro do Mesmo;” (LEVINAS, 2020, p. 28).

A ética de Emmanuel Levinas estabelece-se na relação de não imposição do Mesmo metafísico sobre o Outro, que, assim, passa a ser transcendente. Ser ético é, antes de tudo, ao relacionar-se, exercer o refreamento de si mesmo de modo a não promover qualquer interferência na alteridade radical do Outro.

Chama-se ética a esta impugnação da minha espontaneidade pela presença de Outrem. A estranheza de Outrem - a sua irreducibilidade a Mim, aos meus pensamentos e às minhas posses realiza-se precisamente como um pôr em questão da minha espontaneidade, como ética. A metafísica, a transcendência, o acolhimento do Outro pelo Mesmo, de Outrem por Mim produz-se concretamente como a impugnação do Mesmo pelo Outro, isto é, como a ética que cumpre a essência crítica do saber. E tal como a crítica precede o dogmatismo, a metafísica precede a ontologia. (LEVINAS, 2020, p. 30).

Emmanuel Levinas diz, então, que a metafísica no sentido de uma exterioridade que não pode ser limitada e conceituada, precede a ontologia. É este o maior fundamento de sua crítica à filosofia ocidental, que tem como premissa a ontologia dos seres, isto é, a pressuposição de conceitos definidores da natureza destes seres.

Uma vez estabelecida uma relação entre o Mesmo Metafísico e Outro Transcendente, em que este Outro também não impõe seu conteúdo existencial sobre o Mesmo, ocorre uma relação social, conforme definido: “Uma relação com o transcendente – livre de toda dominação do Transcendente – é uma relação social. (LEVINAS, 2020, p. 67)

Quando não metafísico, o termo Mesmo passa a ser determinação lógica de cada indivíduo que se relaciona com o Outro através da posse, da redução expressa na Totalidade, como classificado por Martins e Lepargneur:

Mesmo – o mesmo seria o “mesmo de mim mesmo”. É a tomada do Outro como outro eu. É a redução do Outro ao Mesmo expressa na Totalidade, no domínio e na violência. O Outro não é minha representação. “O mesmo e o Outro, ao mesmo tempo, mantêm-se em relação e dispensam-se dessa relação permanecendo absolutamente separados.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6)

A terceira e última parte de *Capitães da Areia*, apresenta uma marcante demonstração da dialética do mesmo e do Outros de que fala Emmanuel Levinas. Constituindo uma sequência que conforma o desfecho do romance, os nove capítulos finais contam as destinações a que se encaminham as personagens de destaque do grupo Capitães da Areia.

A história é iniciada pela apresentação dessas crianças através do viés generalizador do Jornal da Tarde que, mediante a presunção de que são todos ontologicamente maus, demonstra a crença na indistinção de suas alteridades. No entanto, a obra é finalizada por uma refinada descrição dos contrastes das escolhas e caminhos trilhados por eles, demonstrando a falácia em que incorre o informativo baiano.

Se todos daquele “bando” viviam nas mesmas condições de fome, miséria, desamor, sendo igualmente desprezados pelos moradores da cidade alta, caçados pela polícia e tripudiados pela Igreja Católica, pressupõe-se que deveriam ter tido a mesma sina, porém não foi assim.

“Vocações”, um título, que inequivocamente alude à questão alteritária, inicia a parte final, intitulada “Canção da Bahia, Canção da Liberdade”. Neste capítulo, Professor e Pirulito informam ao chefe, Pedro Bala, que seguirão seu caminho fora do grupo. As duas interações constituem demonstrações de relações sociais éticas estabelecidas entre o Mesmo Metafísico e o Outro Transcendente nos parâmetros prescritos por Emmanuel Levinas. Primeiramente é narrado o destino de Professor:

Um dia Professor entrou no trapiche e não acendeu sua vela, não abriu um livro de histórias, não conversou. *Para ele toda aquela vida tinha acabado desde que Dora fora levada pela febre.* Quando ela viera, enchera o trapiche com sua presença. Para Professor tudo tinha uma nova significação. [...] Agora Professor olhava o trapiche como para uma moldura sem quadro. Inútil. Para ele deixara de ter significação, ou tinha uma significação terrível demais. *Mudara muito naqueles meses após a morte*

de Dora, andava calado, o rosto sério, e entrara em relações com aquele senhor que certa vez, num passeio da rua Chile, conversara com ele, lhe dera uma piteira e seu endereço. Nesta noite Professor não acendeu vela, não abriu livro de história. Ficou calado quando João Grande veio para seu lado. Arrumava suas coisas numa trouxa. Quase tudo era livro. João Grande olhava sem dizer nada, mas compreendia muito, se bem todos dissessem que não havia negro mais burro que o negrinho João Grande. Mas quando Pedro Bala chegou e sentou também a seu lado e lhe ofereceu um cigarro, Professor falou:

– Vou embora, Bala...

– Pra onde, mano?

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. Dr. 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... A voz de Pedro Bala o animou:

– Tu também vai ajudar a mudar a vida da gente...

– Como? – fez João Grande.

Professor também não entendeu. Tampouco Pedro Bala sabia explicar. Mas tinha confiança no Professor, nos quadros que ele faria na marca do ódio que ele levava no coração, *na marca de amor à justiça e à liberdade* que ele levava dentro de si. Não se vive inutilmente uma infância entre os Capitães da Areia. (AMADO, 2009, p. 221-222, grifo nosso).

No trecho citado nota-se com clareza a questão da identidade moldada pela experiência abordada no subcapítulo “Ideologia e interpretação da história nos seus próprios termos concretos”. Nesta cena observa-se que para a personagem Professor, a experiência da morte de Dora resulta em uma mudança interior que promove o rompimento da identificação com a vida no grupo Capitães da Areia. A Figura 3 mostra a interação carinhosa das personagens Professor e Dora no filme Capitães da Areia (Cecília Amado, 2011).

Figura 3 - Personagens Professor (Robério Lima) e Dora (Ana Graciela Conceição) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

A sua identidade, então, naquele momento, deixa de ser a de um capitão da areia que mora no trapiche no cais. Aquela vida deixa de ter significado para ele. O garoto, que tem grande vocação artística para o desenho e pintura, decide ir embora aproveitando a oportunidade que lhe é oferecida por um certo mecenas, o pintor Doutor Dantas, com quem trava conhecimento no contexto narrado no capítulo 9 “Manhã como um Quadro”.

Pedro Bala, mesmo sem saber como, afirma ter confiança de que a arte de Professor seria marcada por “seu amor à justiça e à liberdade” e, por isso, capaz de promover mudança. A expressão empregada por ele nesse momento “ajudar a mudar a vida da gente” é marcada pela alteridade revolucionária do chefe dos Capitães da Areia. Ele vê através do prisma do que considera importante: mudar as condições de vida dos pobres da cidade baixa. A Figura 4 retrata uma cena em que as personagens Professor e Pedro Bala almoçam no filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011).

Figura 4 - Personagens Professor (Robério Lima) e Pedro Bala (Jean Luís Amorim) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Pedro Bala demonstra seu respeito ético de não imposição ou imperialismo sobre a heterogeneidade radical do Outro ao não tentar dissuadir Professor a deixar o grupo. Ao ser informado de que ele irá deixá-los, Pedro Bala apenas questiona para onde irá, mas não apresenta críticas, reduções ou imposições.

Ao ouvir a resposta do Outro de que irá estudar com um pintor do Rio, o Mesmo não tenta questionar a capacidade do garoto, nem reduzi-lo a qualquer tipo de conceito ontológico, positivo ou negativo. Pelo contrário, sua resposta encorajadora não se fundamenta no ser do Outro, mas no que poderá produzir como resultados através de sua arte.

Na sequência é retratado Pirulito. O garoto que tem vocação para ser padre e ouve o chamado de Deus, deixa de praticar roubos, mesmo ainda vivendo no trapiche.

Passou o inverno, passou o verão, veio outro inverno, e este cheio de longas chuvas, o vento não deixou de correr uma só noite areal. Agora Pirulito vendia jornais, fazia trabalhos de engraxate, carregava bagagens dos viajantes. Conseguira deixar de furtar para viver. *Pedro Bala consentira que ele continuasse no trapiche, apesar que ele não levava a mesma vida que os outros. Pedro Bala não entende o que vai dentro de Pirulito. Sabe que ele quer ser padre, que quer fugir daquela vida. Mas acha que aquilo não resolverá nada, não endireitará nada na vida de todos eles.* O padre José Pedro fazia tudo para mudar a vida deles. Mas era um só, os outros não achavam que ele fizesse bem. Que tinha adiantado? Só todos unidos, como dizia João de Adão. (AMADO, 2009, p. 223-224, grifo nosso).

O trecho citado evidencia a “Ausência de pátria comum que faz do Outro – o Estrangeiro; o Estrangeiro que perturba o <<em sua casa>>.” (LEVINAS, 2020, p. 25), retomando o trecho citado acima. Os dois garotos assumem, neste momento, dialeticamente os papéis de Mesmo e de Outro, duas naturezas intangíveis, absolutamente distintas, que sequer conseguem compreender as motivações mútuas.

Pedro Bala, o Mesmo, não consegue entender a motivação pessoal de Pirulito, o Outro, para ser padre, uma vez que acredita que essa vocação não resolverá o problema de todos eles, de todos os pobres. Para ele, o único propósito digno de esforço é este: minorar as desigualdades sociais, e acredita que a única via efetiva para tanto, é a revolução. Por isso, entende que somente a revolução faz sentido.

Já Pirulito não age motivado por um plano objetivo, mas sim para atender um chamado interno que sente vir de Deus:

Mas Deus chamava Pirulito. Nas noites do trapiche o menino ouvia o chamado de Deus. Era uma voz poderosa dentro dele. Uma voz poderosa como a voz do mar, como a voz do vento que corre em torno ao casarão. Uma voz que não fala aos seus ouvidos, que fala seu coração. Uma voz que o chama, que o alegra e o amedronta mesmo tempo. Uma voz que exige tudo dele para lhe dar a felicidade a servir. Deus o chama. E o chamado de Deus dentro de Pirulito é poderoso como a voz do vento, como a voz potente do mar. Pirulito quer viver para Deus, inteiramente para Deus, uma vida de recolhimento e de penitência, uma vida que o limpe dos pecados, que o torne digno da contemplação de Deus. Deus o chama e Pirulito pensa na sua salvação. *Será um penitente, não olhará mais o espetáculo do mundo. Não quer ver nada do que se passa no mundo para ter os olhos suficientemente limpos para poderem ver a face de Deus.* Porque para aqueles que não têm os olhos completamente limpos de todo pecado, a face de Deus é terrível como o mar enfurecido. Mas para que têm os olhos e o coração limpos de todo o pecado, a face de Deus é mansa como as ondas do mar numa manhã de sol e de bonança. Pirulito está marcado por Deus. Mas está marcado também pela vida dos Capitães da Areia. *Desiste da sua liberdade, de ver e ouvir o espetáculo do mundo, da marca de aventura dos Capitães da Areia, para ouvir o chamado de Deus.* Porque a voz de Deus que fala no seu coração é tão poderosa que não tem comparação. Rezará pelos Capitães da Areia na sua cela de penitente. Porque tem que ouvir e seguir a voz que o chama. É uma voz que transfigura seu rosto na noite invernosa do trapiche. Como se lá fora fosse primavera. (AMADO, 2009, p. 224, grifo nosso)

Pirulito, ao contrário de Pedro Bala, quer fechar os olhos para o mundo, para as desigualdades e problemas que o afastam do divino, seu interesse, entretanto, não é egoísta. Está disposto a abrir mão de sua liberdade para tentar salvar a sua alma e a dos Capitães da Areia, por quem rezará na sua “cela de penitente”. A renúncia de Pirulito à liberdade marca o completo antagonismo de crenças, objetivos e perspectivas das duas personagens e sua cisão com o grupo. Pirulito é o “Estrangeiro” que perturba “em sua casa”. Pirulito quer fugir da vida que levam, Pedro Bala quer enfrentar os responsáveis por viverem tal vida.

Pedro Bala valoriza imensamente a liberdade, como demonstrado na citação, ele acredita que o “amor à justiça e à liberdade” de Professor é a razão pela qual sua arte poderá mudar a vida dos pobres. O sentimento não se restringe ao chefe dos garotos, como demonstrado no capítulo 4 “As Luzes do Carrossel”, em que é narrado que o Padre José Pedro, em sua ânsia por melhorar as condições de vida dos garotos que viviam nas ruas, planejava que fossem criados pelas beatas que frequentavam a igreja. Ao conhecer de fato os garotos, porém, “Viu que era absurdo, porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia e que tinha que tentar outros meios.” (AMADO, 2009, p.75). O amor à liberdade, portanto, é pátria comum a todos os integrantes do grupo, do qual Pirulito já não se sente parte.

Há, então, nesse momento de dissidência, uma profunda oposição entre as crenças, objetivos e ações das personagens Pedro Bala e Pirulito. Duas naturezas absolutamente separadas, infinitamente distintas. Ainda assim não há tentativa de imposição ou imperialismo de uma sobre a outra. Pedro Bala, mesmo não entendendo a pertinência da motivação de Pirulito, respeita a sua outridade. O faz ao acolhê-lo, quando consente que continue morando no trapiche mesmo quando tem uma conduta divergente da dos demais integrantes do grupo ao passar a empreender uma vida de trabalhos honestos.

Pirulito que, neste contexto, configura o Outro metafísico, convoca incondicionalmente a responsabilidade do Mesmo, que é Pedro Bala, de lhe prestar socorro e cuidado. Pedro Bala, respondendo a esse dever ético, oferece tolerância, moradia ao deixando-lhe permanecer no trapiche, mesmo quando tem uma conduta divergente das regras do grupo.

Por meio de várias passagens, fica esclarecido que todos aqueles que viviam no grupo contribuíam trazendo objetos roubados para que fossem vendidos, ou participando de trapagens diversas para obtenção de meios de sustento para os integrantes, como mostram os trechos a seguir, que tratam da conduta de Boa-Vida e Dora quanto a essa regra geral:

Boa-Vida não era dos que mais faziam pela vida. Gostava de deixara vida correr, sem se preocupar muito. Era mais um parasita do grupo. Um dia, quando lhe dava ganas,

entrava numa casa de onde trazia um objeto de valor ou batia o relógio de um homem. Quase nunca o punha ele mesmo na mão dos intermediários. Trazia e entregava a Pedro Bala, assim como uma contribuição que dava ao grupo. (AMADO, 2009, p. 69)

No dia em que, vestida como um garoto, ela apareceu na frente de Pedro Bala, o menino começou a rir. Chegou a se enrolar no chão de tanto rir. Por fim conseguiu dizer:

– Tu tá gozada...

Ela ficou triste, Pedro Bala parou de rir.

– Não tá direito que vocês me dê de comer todo dia. Agora eu tomo parte no que vocês fizer. O assombro dele não teve limites:

– Tu quer dizer...

Ela o olhava calma, esperando que ele concluísse a frase.

–... que vai andar com a gente pela rua, batendo coisas...

– Isso mesmo – sua voz estava cheia de resolução. (AMADO, 2009, p. 183).

Pirulito, por sua vez, também age eticamente ao impugnar sua espontaneidade pela presença de Pedro Bala, uma vez que, mesmo com uma crença tão arraigada do que é ou não pecaminoso, em momento algum tenta convencer Pedro Bala do que acredita, persuadi-lo a abandonar o que considera uma “vida de pecado”, ou convertê-lo ao cristianismo. Eles protagonizam uma relação social entre o Mesmo Metafísico e Outro Transcendente. Há a impugnação do Mesmo pela presença do Outro e o acolhimento do Outro pelo Mesmo e vice-versa. Não ocorrem reduções, ao se relacionarem permanecem absolutamente distintos.

2.2 A irreversibilidade entre metafísico e transcendente e a subordinação da liberdade à justiça

Há uma absoluta separação entre o Mesmo metafísico e o Outro transcendente, cuja “característica formal – ser outro – constitui seu conteúdo, de modo que o metafísico e o Outro não se totalizam; o metafísico está totalmente separado.” (LEVINAS, 2020, p. 22). Tal separação impossibilita que haja qualquer relação de reversibilidade entre eles. Essa irreversibilidade ocorre, pois, a simetria comparativa estabelecerá uma ligação destruidora da alteridade radical do Outro, já que, uma vez estabelecida, não seriam mais dois seres completamente distintos, mas sim, correlacionados por uma característica em comum.

A irreversibilidade relacional entre o Outro transcendente e o Mesmo metafísico se dá tanto na absoluta divergência entre a natureza primacial de ambos, quanto na impossibilidade de que um ser externo a essa relação possa registrar qualquer tipo de equiparação entre eles. Portanto, em uma relação ética entre o Mesmo metafísico e o Outro transcendente, ambos não podem ser correlacionados em nenhum tipo de comparativo, seja de aproximação ou diferenciação.

Qualquer paralelo traçado entre Mesmo e Outro preencheria a distância infinita que os diferencia por uma equiparação conceitual destruidora da alteridade do Outro, como explica o filósofo:

O metafísico e o Outro não constituem uma qualquer correlação que seria reversível. A reversibilidade de uma relação em que os termos se lêem indiferentemente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda ligá-los-ia *um ao outro*. Completar-se-iam num sistema, visível de fora. A transcendência pretendida fundir-se-ia assim na unidade do sistema que destruiria a alteridade radical do Outro. (LEVINAS, 2020, p. 22).

A função do Mesmo na relação ética, é de viabilizar sua existência desta relação sendo ponto de partida para sua ocorrência. O conceito de relação metafísica, designada pela transcendência, é apresentado no trecho a seguir:

Esta (a transcendência) designa uma relação com uma realidade infinitamente distante da minha, sem que essa distância destrua por isso esta relação e sem que esta relação destrua essa distância, como aconteceria para as relações dentro do Mesmo; sem que esta relação se torne implantação no Outro e confusão com ele, sem que a relação prejudique a própria identidade do Mesmo, a sua ipseidade, sem que ela silencie a apologia, sem que tal relação se torne apostasia e êxtase. (LEVINAS, 2020, p. 28)

A possibilidade de “implantação no Outro e confusão com ele”, de que fala o filósofo na citação acima, remete diretamente à totalidade, entendida por Emmanuel Levinas como consequência da priorização da ontologia à metafísica. A ontologia tem como característica o primado do Mesmo, ou do Eu, proveniente da pretensão filosófica ocidental de definir a natureza do ser.

A filosofia ocidental, que Emmanuel Levinas considera como “filosofia da injustiça”, desrespeita as múltiplas individualidades que integram a vasta população humana, pois se baseia em concepções absolutas para caracterização dos seres. A “implantação” e “confusão” entre indivíduos distintos provém dessa pretensão de conceber a humanidade como se composta por uma massa idêntica de pessoas, passível de ser definida por conceitos comuns.

Para Emmanuel Levinas a realidade social plasmada pela separação radical das individualidades não é absorvida pela história universal, em que só há totalidades. Tal concepção se fundamenta no fato de a história universal ser rigidamente pautada pela exemplificação da experiência de um Outro como metodologia de compreensão do ser em geral. “A experiência do Outro a partir de um Eu separado continua a ser uma fonte de sentido para a compreensão das totalidades, tal como a percepção concreta continua a ser determinante para a significação dos universos científicos.” (LEVINAS, 2020, p. 45-46).

A metodologia ontológica do processo construtivo da histórica universal efetiva a imposição do Mesmo sobre o Outro, que é reduzido, objetificado, manipulado e generalizado.

Neste processo todos os seres passam a ser caracterizados e entendidos através das mesmas noções impostas.

A existência pura do ser é priorizada à sua alteridade, em uma relação de domínio, como apontado por Martins e Lepargneur: “Nesta perspectiva, a relação é de domínio e violência, pois o outro é o “eu mesmo” – “mesmidade”. (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 5-6).

Sobre a priorização da ontologia à metafísica, Emmanuel Levinas (2020, p. 34) afirma que “O ser antes do ente, a ontologia antes da metafísica - é a liberdade (mesmo que fosse a da teoria) antes da justiça. E um movimento dentro do Mesmo antes da obrigação em relação ao Outro.”

Com tal asserção o filósofo relaciona a liberdade à ontologia e, por extensão à totalidade, e a justiça à metafísica. A proposição de sua filosofia é de que a liberdade deve sempre subordinada à justiça, não sendo essa sujeição opcional como ocorre no livre-arbítrio da religião judaico-cristã. A infinitude do Outro nunca deve ser sujeitada pela totalidade. “A liberdade não se assemelha à caprichosa espontaneidade do livre arbítrio. O seu sentido último tem a ver com a permanência no Mesmo, que é Razão.” (LEVINAS, 2020, p. 30).

Liberdade é ser capaz de permanecer em si mesmo, não impor totalidade sobre o Outro. É refrear o pensamento de modo que na relação, ele não se manifeste como uma representação do Outro reduzido pela consciência do eu. Ser livre é não se apossar conceitualmente do Outro com quem se relaciona.

A relação com o ser, que actua como ontologia, consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar. Não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo. Tal é a definição da liberdade: manter-se contra o outro, apesar de toda a relação com o outro, assegurar a autarcia de um eu. A tematização e a conceptualização, aliás inseparáveis, não são paz com o Outro, mas supressão ou posse do Outro. A posse afirma de facto o Outro, mas no seio de uma negação da sua independência. «Eu penso» redundando em «eu posso» - numa apropriação daquilo que é, numa exploração da realidade.

A liberdade está relacionada à ontologia, pois fundamenta-se na recusa à totalidade pressuposta por ela. Já a justiça está relacionada à metafísica, pois “comporta obrigações em relação a um ente que recusa a dar-se, em relação a Outrem que, neste sentido, seria ente por excelência.” (LEVINAS, 2020, p. 32). Isto é: a justiça é a responsabilidade ética pelo acolhimento e socorro mediante a demonstração de necessidades do Outro.

Conclui-se, pois que a liberdade está sujeita à justiça, pois, conforme explicado por Martins e Lepargneur (2014, p. 8) “em Levinas a responsabilidade antecede a liberdade. O critério decisivo é o Outro que antecede o Eu. A liberdade do Eu esbarra na responsabilidade pelo Outro que se me impõe.”.

Liberdade e justiça são conceitos complementares, enquanto totalidade e infinito são antagônicos. A totalidade difunde um pensamento absoluto e globalizador mediante o qual os indivíduos são caracterizados ontologicamente através de noções generalizantes que desprezam a idiossincrasia. O infinito, por sua vez, está ligado à alteridade, à unicidade do conteúdo existencial de cada ser, infinitamente distante da possibilidade de conceituação ou caracterização.

A totalidade neutraliza, reduz o que é infinito a uma noção que provém de seu emissor. Já o infinito aponta para o infinitamente Outro, cujo rosto comunica uma transcendência que é irredutibilidade a qualquer ideia que se tenha de si, a qualquer universalização, qualquer sujeição a um pensamento preexistente, apontando para o divino. “A presença do rosto – infinito do Outro – é indigência [...] e ordem que ordena que mande. O olhar que suplica e exige. (LEVINAS, 2020, p. 208).

No acolhimento do rosto, “a vontade abre-se à razão.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6). O rosto, infinito do Outro, é sua maneira de significar, nele está presente a recusa de ser reduzido a um conceito, portanto, nesse sentido, não poder ser englobado por uma compreensão, pois continua infinitamente distante em sua alteridade. A expressão do rosto traz a compreensão da fragilidade do Outro, ante a qual se estabelece a justiça, que é a obrigatoriedade ética de prestar-lhe socorro sem a exigência da contrapartida da reciprocidade. A justiça é caracterizada como o “acolhimento de frente, no discurso.”

A relação ética entre o Mesmo e Outro acontece através da linguagem e é processada como discurso. O discurso é o meio pelo qual os entes podem se relacionar mantendo a distância da separação radical que impede a totalidade. Para Emmanuel Levinas a essência do discurso se dá quando o "eu" se afirma, ou seja, quando ele se coloca como um sujeito ativo que se expressa através do discurso, e, ao mesmo tempo, se inclina diante do transcendente, alguém que está além do seu controle ou compreensão.

Esforçar-nos-emos por mostrar que a *relação* do Mesmo e do Outro - ao qual parecemos impor condições tão extraordinárias - é a linguagem. A linguagem desempenha de facto uma relação de tal maneira que os termos não são limítrofes nessa relação, que o Outro, apesar da relação com o Mesmo, permanece transcendente ao Mesmo. A relação do Mesmo e do Outro - ou metafísica - processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de «eu» - de ente particular único e autóctone - sai de si. (LEVINAS, 2020, p. 25-26, grifo do autor).

A manifestação do Outro se dá através do rosto, que deve ser considerado além da forma plástica, pela expressão. Essa demonstração do rosto é entendida como discurso: “O rosto fala. A manifestação do rosto é já discurso.” (LEVINAS, 2020, p. 54). Para Emmanuel Levinas falar

é apresentar-se significando, função que é desempenhada através da apresentação do rosto, já que a significação é “por excelência a presença da exterioridade”. Nesse sentido o discurso é “uma relação original com o ser exterior.” (LEVINAS, 2020, p. 54).

De acordo com Emmanuel Levinas, a linguagem “condiciona o funcionamento do pensamento racional” (LEVINAS, 2020, p. 199), possibilitando a expressão. É a linguagem o que viabiliza uma relação com o outro por ser forma de expressão que permite que o ser saia de si mesmo para entrar em relação com o Outro.

A linguagem condiciona assim o funcionamento do pensamento racional: dá-lhe um começo no ser, uma primeira identidade de significação no rosto de quem fala, isto é, que se apresenta desfazendo sem cessar o equívoco da sua própria imagem, dos seus signos verbais. A linguagem condiciona o pensamento: não a linguagem na sua materialidade física, mas como uma atitude do Mesmo em relação a outrem, irreduzível à representação de outrem, irreduzível a uma consciência de..., pois se refere ao que nenhuma consciência pode conter, refere-se ao infinito de Outrem. (LEVINAS, 2020, p. 199).

Se a manifestação do rosto já é discurso, é a linguagem o que confere a identidade de significação a esse rosto, pois constitui a ponte que efetiva a interação entre o Mesmo e o Outro. Em qualquer relação ética, a linguagem, guiada pela atitude do Mesmo, é o condicionante do seu pensamento em relação ao Outro. Ela sujeita o pensamento impedindo que ele seja expresso como totalidade, como uma redução do Outro a uma representação.

A noção de rosto não se limita à face, mas faz referência a qualquer parte do ser que comunique a sua fragilidade. Judith Butler ilustra com propriedade a amplitude do termo no ensaio “Vida Precária”, através da reprodução de trecho do texto *Peace and Proximity*, em que Emmanuel Levinas faz referência ao texto *Life and Faith*, de Vassili Grossman para explicar a extensão de seu conceito. O texto de Grossman descreve a formação de uma fila composta por familiares de detidos políticos que viajaram para a Moscou para receber as últimas notícias. Na fila é possível ver apenas as costas dos outros e uma mulher, que aguarda sua vez, observa a expressividade das costas humanas, “capazes de transmitir estados mentais de maneira tão penetrante”. Judith Butler conclui:

Aqui o termo “rosto” funciona como uma catacrese: “rosto” descreve as costas humanas, o esticar do pescoço, o levantar das escápulas como “molas”. E essas partes corporais, por sua vez, choram, soluçam e gritam, como se fossem um rosto, ou melhor, um rosto com uma boca, uma garganta, ou na verdade, apenas uma boca e uma garganta de onde surgem vocalizações que não se ajustam como palavras. O rosto é encontrado nas costas e no pescoço, mas não é exatamente um rosto. Os sons que vem do rosto ou através dele são angustiantes, sofredores. Assim, podemos ver que o “rosto” parece ser constituído de uma série de deslocamentos, de tal forma que um rosto é representado como as costas que, por sua vez são representadas como uma cena de vocalização agonizante. E embora existam vários nomes aqui dispostos em sequência, eles resultam em uma aparência daquilo que não pode ser nomeado, um enunciado que não é, estritamente falando, linguístico. Assim, o rosto, o nome para o

rosto e as palavras pelas quais devemos entender seu significado – “Não matarás” – não transmitem exatamente o significado do rosto, já que no final das contas, aparentemente, é precisamente a vocalização sem palavras do sofrimento que marca aqui os limites da tradução linguística. O rosto, se quisermos usar palavras para encontrar um significado para ele, será aquilo para o qual nenhuma palavra realmente funciona; o rosto parece uma espécie de som, o som da linguagem esvaziando seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita o recebimento de qualquer sentido semântico. (BUTLER, 2022, p. 162-163).

Ainda sobre a questão do rosto como discurso, é feito um destaque para a importância da linguagem dos olhos. Os olhos do interlocutor falam revelando a verdadeira linguagem da alma, mesmo que lhe seja possível a escolha entre a sinceridade e a dissimulação. “O olho não reluz, fala. A alternativa da verdade e da mentira, da sinceridade e da dissimulação, é o privilégio de quem se mantém na relação de absoluta franqueza, na absoluta franqueza que não se pode esconder.” (LEVINAS, 2020, p. 55).

A presença do rosto - o infinito do Outro - é indigência, presença do terceiro (isto é, de toda a humanidade que nos observa) e ordem que ordena que mande. Por isso, a relação com outrem ou discurso é não apenas o pôr em questão da minha liberdade, o apelo que vem do Outro para me chamar à responsabilidade, não apenas a palavra pela qual me despojo da posse que me encerra, ao enunciar um mundo objectivo e comum, mas também a pregação, a exortação, a palavra profética. A palavra profética responde essencialmente à epifania do rosto, duplica todo o discurso, não como um discurso sobre temas morais, mas como momento irreduzível do discurso suscitado essencialmente pela revelação do rosto enquanto ele atesta a presença do terceiro, de toda a humanidade, nos olhos que me observam. (LEVINAS, 2020, p. 208-209).

A presença do Outro, que ao falar através da exposição do rosto, coloca-se na franca posição de interlocutor, é por si só a evidência de sua significação. Significação esta que independe de qualquer validação de sentido por parte do Mesmo. A mera presença da exterioridade inicia um discurso. Toda vez que um ser encontra a presença física da face do outro, portanto, fica imbuído da responsabilidade ética de socorrê-lo em qualquer necessidade demonstrada.

Há, porém, uma diferenciação entre estar ou não atento a essa imposição ética manifesta pela face/presença do Outro. “Estar atento significa um acréscimo de consciência que supõe o apelo do Outro. Estar atento é reconhecer o domínio do Outro, receber a sua ordem ou, mais exactamente, receber dele a ordem de mandar.” (LEVINAS, 2020, p. 173). Apesar de a presença do Outro impor automaticamente a responsabilidade ética de seu acolhimento, a possibilidade da displicência ao seu apelo de socorro, é considerada.

Não é o pensamento do Outro que constitui a existência do Mesmo, e sim a atenção ao apelo de sua face, o acolhimento que implica o socorro à necessidade manifesta por ele. Isso porque o discurso, requisito para a relação ética, gera a responsabilidade por Outrem no presente imediato, reconduzindo o Mesmo à sua realidade última, como explicado:

É apenas ao abordar Outrem que me ajudo a mim mesmo. Não é que a minha existência se constitua no pensamento dos outros. Uma existência dita objectiva tal como se reflecte no pensamento dos outros e pela qual eu conto na universalidade, no Estado, na história, na totalidade, não me exprime, mas antes me dissimula. O rosto que acolho faz-me passar do fenómeno ao ser num outro sentido: no discurso, exponho-me à interrogação de Outrem e essa urgência da resposta - ponta aguda do presente - gera-me para a responsabilidade; como responsável, encontro-me reconduzido à minha realidade última. Esta atenção extrema não actualiza o que foi em potência, porque não é concebível sem o Outro.” (LEVINAS, 2020, p. 172-173).

A responsabilidade neste sentido, é antecessora da liberdade e é determinada pelo Outro. A liberdade individual é limitada pela obrigação de responder ao Outro que se apresenta a nós. A expansividade do Mesmo é confrontada com a responsabilidade pelo Outro, que é infinita e expressa primordialmente através da expressão do rosto. A experiência absoluta frente à face do Outro não é uma revelação ou desvelamento, mas manifestação de um rosto que transcende a forma.

A liberdade pessoal é posta em questão quando acolhemos o Outro, que é uma expressão de nossa responsabilidade. “Em Lévinas, a responsabilidade antecede a liberdade. O critério decisivo é o Outro que antecede o Eu. A liberdade do Eu esbarra na responsabilidade pelo Outro que se me impõe. A busca pela “saída de si” esbarra na responsabilidade pelo Outro.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 8).

É na relação social que o Outro transcendente, infinitamente Outro, se aproxima revelando por meio de seu rosto sua presença absoluta. Preterida qualquer plasticidade, o rosto humano é, nessa esfera, o que manifesta a exterioridade. “O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Nesse sentido não poderá ser compreendido, isto é, englobado.” (LEVINAS, 2020, p. 188).

A liberdade é questão de destaque na obra *Capitães da Areia*. A frase “a liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo” é um lema que permeia a narrativa. As crianças que integram o grupo, frequentemente não tem o que comer, se vestem de trapos, vivem nas ruas ou em um trapiche imundo, destruído, no qual entram chuvas e ventos, não tem carinho, cuidados, são caçadas pelo Estado e pela sociedade rica. Não possuem nada além da “liberdade de correr nas ruas”. A liberdade é o único e maior bem que possuem.

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.

A liberdade de que trata, Levinas, porém, não se pauta no princípio de desobrigação atribuído ao termo pelo narrador do romance de Jorge Amado. No romance, liberdade é poder vagar pelas ruas da Bahia sem ter horários fixos a cumprir, satisfações a prestar, é poder ser guiado por suas escolhas e decisões. Os integrantes do grupo, porém, protagonizam também diversas demonstrações da liberdade levinasiana, como será ilustrado posteriormente no subcapítulo “Liberdade: assegurar a autarcia do eu”. A Figura 5 ilustra a liberdade dos garotos nas ruas da Bahia.

Figura 5 - Meninos correm livres na Bahia no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

2.3 De Deus que vem à mente: a influência da exegese na ética levinasiana

Em entrevista concedida a Angelo Bianchi, Emmanuel Levinas atribui à expressão “rosto do Outro” os sinônimos “as pegadas do infinito, ou a Palavra de Deus”. Com isto pretende dizer que o rosto evoca um significado que não pode ser limitado por conceito. Essa exterioridade absoluta, impassível de delimitação, remete à noção de Infinito e, portanto, a Deus:

A ideia importante quando evoco o rosto do outro, as pegadas do Infinito ou a Palavra de Deus - é a de um significado de sentido que, originariamente não é tema, não é objeto de um saber, não é o ser de um ente, não é representação. Um Deus que diz respeito a mim mediante uma Palavra expressa no rosto do outro, é uma

transcendência que não se tornará nunca imanência. O rosto do Outro é sua maneira de significar. Uso também outra fórmula: Deus nunca toma corpo. Ele nunca se torna, propriamente falando, ente. É esta sua invisibilidade. Com efeito esta ideia é essencial na leitura do meu livro: *De Dieu qui vient à l' idée*. (LEVINAS, 2014, p. 28)

A última frase, traduzida do francês como “De Deus que vem à mente ou à ideia³²”, que de acordo com o próprio Emmanuel Levinas, descreve a ideia central do livro *Totalidade e Infinito*, transmite a noção de que olhar para a infinitude de exterioridade expressa no rosto do Outro, traz à mente a noção de Deus, isto é: a dimensão do divino abre-se a partir do rosto humano.

O contato com a dimensão divina no sentido dado opera a confrontação do Mesmo pelas necessidades demonstradas no rosto do Outro, pois tal dimensão evoca a “Palavra de Deus”, termo referente à Bíblia da religião cristã, em que o próprio Cristo designa o necessitado como representação de si.

O profundo significado da Bíblia para Emmanuel Levinas fica evidente na entrevista concedida a Philippe Nemo, formalizada no livro *Ética e Infinito* (2020b). Ao responder a pergunta introdutória “Como se começa a pensar?”, Emmanuel Levinas discorre sobre a importância da leitura de livros para a “transformação de traumas ou tateios” em perguntas e problemas a que pensar, e afirma:

Com efeito, ler é manter-se acima do realismo – ou da política –, da preocupação por nós mesmos, sem desembocar, contudo, nas boas intenções das nossas belas almas, nem na idealidade normativa do <<que deve ser>>. Nesse sentido, a Bíblia seria, para mim, o livro por excelência. (LEVINAS, 2020b, p. 11)

Mais adiante, na mesma entrevista, respondendo à pergunta “Como é que na sua obra se harmonizam estes dois modos de pensamento, o bíblico e o filosófico?”, responde:

Terão de se harmonizar? O sentimento religioso, tal como o recebi, consistia mais no respeito pelos livros – a Bíblia e seus comentários tradicionais, que remontam à origem do pensamento dos antigos rabinos – do que em determinadas crenças. Não quero com isso dizer que era um sentimento religioso atenuado. O sentimento de que a Bíblia é o Livro dos Livros em que se dizem as coisas primeiras, as que se deviam dizer para que a vida humana tenha um sentido, e se dizem sob uma forma que abre aos comentadores as próprias dimensões da profundidade, não era uma simples substituição de um juízo literário à consciência do <<sagrado>>. É a extraordinária presença das suas personagens, é esta plenitude de ética e as misteriosas possibilidades da exegese que significam originalmente, para mim, a transcendência. (LEVINAS, 2020b, p. 12-13).

³² A expressão “De Deus que vem à ideia” é também o título de uma das mais reconhecidas obras de Emmanuel Levinas, na qual o filósofo discorre profundamente acerca da questão da infinitude de Deus, a filosofia e a relação com o homem.

Fica demonstrada a enorme influência da Bíblia cristã sobre a filosofia levinasiana, um livro em que há personagens que demonstram o que o filósofo considera ser a plenitude da ética. E, ainda, um livro para o qual as possibilidades de interpretação e estudo crítico, consistem no verdadeiro significado do que Emmanuel Levinas entende ser a transcendência. A questão da responsabilidade de acolher e socorrer o Outro suprimindo as necessidades demonstradas através de seu rosto, um dos maiores fundamentos da ética da alteridade de Emmanuel Levinas, por exemplo, tem fundamento bíblico.

Na Bíblia cristã há inúmeras ordenanças de responsabilidade quanto ao pobre. No livro de Provérbios, diz: “Ao Senhor empresta o que se compadece do pobre, e ele lhe pagará o seu benefício.” (BÍBLIA, Provérbios 19:17). No capítulo 14 do mesmo livro, diz: “O que oprime ao pobre insulta aquele que o criou, mas o que se compadece do necessitado honra-o.” (14:31). Em Deuteronômio, diz: “Pois nunca haverá de ter pobres na terra; por isso, eu te ordeno: livremente, abrirás a mão para o teu irmão, para o necessitado, para o pobre na tua terra.” (BÍBLIA, Deuteronômio 15:11).

Além da obrigatoriedade de socorro a ser prestado ao pobre ante sua necessidade, há o expreso mandamento de que não se faça distinção entre pobres e ricos, ou qualquer outro tipo de aceção de pessoas:

Meus irmãos, não tenhais a fê de nosso Senhor Jesus Cristo, Senhor da glória, em aceção de pessoas. Porque, se no vosso ajuntamento entrar algum homem com anel de ouro no dedo, com trajes preciosos, e entrar também algum pobre com sórdido traje, E atentardes para o que traz o traje precioso, e lhe disserdes: Assenta-te tu aqui num lugar de honra, e disserdes ao pobre: Tu, fica aí em pé, ou assenta-te abaixo do meu estrado, porventura não fizestes distinção entre vós mesmos, e não vos fizestes juizes de maus pensamentos? (BÍBLIA, Tiago 2: 1-4).

O próprio Jesus era um judeu de origem pobre, carpinteiro de Nazaré da Galileia, nascido em uma manjedoura de estábulo, nomeou doze discípulos para que estivessem com ele, sendo estes todos, ou quase todos (não se sabe com certeza a profissão de alguns antes do chamado do Mestre) da classe operária.

Há ainda na Bíblia, a vinculação direta entre Cristo e o pobre, já que na teologia cristã, Jesus, integrante da Divina Trindade, se despiu de sua glória celestial fazendo-se homem pobre para salvar a humanidade: “pois conhecereis a graça de nosso Senhor Jesus Cristo, que, sendo rico, se fez pobre por amor de vós, para que, pela sua pobreza, vos tornásseis ricos.” (BÍBLIA, 2 Coríntios 8: 9). Nesse viés, a imagem do pobre converge para Cristo, que assume uma função paradigmática de todos os pobres.

No livro de Mateus, Jesus faz uma associação direta entre si e os “pequeninos”, termo que remete a crianças, como explicitado contextualmente no livro de Marcos, capítulo 10, versículos 13 a 15, mas não se restringe a elas. Fato este, demonstrado no próprio livro de Mateus, capítulo 18, em que a abrangência da palavra é apresentada.

No contexto referido, Jesus apresenta a seus discípulos uma criança como modelo dos que entrarão no reino dos céus: “E disse: em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos céus.” (BÍBLIA, Mateus 18:3).

Mais à diante nos versículos 10 a 14, por meio da parábola da ovelha perdida, Jesus ordena que não se despreze os pequeninos: “Vede, não desprezeis algum destes pequeninos, porque eu vos digo que os seus anjos nos céus sempre vêem a face de meu Pai que está nos céus. Porque o Filho do homem veio salvar o que se tinha perdido.” (BÍBLIA, Mateus 18: 10-11).

O texto aponta para a extrema importância dada por Cristo, o Bom Pastor, a qualquer pessoa que se desvia do caminho espiritual. Nessa conjuntura, o versículo 11 demonstra que os pequeninos citados não são mais as crianças, mas adultos com necessidades ou fragilidades, associados ao simbolismo da ovelha perdida. Inferência esta, decorrente do fato de que anteriormente Jesus apresentara as crianças como exemplo modelar dos que, sem ressalvas, serão salvos, de forma que, considerada a coerência, não poderia estar agora se referindo a elas como perdidas, em “o que se tinha perdido”.

Já em Mateus capítulo 25, ao falar sobre o grande julgamento em que o Rei separará “ovelhas de bodes”, seguindo com a metáfora das ovelhas como adultos que entrarão de posse da salvação, e bodes como adultos que serão condenados ao fogo do inferno, separados, respectivamente, à sua direita e esquerda, Jesus diz:

Então o Rei dirá aos que estiverem à sua direita: 'Venham, benditos de meu Pai! Recebam como herança o Reino que foi preparado para vocês desde a criação do mundo. Pois eu tive fome, e vocês me deram de comer; tive sede, e vocês me deram de beber; fui estrangeiro, e vocês me acolheram; necessitei de roupas, e vocês me vestiram; estive enfermo, e vocês cuidaram de mim; estive preso, e vocês me visitaram'. "Então os justos lhe responderão: 'Senhor, quando te vimos com fome e te demos de comer, ou com sede e te demos de beber? Quando te vimos como estrangeiro e te acolhemos, ou necessitado de roupas e te vestimos? Quando te vimos enfermo ou preso e fomos te visitar?'" O Rei responderá: 'Digo a verdade: O que vocês fizeram a algum dos meus pequeninos irmãos, a mim o fizeram'." (BÍBLIA, Mateus 25: 34-40)

A seguir, nos versículos 41 a 45, todos os que foram separados à esquerda do Rei, os “bodes”, são condenados ao inferno por terem feito o exato oposto do que fizeram os salvos.

Esse texto explicita a profunda convergência entre Cristo e os pobres, estrangeiros, necessitados, doentes, presos, na Bíblia cristã.

No contexto bíblico, portanto, a palavra pequeninos se refere não só às crianças, mas a todos aqueles que estão em situação de fragilidade, de necessidade, em toda amplitude a palavra abarca. Socorrer as necessidades de cada um que se apresenta necessitado é condição para a salvação, entendida como prestação de socorro ao próprio Deus.

O conceito de rosto na filosofia de Emmanuel Levinas não remete apenas à imagem que se vê do Outro, mas a um encontro com a sua exterioridade. Tal encontro inaugura uma relação em que a infinitude dessa exterioridade deve ser preservada: “O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuta-se em resistência total à apreensão.” (LEVINAS, 2020, p. 192).

Visando demonstrar a estreita relação entre os trechos bíblicos apresentados e a ética da alteridade de Emmanuel Levinas, é pertinente transcrever parcialmente a resposta do filósofo à pergunta “Como se traduz concretamente a responsabilidade para com outrem?” feita por François Poirié, em entrevista:

Lembre-se, eu cito isso com frequência, do capítulo XXV versículos 41-46 de Mateus, lembre-se desse diálogo: Vós me enxotastes, vós me perseguistes. - Quando foi que te enxotamos, quando foi que te perseguimos? - Mas quando recusastes a dar de comer ao pobre, quando enxotastes o pobre, quando vos mostrastes indiferente a seu respeito! Como se a respeito de outrem eu tivesse responsabilidades a partir do comer e do beber. É como se outrem que eu enxotei equivalesse a um Deus enxotado. Essa santidade talvez seja somente a santidade do problema social. Todos os problemas do comer e do beber, na medida em que concernem a outrem, se tornam sagrados. O que é importante, é a noção de uma responsabilidade que precede a noção de uma iniciativa culpável. (LEVINAS, 2007, p. 90).

A mutação do rosto em resistência ao imperialismo do Mesmo se dá quando o Outro é visto não meramente em sua plasticidade, mas por um olhar atento, norteado por um acréscimo de consciência que supõe o apelo do Outro. Este apelo deve ser entendido como a expressão de qualquer necessidade que tenha, seja, ou não, objetiva.

Nessa dimensão de encontro, o rosto nu do Outro transmite a fragilidade e miséria inerentes a seu ser. Ante a compreensão desse ser despido de qualquer adorno que encubra o seu conteúdo existencial puro, ou seja: indefeso, exposto à sua morte (pois o Mesmo pode ter o poder de aniquilá-lo), imediatamente vigora a ordenação ética de que aquele que o encontra, não o mate e, além disso o acolha e socorra no que quer que ele precise.

Judith Butler interpreta a manifestação de Deus através do mandamento ético de não matarás, na visão levinasiana, como:

Parece que a voz de Deus é representada pela voz humana, pois é Deus quem diz, por meio de Moisés: “Não Matarás. Os rosto que ao mesmo tempo me torna homicida e hgvtfme proíbe de cometer esse assassinato é aquele que fala numa voz que não é sua, que fala numa voz que não é humana. (BUTLER, 2022, p. 164)

Na já mencionada entrevista concedida a François Poirié (2007), Emmanuel Levinas descreve o rosto como expressão de uma exterioridade que é um chamamento imperativo à responsabilidade ética daquele que o encontra, uma manifestação de toda a fragilidade e miséria do ser a quem representa, que imprescindivelmente desperta o mandamento bíblico de responsabilidade quanto às suas necessidades.

O rosto (visage) não é da ordem do visto, não é um objeto, é aquilo cujo aparecer conserva uma exterioridade que é também um chamado - ou um imperativo dado à sua responsabilidade. Encontrar um rosto é, de pronto, ouvir um pedido e uma ordem. Eu defini o rosto precisamente por esses traços: para além da visão ou confundidos com a visão do rosto. Pode-se dizer uma vez mais: o rosto, por trás da feição que ele se dá, é como exposição de um ser à sua morte, o sem defesa, a nudez e a miséria de outrem. Ele é também o mandamento de tomar a si, a seu cargo, outrem, de não o deixar só; você ouve a palavra de Deus. (LEVINAS, 2007, p. 85).

No romance *Capitães da Areia*, no sétimo capítulo, “Deus sorri como um negrinho”, o enfoque da narração se volta para a personagem Pirulito. O integrante dos Capitães da Areia que “era um dos mais malvados”, demonstra uma genuína vocação para ser padre e é, por isso, considerado uma conquista do padre José Pedro.

Pirulito fora a grande conquista do padre José Pedro entre os Capitães da Areia. Tinha fama de ser um dos mais malvados do grupo, contavam dele que uma vez pusera o punhal na garganta de um menino que não queria lhe emprestar dinheiro e o fora enfiando devagarinho, sem tremer, até que o sangue começou a correr e o outro lhe deu tudo que queria. Mas contavam também que outra vez cortou de navalha a Chico Banha quando o mulato torturava um gato que se aventurara no trapiche atrás dos ratos. (AMADO, 2009, p. 109).

O menino segue pelas ruas de Salvador despreocupado, assobiando um samba e apreciando a beleza do dia. Seu contentamento está relacionado à recordação de que o padre “prometera tudo fazer para lhe conseguir um lugar no seminário”. (AMADO, 2009, p. 106.). Vai imerso em seus pensamentos, que são revelados ao leitor pelo narrador onisciente.

Mira o céu e sorri em gratidão, pensando que Deus era realmente bom. Ao pensar em Deus, pensa também nos Capitães da Areia. Tal correlação aponta diretamente para a questão exegética explanada acima: a imagem do pobre converge para Cristo. “Pirulito mirou o céu azul onde Deus devia estar e agradeceu num sorriso e pensou que Deus era realmente bom. *E pensando em Deus pensou também nos Capitães da Areia.*” (AMADO, 2009, p. 106, grifo nosso).

Pirulito, que antes conhecera um Deus bondoso e amoroso pelo viés de padre José Pedro, certo dia na Igreja da Piedade, ao ouvir o sermão de um frade alemão, passa a, paralelamente, conceber a noção de um Deus vingativo, pronto a condenar ao fogo eterno. Convivendo com o conflito gerado por duas percepções antitéticas, o garoto vivencia uma experiência que remete diretamente à questão do rosto do Outro como representação da Infinitude do divino. A figura 6 retrata a devoção da personagem Pirulito.

Figura 6 - Personagem Pirulito (Evaldo Maurício) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Pirulito é descrito na cena em que, ao meio-dia, parado na frente da vitrine de uma loja de artigos religiosos, observa na prateleira a imagem de uma escultura de virgem Conceição com o Menino Jesus nos braços. Ele deseja intensamente, não a imagem completa, mãe e filho, como seria comum de se esperar. Ele deseja o menino. A fonte do desejo é a identificação entre o menino Deus e os Capitães da Areia, dos quais faz parte.

E é esse amor e esse temor que fazem Pirulito indeciso ante a vitrina nesta hora de meio-dia, cheia de beleza. O sol é brando e claro, as flores desabrocham no jardim, vem uma calma e uma paz de todos os lados. Mas, mais belo que tudo é a imagem da Conceição com o Menino, que está na prateleira daquela loja de uma só porta. Na vitrina, quadros de santos, livros de orações em encadernações luxuosas, terços de ouro, relicários de prata. Mas dentro, bem na ponta da prateleira que chega até a porta, a imagem da Virgem da Conceição estende o Menino para Pirulito. *Pirulito pensa que a Virgem está a lhe entregar Deus, Deus criança e nu, pobre como Pirulito.* O escultor fez o Menino magro e a Virgem triste da magreza do seu Menino, mostrá-lo aos homens gordos e ricos. Por isso a imagem está ali e não se vende. O Menino nas imagens é sempre gordo, um ar de menino rico, um Deus Rico. *Ali é um Deus Pobre, um menino pobre, mesmo igual a Pirulito, ainda mais igual àqueles mais novos do grupo exatamente igual a um de colo, de poucos meses de idade, que fico abandonado*

na rua no dia que sua mãe morreu de um ataque, quando levava nos braços, e que João Grande trouxe para o trapiche, onde ficou até o fim da tarde os meninos vinham e espiavam e riam do Professor e do Grande, afobados para arranjar leite e água para o bebê quando a mãe de santo Don'Aninha viera e o levava consigo, recostado ao seu seio. Só que aquele era um menino negro e o Menino branco. No mais a aparência é absoluta. Até uma cara de choro tem o Menino, magro e pobre, nos braços da Virgem. E esta o oferece Pirulito, aos carinhos de Pirulito, ao amor de Pirulito. Lá fora o dia é lindo, o sol é brando, as flores desabrocham. Só o Menino tem fome e frio neste dia. Pirulito o levará consigo para o trapiche dos Capitães da Areia. Rezará para ele, cuidará dele, o alimentará com seu amor. (AMADO, 2009, p. 110-111, grifo nosso).

A escultura do menino Jesus chama a atenção de Pirulito por ser “Deus, Deus criança e nu, pobre como Pirulito.” Emmanuel Levinas diz que:

O “Tu não matarás” é a primeira palavra do rosto. Ora, é uma ordem. Há no aparecer do rosto um mandamento, como se algum senhor me falasse. Apesar de tudo, ao mesmo tempo o rosto de outrem está nu; é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo. E eu, que sou eu, mas enquanto “primeira pessoa”, sou aquele que encontra processos para responder ao apelo. (LEVINAS, 2020b, p. 72).

A epifania do rosto como rosto abre a humanidade. O rosto na sua nudez de rosto apresenta-me a penúria do pobre e do estrangeiro; mas essa pobreza e esse exílio que apelam para os meus poderes visam-me, não se entregam a tais poderes como dados, permanecem expressão de rosto. (LEVINAS, 2020a, p. 208).

O rosto do menino está nu, bem como seu corpo. A nudez de sua imagem aponta para o sentido atribuído na fala de Emmanuel Levinas: desamparo, fragilidade, exposição, desproteção. Ele é pobre como os Capitães da Areia. O significado de seu rosto consiste em dizer “tu não matarás”, ou seja: não cometa transgressão contra a alteridade ou violência contra o físico. Consiste, ainda, em uma imposição ética de que se preste socorro ao pedido demonstrado através da expressão facial.

É essa responsabilidade ética de socorrer que anima vigorosamente a vontade de Pirulito a roubar a imagem. O garoto prestará socorro ao oferecer seus carinhos, cuidados, reza e amor. O menino será alimentado por esse amor. A impossibilidade lógica de que a escultura faminta seja alimentada é resolvida pela proposição metafórica do amor como alimento.

No livro de Mateus, no trecho referente ao grande julgamento, o Rei diz que “O que vocês fizeram a algum dos meus pequeninos irmãos, a mim o fizeram.” (BÍBLIA, Mateus 25: 40). No caso do romance de Jorge Amado, Pirulito, invertendo a ordem de atuação prevista na parábola bíblica, socorre a escultura do menino Jesus ao invés de socorrer a algum dos seus “pequeninos irmãos”, ou seja, o próximo. Como, porém, a ação é equivalente, pois Deus e os “pequeninos irmãos”, nesse contexto são equivalentes, como dito na bíblia, ele obterá o resultado inverso: ao socorrer a Deus, socorre aos pequeninos irmãos, que são, aqui, todos os Capitães da Areia, incluindo a si mesmo.

A epifania do rosto do filho da virgem Conceição apresenta a penúria dos Capitães da Areia, bem como de todos os meninos pobres, abandonados, desamparados. Ao socorrê-lo ele é como João Grande e Professor ao socorrerem o bebê cuja mãe morreu de ataque. Ao invés de leite e água ele dará amor, que é do que precisam todas as crianças que vivem nas ruas e foram abandonadas pelas instituições de poder socioestatais e religiosas.

E é por isso que Pirulito, mesmo vivenciando um terrível conflito, quebra o juramento que fizera ao próprio Deus, no qual prometera que só furtaria se houvesse real necessidade, fosse para comer, para matar o frio, ou cumprir as leis do grupo, e leva o menino consigo.

Ele dá um passo. Dentro da loja só uma senhorita espera os fregueses, pintando os lábios com uma nova marca de batom. É fácil levar o Menino. Pirulito estende o pé noutro passo, mas o temor de Deus o assalta, E fica parado, pensando. Ele tinha jurado a Deus, no seu temor, que só furtaria para comer ou quando fosse uma coisa ordenada pelas leis do grupo, um assalto para o qual fosse indicado por Pedro Bala. Porque ele pensava que trair as leis nunca tinham sido escritas, mas existiam na consciência de cada um deles dos Capitães da Areia era um pecado também. E agora ia furtar só para ter o Menino consigo, alimentá-lo com seu carinho. *Era um pecado, não era para comer, para matar o frio, nem para cumprir as leis do grupo.* Deus era justo e o castigaria, lhe daria o fogo do inferno. Suas carnes arderiam, suas mãos que levassem o Menino queimariam durante uma vida que nunca acabava. O Menino era do dono da loja. (AMADO, 2009, p. 111).

O trecho citado acima demonstra que as maiores necessidades de Pirulito são a fome e o frio. Se for para comer e matar a fome, roubar não é pecado. É por isso que o medo do castigo do inferno acaba sendo suprimido, pois aquele roubo é, metaforicamente, para alimentar e aquecer a si e a todos os meninos, portanto, não é pecado. Ele não irá para o inferno, ele está socorrendo a Deus e receberá “como herança o Reino que foi preparado para vocês desde a criação do mundo. Pois eu tive fome, e vocês me deram de comer; tive sede, e vocês me deram de beber; [...] necessitei de roupas, e vocês me vestiram;” (BIBLIA, Mateus 25: 34-36).

– Leve e cuide dele... Cuide bem... Pirulito avança. Vê o inferno, o castigo de Deus, suas mãos e cabeça a arder uma vida que nunca acaba. Mas sacode o corpo como que jogando longe a visão, recebe o Menino que a Virgem lhe entrega, o encosta ao peito e desaparece na rua. Não olha o Menino. Mas sente que agora, encostado ao seu peito, o Menino sorri, não tem mais fome nem sede nem frio. Sorri o Menino como sorria o negrinho de poucos meses quando se encontrou no trapiche e viu que João Grande lhe dava leite às colheradas com suas mãos enormes, enquanto o Professor o sustinha encostado ao calor do seu peito. Assim sorri o Menino. (AMADO, 2009, p. 110-113).

“Assim sorri o Menino” é a frase que encerra o capítulo nomeado “Deus sorri como um Negrinho”. Deus sorri como sorria o negrinho cuja fome era suprimida pelas colheradas de leite dadas por João Grande. João Grande dava de comer a Deus, ao dar suprimir a fome do negrinho, Pirulito, ao sustentar o Menino em seu peito, pretende, inconscientemente, suprimir a fome e sede de amor que tem todos os Capitães da Areia.

2.4 Não matarás: a epifania do rosto

Para Emmanuel Levinas a compreensão da miséria essencial do Outro promove um aprofundamento tal na sensibilidade daquele que a percebe, que modifica a natureza do poder de que este dispunha. Torna-se, então, impossível a apropriação do ser a quem encontra, mas não a possibilidade de cometer seu assassinato.

Apropriar-se do Outro nesse contexto, seria impor a ele a totalidade, ou seja: reduzi-lo a uma ideia proveniente da noção que o Mesmo tem do que ele é. É a neutralização da infinitude da exterioridade do Outro, que passa a “caber”, ou ser definido pelo conceito do Mesmo. Na obra *Vida Precária: Os poderes do luto e da violência*, essa apropriação redutora, de que fala Levinas, é trazida, por Judith Butler, ao contexto atual, através de proposições quanto à estrutura do endereçamento. A autora desenvolve uma reflexão crítica sobre a vinculação moral que é estabelecida pela forma como somos endereçados pelos outros, e como o impacto dessas nomeações nos constituem de modo arbitrário.

A estrutura de endereçamento é importante para entendermos como a autoridade moral é introduzida e sustentada, se aceitarmos não apenas que no endereçamos a outros quando falamos, mas que de alguma forma chegamos a existir, por assim dizer, no momento em que estamos sendo endereçados, e algo sobre nossa existência se mostra precário quando esse endereçamento falha. Mais enfaticamente, no entanto, o que nos vincula moralmente tem a ver com a forma como somos endereçados pelos outros de maneiras que não podemos evitar ou prevenir; esse impacto pelo endereçamento do outro nos constitui primeiramente contra a nossa vontade ou, talvez, posto de maneira mais apropriada, antes da formação da nossa vontade. Então, se pensarmos que a autoridade moral significa encontrar nossa própria vontade e assim defendê-la, gravando nossos nomes em nossas vontades, pode ser que percamos o próprio modo de transmissão de exigências morais. *Ou seja, perdemos a condição de sermos endereçados, a demanda que surge de outro lugar, às vezes de outro lugar sem nome, que articula e pressiona nossas obrigações.* (BUTLER, 2022, p. 158-159, grifo nosso)

A conclusão é de que o endereçamento atribuído pelo Mesmo, constitui moralmente o Outro contra, ou antes, de sua vontade. Por conseguinte, se o verdadeiro significado de autoridade moral está vinculado a uma alteridade radical, e, portanto, exclusiva de cada ser, o endereçamento feito pelo Mesmo, por estabelecer uma designação fundada em seu conceito particular sobre o que é o Outro, perde o sentido e a validade. A estrutura do endereçamento, portanto, assenta sobre bases de violência, de imposição ontológica.

Dentro do âmbito da violência conceitual discutida, o termo matar não se refere apenas ao assassinato, à extinção objetiva da vida, como explica Emmanuel Levinas a François Poirié em entrevista, mas também às diversas formas de esmagar o outro.

Eu não posso deixar outrem sozinho em sua morte, mesmo se não posso suprimir a morte. Eu sempre assim interpretei o "Não matarás": O "Não matarás" não significa somente a interdição de enfiar uma faca no peito do próximo. Um pouco isso. Mas tantas maneiras de ser comportam uma forma de esmagar outrem. Eu cito demais a *Bíblia*, a bem da verdade – citemos então a admirável fórmula de Pascal: "Meu lugar ao sol, a usurpação de toda a terra!". Nessa frase de Pascal, pela simples reivindicação de um lugar ao sol, eu já usurpei a terra. (POIRIÉ, 2007, p. 91).

Estar perante o rosto do Outro, atento ao seu apelo, portanto, implica perder o poder de totalizá-lo, de modo que ele permaneça o Outro infinitamente Outro, o Outrem. O assassinato, por sua vez, não é uma suspensão por apropriação, mas uma aniquilação, uma total negação do ser.

Matar não é dominar, mas aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão. O assassinio exerce um poder sobre aquilo que escapa ao poder. Ainda poder, porque o rosto exprime-se no sensível; mas já impotência, porque o rosto rasga o sensível. A alteridade que se exprime no rosto fornece a única «matéria» possível à negação total. Só posso querer matar um ente absolutamente independente, aquele que ultrapassa infinitamente os meus poderes e que desse modo não se opõe a isso, mas paralisa o próprio poder de poder. Outrem é o único ser que eu posso querer matar. (LEVINAS, 2020, p. 192).

O ápice da violência é o assassinato, a aniquilação do Outro, que além da aceção objetiva de extermínio da vida, é também entendida como a negação de compreendê-lo. Tal compreensão não tem aqui o sentido redução a um conceito, o que constituiria uma totalização, mas o da faculdade de entender que a existência do Outro deve ser integralmente respeitada e de que há uma responsabilidade ética de socorrê-lo em suas necessidades.

François Poirié explica o sentido atribuído por Emmanuel Levinas à violência: “O rosto de outrem é, pois, o que rompe a violência, entendida não mais como pulsão assassina, mas como uma despreocupação, uma indiferença, um egoísmo.” (PORIÉ, 2007, p. 42). Cometer violência contra o outro é “transgredir a alteridade humana como critério ético.” (MARTINS, LEPAGNEUR, 2007, p. 9).

Como esclarecido por Poirié, a filosofia levinasiana propõe a compreensão da violência como uma falha em respeitar e preservar a singularidade constituinte do conteúdo do Outro. Essa falha se concretiza através da imposição da totalidade, que é compreendida como uma tentativa de redução do Outro a um objeto ou conceito através de sua abordagem por meio de categorização e, ou classificação.

[...] Mas a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas, em fazê-las desempenhar papéis em que já se não encontram, em fazê-las trair, não apenas compromissos, mas a sua própria substância, em levá-las a cometer actos que vão destruir toda a possibilidade de acto.” (LEVINAS, 2020, p. 8)

O Outro reduzido, objetificado, torna-se alvo fácil de manipulação de acordo com os interesses daquele que o totaliza. Por isso a violência é vista como uma apropriação da essência desse Outro, que se torna um joguete, passível de trair sua própria alteridade. Questão que Judith Butler traz para o contexto atual para explicar como as reivindicações e demandas morais são impostas pelos outros de maneira que não as podemos recusar e como resultam em violência.

Gostaria de considerar o “rosto”, a noção introduzida por Emmanuel Levinas, para explicar como os outros fazem reivindicações morais sobre nós, como nos endereçam demandas morais, demandas essas que não pedimos, mas que não podemos recusar. Lévinas faz uma exigência preliminar sobre mim, mas a sua não é a única exigência que devo seguir nos dias de hoje. [...] A noção levinasiana de rosto causou consternação crítica por um longo tempo. Parece que o “rosto” do que ele chama de “Outro” faz uma exigência ética a mim, e mesmo assim não sabemos o que está sendo reivindicado. O “rosto” do outro não pode ser lido em busca de um significado secreto, e o imperativo que ele entrega não é imediatamente traduzível em uma receita que possa ser linguisticamente formulada e seguida. (BUTLER, 2022, p. 160).

Judith Butler prossegue a reflexão para esclarecer qual o significado preciso do rosto e conclui que as palavras “Não Matarás”, pelas quais devemos entender esse significado, não o traduzem completamente, pois “é precisamente a vocalização sem palavras do sofrimento que marca aqui os limites da tradução linguística” (BUTLER, 2022, p. 163). O sentido do rosto é, portanto, é a comunicação do sofrimento que transmite a precariedade do outro.

Retomando, para efeito explicativo, parte do trecho citado anteriormente: “Só posso querer matar um ente absolutamente independente, aquele que ultrapassa infinitamente os meus poderes e que desse modo não se opõe a isso, mas paralisa o próprio poder de poder. Outrem é o único ser que eu posso querer matar.” (LEVINAS, 2020, p. 192). Mediante a observância deste fragmento textual e uma vez esclarecida a noção de violência, torna-se possível a compreensão da ideia de que presença do rosto impede de que se cometa a violência contra o Outro, mas não seu assassinato.

A atenção à imposição ética manifesta pela face do Outro rompe a violência. Sendo assim, o Outro não pode sofrer totalidade, permanece infinitamente Outro, Outrem. Somente neste estado, tendo a singularidade intocada, não se tornando posse conceitual, não sofrendo redução a uma noção, Outrem ultrapassa infinitamente aos poderes do Mesmo. Ao estar muito além dos poderes do Mesmo, Outrem está, também, além de poder se opor a seu próprio assassinato. Isto porque não estará envolvido com o Mesmo em nenhuma instância, em nenhum nível relacional além da linguagem e do discurso. Por isso “Outrem é o único ser que eu posso querer matar.”

A possibilidade do assassinato instaurada pelo rosto, porém, subsiste concomitantemente com a noção de que a epifania do rosto é ética. A compreensão da

fragilidade, miséria e fome do Outro indefeso, que emanam do seu olhar e da expressão de seu rosto nu, desprotegido, instaura proximidade com ele, suscitando a bondade de seu observador. Esse processo oportuniza que a intenção de matar seja avaliada como a impossibilidade ética de fazê-lo e, por isso, promove liberdade, pois “[...]na expressão, o ser que se impõe não limita, mas promove a minha liberdade, suscitando a minha bondade.” (LEVINAS, 2020, p. 195).

O infinito da transcendência de Outrem é infinita resistência ao seu assassinato transmitida através de seu rosto como recusa à aniquilação. No rosto está “desenhada” a ordem “não cometerás assassinio”, ou “não matarás”, que paralisa o poder do Mesmo. “O infinito paralisa o poder pela sua infinita resistência ao assassinio que, dura e intransponível, brilha no rosto de outrem, na nudez total dos seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta do transcendente.” (LEVINAS, 2020, p. 163).

Voltando à questão da influência bíblica na filosofia levinasiana, fica evidente a referência ao sexto dos dez mandamentos da religião judaico-cristã repassados por Deus a Moisés no capítulo 20, versículo 13 do livro bíblico de Êxodo. Esse mandamento é retomado e ressignificado por Jesus no Sermão do Monte, no Novo Testamento.

Ouvistes que foi dito aos antigos: Não matarás; e: Quem matar estará sujeito a julgamento. Eu, porém, vos digo que todo aquele que [sem motivo] se irar contra seu irmão estará sujeito a julgamento; e quem proferir um insulto a seu irmão estará sujeito a julgamento do tribunal; e quem lhe chamar: Tolo, estará sujeito ao inferno de fogo. (BÍBLIA, Mateus 5:21-22).

Jesus amplia o sentido da ordenança traçando um paralelo entre o assassinato do corpo físico e a ira e insulto contra o próximo. Deste trecho pode-se apreender que a ofensa pode ser considerada uma forma de assassinato emocional ou psicológico e, por isso, é passível julgamento tal qual o primeiro.

Em suma, o olhar atento ao rosto do Outro, portanto, implica impossibilidade ética de cometer a violência da totalidade contra ele. A impossibilidade de violência garante a inviolabilidade de sua alteridade, viabilizando a possibilidade de seu assassinato, que, por sua vez, é desestimulado pela mensagem “não matarás” transmitida pela epifania do rosto. A epifania do rosto é o vislumbre do infinito, o vislumbre de Deus, que vem à mente, evocando o sexto mandamento bíblico judaico-cristão.

É importante esclarecer que a impossibilidade de assassinato assinalada pelo filósofo é essencialmente ética, não tem a ingênua pretensão de afirmar uma imposição de inexequibilidade do ato, como demonstra a seguir:

O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer “tu não matarás”. O homicídio, é verdade, é um facto banal: pode matar-se a

outrem; a exigência ética não é uma necessidade ontológica. A proibição de matar não torna impossível o homicídio, mesmo se a autoridade da proibição se mantém na má consciência do mal feito – malignidade do mal. (LEVINAS, 2020b, p. 70).

Judith Butler, no ensaio “Vida Precária”, cita uma deliberação de Levinas quanto ao assassinato e, na sequência, discorre sobre a ligação entre rosto e discurso, da qual emerge o apelo ético manifesto através da ordenança de “Não Matarás”:

O Outro é o único ser que posso desejar matar. Posso desejar. E, no entanto, esse poder é exatamente contrário ao poder. O triunfo desse poder é a sua derrota como poder. No exato momento em que meu poder de matar se realiza, o outro me escapou [...]. Não olhei em seu rosto, não encontrei seu rosto. A tentação da completa negação [...] essa é a presença do rosto. Estar em relação com o outro face a face é ser incapaz de matar. É também a conjuntura do discurso.

“É também conjuntura do discurso”... Esta última frase não é um apelo em vão. Lévinas explica em uma entrevista que rosto e discurso estão amarrados. “O rosto fala, é nesse ato que possibilita e começa qualquer discurso” (EI, p. 87). Uma vez que o rosto “diz” “Não matarás”, aparentemente, é por esse crucial mandamento que a fala primeiro ganha vida, de modo que falar surge primeiro contra o pano de fundo desse possível assassinato. De uma forma mais geral, o discurso faz um apelo ético sobre nós precisamente porque, antes de falar, algo nos é falado. (BUTLER, 2022, p. 168).

A relação com o rosto, portanto, se inaugura com o discurso, antes mesmo que se possa dizer palavra. A interação com a face do Outro, a presença de seu rosto, comunica a impossibilidade de seu extermínio. A condição para a concretização do assassinato é considerada como o não encontrar o rosto do Outro.

Em *Capitães da Areia*, no décimo segundo capítulo, “Filha de Bexiguento”, a instância narrativa apresenta Dora, uma órfã cujos pais morreram de varíola, e que, por esta razão, juntamente com o pequeno irmão, Zé Fuinha, abandona o morro e parte para a cidade em busca de emprego. “Ela arranjará um emprego de copeira numa casa. Ainda era uma menina, mas havia muitas casas que preferiam mesmo uma menina porque o ordenado era menor.” (AMADO, 2009, p. 164). O trecho citado evidencia o teor ideológico da fala do narrador remetendo à sordidez da exploração inescrupulosa.

Na cidade Dora não encontra bondade desinteressada e não é socorrida em sua miséria: “A tarde toda foi uma caminhada de um lado para outro à procura de emprego. Em todas as casas diziam que não, o medo da varíola era *maior que qualquer bondade*.” (AMADO, 2009, p. 167, grifo nosso). No começo da noite, cansada, triste, tendo gasto os últimos níqueis em uma padaria, enquanto o irmãozinho esperava num jardim, ao voltar o encontra espiando um jogo de gude entre “um negro forte e um magrelo branco.” Logo o leitor é informado que se trata de João Grande e Professor, dois integrantes dos Capitães da Areia.

Os garotos, informados da morte dos pais de Dora e de seu insucesso na busca por emprego, se compadecem ao vê-la chorar. Praticam a bondade desinteressada ao levá-la para

dormir no trapiche, ainda que seja uma menina, mesmo incertos quanto à reação do chefe do líder do grupo, Pedro Bala.

João Grande e Professor conseguem ver o pedido de socorro e ordenamento “não cometerás assassinato” no rosto de Dora. Apesar de ser bonita, ter um corpo sensual, o que lhes move a ajudá-la é o choro:

Andaram. João Grande e Professor iam na frente. Ambos tinham vontade de conversar com Dora, mas nenhum sabia o que dizer, *não tinham se visto ainda num apuro assim*. A luz das lâmpadas batia nos cabelos loiros dela. O preto disse:

– É uma lindeza.

– Batuta fez Professor.

Mas não olhavam nem os seios, nem as coxas. Olhavam o cabelo loiro batido pela luz das lâmpadas elétricas. (AMADO, 2009, p. 172, grifo nosso).

O problema começa quando, ao chegarem com a garota no trapiche, vários meninos se excitam ante a visão de Dora e avançam com o objetivo de cometer estupro coletivo. Nesse contexto o estupro deve ser interpretado dentro do que Emmanuel Levinas considera assassinato, uma das tantas maneiras de esmagar outrem. “Eu sempre assim interpretei o “Não matarás”: O “Não matarás” não significa somente a interdição de enfiar uma faca no peito do próximo. Um pouco isso. Mas tantas maneiras de ser comportam uma forma de esmagar outrem.” (POIRIÉ, 2007, p. 91).

No embate João Grande e Professor saem em defesa da menina enquanto o restante do grupo avança. De acordo com Emmanuel Levinas só é possível matar o Outro que é infinitamente Outro. Dora, no entanto, nesse momento, deixa de ser um ser humano ontologicamente reduzido a conceito, pois passa para o patamar de desumanização, de objetificação sexual. Ela é referida, pelos meninos que querem estuprá-la, como “comida”, “peixão”, “carne”, deixando de ser Outrem mediante redução a conceito, o que, teoricamente, impossibilitaria seu assassinato.

Nesse caso, porém, a conceituação ultrapassa o mero patamar de redução do Outro ao conceito do Mesmo. O que ocorre não é uma totalização ou um endereçamento que constitui Dora moralmente, pois o nível de redução perpetrado lhe retirada a humanidade, ela passa para a zona do não ser, é encarada como uma “forma plástica qualquer”, eles não encontram seu rosto. Devido a esse esvaziamento do humano, à desconsideração do sofrimento comunicado pela face, Dora poderia, sim, ter sido estuprada.

Boa-Vida estava diante deles. Sem-Pernas vinha coxeando, e os outros logo atrás, os olhos estirados para Dora. Boa-Vida falou:

– *Quem é essa lasca?*

Professor se adiantou:

– Tava com fome. Ela e o irmão. A bexiga matou o pai e a mãe.

Boa-Vida riu um riso largo. Empinou o corpo:

– *É um peixeão...*

Sem-Pernas riu seu riso burlão, apontou os outros:

– Tá tudo como urubu em cima da *carniça*...

Dora se chegou para junto de Zé Fuinha, que acordara e tremia de medo. Uma voz disse entre os meninos:

– Professor, tu tá pensando que a *comida* é só pra tu e pra João Grande? Deixa pra nós também...

Outro gritou:

– Já tou com o ferro em brasa...

Muitos riram. Um se adiantou, mostrou o sexo a João Grande – Vê como a bichinha está, Grande. Doidinha... (AMADO, 2019, p. 169-170, grifo nosso).

Os garotos que querem violentá-la não encontram seu rosto. Eles concebem o rosto de Dora como objeto, lidam como se fosse “um objeto como um outro objeto qualquer”, como explica Emmanuel Levinas a Poirié em entrevista:

Se você concebe o rosto como objeto do fotógrafo, decerto você está lidando com um objeto como um outro objeto qualquer. Mas se você *encontra* o rosto, essa responsabilidade está nessa estranheza de outrem e em sua miséria. O rosto se oferece à tua misericórdia e à tua obrigação. Eu posso, certamente, olhar o rosto encarando-o, como uma forma plástica qualquer, fazendo abstração dessa significação da responsabilidade de que sua nudez e sua estranheza me incumbem. (POIRIÉ, 2007, p. 85, grifo do autor).

Durante toda a cena narrada a seguir, o evidente jogo de enfoque nos rostos e olhos das personagens demonstra o embate entre aqueles que encontram o rosto de Dora e aqueles desconsideram a precariedade que ele comunica. João Grande e Professor vêem muito além da imagem plástica de Dora. Eles captam seu pedido de socorro, a fragilidade, a miséria: ela é só uma menina, apavorada, implorando pela proteção que a sociedade lhe negou. A visão de ambos os garotos que expressam uma atitude ética concorda com a afirmação de Poirié sobre a teoria de rosto de Emmanuel Levinas: “Antes de ser imagem plástica e percepção sensível, de uma maneira mais essencial, o rosto é significação, fala; é por isso que a escuta do rosto prima sobre a sua visão.” (POIRIÉ, 2007, p. 27).

Os outros meninos abstraem à significação da responsabilidade que o pedido de socorro no rosto de Dora impõe, pois como dito, o desejo, a excitação sexual causa objetificação de sua imagem. Eles avançam incapazes de ser barrados pelo terror em seu rosto, pois tinham olhos fixos nos peitos, no cabelo loiro, não na “vocalização sem palavras do sofrimento” (BUTLER, 2022, p. 161) que marca o significado do rosto.

Professor replicou:

– Não tão vendo que é uma menina...

– *Já tem peito!* – gritou uma voz.

Volta Seca saiu de entre o grupo. Trazia os olhos muito excitado um riso no rosto sombrio:

– Lampião também não respeita cara. Dá ela pra gente Grande...

Sabiam que Professor era fraco, não agüentava pancada. *Estava doidamente excitados*, mas ainda temiam João Grande, que segurava o punhal. Volta Seca se via como no meio do grupo de Lampião, pronto para deflorar junto com todos uma filha de fazendeiro. A vela iluminava os cabelos loiros de Dora. *Ia um pavor pelo rosto dela*. João Grande não dizia nada, mas segurava o punhal na mão. Professor abriu a navalha, ficou junto dele. Então Volta Seca também puxou do punhal, começou a avançar. Os outros vinham por detrás dele, o cachorro latia. Boa-Vida falou mais uma vez:

– Desaparta, Grande. É melhor...

Professor pensava que se o Gato estivesse ali, estaria do lado deles, porque o Gato já, tinha mulher. Mas o Gato já tinha saído. Dora via o grupo avançar. O medo foi vencendo o desânimo e o cansaço em que estava. *Zé Fuinha chorava. Dora não tirava os olhos de Volta Seca. A cara sombria do mulato estava aberta em desejo, um riso nervoso a sacudia. Viu também os sinais da varíola no rosto de Boa-Vida quando este passou em frente da vela*, e então se lembrou da mãe morta. *Um soluço a sacudiu e deteve um momento os meninos*. Professor disse:

– Não vê que ela tá chorando.

Eles pararam um momento. Mas Volta Seca falou:

– E nós com isso? A babaca é a mesma...

Continuaram avançando. Iam vagarosamente, *os olhos fixos ora em Dora, ora no punhal que João Grande tinha na mão*. De repente se apressaram, chegaram muito mais perto. João Grande falou pela primeira vez:

– Furo o primeiro...

Boa-Vida riu, Volta Seca manejou o punhal. *Zé Fuinha chorava, Dora o olhou com os olhos apavorados*. Se abraçou nele, viu João Grande derrubar Boa-Vida. A voz de Pedro Bala, que entrava, fez com que parassem:

– Que diabo é isso?

Professor levantou-se. Volta Seca o soltou, já o havia cortado no braço. Boa-Vida ficou deitado como estava, *um talho no rosto*. João Grande continuou em guarda na frente de Dora. Pedro Bala se adiantou:

– Que é isso?

Boa-Vida falou do chão mesmo:

Estes frescos arranjaram *uma comida* e quer que seja para ele só. A gente também tem direito...

– Também. Eu pelo menos quero trepar hoje... – esganiçou Sem- Pernas.

Pedro Bala olhou para Dora. *Viu os peitos, o cabelo loiro*.

– Tão com o direito... – falou. – Arreda, João Grande.

O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços, gritou:

– Bala, eu como o primeiro que chegar aqui.

Pedro Bala adiantou mais um passo:

– Sai, Grande.

– *Tu não tá vendo que é uma menina?* Tu não tá vendo?

Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dele. *Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela, as lágrimas que caíam dos olhos*. Ouviu o choro de Zé Fuinha. João Grande falava:

– Eu sempre tive contigo, Bala. Sou teu amigo, *mas ela é uma menina*, fui eu e Professor que trouxe ela. Eu sou teu amigo, mas se tu vier eu te mato. É uma menina, ninguém faz mal a ela...

– A gente te derruba e depois... – disse Volta Seca.

– Cala a boca gritou Pedro Bala.

João Grande continuou:

– O pai dela, a mãe dela morreu de bexiga. A gente encontrou ela, não tinha onde dormir, a gente trouxe ela. *Não é uma puta, é uma menina, não vê que é uma menina?* Ninguém toca nela, Bala.

Pedro Bala disse baixinho:

– É uma menina...

Pulou para o lado de João Grande e de Professor.

– Tu é um negro bom. Tu tá com o direito... – voltou-se para os outros.

– Quem quiser vir, venha...

- Tu não pode fazer isso, Bala... – e Boa-Vida passava a mão no talho.
- Tu agora quer comer ela só com o Grande e Professor...
- Juro que não quero comer ela, nem eles quer. *É uma menina*. Mas ninguém toca nela. Quem quiser que venha... Os menores e mais medrosos foram se afastando. Boa-Vida se levantou, foi para seu canto, limpando o sangue. Volta Seca falou para Pedro Bala devagar:
- *Eu não vou não é de medo. É que tu disse que é uma menina*.
- Pedro Bala se aproximou de Dora:
- Tem medo, não. Ninguém toca em você. (AMADO, 2009, 170-173).

No texto romanesco o relevo dado aos rostos e olhares das personagens envolvidas é notável. O enfoque que começa nos “olhos excitados” e “riso no rosto sombrio” de Volta Seca, passa para o “pavor no rosto de Dora”, seguindo para os olhos dela, que miravam a “cara sombria do mulato” e “os sinais da varíola no rosto de Boa-Vida”. Os olhos do grupo que, ora se fixam em Dora, ora no punhal de João Grande, os olhos apavorados de Dora, o talho no rosto de Boa-Vida, o olhar de Pedro para Dora, o olhar espantado de João Grande para Pedro Bala, o apelo para o encontro à epifania do rosto: “– Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?”.

Há uma contraposição entre o olhar de Dora, que suplica socorro e exige não ser morto, e o olhar que se nega a ver mais que a objetificação sexual do Outro. “O olhar que suplica e exige - que só pode suplicar porque exige - privado de tudo porque tendo direito a tudo e que se reconhece dando (tal como «se põem as coisas em questão dando» -, esse olhar é precisamente a epifania do rosto como rosto.” (LEVINAS, 2020, p. 62).

Durante toda a cena a utilização da anáfora é empregada como recurso estilístico de considerável destaque. A combinação “é uma menina” é repetida nove vezes como uma forma de construir, consolidar e demonstrar a fragilidade e miséria expressos pelo rosto de Dora. Para João Grande e Professor é inquietante o fato de que algo que se lhes mostra tão óbvio não seja também evidente para os demais: “– Não tão vendo que é uma menina...”, “Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?”.

Emmanuel Levinas (2020, p. 163) diz que “O infinito paralisa o poder pela sua infinita resistência ao assassinio que, dura e intransponível, brilha no rosto de outrem, na nudez total dos seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta do transcendente.” Essa infinita resistência é percebida por Pedro Bala quando instigado por João Grande a encontrar o rosto de Dora, a perceber a responsabilidade que a nudez e estranheza desse rosto lhe incumbem:

- Sai, Grande.
- Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?
- Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dele. Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela, as lágrimas que caíam dos olhos. Ouviu o choro de Zé Fuinha. (AMADO, 2009, 172, grifo nosso).

Pedro Bala, então, reconhece a nudez total de seus olhos que choram e a infinita resistência de seu rosto ao assassinio o impede de cometê-lo. Pedro Bala percebe o terror, a miséria, o desespero. Reconhece a bondade desinteressada de João Grande: “– Tu é um negro bom. Tu tá com o direito...” e se junta a Grande e Professor contra o grupo, em defesa de Dora.

A fala de Volta Seca para Pedro Bala no final da cena comprova a desconsideração do rosto “– Eu não vou não é de medo. É que tu disse que é uma menina.” A razão para que ele não estupe Dora é a de que o chefe disse que ela é uma menina? Ora, esse fato não é imediatamente comunicado pela imagem da garota? Ainda que seja um blefe para demonstrar uma coragem que talvez não exista, a escolha das palavras denota que o garoto não entendeu o significado do rosto de Dora. Não há a compreensão e resposta ao rosto, que são explicadas por Judith Butler, como:

Responder ao rosto, entender seu significado, significa estar desperto para o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida. Isso não pode ser um despertar, para usar o termo de Lévinas, da minha própria vida, para que eu possa então fazer uma extrapolação da compreensão da minha própria precariedade até chegar à compreensão da vida precária de outra pessoa. É necessário que esse seja um entendimento da precariedade do Outro. É isso que faz o rosto pertencer à esfera da ética. (BUTLER, 2022, p. 164).

Em sua posição de líder, Pedro Bala não a estupra e impede que os outros também o façam. Fecha a questão dando à menina uma garantia: “– Tem medo, não. Ninguém toca em você.”. Esse compromisso firmado pela palavra comprova cabalmente o que diz Emmanuel Levinas sobre a nudez do rosto: “A nudez do rosto é penúria. Reconhecer outrem é reconhecer uma fome. Reconhecer Outrem - é dar. Mas é dar ao mestre, ao senhor, àquele que se aborda como «o senhor» numa dimensão de altura.” (LEVINAS, 2020, p. 62).

2.5 Ética: a irredutibilidade do outro a mim

De acordo com a filosofia levinasiana a negatividade está ligada ao Eu e ao Mesmo, pois sua existência provém da insatisfação e recusa quanto a condições de instalação no mundo em que o Eu habita. A negatividade se manifesta através de uma resistência que conecta o ser insatisfeito ao elemento de sua insatisfação de modo a formarem um sistema, uma totalização, exemplificada pelo filósofo do seguinte modo: “O médico que falhou uma carreira de engenheiro, o pobre que desejaria riqueza, o doente que sofre, o melancólico que se aborrece por nada, opõem-se à sua condição permanecendo, contudo, ligados a seus horizontes.” (LEVINAS, 2020, p. 27).

Em oposição à negatividade, figura o conceito de perfeição relacionada ao infinito, algo que não pode ser restrito ao plano comum, lógico e objetivo em que a negatividade ocorre. O infinito, que intitula a principal obra de Emmanuel Levinas, portanto, não está ligado à negatividade, mas à transcendência, à exterioridade absoluta e irreversível da relação entre o Mesmo e o Outro. “A ideia do perfeito é uma ideia do infinito. (...) a ideia do infinito designa uma altura e uma nobreza, uma transcendência.” (LEVINAS, 2020, p. 26).

O título *Totalidade e Infinito*, então, sintetiza o tema proposto pelo filósofo: descrever a metafísica, apresentada como a relação de irreversibilidade entre o Mesmo e o Outro. Relação esta, que ocorre mediante a irrevogabilidade da distância entre realidades infinitamente distintas, ou seja: sem que haja qualquer tipo de imposição sobre a identidade que constitui o metafísico, ou Mesmo, ou sobre a alteridade que constitui o transcendente, ou Outro.

Essa relação só é possível através da linguagem não impositiva, “em que nem o não nem o sim são a primeira palavra” (LEVINAS, 2020, p. 29) inaugurada pelo Eu, cuja essência é permanecer no ponto de partida da relação viabilizando a alteridade radical do Outro através de sua não interferência. O Infinito designa transcendência, demonstração da exterioridade absoluta e irreversível da relação do mesmo e do outro e Totalidade designa o produto da relação em que a irreversibilidade relacional não é respeitada.

Totalidade – Lévinas critica esse conceito como uma pretensão filosófica errada do Ocidente de atingir o saber absoluto, que tenta reduzir o Outro ao Mesmo, expressão de domínio. Trata-se do primado do Eu, ou do Mesmo. É a razão definida pelo Eu. Consiste na compreensão da ontologia como analogia ao indivíduo – único a existir – na sua individualidade. O primado do Eu se assenta na suficiência essencial do Mesmo, na identificação da ipseidade, no seu egoísmo. Trata-se de uma egolatria. “Remonta a ‘estados da alma pagãos, ao enraizamento no solo, à adoração que homens escravizados podem votar aos seus senhores. O ser antes do ente, a ontologia antes da metafísica.” Nessa perspectiva, a relação é de domínio e violência, pois o outro é o “eu mesmo” – “mesmidade”. (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 5).

O conhecimento e a informação prévios do Outro obliteram sua alteridade na relação estabelecida com o Mesmo, uma vez que este, influenciado por um conceito, não permanece apenas como ponto de partida da relação, mas segue imbuído de uma definição limitadora sobre um ser de distância radical da sua. Ser este, impossível de conceituar sem, com isso, a ele amalgamar sua natureza, seu julgamento. Portanto, o saber ou a teoria com caráter de conhecimento ou conceituação sobre a essência dos seres, anularia a heterogeneidade radical do Outro e afetaria a identidade do Mesmo.

Por essa perspectiva, a relação metafísica, ou seja, em que não ocorre a totalidade, não é possível em face desse saber, dessa teoria neutra capaz de tornar Eu e o Mesmo inteligíveis, à qual Emmanuel Levinas descreve como ontologia, conforme definição reproduzida a seguir:

À teoria, como inteligência dos seres, convém o título geral de ontologia. A ontologia que reconduz o Outro ao Mesmo promove a liberdade que é a identificação do Mesmo, que não se deixa alienar pelo outro. Aqui, a teoria empenha-se numa via que renuncia o desejo metafísico, à maravilha da exterioridade, de que vive esse desejo. – Mas a teoria, com respeito da exterioridade, desenha uma estrutura essencial da metafísica. Tem a preocupação de crítica na sua inteligência do ser – ou ontologia. (LEVINAS, 2020, p.29)

No trecho acima é possível compreender que Emmanuel Levinas redireciona o conceito geral de ontologia que, de modo amplo, é entendida como a teoria como inteligência no sentido de princípio da razão ou inteligibilidade dos seres. Enquanto a ontologia visa compreensões e definições totalizadoras dos seres humanos como um todo, desrespeitando as múltiplas individualidades que os compõe, a Ética tem uma preocupação crítica na compreensibilidade do ser, preza por respeitar a alteridade do Outro e a Identidade do Mesmo, que não são agrupados em conceitos gerais. Constitui uma intenção crítica que evidencia o exercício do Mesmo em sua obrigatoriedade de não reduzir o Outro a si. Segue, então o conceito de Ética:

Chama-se ética a esta impugnação da minha espontaneidade pela presença do Outrem. A estranheza de Outrem - a sua irredutibilidade a Mim, aos meus pensamentos e às minhas posses - realiza-se precisamente como um por em questão da minha espontaneidade, como ética. A metafísica, a transcendência, o acolhimento do Outro pelo Mesmo, de Outrem por Mim produz-se concretamente como a impugnação do Mesmo pelo Outro, isto é, como a ética que cumpre a essência crítica do saber. E tal como a crítica precede o dogmatismo, a metafísica precede a ontologia. (LEVINAS, 2020, p. 30).

A ontologia como filosofia primeira está centrada no Mesmo, conformando um conceito imperialista de dominação do conteúdo existencial do Outro, como define a proposição “A relação com o ser; que actua como ontologia, consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar. Não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo.” (LEVINAS, 2020, p. 33). Para Emmanuel Levinas a ética é a filosofia primeira, pois “A ética por ser relação, antecede a ontologia. Na relação com o infinitamente outro enquanto outro – Outrem -, não é adequada a ideia teórica do outro eu-próprio.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 78).

Em suma, a Ética é o comportamento de não imposição da totalidade sobre o Outro, que permanece Absolutamente Outro, somada à ação de responsabilidade suscitada pela face desse ser, pois “Encontrar um rosto é, *de pronto*, ouvir um pedido e uma ordem.” (LEVINAS, 2007, p. 85). O que diz Emmanuel Levinas nessa frase é que encontrar um rosto é ouvir um pedido de socorro a algum tipo de necessidade e encontrar a ordem “não matarás”. Nesse contexto, a Ética é materializada no ato de socorro e preservação da vida.

A ética: comportamento em que outrem, que lhe é estranho e indiferente, que não pertence nem à ordem de seus interesses nem àquela de suas afeições, no entanto, lhe

diz respeito. Sua alteridade lhe concerne. Relação de uma outra ordem que não o conhecimento em que o objeto é investido pelo saber, aquilo que passa pelo único modo de relação com os seres. Pode alguém ser para *um eu* sem reduzir-se a um objeto de puro conhecimento? Situado em uma relação ética, o outro homem permanece outro. Aqui, é precisamente a estranheza do outro, e se podemos dizer sua "estranheiridade", que o liga a você eticamente. É uma banalidade - mas é preciso espantar-se com ela. A idéia da transcendência talvez se eleve aqui. (POIRIÉ, 2007, p. 84).

Em *Capitães da Areia*, Dora, é a maior representante da Ética da alteridade levinasiana. Fato muito significativo dado o peso dessa personagem na narrativa. A aparição da garota na história marca uma divisão formal na obra. O romance é constituído por prólogo e três partes, sendo a segunda, a partir da qual é introduzida Dora, é nomeada como “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos”. O título é uma referência direta a situação vivida pela personagem mais a diante, fator que comprova a relevância de sua presença.

Destaca-se a referência aos olhos no referido título da partição romanesca, para que esteja em vista a relevância do rosto e olhos em toda a narrativa de *Capitães da Areia*, questão tão cara e de destaque na filosofia de Emmanuel Levinas.

O capítulo “Dora, Mãe” apresenta refinada demonstração do que é a ética da alteridade proposta pelo filósofo. Apresenta, ainda, estreita conexão com o exemplo da cena narrativa em que Pirulito furta o Menino Jesus da loja de artigos religiosos, relatada no subcapítulo “De Deus que vem à mente: a influência da exegese na ética levinasiana”. A Figura 7 apresenta o rosto da personagem Dora no Na Figura 3 vemos a interação carinhosa das personagens Professor e Dora no filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011).

Figura 7 - A personagem Dora (Ana Graciela Conceição) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Se ética é “esta impugnação da minha espontaneidade pela presença do Outrem - a sua irreducibilidade a Mim, aos meus pensamentos e às minhas posses” (LEVINAS, 2020a, p. 30), postura que produz acolhimento do “Outro pelo Mesmo, de Outrem por mim”, Dora demonstra a ética em sua essência.

O capítulo se inicia com a chegada de Gato, um dos integrantes dos Capitães da Areia, descrito como “o elegante do grupo” (AMADO, 2009, p. 37). O menino, que é amante da prostituta Dalva, sem jeito, pede que Dora coloque a linha na agulha para que possa coser uma roupa. A menina, prontamente, o ajuda e, faz além:

– Que é, Gato?

– Esse diabo desta linha... Nunca vi coisa mais difícil. Meter isso no rabo desta agulha...

– Dê cá...

Enfiou a linha, deu um nó numa das pontas. Gato disse para Professor:

– Só mulher é que sabe fazer esse troço...

Estendeu a mão para receber a agulha, mas Dora não entregou. Perguntou o que é que Gato tinha que coser. Gato mostrou o paletó roto no bolso. Era aquela roupa de casimira que fora do Sem-Pernas quando ele andara feito menino rico numa casa da Graça:

– É uma roupa porreta! – fez o Gato.

– Boa mesmo – apoiou Dora. – Tira o casaco.

Professor e Gato ficaram vendo ela coser. Em verdade não era uma maravilha de costura, mas eles nunca tinham tido ninguém que remendasse suas roupas. E somente Gato e Pirulito tinham costume de remendar eles mesmos as suas. Gato porque era metido a elegante e tinha uma amante, Pirulito porque gostava de andar limpo. Os outros deixavam que os farrapos que arranjavam se esfarrapassem ainda mais, até se tornarem trapos inúteis. Então mendigavam ou furtavam outra calça e outro paletó. Dora acabou o serviço:

– Tem mais?

Gato alisou o cabelo cheio de brilhantina:

– As costas da camisa...

Virou-se. A camisa estava rasgada de cima a baixo. Dora mandou que ele sentasse, começou a coser no corpo dele mesmo. (AMADO, 2009, P. 174-175, grifo nosso).

No exemplo, Dora, pondo em questão a sua espontaneidade, acolhe Gato, o socorre em sua necessidade. A frase grifada “– *Boa mesmo – apoiou Dora.*” Demonstra esta impugnação da espontaneidade da menina pela presença de Gato. Ainda que, obviamente, a roupa estivesse gasta, ela não discorda, nem faz qualquer tipo de acréscimo, apenas concorda. Essa postura demonstra abdicação a qualquer desejo de atuação sobre o Outro.

Além de fazer o que ele lhe pede explicitamente, reconhecendo a necessidade óbvia que motiva o pedido de enfiar a linha na agulha, resolve o problema ao costurar o rasgo do bolso do paletó de casimira. Fechada a questão, ela quer se assegurar sobre se o acolhimento prestado foi completo e por isso questiona se tem mais algum remendo a ser feito. Descobrimos, então, que a camisa que ele usava naquele momento estava “rasgada de cima a baixo”.

O garoto não expôs todo o problema. Ante a ajuda oferecida, por não querer causar desgaste a Dora pelo volume de serviço a ser prestado, ou por considerar mais importante a peça que ficaria à mostra, ele apresenta a questão de menor relevância quanto ao estado de suas roupas naquele momento. A camisa que vestia estava com um rasgo enorme, mas ele fala apenas do rasgo no bolso do paletó.

Dora reconhece integralmente o pedido de socorro do Outro que é Gato, e o acolhe por completo. Ele se sente cuidado como por sua mãe:

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. A mãe do Gato morreria cedo. Era uma mulher frágil e bonita. Também tinha as mãos maltratadas, que esposa de operário não tem manicura. E era dela também aquele gesto de remendar as camisas de Gato, mesmo nas costas de Gato. A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe. *Dora está por detrás dele, ele não vê.* Imagina então que é sua mãe que voltou. Gato está pequenino de novo, vestido com um camisolão de bulgariana e nas brincadeiras pelas ladeiras do morro o rompe todo. E sua mãe vem, faz com que ele se sente na sua frente e suas mãos ágeis manejam a agulha, de quando em vez o tocam e lhe dão aquela sensação de felicidade absoluta. Nenhum desejo. Somente felicidade. Ela voltou, remenda as camisas do Gato. Uma vontade de deitar no colo de Dora e deixar que ela cante para ele dormir, como quando era pequenino. (AMADO, 2009, P. 174-175, grifo nosso).

A frase “Dora está por detrás dele, ele não vê” reforça a questão do rosto, pois uma vez que a imagem de Dora está oculta, está escondida também a sua precariedade, seu sofrimento, seu apelo de socorro, de modo que Gato pode apenas desfrutar dos cuidados que lhe são oferecidos. Mediante a falta de rosto ele pode imaginar que Dora é sua mãe, que lhe faz tanta falta. A Figura 8 apresenta o rosto da personagem Gato, o mais elegante da turma.

Figura 8 - Personagem Gato (Paulo Abade) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Na sequência, Gato sai para se encontrar com Dalva, e Professor se assenta para contar uma história. Como era o único que dominava a leitura, e amava os livros, tinha o hábito de ler para o grupo. Chegam João Grande, Volta Seca e se reúnem a Dora para ouvir a “história de um temporal e de uma revolta”. (AMADO, 2019, p.177). A Figura 9 ilustra o hábito dos garotos de se reunir ao redor de Professor, único integrante do grupo que domina a leitura, para ouvir as histórias dos livros.

Figura 9 - Professor lê uma história para os principais integrantes do grupo, no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

A vibração do grupo ante os atos de heroísmo narrados fica explícita e é reconhecida por Volta Seca nos olhos de Dora. O enfoque no rosto e olhos das personagens, constante e contínuo durante toda a obra, é bastante evidente neste capítulo. “Amavam o heroísmo. Volta Seca espiou Dora. Os olhos dela brilhavam, ela amava o heroísmo também. Isso agradou ao sertanejo.” (AMADO, 2019, p.177).

Finalizada a história, Volta Seca pede que o Professor leia para ele uma reportagem do jornal que traz e em que há a fotografia de um homem do bando de Lampião.

Volta Seca espichou o jornal para Professor Dora *olhou* o mulato, ele sorriu meio confuso.

– É que traz notícias de Lampião... – seu *rosto sombrio clareava*. – Tu sabe que Lampião é meu padrim?

– *Padrinho?*

– Pois é... Foi minha mãe que tomou, porque Lampião é um macho de verdade, não respeita cara... Minha mãe era uma mulher valente, uma mulher capaz de aguentar um fuzil. Um dia fez correr dois soldados que se fizeram de besta. Era um mulherão... Valia um homem. *Dora ouvia encantada. Seu rosto sério fitava com a maior simpatia o rosto sombrio do mulato.* Volta Seca ficou calado, mas num jeito de quem queria dizer alguma coisa. Por fim falou.

– Tu também é valente... Sabe? 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...* (AMADO, 2009, P. 178, grifo nosso).

Dora, novamente pondo em questão a sua espontaneidade, acolhe Volta Seca, o socorre em sua necessidade. A necessidade do menino era de ser compreendido. Ele torcia e desejava fazer parte do grupo de Lampião, um bando de cangaceiros anunciado pelos jornais como integrado por indivíduos ontologicamente maus. Ele vibrava com notícias de que este grupo tinha saqueado, matado, deflorado... o que, para a maioria dos indivíduos, são atos repulsivos. Sua necessidade é de que alguém o compreendesse. Diferente do que acontece com Gato, como Volta Seca vê o rosto de Dora, ele não a imagina como sua mãe, mas se limita à comparação “tua parece com ela”.

A menina impugna sua espontaneidade ao não emitir qualquer tipo de julgamento e, apenas se limitar a fazer perguntas que demonstram o desejo de querer que ele explique para que ela possa compreender, como, por exemplo o questionamento “– Padrinho?”. A matéria lida, relata que Lampião, e seu grupo, foram surpreendidos ao entrar em uma vila, pois já eram aguardados. Um chofer de caminhão, os vira na estrada e avisara de modo que puderam pedir reforços de vilas vizinhas.

O tiroteio foi grande, Lampião só pôde mesmo abrir para a caatinga, que é sua casa. Um dos homens do grupo ficou estirado com um balaço no peito. Cortaram a cabeça dele, que foi enviada para a Bahia em triunfo. Vinha a fotografia no jornal. A boca aberta, os olhos furados, um homem segurando pela carapinha rala. Tinham cortado o pescoço a facão.

Dora comentou:

– Coitado dele... Que judiaria!

Volta Seca olhou agradecido. Seus olhos estavam injetados, seu rosto todavia mais sombrio. Dolorosamente sombrio.

– Filho de uma égua... – disse baixo. – Filho de uma égua de chofer... Se um dia eu te pegar...

A notícia adiantava que Lampião devia ter outros homens feridos, pois a retirada do grupo fora por demais rápida. Volta Seca falou em surdina. Era como se falasse para si mesmo...

– Já tá em tempo d’eu ir...

– *Pra onde?* – perguntou Dora.

– Pra junto de meu padrim. Ele tá precisando de mim...

Ela o olhou com tristeza:

– Tu vai mesmo, Volta Seca?

– Vou, sim.

– E se a polícia te matar, cortar tua cabeça?

– Juro que eu eles não topa vivo. Vou com um, mas eu eles não topa vivo... Não tem medo, não...

Afirmava à sua mãe, forte e valente mulata sertaneja, capaz de brigar com soldados, comadre de Lampião, amásia de cangaceiro, que podia confiar nele, que não o pegariam vivo, que lutaria até morrer... Dora ouvia com orgulho. (AMADO, 2009, p. 178-179, grifo nosso).

Dora responde ao pedido silencioso de socorro expresso pela face de Volta Seca, que é a necessidade de ser compreendido, com o comentário “– Coitado dele... Que judiaria!”. Enquanto a maioria das pessoas que leria aquela notícia sentiria certa satisfação ou vingança na morte de um cangaceiro violento, assassino e estuprador, Dora acolhe Volta Seca em sua dor e ódio, mostra que ele é sim compreendido, que não está sozinho. O socorro ao apelo mudo é respondido também sem vocalização, através do olhar do menino. Na Figura 10 é possível ver o ódio estampado no rosto da personagem Volta Seca.

Figura 10 - Personagem Volta Seca (Heder Jesus dos Santos) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Note-se que Dora segue sem emitir qualquer julgamento, não impõe qualquer opinião ou redução a Volta Seca. Ela não diz que ele não deve ir se juntar ao bando, ainda que seu olhar denote que sua vontade não é esta. Ela fica triste que ele vá, mas impugna sua tristeza e não tenta impor que fique. Ela não afirma que ele será morto, apenas faz perguntas e aventa possibilidades que o deixam livre para responder como quiser, exercendo sua Outridade sem imposição. Ele se sente compreendido e acolhido, como por sua mãe.

Pirulito, o garoto que, ao conviver com o padre José Pedro, descobrira sua vocação episcopal, conforme já relatado no subcapítulo “De Deus que vem à mente: a influência da exegese na ética levinasiana”, também vivencia uma relação ética com Dora neste capítulo.

Pirulito a vê sua chegada com desconfiança, pois para ele representava o pecado. “Em verdade ela era apenas uma criança, uma criança abandonada como eles. [...] Mas os pequenos seios que nasciam se empinavam no vestido, o pedaço de coxa que aparecia era branco e redondo. Pirulito tinha medo.” (AMADO, 2009, p. 180).

O medo que tinha da tentação que vinha de dentro de si, porém, se desvanece diante do tratamento ético que recebe de Dora. Ela novamente impugna sua espontaneidade pela presença de Professor. Mesmo não sendo religiosa, demonstra interesse pelos pertences religiosos do garoto, demonstrando o acolhimento de compreensão que não é oferecido por ninguém no trapiche.

Dora, mais uma vez, procede como com os demais meninos, fazendo perguntas que oportunizam, através do diálogo, a relação ética, pois, de acordo com Emmanuel Levinas, “Com efeito, o ser que me fala e a quem respondo ou que eu interrogo não se oferece a mim, não se dá de maneira que eu possa assumir essa manifestação, pô-la à medida da minha interioridade e recebê-la como vinda de mim mesmo.” (LEVINAS, 2020a, p. 292).

Dora ficou olhando os quadros de santo. Professor parou atrás dela, olhava também. *Havia flores sob a imagem do Menino Deus que Pirulito furtara um dia.* Dora chegou mais perto:

– É uma beleza...

O medo começou a desaparecer do coração do Pirulito. Ela se interessava pelos seus santos, santos para os quais ninguém ligava no trapiche. Dora perguntou:

– É tudo teu?

Pirulito fez que sim com a cabeça e sorriu. Se adiantou, mostrou tudo que possuía. Os quadros, o catecismo, o terço, tudo. Ela *olhava* com satisfação. Sorria também enquanto Professor a *espiava com os olhos míopes*. Pirulito contava a história de Santo Antônio, que tinha estado em dois lugares ao mesmo tempo. Isso para salvar seu pai da forca, para a qual fora condenado injustamente. Contava do mesmo modo como Professor lia histórias heróicas de marinheiros corajoso e revoltosos. *Dora escutava com a mesma atenção e a mesma simpatia.* Conversavam os dois, Professor calado, ouvindo. Pirulito contou coisas da sua religião, milagres de santos, a bondade do padre José Pedro:

– Quando tu conhecer ele, vai gostar...

Ela disse que com certeza. 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 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.* Ele fala:

– Tu sabe que eu quero ser padre?

– *Que bom... – fez ela.* (AMADO, 2009, p. 180-181, grifo nosso).

Ela diz que com certeza irá gostar do padre quando conhecê-lo, comprovando a impugnação de sua espontaneidade frente a Pirulito, pois não pode saber, de fato com certeza se irá gostar de alguém que ainda não conhece. Essa relação dialógica em que “A exterioridade do discurso não se converte em interioridade.” (LEVINAS, 2020a, p.292), faz com que o garoto veja Dora como a uma mãe.

É precisamente da falta de julgamento, da impugnação da espontaneidade do Mesmo Dora frente a si, do que ele precisa. A menina reconhece integralmente o pedido de socorro do Outro que é Pirulito e o acolhe por completo. Ele não se sente julgado por ela, como faria sua mãe, portanto é encorajado a contar que queria ser sacerdote, algo que “*Só à sua mãe teria coragem de contar*”.

A exterioridade do ser não significa, de facto, que a multiplicidade não tenha relação. Só que a relação que liga a multiplicidade não preenche o abismo da separação, antes o confirma. *Nessa relação, reconhecemos a imagem que só se produz no frente a frente; e na linguagem reconhecemos o ensino.* O ensino é uma maneira para a verdade se produzir de forma que não seja obra minha, que eu não a possa manter a partir da minha interioridade. Ao afirmar uma tal produção da verdade, modifica-se o sentido original da verdade e a estrutura noese-noema como sentido da intencionalidade. (LEVINAS, 2020a, P. 291, 292).

Tal qual no trecho da obra de Emmanuel Levinas, observa-se Dora frente a Pirulito. A exterioridade de ambos é preservada pela postura ética de Dora. A multiplicidade de ambos se relaciona sem imposição produzindo linguagem que é reconhecida como ensino.

Ao contar que quer ser padre e receber a resposta “Que bom”, Pirulito confessa sua incerteza quanto ao merecimento a desempenhar essa função. Dora, então, sem preencher o abismo da separação da alteridade de ambos, sem impor a contrapartida de afirmar que eles são bons, ensina a Pirulito que eles não são seres ontologicamente maus. Ela ensina que eles não cometem crimes e/ou pecados por maldade, mas sim por causa da experiência que vivem ao não ter ninguém que zele por eles, que supra a fome e sede de amor e carinho das quais padecem. Esse conceito de Identidade moldada pela experiência será aprofundado no subcapítulo seguinte.

Só à sua mãe teria coragem de contar isso. E ela está na sua frente. Ele fala:

– Tu sabe que eu quero ser padre?

– *Que bom...* – fez ela.

O rosto de Pirulito se iluminou. *Olhou* para Dora, falou com a voz exaltada:

– Tu pensa que eu mereço? Deus é bom, mas também sabe castigar...

– Por quê? – havia espanto na pergunta de Dora.

– Tu não vê que a vida da gente é cheia de pecado?... Todo dia...

– A culpa não é da gente... – esclareceu Dora. – A gente não tem ninguém.

Mas agora Pirulito tinha a ela. A sua mãe. Riu satisfeito:

– Padre José Pedro também já disse isso. É capaz...

Riu mais, ela sorriu também animando.

–... é capaz de que um dia eu seja padre.

– Tu vai ser, sim.

– Tu quer esse Deus Menino pra tu? – perguntou ele de repente.

Era como um filho que levasse parte da sua guloseima para sua mãe, que lhe dera o níquel para que comprasse. *E Dora aceitou, como uma mãe aceita parte da guloseima do filho querido para que este fique satisfeito.* (AMADO, 2009, p. 181, grifo nosso).

Em “Mas agora Pirulito tinha a ela. A sua mãe”, ocorre algo diferente do que se passa com Gato, que não via o rosto de Dora e por isso pôde reduzi-la ao conceito de sua mãe

biológica; e do que ocorre com Volta Seca, que o via e, por isso, estava impossibilitado de reduzi-la ao conceito de outra pessoa, tendo que estabelecer um comparativo. Pirulito vê a face de Dora e confere à outridade radical dela, o papel de sua mãe. Aqui Dora não é outra pessoa, nem como outra pessoa, é ela mesma.

No subcapítulo “De Deus que vem à mente: a influência da exegese na ética levinasiana”, foi demonstrada a pertinência do viés interpretativo que afirma que a urgência sentida por Pirulito para realizar o furto do Menino nu, pobre e criança que pende dos braços da virgem Conceição na loja de artigos religiosos, se deve a um desejo inconsciente e metafórico de suprir a fome e sede de amor que tem todos os integrantes do grupo Capitães da Areia.

O fragmento romanesco transcrito acima mostra que Pirulito dá a Dora o Menino furtado. Esse presente simboliza, metaforicamente, que a urgência que sente de suprir a fome e sede de amor que tem todos os integrantes do grupo Capitães da Areia acabou. Isso, pois, neste momento, sente que essa necessidade conjunta do grupo foi preenchida pela presença de alguém que se relaciona com eles conforme os preceitos da Ética da Alteridade proposta por Emmanuel Levinas.

Destaca-se a escolha da figura guloseima como ilustração comparativa do ato em que Pirulito presenteia Dora com o Menino. “Era como um filho que levasse parte da sua guloseima para sua mãe, que lhe dera o níquel para que comprasse. E Dora aceitou, como uma mãe aceita parte da guloseima do filho querido para que este fique satisfeito.” (AMADO, 2009, p. 181, grifo nosso). Guloseima, palavra definida pelo Minidicionário da Língua Portuguesa, de Silveira Bueno (1996, p. 335), como: “manjar doce, delicado ou muito saboroso.” A criança oferece a guloseima, pois tem a fome saciada.

2.6 Identidade, a obra original da identificação

O conceito levinasiano de Eu está condicionado à identidade, que por sua vez é vinculada à identificação do ser com tudo o que lhe acontece em sua relação concreta de permanência no mundo. A identificação como condicionante da existência, pode ser entendida pelo conceito de experiência. Existir é um processo de constante reencontro de uma identidade que é permanentemente alterada pelas experiências vividas, como explica Emmanuel Levinas:

Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O Eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar sua

identidade através de tudo que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. (LEVINAS, 2020, p. 22)

Tudo o que acontece a esse Eu em sua existência no mundo, ou seja: todas as experiências vividas, contribuem para a sua permanente construção e integram sua essência identitária. Nelly Richard (2002), apresenta uma concepção de experiência concordante com a proposta por Emmanuel Levinas. Rejeitando a dimensão ontológica e abordando a epistemologia, a autora discorre sobre o conceito de experiência como ensaio, ou seja: não se refere ao finito conhecimento adquirido através de uma situação vivida e encerrada, mas a um contínuo experimentar de situações e posições relativas ao presente vivido. Essa incessante identificação com tudo o que lhe acontece promove uma “construção local do sujeito”.

Essa concepção de experiência contraria a universalidade do saber, pois impossibilita que o sujeito seja definido por uma visão generalizada e neutralizante, mas sim, pelo contrário, que seja observado pelas manifestações de uma identidade mutável, que é produto das interações sociais, posições e contextos específicos que ocupa. Experimentar seria, portanto, a permanente integração de subjetividade e contexto. Nelly Richard também propõe que a identidade, ou diferença, são produzidas a partir da dimensão teórico-política da experiência, que posiciona o indivíduo material e criticamente conferindo “mobilidade operatória” para questionar os códigos dominantes.

Tomado em sua dimensão já não ontológica, mas epistemológica, o conceito de experiência tem o valor crítico de postular formas de conhecimento parciais e situadas, relativas ao aqui e agora de uma construção local de sujeito, que desmente o falso universalismo do saber que defende o sistema de generalização masculina. Contra a abstração neutralizante do saber, a revalorização da experiência serve para afirmar a concreção material-social de uma determinada posição de sujeito, específica a um contexto particular de formação e relações sociais. O recurso à experiência (a pessoa-em-situação: subjetividade e contexto) merece, efetivamente, ser defendido contra a tese da cientificidade do saber objetivo e da especulatividade do saber filosófico como saber puro, sem marcas de determinação sexual (sem vestígio de nenhum dos conflitos de força e poder, que se desenrolam em torno da legitimação e apropriação do sentido). Em sua dimensão teórico-política, a “experiência” sublinha a localização crítica de um sujeito que interpela os códigos dominantes, a partir de um lugar de enunciação sempre específico, materialmente situado, e designa processos de atuação que dotam seu sujeito de mobilidade operatória, para produzir identidade ou diferença como resposta a certas conjunturas de poder. (RICHARD, 2002, p.145 – 146).

No trecho transcrito, através de seu viés feminista, a autora propõe a experiência como recurso à “abstração neutralizante do saber” visando desmascarar o “falso universalismo” defendido pelo “sistema de generalização masculina” para que todos os indivíduos possam ser observados pelas manifestações de sua construção identitária como resultado de sua posição em um contexto específico.

Emmanuel Levinas, por sua vez, com o objetivo mais amplo de desmascarar todo o sistema de generalização ontológica, se utiliza da mesma noção de experiência vinculada à construção identitária para combater a abstração neutralizante do saber. A visão de identificação experimental levinasiana nada mais é que o viés de observação do ser humano através do momento retratado, a conjunção da subjetividade e contexto como produtores de experiências que constroem perpetuamente a identidade do ser. Essa concepção protege os indivíduos da universalidade e materialidade, pois a partir dela não é possível se valer de conceituações ontológicas como meio de justificação de conceitos dominantes.

Direcionando para o universo ficcional de *Capitães da Areia*, ao empregar a concepção de experiência ou identificação levinasiana, não se poderia afirmar, por exemplo, que as crianças em situação de rua são ladras, referindo-se à sua natureza existencial. Ao inviabilizar essa possibilidade simplista, passa-se a considerar o aspecto epistemológico de investigação do modo pelo qual a posição do indivíduo, o contexto, as relações sociais em que está inserido, se combinam com sua alteridade, ou subjetividade, produzindo resultados diversos através dos quais o sujeito vai identificando-se e reencontrando continuamente sua identidade.

Voltando à proposição de Nelly Richard, a autora aborda a dimensão teóricopolítica do conceito de experiência apresentado, destacando o quanto a especificidade do posicionamento crítico do sujeito é enfatizada quando sua abordagem é vinculada à situação na qual é observado, e não a um conceito impessoal dominante. Esse sujeito tem mobilidade para atuar, produzir sua identidade a partir da identificação com as respostas que apresenta durante o processo de existência, de tudo que lhe acontece.

Em sua dimensão teórico-política, a “experiência” sublinha a localização crítica de um sujeito que interpela os códigos dominantes, a partir de um lugar de enunciação sempre específico, materialmente situado, e designa processos de atuação que dotam seu sujeito de mobilidade operatória, para produzir identidade ou diferença como resposta a certas conjunturas de poder. (RICHARD, 2002, p.145 – 146).

Para Emmanuel Levinas as contínuas alterações do Eu como produto da sua experiência, ou identificação, não o distinguem de sua centralidade original. Ainda que seja mutável estando, por isso, passível de se surpreender com alguns de seus próprios aspectos, é sempre idêntico a si mesmo em todas as múltiplas facetas, pois a sua identidade é produto da identificação com o tudo o que lhe acontece no processo de vivência. Como exemplo desta proposição, é pertinente a referência a personagem Daniel, protagonista do livro de ficção contemporânea brasileira *O corpo Interminável* (2019), da autora Claudia Lage, que expõe a estranheza do reconhecimento de seu Eu multifacetado em sua unicidade, bem como a influência de tudo que lhe acontece na construção de seu conteúdo identitário:

(...) mais perigoso talvez seja o de deduzir que a pessoa à sua frente é decorrência do que lhe aconteceu ou do que lhe faltou, quando somos feitos de tantas interferências e intersecções. Se eu digo para Melina que fui um menino sensível, rodeado de livros, que tinha um caderno no qual escrevia incessantemente, logo me vem a imagem do garoto de joelhos ralados pulando o muro de casa, tacando pedras em cachorros e matando com estilingue passarinhos. *Fui esses meninos, mas sou e não sou nenhum.* Se uma lembrança tão pequena já nos coloca contra a parede, o que dizer do resto, do que se evita lembrar, de tudo de que não tivemos conhecimento, essas lacunas insistentes quanto maiores, mais capazes de nos contradizer. (LAGE, 2019, p. 41, grifo nosso)

Dando prosseguimento à questão da identificação identitária através da constante experiência vivencial, o mundo que sedia este processo é apresentado por Emmanuel Levinas como a casa do Eu. Além de um espaço físico, é o lugar que oferece possibilidades concretas e em que há contato e dependência de uma realidade diversa da interioridade desse Eu, apesar, ou graças a qual, advém sua liberdade.

A possibilidade de possuir os meios oferecidos pelo lugar é identificada pelo filósofo como “a Maneira do Mesmo”. Os elementos através dos quais o Mesmo se identifica com o mundo, como seu corpo, profissão, sua casa entre outros caracterizadores, não o definem ou limitam, sendo apenas articulações de sua estrutura identitária. “Ser eu é, para além de toda individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo.” (LEVINAS, 2020, p. 22)

Para Emmanuel Levinas o conceito do Mesmo se dá como o concreto egoísmo, já que não possui qualquer vinculação, nem mesmo de oposição, com o Outro, com o qual metafisicamente não pode ser totalizado em um mesmo conceito. O conteúdo do Eu é sua identidade, enquanto o conteúdo conceitual do Outro é sua alteridade, que em nenhuma medida se refere ao Mesmo, e é irrevogável, tornando-o um estrangeiro em relação ao mundo em que o Eu metafísico se revela-se através da permanência. Permanecer no mundo implica identificar-se com seus elementos e a identificação constitui a identidade. jlkkn

A alteridade do Outro é o que o constitui, de modo que destituído dela não pode existir, enquanto a alteridade do Mesmo não é formal e cai sob a sua capacidade de posse no mundo onde permanece, pois possuir é “suspender a alteridade do que é outro à primeira vista e outro em relação a mim.” (LEVINAS, 2020, p. 24). O mundo, que é outro em relação ao Eu, tem uma alteridade mutável, que se oferece ou se recusa à posse. O enfrentamento da outridade do mundo pelo Eu consiste em permanecer e identificar-se.

À medida que o Eu possui o mundo em que habita, suspende sua alteridade constituindo uma identidade que engloba tudo que lhe acontece. Já a alteridade do Outro ser refuta e contesta a posse do Mesmo.

O absolutamente outro é outrem; não faz número comigo. A colectividade em que eu digo <<tu>> ou <<nós>> não é um plural de <<eu>>. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. Nem a posse, nem a unidade do número, nem a unidade do conceito me ligam a outrem. (LEVINAS, 2020, p.25).

O concreto egoísmo conceitual do Mesmo não o impede de relacionar-se com o Outro sem desrespeitar sua alteridade. A relação entre eles, que é a metafísica, se dá pela linguagem, meio capaz de conectá-los sem que haja imposição de um termo sobre o outro, nem uma totalização dos seus conteúdos. Através do discurso podem se comunicar sem interferência do Mesmo na transcendência do Outro e essa associação só pode ocorrer quando o Mesmo sai de si para estabelecer a comunicação.

A existência concreta do Eu e do pensamento é necessária para que a alteridade seja desenvolvida no ser, pois é o pensamento, manifestação da interioridade, que produz a transcendência. “A alteridade só é possível a partir de mim” (LEVINAS, 2020, p. 26), isto é, só é possível conhecer esta relação se a efetuamos. O discurso legitima o egoísmo conceitual do Eu ao manter a separação radical que exprime em relação ao Outro, mas o ato de estabelecer um discurso com o Outro “consiste em reconhecer a outrem um direito sobre o egoísmo e assim justificar-se. A apologia em que o eu, ao mesmo tempo se afirma e se inclina perante o transcendente é a essência do discurso.” (LEVINAS, 2020, p. 26).

O rompimento da totalidade requerido no discurso não ocorre através da distinção de termos que podem ser relacionados, mas somente quando há a descontinuidade um pensamento totalizante perante um Outro que o resiste e contraria. Esse pensamento, então, ao invés de constituir com ele um total, consiste em falar. A essa conexão não totalizadora que ocorre entre o Mesmo e o Outro, Emmanuel Levinas conceitua como religião. “Propomos que se chame religião ao laço que se estabelece entre o Mesmo e o Outro, sem constituir uma totalidade” (2020, p.27).

Nesta dissertação o conceito de Identidade como produto da identificação, ou da experiência, é norteador da análise das posições do narrador no universo diegético de *Capitães da Areia* (AMADO, 2009). Serão analisadas as suas escolhas de manifestação, o posicionamento e representação das personagens, entre outros aspectos. Tais aspectos serão observados sempre sob o fundamento de que os seres não agem movidos por uma pré-determinação ontológica, mas sim mediante experiências que são produto da fusão entre contexto e subjetividade, construindo uma identidade que não está pronta, mas em contínua modificação e reidentificação.

Em *Capitães da Areia*, no belíssimo capítulo “As Luzes do Carrossel” há um exemplo muito contundente do sentido levinasiano de Identidade. Ao longo de todo o romance há diversas alusões à personagem Lampião. Figura de existência histórica real, Virgulino Ferreira da Silva³³, é transformado em personagem do universo diegético de Jorge Amado. Apresentado como padrinho de Volta Seca, uma das crianças que integram o Grupo Capitães da Areia e tem destaque na narrativa, Lampião é frequentemente citado através de reportagens de jornal que retratam seus feitos. Isso porque o afilhado, mesmo não sabendo ler, acompanha as publicações de jornal que trazem a foto do cangaceiro e seu bando e, em diversas passagens, pede ao colega, Professor, que leia as matérias jornalísticas.

No quarto capítulo do romance de Jorge Amado o narrador onisciente, de forma muito poética, relata a chegada do “grande carrossel japonês” de Nhozinho França, à cidade de Salvador:

O GRANDE CARROSSEL JAPONÊS NÃO ERA SENÃO um pequeno carrossel nacional, que vinha de uma triste peregrinação pelas paradas cidades do interior naqueles meses de inverno, quando as chuvas são longas e o Natal está muito distante ainda. De tão desbotada que estava a tinta, tinta que antigamente fora azul e vermelha e agora o azul era um branco sujo e o vermelho um quase cor-de-rosa, e de tantos pedaços que faltavam em certos cavalos e em certos bancos, *Nhozinho França resolveu não armá-lo numa das praças centrais da cidade e sim em Itapagipe. Ali as famílias não são tão ricas, há muitas ruas só de operários e as crianças pobres saberiam gostar do velho carrossel desbotado.* O pano tinha muitos buracos também, além de um rasgão enorme que fazia o carrossel depender da chuva. Já fora belo, fora mesmo o orgulho da meninada de Maceió noutros tempos. Ficava então ao lado de uma roda-gigante e de uma sombrinha, sempre na mesma praça, e nos domingos e feriados as crianças ricas, vestidas de marinheiro ou de pequeno lorde inglês, as meninas de holandesa ou de finos vestidos de seda, vinham se aboletar nos cavalos preferidos, indo os menores nos bancos com as aias. Os pais iam para a roda-gigante, outros preferiam a sombrinha onde podiam empurrar as mulheres, tocando muitas vezes nas coxas e nas nádegas. O parque de Nhozinho França era naquele tempo a alegria da cidade. (AMADO, 2009, p. 61, grifo nosso).

³³ Sobre a complexa questão relacional entre personagem e pessoa, no sentido de projeção de uma existência objetiva, material, é pertinente transcrever um trecho do Dicionário Enciclopédico das ciências da linguagem, de autoria de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, referido no livro *A personagem*, de Beth Brait (1995):

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. 1972, p. 286.)

Essa reflexão abarca a questão da impossibilidade de análise da enunciação narrativa por sua autoria e vice-versa, à relação entre personagem e pessoa, demonstrando que personagem tem uma compleição linguística e, por isso não pode ser parâmetro para suposição de qualquer informação que não esteja presente no discurso da narrativa.

A descrição é introduzida pela figura de linguagem a ironia. Subentende-se que a divulgação do brinquedo informava características opostas às da realidade. O estado de deterioração do carrossel, um brinquedo cuja característica de destaque é a beleza estética, é descrito com riqueza de detalhes. O trecho grifado acima denota o caráter ideológico contido no trecho citado. Considerando o conceito eagletoniano de ideologia, observa-se que no contexto discursivo, a intencionalidade da elocução destacada é de trazer à tona a conjuntura social, que transcende à descrição denotativa do brinquedo. Ela aponta para “interesses e conflitos de poder” centrais à ordem social.

Fica entendido que se o carrossel fosse belo e novo seria armado em uma das praças centrais da cidade, mas que em função da sua decrepitude será alocado em uma região em que vivem os pobres. Está implícito que as crianças ricas não gostarão do que é feio e estragado, mas as pobres sim. Fica claramente demonstrado que no imaginário coletivo social o que não serve para os ricos é destinado ao uso dos pobres.

A contraposição entre tristeza e felicidade também aponta para as relações de poder sociais. O carrossel deteriorado vem de uma “triste peregrinação pelas paradas cidades do interior”. Quando era novo e servia aos ricos, porém, “era naquele tempo a alegria da cidade.” O discurso do narrador denuncia que há uma crença social instituída de que a situação material de riqueza está atrelada à beleza, nobreza, felicidade. A situação material de pobreza, em contrapartida, está associada à feiura, ignobilidade e tristeza e vício. O último, pois é contado que Nhozinho França deixou que seu carrossel, ilustrado na Figura 11, chegasse a tal estado de decrepitude, devido ao alcoolismo.

Figura 11 - Imagem do carrossel no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Não deve passar despercebido o trecho em que o narrador conta que “outros (pais ricos) preferiam a sombrinha onde podiam empurrar as mulheres, tocando muitas vezes nas coxas e nas nádegas.” Crítica mordaz à moralidade de alguns dos considerados “cidadãos de bem”, em que a instância narrativa deixa transparecer a falácia contida na pressuposição de nobreza associada à posição sociomaterial.

Passada essa descrição prévia em que fica bem delineado o teor ideológico da fala, o narrador informa brevemente como se deu a decadência de Nhozinho França e seu pequeno parque de diversões. É contado, então, um episódio em que certa vez o carrossel estava armado em uma pobre vila do sertão, enquanto seu dono tentava fazer dinheiro para seguir para outro lugar. Porém a vila foi invadida por Lampião e seu bando:

Nhozinho França esperava a noite de sábado e a tarde de domingo para ver se fazia algum cobre para arribar para um lugar melhor. Mas na sexta-feira Lampião entrou na vila com vinte e dois homens e então o carrossel teve muito que trabalhar. Como as crianças, os grandes cangaceiros, homens que tinham vinte e trinta mortes, acharam belo o carrossel, acharam que mirar suas luzes rodando, ouvir a música velhíssima da sua pianola e montar naqueles estropiados cavalos de pau era a maior felicidade. *E o carrossel de Nhozinho França salvou a pequena vila de ser saqueada, as moças de serem defloradas, os homens de serem mortos.* Só mesmo os dois soldados da polícia baiana que lustravam as botas na frente do posto policial foram fuzilados pelos cangaceiros, *assim mesmo antes que eles vissem o carrossel armado na praça da Matriz. Porque talvez aí aos soldados da polícia baiana Lampião perdoasse nessa noite de suprema felicidade para o bando de cangaceiros.* Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel, onde havia música de uma pianola e onde as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas vermelhas como o sangue que sai do corpo dos assassinados. (AMADO, 2009, p. 62, grifo nosso).

A cena narrada demonstra com profundidade o conceito de Identidade como produto da identificação. No trecho grifado a não violência contra a vila é atribuída à presença do carrossel de Nhozinho França. O bando de cangaceiros de Lampião, composto por homens que praticavam crimes diversos, naquele momento, viveu a experiência do encantamento com o brinquedo. Tal experiência influenciou completamente as ações daqueles homens. Naquele instante a identidade deles não era de assassinos, defloradores, saqueadores, mas eram como as crianças.

Emmanuel Levinas (2007, p. 142) diz que “Em sua não-intencionalidade, alguém de todo valor, antes de toda falta, em sua identificação não-intencional, a identidade recua diante de sua afirmação, diante do que o retorno a si da identificação pode comportar de insistência.” O que está dito é que a identidade não deve ser afirmada ou reconhecida, pois é fluida, mutável a cada experiência vivida. A identidade não pode ser identificada, pois a identificação pressupõe um retorno a uma definição que está em constante mutação.

Nesse sentido observa-se que enquanto apreciavam a beleza daquele achado, enquanto miravam as luzes rodando, ouviam a música velhíssima da pianola e montavam nos cavalos estropiados, os grandes cangaceiros não tinham a identidade de assassinos responsáveis por vinte e trinta mortes. Naquele momento eles, tinham a identidade de crianças que experimentavam a maior felicidade. Ora se eram crianças, a violência usual que empreendiam como cangaceiros não poderia acontecer, e é por isso que a pequena vila não foi saqueada, nem teve as suas moças defloradas ou homens mortos.

Deve ser destacado o caráter comparativo da fala do narrador. “Então eles foram *como* crianças.” Não ocorre redução ao conceito crianças. Eles não *foram* crianças, eles foram *como* crianças. Eles ainda tinham a alteridade radical inviolada, mas naquele momento, naquela experiência, vivenciaram a identificação com gozo puro da felicidade infantil.

Então eles foram *como crianças*, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel, onde havia música de uma pianola e onde as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas e vermelhas como o sangue que sai do corpo dos assassinados. (AMADO, 2009, p. 62, grifo nosso).

Do trecho supracitado é pertinente entender que, caso em sua meninice de filhos de camponeses, os então cangaceiros, pudessem ter gozado da felicidade que experimentaram enquanto rodavam no carrossel, essa experiência poderia ter sido assimilada como uma identificação com o mundo diferente e, portanto, uma identidade diferente. É possível, então, que as escolhas de vida pudessem ter sido diferentes e não se tornassem violentos, pois a violência não tem caráter ontológico. Um homem não é assassino, ele escolhe assassinar.

As luzes eram de todas as cores, inclusive “vermelhas como o sangue que sai do corpo dos assassinados”. O paralelismo entre a cor das luzes que encantavam o bando e o sangue que usualmente derramavam, é uma forte confirmação da interpretação feita no parágrafo anterior, devido à equiparação entre as luzes e o sangue. Derramar o sangue, portanto, poderia ser substituído por observar as luzes, que é o que de fato acontece naquele dia. Questão que suscita a dúvida sobre se o procedimento vil desses homens poderia ter sido diferente caso sua infância tivesse sido feliz.

Em geral as vidas humanas não têm significado algum para eles. Matar, ou não, dois soldados, é indiferente. E quanto a Volta Seca, o integrante dos Capitães da Areia que se distingue pela crueldade, pela sanha assassina, ele seria diferente se sua experiência de vida não tivesse sido tão marcante no cangaço como afilhado de Lampião? E quanto aos demais integrantes dos Capitães da Areia?

Essas questões apontam para o cerne ideológico da obra: as lutas de poder entre a cidade alta - os homens ricos, a polícia, o Estado, que querem que os Capitães da Areia estejam nas prisões, no reformatório, que era pior que as prisões, e aqueles que reconhecem a impossibilidade de justiça na redução ontológica de um ser, especialmente uma criança, à vilania. Os que afirmam essa impossibilidade se fundam na compreensão da alteridade radical de cada ser e no entendimento de que a identidade é permanentemente influenciada pela experiência.

No já mencionado capítulo “Deus sorri como um negrinho”, que ilustra intensamente a noção de identidade associada à experiência como demonstração da ideologia da obra, é possível comprovar que o discurso transcrito a seguir, está centrado na ideia de que todas as más atitudes dos meninos se devem à experiência que vivenciam nas ruas. Eles não tinham casa, afeto, cuidados básicos, educação, comida... não tinham o mínimo do que qualquer criança deveria ter e por isso precisavam praticar atos maus para sobreviver.

Pirulito mirou o céu azul onde Deus devia estar e agradeceu num sorriso e pensou que Deus era realmente bom. E pensando em Deus pensou também nos Capitães da Areia. Eles furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas ou punhal homens e polícias. Mas, no entanto, eram bons, uns eram amigos dos outros. *Se faziam tudo aquilo é que não tinham casa, nem pai, nem mãe, a vida deles era uma vida sem ter comida certa e dormindo num casarão quase sem teto. Se não fizessem tudo aquilo morreriam de fome, porque eram raras as casas que davam de comer a um, de vestir a outro. E nem toda a cidade poderia dar a todos.* (AMADO, 2009, p. 106, grifo nosso).

Está implícita a concepção de que se os Capitães da Areia tivessem o que é básico para uma formação efetuada nos padrões sociais, não praticariam os atos vis descritos. Como afirma Emmanuel Levinas, a identidade nunca está pronta, estática, ela recua de ser afirmada. “Em sua não-intencionalidade, aquém de todo valor, antes de toda falta, em sua identificação não-intencional, a identidade recua diante de sua afirmação, diante do que o retorno a si da identificação pode comportar de insistência.” (LEVINAS, 2007, p. 142).

O que deve ser entendido do conteúdo da resposta de Emmanuel Levinas à pergunta feita por François Poirié em entrevista, se aplicado ao pensamento de Pirulito no fragmento textual mencionado, é que os Capitães da Areia não são ladrões, brigões, desrespeitosos, estupradores e violentos. Não deve ser entendido que os garotos, dispõem de uma identidade pronta, afirmada, imutável, ontológica, mas sim que, neste momento determinado, eles estão praticando tais atos como produto da experiência de abandono familiar, social e estatal vivenciado. Praticam tais atos por que “se não fizessem tudo aquilo morreriam de fome, porque eram raras as casas que davam de comer a um, de vestir a outro. E nem toda a cidade poderia dar a todos.” (AMADO, 2009, p. 106).

Como demonstrado no subcapítulo “Emmanuel Levinas: a dialética do Mesmo e do Outro”, os desfechos das narrativas de todas as personagens principais que integram o grupo Capitães da Areia, demonstram que ainda que vivam em condições similares, suas escolhas, resultados e destinações são diferentes, comprovando que suas atitudes e identidades são constantemente influenciadas e alteradas pelas experiências individuais vividas.

2.7 A personagem do romance: uma percepção fragmentária do outro

No livro *A Personagem de Ficção*, Antonio Candido afirma que a personagem do romance é a concretização de um ser fictício, que é produto de uma comparação com o ser vivo. Isto é: há um embasamento no real, através da percepção do semelhante, que balanceado com a ficção, resulta na personagem, podendo ou não “criar o sentimento de verdade”, que o autor define como verossimilhança, dependendo do grau de equilíbrio entre “afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção” (CANDIDO, 2014, p. 55).

Ao discorrer sobre essa relação entre ser vivo e fictício, Antonio Candido fala sobre a impossibilidade de abrangência completa da dimensão do Outro pela percepção. Impossibilidade esta, que Emmanuel Levinas atribui à dimensão da infinita da alteridade radical do Outro intrinsecamente atrelada às contínuas alterações que sofre como produto da sua experiência existencial, enquanto Antonio Candido descreve como uma descontinuidade na percepção espiritual, que não pode ser apreendida continuamente como a percepção física.

Citando o que Emmanuel Levinas (2020, p. 34) diz sobre a questão: “A relação com um ser infinitamente distante – isto é, que ultrapassa a sua ideia – é tal que a sua autoridade de ente é já invocada em toda e qualquer questão que possamos levantar sobre o significado de seu ser. E, em paralelo, apresentando a visão de Candido:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece freqüentemente romper a unidade antes apreendida. (CANDIDO, 2014, p.55).

Antonio Candido, então, valendo-se de outras palavras, afirma a mesma ideia de Emmanuel Levinas, quanto à impraticabilidade de que se possa ter uma completa percepção do outro devido à infinitude da sua alteridade radical, impossível de ser apreendida. Por conseguinte, concorda que não é possível que um indivíduo conceitue o outro com completude, fazendo justiça à sua integridade, mas apenas a um conhecimento fragmentário, incapaz de

descrever a essência desse outro. Essa incompletude tem como consequência, uma limitação conceitual, que para Emmanuel Levinas é uma violência.

No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias. A primeira idéia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. De fato, — pensamos — o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser aprendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário.” (CANDIDO, 2014, p.55-56).

Para Antonio Candido, então, a personagem do romance é uma demonstração da maneira incompleta e insatisfatória com que os indivíduos se percebem e conhecem, com a diferença de que na vida essa percepção fragmentária é imanente ao ser, não pode ocorrer de outro modo, enquanto no romance, é uma elaboração intencional do escritor “que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.” (CANDIDO, 2014, p. 58).

Outro importante aspecto comum a ser observado entre as teorias dos autores referidos, é a questão da diversidade de modos de ser concernente a um mesmo indivíduo, que Emmanuel Levinas atribui à identidade como conteúdo do ser. Identidade esta, construída a partir da identificação na vivência e que, portanto, estaria em constante e contínua modificação mediante a tudo o que acontece ao ser. “O Eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar sua identidade através de tudo que lhe acontece.” (LEVINAS, 2020, p. 22).

Antonio Candido, por sua vez, afirma que a unicidade transmitida pela composição exterior do outro no contato, é divergente do que se apresenta mediante a convivência, na qual se manifestam diferentes modos de ser, por vezes contraditórios. A interpretação do outro seria o recurso de que dispomos para viabilizar uma falsa concepção de unicidade capaz de viabilizar uma relação. “Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser.” (CANDIDO, 2014, p.58).

Antonio Candido afirma que no romance é necessário que o autor estabeleça a “lógica da personagem”, ou seja: valendo-se de uma simplificação capaz de caracterizá-la a partir de uma “linha de coerência”, o autor estabelece limites à existência que lhe confere. Os modos de

ser da personagem, portanto, não podem ser tão variáveis e imprecisos como o do ser real, que, por consequência é menos lógico que ela. Porém o autor esclarece que essa limitação ou simplificação não reduz a sua profundidade, que é construída e estabelecida a partir de dados que são apresentados, como diz: “A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu.” (CANDIDO, 2014, p. 59).

Utilizando-se dos recursos de caracterização da personagem, descritos como “os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor” (CANDIDO, 2014, p. 59) o romancista pode lhe conferir impressão de uma complexidade ilimitada, porém coesa, coerente com a unicidade que lhe é atribuída.

Antonio Candido afirma que o romance moderno tem como característica aumentar a complexidade e senso de infinitude atribuídas às personagens, buscando minimizar a delimitação da influência da lógica ou linha de coerência que lhes é atribuída pelo autor. Tal característica tem como objetivo a aproximação máxima da representação da complexidade do ser humano vivo em sua multiplicidade de modos de ser. Essa construção que atua no sentido de minimizar a delimitação natural da sua caracterização do ser fictício, é viabilizada pela noção de experiência que será adotada neste projeto. Nas palavras de Antonio Candido:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de ideias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 2014, p. 59-60).

Posto isso, é possível compreender que a seleção das características do ser fictício, que é produto da percepção do ser real, nosso semelhante, é delimitadora, porém, se combinada possibilita uma “decisiva margem de *experiência*” que viabiliza a atribuição de amplitude e complexidade. Experiência, então, assume o sentido de ensaio. Ensaiar novas possibilidades de identidade do ser ficcional a partir do que Nelly Richard chamou de “a pessoa-em-situação: subjetividade e contexto.” A multiplicidade da personagem, então, passa a ser produto da combinação de descrições e definições que produzem variadas possibilidades de construção de modos de ser coerentes, assemelhando-se ao Eu complexo, mutável, que constrói a identidade a partir da identificação e “reencontra a sua identidade através de tudo que lhe acontece” (LEVINAS, 2020, p. 22)

2.8 Liberdade: assegurar a autarcia do eu

O conceito levinasiano de Liberdade nada tem a ver com o tradicional princípio de desobrigação com o qual estamos habituados. Não se refere a livre arbítrio, a poder de escolha de decisão, mas antiteticamente, é condicionada ao refreamento do Eu em relação ao Outro. Liberdade implica autoproteção, que permite ao Mesmo a permanência em si, em sua Identidade, que assegura sua ipseidade. “Tal é a definição de liberdade: manter-se contra o outro apesar de toda a relação com o outro, assegurar a autarcia de um eu.” (LEVINAS, 2020, p. 33).

Liberdade não se assemelha à caprichosa espontaneidade do livre arbítrio. O seu sentido último tem a ver com a permanência no Mesmo, que é Razão. O conhecimento é o desdobramento dessa identidade, é liberdade. O facto de a razão ser no fim de contas a manifestação de uma liberdade, neutralizando o outro e englobando-o, não pode surpreender, a partir do momento em que se disse que a razão soberana apenas se conhece a si própria, que nada mais a limita. A neutralização do Outro, que se toma tema ou objecto - que aparece, isto é, se coloca na claridade - é precisamente a sua redução ao Mesmo. Conhecer ontologicamente é surpreender no ente oposto aquilo por que ele não é este ente, este estranho, mas aquilo por que ele se trai de algum modo, se entrega, se abandona ao horizonte em que se perde e aparece, se capta, se torna conceito. Conhecer equivale a captar o ser a partir de nada ou a reduzi-lo a nada, arrebatá-lo a sua alteridade. (LEVINAS, 2020, p. 30)

A Liberdade do Mesmo, que é poder ser quem é sem sofrer redução ao conceito que o Outro tem dele, implica responsabilidade quanto a esse Outro. Responsabilidade esta que é suscitada através da visada de seu rosto. Ser livre é responder eticamente ao chamado de socorro expresso no rosto do Outro.

A liberdade do sujeito que se apresenta não se assemelha à liberdade de um ser livre como o vento. Implica a responsabilidade – o que deveria espantar, já que não há nada que se oponha mais à liberdade do que a não-liberdade da responsabilidade. A coincidência da liberdade e da responsabilidade constitui o eu, que se duplica de si, estorvado por si. (LEVINAS, 2020, p. 250).

Se Liberdade é poder manter-se frente ao Outro sem sofrer totalidade, preservar-se único em sua individualidade, e se é a coincidência da liberdade e da responsabilidade que constitui o eu, então, para que se tenha liberdade, é impossível prescindir da responsabilidade. Sobre esta questão, Luciane Martins Ribeiro³⁴ (2015, p. 82) afirma que “A anterioridade do ordenamento moral da palavra proferida pelo rosto – não cometerás homicídio – incute na subjetividade uma irrecusável tarefa ética.”

³⁴ Luciane Martins Ribeiro é bacharel licenciada em Filosofia e Especialista em Ciências da Religião pela PUC-MG; Mestre em Filosofia, linha de pesquisa ética, pela FAJE. Professora de Filosofia no Ensino Médio, Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu. Atualmente leciona Filosofia, Antropologia e Ética e Metodologia do Trabalho Científico na CEFET-MG, PUC-MG e FEAMIG. Escreveu o livro *A Subjetividade e o Outro: Ética da Responsabilidade em Emmanuel Levinas*, publicado pela Editora Ideias & Letras, em 2015.

O Outro, absolutamente Outro, portanto, carrega um ordenamento moral que impõe uma responsabilidade ética àquele que vê seu rosto. Tal ordenamento moral requer o exercício de uma bondade desinteressada por parte daquele que presta socorro ao Outro.

O ser que se exprime impõe-se, mas, precisamente apelando para mim da sua miséria e da sua nudez - da sua fome - sem que eu possa ser surdo ao seu apelo. De maneira que, na expressão, o ser que se impõe não limita, mas promove a minha liberdade, suscitando a minha bondade. A ordem da responsabilidade ou a gravidade do ser inelutável gela todo o riso, é também a ordem em que a liberdade é inelutavelmente invocada de modo que o peso irremissível do ser faz surgir a minha liberdade. O inelutável não tem a inumanidade do fatal, mas a seriedade severa da bondade. (LEVINAS, 2020, p.195).

Como explicado no trecho acima, é o apelo do Outro que promove a possibilidade de que o Mesmo seja livre, pois suscita sua bondade viabilizando o cumprimento da ordem de responsabilidade ética imposta. A bondade, por sua vez, não deve estar sujeita à noção de iniciativa culpável, mas deve visar unicamente o alívio da necessidade do Outro, como dito em entrevista a Poirié:

O que é importante, é a noção de uma responsabilidade que precede a noção de uma iniciativa culpável. Culpabilidade sem falta! Como se eu tivesse um trato com outrem antes de conhecê-lo, em um passado que jamais ocorreu. Muito importante essa responsabilidade sem culpabilidade. Como se outrem me fosse sempre alguma coisa, como se sua condição de estrangeiro me olhasse precisamente. Eu não posso dizer eticamente que outrem não me olha. A ordem política - as instituições e a justiça aliviam decerto essa incessante responsabilidade -, mas pela ordem política, pela boa ordem política, somos ainda responsáveis. (LEVINAS, 2007, p. 90- 91).

A bondade também não deve ser vinculada à necessidade de contrapartida, uma “bondade desinteressada” compreendida como uma postura ética na qual se assume a obrigação para com o Outro, independentemente de qualquer expectativa de reciprocidade. Essa perspectiva implica que a relação com o Outro transcende a simetria, uma vez que não se espera uma correspondência direta de ações. Nesse contexto, a abordagem do Outro pelo meu Rosto e a minha abordagem pelo rosto dele denotam uma interação que é desprovida de condições prévias de troca.

Essa abordagem ética baseia-se na ideia de fazer o bem sem esperar qualquer tipo de recompensa ou contrapartida. A ênfase recai na generosidade e na preocupação genuína pelo bem-estar do Outro, sem que haja uma expectativa de retorno ou reciprocidade. Portanto, a relação com o Outro é assimétrica, pois não se pode exigir ou antecipar a reciprocidade como parte integrante dessa dinâmica.

A Razão é também a permanência no Mesmo e, consequentemente, uma manifestação do mais profundo sentido de liberdade. Porém, a razão por si só, tem como produto a neutralização do Outro, pois preocupa-se exclusivamente com os limites do Mesmo, não é

pautada pela obrigação ética com relação ao Outro. Por causa dessa desobrigação, muitas vezes, ao dirigir-se para o Outro, tomá-lo de objeto conceitual ou temático, promove uma neutralização, isto é: uma redução de seu conteúdo existencial, ou de sua alteridade, deste Outro, à noção que o Mesmo tem dele.

Conhecer ontologicamente não é conhecer o verdadeiro conteúdo existencial do Outro, e sim empregar a Razão, ou empregar o conteúdo identitário do Eu como base referencial para conceituar o Outro. Isso porque a noção que se tem do Outro é concebida através da observação de demonstrações que escapam a este Outro e são meros produtos de sua interação existencial e que, portanto, não definem sua complexa constituição. Desse modo, não é possível que o Mesmo possa apreender um conteúdo infinitamente diverso e distante do seu, como é a alteridade do Outro. “Conhecer equivale a captar o ser a partir de nada, ou reduzi-lo a nada, arrebatá-lo a sua alteridade.” (LEVINAS, 2020, p. 31).

Sobre o humano é apresentada uma dualidade composicional entre ente e ser, em que o pensamento é apontado como distintivo, uma vez que é posto com conteúdo do ente, ou o ser do ente. É o ser do ente, ou o seu pensamento o que lhe garante a independência e idiossincrasia e, portanto, liberdade. Está ligado à razão. Ser, no sentido de existir é, portanto, pensar. Essa diferenciação serve para referenciar, através da prioridade de abordagem efetuada, o primado da ética ou da Liberdade.

Quando a relação com o ente está subordinada à relação com o ser, ou seja, se “para conhecer o ente, é preciso ter compreendido o ser do ente”, afirma-se o primado da liberdade sobre a ética, como ocorre no pensamento ontológico ocidental. Mas ao contrário, quando a relação com o ser está subordinada à relação com o ente, ou seja: se para conhecer o ente não é preciso ter compreendido a essência do seu ser, mas apenas respeitado a distância de alteridade intransponível pela qual se constitui o ente, então há priorização da Ética à Liberdade, como propõe o filósofo.

Em *Capitães da Areia* um exemplo de liberdade concordante com a premissa levinasiana é protagonizado pela personagem João Grande no capítulo “Ponto das Pitangueiras.” Integrante do Grupo Capitães da Areia, João Grande é descrito como portador de grande força física, pouca inteligência e bom coração.

No referido capítulo o grupo de meninos é contactado pelo capoeirista Querido-de-Deus, de quem eram amigos, para fazer um “negócio”. Houve um erro na comunicação e o homem que queria encomendar o serviço não apareceu a tarde na Porta do Mar para explicá-lo ao capoeirista, como combinado. Querido-de-Deus já tinha viagem programada para aquela noite e, por essa razão, Gato, Pedro Bala e João Grande, três dos integrantes dos Capitães da

Areia, foram sozinhos fazer o acerto com o homem a noite, na rua em que morava, conforme indicado por um intermediário.

O “negócio” proposto pelo homem, chamado Joel, era que entrassem em uma determinada casa indicada e, sem que ninguém soubesse, furtassem um embrulho, substituindo-o por outro exatamente igual, dado a eles por Joel. Ao chegar no local, logo avistaram em uma janela, “a sombra de uma mulher que andava de um lado para outro”. Ao ver a cena Pedro Bala deduz: “Isso me cheira a coisa de amigamento. O sujeito aquele derrubava a zinha daqui e agora o empregado tem as cartas que os dois se escrevia e quer dar o alarme. Esse pacote tá com perfume. É que o outro há de ter.” (AMADO, 2009, p. 57).

Pedro Bala, o líder, traça um plano para executar o serviço: Gato deve ficar de vigia de fora para dar o alarme caso surja alguém e João Grande deve entrar com ele na residência para ajudar a efetuar a troca de pacotes. Ao entrarem ocorre o seguinte trecho:

Na janela iluminada da casa o vulto de mulher continuava a andar. João Grande disse baixinho:

– Tenho pena dela.

– Quem manda deitar com outros... Perto da casa o negro ficou para transmitir o aviso do Gato se viesse alguém. Tinham assovios especiais para estes casos. Pedro Bala rodeou a casa, chegou à cozinha. (AMADO, 2009, p. 58).

Perto da casa ficou João Grande para transmitir o aviso de Gato caso houvesse, enquanto Pedro entrou e procurou o pacote que, por fim, descobriu que estava sob o homem, que jogava paciência sentado na copa. Pedro assovia baixinho e pede que João Grande vá até a frente da casa, toque a campainha para chamar a atenção do homem e sumir em seguida. Assim é feito. O homem se levanta às pressas esquecendo do embrulho sobre o qual estava sentado. A partir daí é apresentada a seguinte narrativa:

Pedro Bala penetrou na copa, trocou os pacotes e abriu para os lados da chácara. Saltou o muro, assoviou para o Gato e João Grande. O Gato veio logo. Mas João Grande não apareceu. Andaram de um lado para outro e o negro não chegava. Pedro começava a ficar impaciente pensando que o empregado podia ter surpreendido João Grande e agora estar atracado com ele. Mas quando ele passara por aqueles lados não havia escutado nenhum ruído...

Disse:

– Se ele demorar, a gente entra.

Assoviaram novamente, não tiveram resposta. Pedro Bala resolveu:

– Vamos entrar de novo...

Mas ouviram o assvio de João Grande, que não tardou a estar ao lado deles. Pedro perguntou:

– Onde tu te meteu?

O Gato tinha pegado o cachorro pela coleira e o punha para dentro do portão. Tiraram o cordel do ferrolho e desapareceram pelo outro lado da rua. Aí o Grande aplicou:

– Na hora que meti o dedão na campainha entonce a dama lá em cima ficou muito assustada. Pegou, abriu a janela, parecia que ia se atirar mesmo. Espiava que fazia medo. Tava mesmo chorando. Entonce eu tava com pena e trepei pela bica pra dizer

a ela que não chorasse mais, que não tinha mais de quê. Que a gente tinha abafado os papéis. E como tive que explicar tudo a ela, tive que demorar...

O Gato perguntou muito curioso:

– Era boa, era?

– Era boa, sim. Passou a mão na minha cabeça, depois me disse que muito obrigado, que Deus ia me ajudar.

– Deixa de ser burro, negro. Eu tava perguntando se era boa mas pra cama. Se tu viu o coxame...

O negro não respondeu. Um automóvel entrava pela rua. Pedro Bala bateu no ombro do negro e João Grande sabia que o chefe estava aprovando o que ele fizera. Então seu rosto se abriu de satisfação e murmurou:

– Eu só queria ver acara do galego quando o patrão abrir o pacote não encontrar o que esperavam.

E, já em outra rua, os três soltaram a larga, livre e ruidosa. Gargalhada dos Capitães da Areia, que era como um hino do povo da Bahia. (AMADO, 2009, p. 59-60).

O amplo uso do diálogo na cena descrita é um recurso para garantir a a demonstração da integridade da fala da personagem. No discurso direto a mediação do narrador é momentaneamente suspensa para que se efetue a forma mais mimética de representação possível, como explicado por Reis e Lopes no trecho seguinte.

Em narratologia, o *diálogo* encontra-se estreitamente relacionado com o *discurso da personagem* (v.) e com o conceito de *cena* (v.). Ao optar por uma estratégia de representação próxima da representação dramática, o narrador dissimula a sua presença, dando a palavra às personagens. A reprodução fiel do diálogo entre as personagens implica a utilização do *discurso citado*, ou, em terminologia tradicional, do *discurso direto*: surge então a *cena* (v.), momento de dramatização da narrativa que constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no plano do discurso, da duração dos eventos diegéticos. (REIS; LOPES, 2000, p. 236).

Em *Capitães da Areia* esse recurso do uso do discurso direto compondo cenas diversas se funda no “mimetismo formal” contendo “uma série de indícios socioletais e idioletais que permitem uma caracterização indireta das próprias personagens e até do cenário social em que se movimentam.” (REIS; LOPES, 2000, p. 237). A escolha lexical que retrata a informalidade e baixo nível intelectual dos garotos é um fator de comprovação deste fato.

Quanto ao exemplo específico, a caracterização das personagens através das falas compõe um contundente exemplo de Liberdade levinasiana. João Grande, ao ver a imagem da mulher que anda na frente da janela iluminada, se comove: “- Tenho pena dela.”. Nesse contexto a imagem da mulher, de acordo com a teoria levinasiana, configura seu rosto. O rosto impõe uma responsabilidade ética de socorro. A Figura apresenta o rosto da personagem João Grande, exemplo de bondade e ética.

Figura 12 - Personagem João Grande (Elielson Santos da Conceição) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

A ênfase no deslocamento contínuo da mulher é uma estratégia para mostrar sua inquietação: é um pedido de socorro! De acordo com a Ética da Alteridade de Emmanuel Levinas, para que João Grande demonstre sua liberdade é necessário que preencha uma série de requisitos que são: ver e reconhecer o rosto do Outro e, como ele, o pedido de socorro que carrega. Diante desse pedido ele deve ser movido por uma bondade desinteressada e exercer sua responsabilidade ética de socorrer. Além disso, também é preciso que mantenha sua alteridade incólume, não sendo neutralizado pelo Outro que se mostra diante de si.

Analisando a cena narrada observa-se que João Grande vê a mulher na janela, fala, via discurso direto, ter pena dela. A declaração do sentimento de compaixão formaliza o fato de que ao ver sua imagem, ele vê também o pedido de socorro e se compadece. João Grande se move para socorrê-la, mesmo pondo em risco a missão, pois ao assobiar e não receber retorno, Gato e Pedro Bala, depois de já terem concluído com sucesso a troca de pacotes, quase entram na casa e arruinam todo o serviço, em busca do amigo.

Sua ação de bondade é completamente desinteressada. Não é movida por luxúria, recompensa material ou de qualquer outra natureza. Fato este que se comprova pelo trecho em que responde à pergunta, de conotação sexual, feita por Gato: “– Era boa, sim. Passou a mão na minha cabeça, depois me disse que muito obrigado, que Deus ia me ajudar.” Resposta que evidencia que o garoto nem sequer reparou nos atributos físicos da mulher. Sua ação teve o único objetivo de prestar socorro, de fazer cessar o choro, o desespero, de impedir que ela se

matasse, já que ela, nas palavras dele: “Pegou, abriu a janela, parecia que ia se atirar mesmo. Espiava que fazia medo.”.

Para Emmanuel Levinas o rosto traz consigo o mandamento “não cometerás assassinato.” Naquele momento não socorrer, deixar que a moça se atirasse da janela, seria cumplicidade com o assassinato, pois como diz o filósofo em entrevista a Poirié: “Eu sempre assim interpretei o “Não matarás”: O “Não matarás” não significa somente a interdição de enfiar uma faca no peito do próximo. Um pouco isso. Mas tantas maneiras de ser comportam uma forma de esmagar outrem” (POIRIÉ, 2007, p. 91). A fala evidencia que a interdição do assassinato do Outro também é uma das formas de interpretação do “Não matarás”. João Grande, então cumpre a responsabilidade imposta pela presença do rosto da mulher.

Por fim, o garoto mantém sua alteridade preservada, não se deixa reduzir por nenhuma das interações que tem, seja com Pedro Bala, Gato, ou a mulher. Primeiro quando declara que tem pena dela e recebe como resposta de Pedro Bala “– Quem manda deitar com outros...”. Nesse momento João Grande poderia ter sido dissuadido de agir em favor da mulher. O argumento de que ela era responsável pelo sofrimento que estava vivenciando, mesmo vindo de seu líder, não alterou em nada o propósito de João Grande.

Na sequência, a interação com a mulher não há tentativa imposição da totalidade, ela somente agradece e o abençoa. Por fim, no diálogo com Gato, há uma tentativa de neutralização quando este diz: “– Deixa de ser burro, negro.” O adjetivo “burro”, nesse contexto, constitui uma redução ontológica. A falta de resposta de João Grande, porém, comprova que ele se mantém “contra o outro apesar de toda a relação com o outro”, assegurando “a autarcia de um eu.”

O diálogo é encerrado, o narrador retoma sua mediação, já que o menino não sente necessidade de se defender, pois aquela redução ou insulto não lhe toca. Não lhe interessa provar que não é burro, pois é indiferente àquela adjetivação. Também não responde à pergunta feita sobre o “coxame” da moça. Não tenta se lembrar e discorrer sobre algum aspecto sensual da aparência da mulher somente como meio de afirmação da sua masculinidade, como poderia fazer. Ele não quer provar absolutamente nada! Com o silêncio, João Grande comprova manter sua alteridade inviolada, constituindo um exemplo absoluto do conceito levinasiano de Liberdade.

3 ALGUNS ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE *CAPITÃES DA AREIA*

3.1 Crianças ou um bando de demônios? Totalidade, rosto e ética expressos através da focalização múltipla das cartas à redação do jornal da tarde

A imposição do Mesmo sobre o Outro, ou totalidade, que constitui o fundamento da crítica do filósofo Emmanuel Levinas à ontologia, e, conseqüentemente, à filosofia ocidental, se manifesta na obra *Capitães da Areia* em duas esferas: a singular e a coletiva. Essa manifestação pode ser percebida, principalmente, através da análise dos modos da narrativa, isto é: os diferentes pontos de vista pelos quais a história é considerada. Também pode ser constatada por meio da categoria de voz, entendida como a forma e situação nas quais o ato narrativo produtor se posiciona no texto³⁵. Ambas as categorias, de modo e voz, estão consideradas conforme a narratologia do teórico Gérard Genette, apresentada na obra *Discurso da Narrativa* (1995).

Gérard Gennete condiciona discurso narrativo à história que conta e à existência alguém para contá-la, uma vez que seu caráter de discurso está “vinculado à narração que o profere”, enquanto seu caráter narrativo depende da “relação com a história que conta”. (GENETTE, 1995, p. 27). História e narração, portanto, são produto da narrativa, bem como o discurso narrativo só se constitui enquanto seu produtor. Sendo assim, a análise do discurso narrativo é conceituada essencialmente como “o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração.” (GENETTE, 1995, p. 27).

Essas três relações a serem estudadas na análise do discurso são diretrizes da categorização teórica de problemas da narrativa que toma por referência a divisão proposta por Tzvetan Todorov³⁶ em *Lez catégories du récit littéraire* em 1966, na qual são apontadas as questões: tempo, aspecto ou maneira e modo. Partindo desse conceito, Genette também trabalha

³⁵ Em *A Personagem* (1995), a crítica literária Beth Brait busca entender as diferenças e semelhanças entre personagens, seres cujo conteúdo existencial está limitado a palavras, e pessoas, enquanto extensão material das personagens ou “representação de uma realidade exterior ao texto”. O emprego do termo “texto” nesta pesquisa se pauta na definição de Braith, que o refere tanto à prosa de ficção, quanto ao texto crítico, isto é, aquele em que através da análise do discurso, observa-se a natureza das personagens e, de modo mais amplo, o conteúdo narrativo.

³⁶ Tzvetan Todorov (1939-2017), filósofo e teórico literário de origem búlgaro-francesa, deixou uma marca notável em campos como teoria literária, semiótica e estudos culturais. Em sua obra “*Les catégories du récit littéraire*” (“As Categorias do Relato Literário”), Todorov evidencia sua perspectiva interdisciplinar, integrando nuances do estruturalismo, narratologia e crítica cultural para examinar as complexidades das formas narrativas na literatura.

com três categorias de problemas dentre as quais uma, a do tempo, é adotada de Todorov e exprime “a relação entre o tempo da história e do discurso”, referindo-se a “deformações temporais” conceituadas por Genette como “as infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e sobre as relações de encadeamento, de alternância ou de «encaixe» entre as diversas linhas de acção constitutivas da história” (GENETTE, 1995, p. 27).

Quanto aos problemas de aspecto e modo propostos por Teodorov, é feita por Genette, uma redistribuição que resulta em uma nova divisão conceitual. Desse modo que as três classes fundamentais de problemas da análise do discurso narrativo formuladas em *Discurso da Narrativa* (1995), se referem a “categorias tomadas da gramática do verbo”, ou seja: a narrativa observada como “produção linguística que assume a relação de um os vários acontecimentos”, como desenvolvimento dado a uma forma verbal.

Considerada como uma amplificação das ações sobre as quais discorre e que, portanto, a estruturam. A seguir apresenta-se a conceituação das três classes de problemas de análise do discurso narrativo postuladas por Genette:

Isto autoriza-nos talvez a organizar ou, pelo menos, a formular os problemas de análise do discurso narrativo segundo categorias tomadas da gramática do verbo, e que se reduzirão aqui a três classes fundamentais de determinações: as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do tempo; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da “representação” narrativa, logo aos modos da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração no sentido em que a definimos, ou seja, a situação ou instância narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual; (GENETTE, 1995, p. 29).

As três categorias de problemas de análise do discurso narrativo consideradas, portanto, são: tempo, que se refere às relações temporais entre a narrativa e narração; os modos da narrativa, ligados às questões de representação narrativa, ou seja: os diferentes pontos de vista pelos quais a existência ou a ação são considerados; e, por último, a forma pela qual o ato narrativo produtor, bem como a situação na qual se posiciona, estão implicados no texto narrativo. Esta última categoria engloba, por extensão, o narrador e o destinatário real ou virtual a quem dirige a enunciação narrativa, e será intitulada como voz, um termo designador de uma relação com o sujeito da enunciação e instância, ou situação, da narrativa e/ou da história.

Genette esclarece as interrelações estabelecidas entre cada uma das classes propostas e os componentes gerais da narrativa: “(...) o tempo e o modo funcionam ambos ao nível entre história e narrativa, enquanto que a voz designa ao mesmo tempo as relações entre narração e narrativa e entre narração e história.” (GENETTE, 1995, p. 30).

Nesta pesquisa, serão enfocadas duas das três classes de problemas de análise do discurso narrativo já mencionadas: as categorias de modos e voz da narrativa. Ainda que reconhecida a relevante e pertinente implicação do tempo na narrativa, pretende-se focar nos aspectos da análise do discurso de maior relevo para a temática proposta: traçar um paralelismo embasado teoricamente, entre importantes conceitos da Ética da Alteridade de Emmanuel Levinas e a narrativa *Capitães da Areia*. Para este objetivo, entende-se que as questões de representação narrativa e as implicações do posicionamento do narrador nas situações textuais, que impacta diretamente sobre as personagens, são aspectos mais significativos a serem observados.

No romance de Jorge Amado a totalidade na esfera singular ocorre nas interações diretas entre personagens arquetípicas generalizadoras que personificam a posição do Mesmo e personagens integrantes do grupo *Capitães da Areia* e seus apoiadores, que, em contrapartida, assumem dialeticamente a posição do Outro.

Na esfera coletiva, devido ao modo generalizador com que os *Capitães da Areia* são referidos pelo *Jornal da Tarde*, pela alta sociedade e por representantes de estruturas estatais, ocorre um efeito de distorção da escala relacional. Os vários indivíduos singulares que integram o grupo de menores são, em muitos momentos da narrativa, referidos indistintamente como um agrupamento de seres idênticos. Nesse sentido a relação entre os *Capitães da Areia* e essas estruturas de poder socioestatais totalizadoras pode ser didaticamente considerada como relação dual entre o Mesmo e o Outro.

As instituições que representam tais estruturas de poder socioestatais operam uma homogeneidade analítica que reduz conceitualmente os menores que vivem nas ruas à posição de indivíduo único. Por representarem este ponto de vista uniforme e totalizador, tais instituições assumirão, nesta análise, a posição de “Mesmo”. Já os *Capitães da Areia*, por conseguinte, são diversas vezes focalizados por estes pontos de vista totalizadores, de forma que, pela uniformização classificadora com que são mencionados, têm a heterogeneidade radical dos integrantes reduzida à do grupo uniforme. Tal grupo será, portanto, didaticamente posicionado nesta pesquisa assumindo a posição de “Outro”.

Em *Discurso da Narrativa*, para introduzir a categoria gramatical de modo, Genette explica que a narrativa tem como característica o modo indicativo, uma vez que sua função é a de “contar uma história”, ou seja: relatar fatos reais ou fictícios. Apesar disso, é pertinente considerar que existem significativas diferenças entre as diversas formas pelas quais se pode expressar esse relato, bem como nas variações modais pelas quais essas diferenças se exprimem. A categoria de modo, portanto, se refere aos diferentes pontos de vista a partir dos

quais a existência das ações é considerada e expressa mediante o emprego de diferentes formas de verbos, como conceitua no trecho abaixo:

Com efeito, pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria de modo narrativo: a <<representação>>, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retornar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta: pode, também, escolher o regulamento da informação que dá já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adaptará ou fingirá adoptar aquilo que correntemente se chama a «visão» ou o «ponto de vista», parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. (GENETTE, 1995, p. 160)

Os graus de informação narrativa fornecidos podem se estabelecer, tanto através das múltiplas escolhas de manifestação do narrador, quanto através das capacidades de conhecimento atribuídas às personagens, mediante às quais se apresenta sua perspectiva. Sendo assim, o autor define <<Distância>> e <<Perspectiva>> como as “duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa, que é o modo” (GENETTE, 1995, p. 160).

De acordo com esta teoria, o segundo modo de regulação da informação é a perspectiva narrativa, questão ligada ao ponto de vista ou perspectiva da personagem ou narrador que orienta a narrativa, que, para Genette, apesar de amplamente estudada, peca pela confusão modo e voz narrativa, por ser confundido com o narrador:

(...) sobre este assunto (que são, essencialmente, classificações) pecam, quanto a mim, por uma incomodática confusão entre aquilo que chamo aqui modo e voz, ou seja, entre a pergunta qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?, e esta bem distinta pergunta: quem é o narrador? - ou, para adiantar a questão, entre a pergunta quem vê? e a pergunta quem fala? (GENETTE, 1995, p. 184)

Esse assunto é organizado e expresso, essencialmente, através de categorizações, dentre as quais Genette cita as tipologias criadas por alguns teóricos, com destaque à de Norman Friedman (1943), que será adotada nesta dissertação. Sobre a classificação em oito termos de Friedman³⁷, Genette apresenta algumas críticas, principalmente quanto ao que considera uma confusão entre voz e ponto de vista, mas define do seguinte modo:

³⁷ A referida teoria de Norman Friedman foi originalmente publicada em 1967 no livro *The Theory of the Novel*, organizado por Philip Stevick, pela editora The Free Press, em Nova Iorque, e retomada em 1995 no artigo *Point of View in Fiction*, na PMLA (*Publications of the Modern Language Association of America*). A PMLA uma revista acadêmica publicada pela Modern Language Association (MLA) dos Estados Unidos, considerada uma das revistas mais importantes no campo dos estudos de língua e literatura e é voltada para acadêmicos, professores e pesquisadores nesses campos. A revista publica ensaios, artigos acadêmicos e críticas literárias sobre uma ampla gama de tópicos relacionados à linguagem e à literatura, abrangendo diversos períodos

No mesmo ano, Norman Friedman apresenta, pelo seu lado, uma classificação muito mais complexa, em oito termos: dois tipos de narração «omnisciente», com ou sem «intrusões de autores» (Fielding ou Thomas Hardy). Dois tipos de narração «na primeira pessoa», eu-testemunha (Conrad) ou eu-herói (Dickens, *Great Expectations*), dois tipos de narração «omnisciente selectiva», ou seja, de ponto de vista restrito, quer «múltipla» (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*), quer única (Joyce, *Portrait of the Artist*). enfim, dois tipos de narração puramente objectiva, sendo que o segundo é hipotético, e aliás mal distinto do primeiro: o «modo dramático» (Hemingway, *Hills Like White Elephants*) e a «câmara», registo puro e simples, sem seleção nem organização. Com toda a evidência que os terceiro e quarto tipos se não distinguem dos outros, senão (Conrad e Dickens) enquanto narrativas «na primeira pessoa» e a diferença entre os dois primeiros (intrusões de autor ou não) é ainda um facto de voz, relativo ao narrador e não ao ponto de vista. Recordemos que Friedman descreve o seu sexto tipo (*Portrait of the Artist*) como «história contada por uma personagem, mas na terceira pessoa». fórmula que testemunha uma confusão evidente entre a personagem focal (aquilo que James chamava o «reflector») e o narrador. (GENETTE, 1995, p. 185)

Como forma de evitar o aspecto puramente visual do ponto de vista, Genette adota três classificações para os modos de focalizações de narrativas, sendo estes: a não focalizada ou focalização zero, em geral referente a narrativas clássicas em que o foco não recai especificamente sobre nenhuma personagem ou acontecimento; o segundo é a narrativa de focalização interna, podendo ser fixa, quando há uma restrição de campo e praticamente nunca se abandona o ponto de vista de uma personagem, ou acontecimento, pode ser variável, quando há uma alternância de focalização em personagens ou acontecimentos distintos, ou, ainda, múltipla, quando o mesmo acontecimento é apresentado sob o ponto de vista de diversas personagens.

Por fim há um terceiro tipo reconhecido por Genette como focalização externa, em que na narrativa, a personagem, normalmente o herói, é considerada por seu exterior, atuando sem que do leitor sejam conhecidos seus pensamentos ou sentimentos. Ainda nesse último tipo, pode ser adotado o recurso de que a cena ou personagem seja “inteiramente contada segundo o ponto de visão de uma testemunha exterior e inocente” (GENETTE, 1995, p. 189).

Quanto aos tipos de focalização, é dito e exemplificado que a focalização funciona como uma tomada de partido, que pode ser difícil de se identificar e que não necessariamente é constante em toda a extensão da narrativa, podendo alternar. “A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.” (GENETTE, 1995, p. 189). As alterações de

literários, idiomas e abordagens críticas. Os ensaios publicados na PMLA são geralmente considerados contribuições significativas para a pesquisa e o estudo da linguagem e da literatura.

ponto de vista em uma mesma narrativa, portanto, não devem ser vistas como incoerência, mas como mudanças de focalização, como mostra o excerto a seguir:

As variações de «ponto de vista» que se produzem no decorrer de uma narrativa podem ser analisadas como mudanças de focalização, como aquelas que já encontramos em *Madame Bovary* falar-se-á então de focalização variável, de onisciência com restrições de campo parciais etc. Trata-se de um partido narrativo perfeitamente defensável, e a norma de coerência erigida em ponto de honra pela crítica pós-jamesiana é, evidentemente, arbitrária. Lubbock exige que o romancista seja <fiel a um partido, e respeite o princípio que adoptou>. mas porque não havia de ser esse partido a liberdade absoluta e a inconsequência? (GENETTE, 1995, p. 193)

Referente à focalização, termo utilizado por Genette para evitar o que a expressão “ponto de vista” tem de especificamente visual, Jorge Amado adota em *Capitães da Areia*, uma estratégia mudanças de focalização no decorrer do texto, como forma de regulação da informação. Concordantemente com o que propõe Emmanuel Levinas, o autor baiano, através desta estratégia narrativa, demonstra uma acurada crítica à visão totalizadora que violenta a individualidade dos seres humanos.

Em *Capitães da Areia* há, de modo geral, dois tipos de focalização: narrativa não-focalizada ou de focalização zero empreendida pelo narrador onisciente e a focalização interna múltipla, que ocorre no prólogo, em que “[...] o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas” (GENETTE, 1995, p.188). Essa variação produz uma contraposição que tem efeito de viabilizar a demonstração de visões antagônicas - totalizadora e individualizadora - quanto aos meninos em situação de rua que integram os Capitães da Areia, arquétipo de todas as crianças que vivem em condições similares.

Em contrapartida do narrador com enfoque onisciente, que compartilha uma visão ampliada do contexto temático das crianças em situação de rua e cuja atuação será aprofundada no próximo subcapítulo, são também apresentadas focalizações de personagens que compartilham suas perspectivas individuais. A focalização interna, de modo geral, é definida por Reis e Lopes, no *Dicionário da Teoria Narrativa*³⁸, da seguinte maneira:

Constituindo uma modalidade específica de perspectivação narrativa, a *focalização interna* corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar,

³⁸ Publicado originalmente em 1988, *O Dicionário da Teoria Narrativa* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes aborda, incorpora e aplica os conceitos fundamentais desenvolvidos por Gérard Genette na teoria narrativa. O trabalho de Reis e explora e expande termos e categorias genettianas, proporcionando uma base sólida para a compreensão dos elementos narrativos. O Dicionário oferece uma síntese das contribuições do teórico francês, enriquecendo assim a compreensão e o estudo da teoria narrativa. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes destacam-se como acadêmicos que aplicam e adaptam de maneira inovadora os conceitos de Genette no contexto da análise narrativa, contribuindo assim para a disseminação e desenvolvimento contínuo dessas ideias.

em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. Erigida em sujeito *da focalização* (v.), a personagem desempenha então uma função *de focalizador* (cL Bal, 1977: 37-9), filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa. O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. E estes condicionamentos de representação não deixam de ser efetivos, mesmo quando se trata de um animal agonizante, como a cadela Baleia em *Vidas secas*: "Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os preás tinham fugido. / Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis" (G. Ramos, *Vidas secas*, p. 142-3). (REIS; LOPES, 2000, p. 251, grifo do autor).

O processo de apresentação desses pontos de vista diversos inseridos na ficção ocorre na abertura da obra *Capitães da Areia*, no prólogo “Cartas à Redação”, em que Jorge Amado emprega a focalização interna múltipla, que “consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse efeito [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

Tal focalização múltipla se dá na apresentação de uma reportagem e cartas à redação do Jornal da Tarde (informativo local de Salvador, Bahia), nas quais é expresso o caráter massivo de visão da sociedade local de classe alta, bem como a de suas instituições estatais, quanto aos integrantes do grupo Capitães da Areia.

Nestes textos de autoria ficcional de cinco personagens, as questões dos crimes cometidos pelo grupo Capitães da Areia, e de como seus integrantes, dentre outros menores pobres, são vistos e tratados pela sociedade baiana, são evocadas por diferentes concepções. As cinco personagens que escrevem ao jornal, bem como a voz que enuncia e contextualiza a reportagem, atuam em seus textos como narradores homodiegéticos, classificação empregada por Genette, para descrever o “narrador presente como personagem na história que conta.” (GENETTE, 1995, p. 244).

De acordo com Reis e Lopes (1988), o significado desse narrador, além de manifestar a oscilação entre a parte de si que narra e a que é narrada, pode se referir ao seu grau de distância de separação em relação ao protagonista, que, nesse contexto, alude a todo o grupo Capitães da Areia pelas razões já explicadas. Segue definição referida:

O que significa que o *narrador homodiegético* não só patenteia a oscilação entre dois *eus* (*eu-narrador* e *eu-narrado*; *narrating self* e *experiencing self*, segundo Stanzel - 1971: 60-1), como pode também referir-se à *distância* mais ou menos cavada que eventualmente o separe do protagonista. Distância temporal, antes de tudo; distância ideológica, ética, afetiva, moral etc., em relação ao seu passado de personagem; distâncias do mesmo teor relativamente ao *herói*, cuja imagem (constituindo muitas

vezes o fulcro da história) aparece fortemente condicionada pelo crivo subjetivo do narrador *homodiegético*. (REIS; LOPES, 1988, p. 125, grifo do autor).

A presença de narradores homodiegéticos que apresentam pontos de vista contraditórios é uma estratégia que permite que se manifestem na obra as distâncias “ideológicas, éticas, afetivas, morais etc” que cada uma destas instâncias narrativas paradigmáticas apresenta em relação aos Capitães da Areia. Podem, então, ser demonstradas as várias imagens instituídas para o grupo de meninos “condicionadas pelo crivo subjetivo” de cada uma destas personagens.

Esse condicionamento subjetivo para determinação da imagem pessoal do Outro remete ao conceito ontológico de totalidade: a redução do Outro ao Mesmo, expressão de domínio, que segundo Martins e Lepargneur (2014, p. 5): “É a razão definida pelo Eu. Consiste na ontologia como analogia ao indivíduo – único a existir – na sua individualidade.”. O indivíduo, nesse caso os meninos que vivem nas ruas, tem a essência, o ser limitado pelos conceitos com que essas instâncias os definem.

O romance é introduzido pela reportagem publicada no Jornal da Tarde, com as manchetes “Crianças Ladronas: As aventuras sinistras dos Capitães da Areia. A cidade infestada por crianças que vivem do furto. Urge uma providência do Juiz de Menores e do Chefe de Polícia. Ontem houve mais um assalto.” (AMADO, 2009, p. 9). O título e subtítulo sintetizam com clareza a intencionalidade e conteúdo da matéria que narra um assalto efetuado por alguns dos Capitães da Areia à residência do comendador José Ferreira.

No corpo desta matéria os integrantes do conjunto de meninos são sempre evocados por palavras e expressões generalizadoras como: “grupo”, “bando”, “moleques”, “como um bando de demônios”, “grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam nossa urbe”, “malta de jovens bandidos”, “malandros”, “criminosos”, “bando de crianças delinquentes”, “menores delinquentes que infestam nossa urbe”, “pequenos delinquentes”, “bando que vive da rapina”, como demonstrado:

Esse bando que vive de rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a cem crianças das mais diversas idades, indo desde os oito aos dezesseis anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados Capitães da Areia porque o cais é seu quartel-general. (AMADO, 2009, p. 9).

O trecho acima, retirado da referida reportagem, é o exemplo ápice do teor homogeneizante intrincado na concepção que as estruturas de poder socioestatais demonstram ter em relação aos integrantes dos Capitães da Areia. O caráter generalizador desta descrição anula a individualização em todas as esferas. De acordo com este discurso, as mais de cem crianças de idades variadas são destituídas de toda e qualquer subjetividade e individualidade

por serem categorizadas através de uma uniformidade que pressupõe um mesmo histórico familiar, mesmo registro de atividades e até mesma nomeação: desprezam-se os nomes próprios e passam a ser todos evocados por Capitães da Areia. A nomeação como marcador de alteridade, é questão de extrema importância na obra e será aprofundada em momento oportuno.

O efeito neutralizador intrínseco e essa quantificação homogeneizante de seres humanos fere a essência da Ética proposta por Emmanuel Levinas, pois pressupõe o critério ontológico de redução do Outro ao Mesmo expresso pelo filósofo no trecho a seguir:

O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo <<tu>> ou <<nós>> não é um plural de <<eu>>. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. Nem a posse, nem a unidade do número, nem a unidade do conceito me ligam a outrem. (LEVINAS, 2020, p. 25).

A totalidade repudiada por Emmanuel Levinas se efetua no prólogo do romance através das palavras e expressões generalizadoras empregadas na matéria jornalística, uma vez que os vários indivíduos que integram o grupo Capitães da Areia são abordados por meio de uma conceituação coletiva que fere a alteridade da qual é constituída a essência individual de cada um. O imperialismo do Mesmo, representado pelo Jornal da Tarde, sobre os Outros, que compõem cada um dos Capitães da Areia, os limita e reduz à visão com que o Mesmo os vê.

Na sequência narrativa são apresentadas as cinco cartas à redação, publicadas no jornal baiano em resposta à reportagem, nas quais, primeiramente se manifesta o Secretário do Chefe de Polícia, seguido pelo Juiz de Menores. Posteriormente escrevem Maria Ricardina, costureira, Padre José Pedro e o Diretor do Reformatório Baiano de Menores. Para finalizar o capítulo, após a sequência de cartas, são apresentados apenas os títulos da reportagem publicada na segunda edição de terça-feira do Jornal da Tarde, como informado por um narrador por meio de notas.

Há uma cuidadosa escolha dessas personagens, que também são instâncias narrativas, pois configuram arquétipos socioestatais altamente simbólicos: a visão geral da parte rica da sociedade baiana, convenientemente concentrada na cidade alta, é representada pelo Jornal da Tarde, o Estado é representado pelas figuras do Chefe de Polícia, Juiz de Menores e o Diretor do Reformatório, cada qual retratando, respectivamente, as instituições que trazem nos títulos. Ainda que apresentando pontos de vista diferentes sobre a questão discutida, estes quatro arquétipos denotam uma atitude totalizadora em relação aos integrantes dos Capitães da Areia.

As outras duas personagens que completam o capítulo introdutório, a costureira Maria Ricardina e o Padre José Pedro, também são arquétipos: a primeira, da parcela pobre e excluída da sociedade, que em sua maioria vive na cidade baixa, e a segunda, também de origem pobre,

operária, representa o cristianismo puro ensinado por Jesus, voltado para o amor ao próximo, desvinculado da religiosidade e interesses da instituição Igreja Católica.

Estes dois olhares introduzem na obra o ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa que será desenvolvida pelo narrador com focalização onisciente que assumirá a narração no próximo capítulo. Instância esta que consegue romper com a totalidade descritiva contra os Capitães da Areia, ao apresentar, majoritariamente, pontos de vista condizentes com os princípios da ética de alteridade proposta por Emmanuel Levinas, como será demonstrado mais a diante.

Ainda que plasmadas pela subjetividade dos seis narradores homodiegéticos (cinco personagens mais o articulista do jornal), fica claro para o leitor que, de modo geral, as seis instâncias narrativas proferem duas opiniões antagônicas sobre a questão discutida. As três personagens que representam a alta sociedade e o estado, respectivamente o Chefe de Polícia, Juiz de Menores e o Diretor do Reformatório Baiano de Menores, apresentam o ponto de vista concordante de que os menores que vivem nas ruas são ontologicamente maus. Visão esta que é endossada pela instituição Jornal da Tarde. Já as personagens Maria Ricardina e Padre José Pedro, não limitam a natureza do ser dessas crianças a nenhuma definição redutora e concordam que o tratamento dispensado a elas no Reformatório de Menores é desumano.

Voltando ao sentido de narrador homodiegético já apresentado, nota-se de maneira explícita os distanciamentos que separam os dois grupos ideológicos apresentados. Maria Ricardina é mãe de um dos meninos do grupo, Padre José Pedro tem por missão evangelística ajudá-los e conduzi-los a Cristo. Em ambos os casos há relações de proximidade com integrantes do grupo protagonista. Já as outras três personagens demonstram um distanciamento que permite pressupor total desconhecimento e desprezo à essência humana e individualidade dos garotos.

A imagem dos Capitães da Areia “aparece fortemente condicionada pelo crivo subjetivo” dos seis narradores homodiegéticos. Porém, por haver dois crivos gerais opostos, um que aponta para a maldade como premissa essencial dessas crianças, outro para a injustiça do tratamento socioestatal dispensado a elas, o leitor é despertado para a impossibilidade de que ambos os discursos conflitantes sejam legítimos.

Pelas distâncias que separam esses narradores dos protagonistas e através da intencionalidade demonstrada a partir dos interesses que perpassam as falas de cada um, fica claro que somente Maria Ricardina e José Pedro apresentam um ponto de vista ético em relação a essas crianças. Questão que é confirmada pelo discurso do narrador onisciente, que, ao assumir a narrativa no início do primeiro capítulo, apresenta um panorama objetivo das

trajetórias de vida dos garotos e o quanto, de fato, são violentados pelo tratamento dispensado pelas instituições de poder referidas.

Para ilustração do exposto serão apresentadas as cartas de José Pedro, que é dentre os epistológrafos a personagem de maior participação como na narrativa, e a do Juiz de Menores para efeito comparativo. Na carta do padre vemos um relato dirigido ao narratário Redator, em que os Capitães da Areia são aludidos pelo substantivo crianças. O conteúdo é de denúncia ao tratamento bárbaro dispensado a eles no Reformatório de Menores ao qual o pároco atribui a ódio acumulado em seus corações.

Carta do padre Jose Pedro à redação do *Jornal da Tarde*

Sr. Redator

Saudações em Cristo.

Tendo lido, no vosso conceituado jornal, a carta de Maria Ricardina que apelava para mim como pessoa que podia esclarecer o que é a vida das crianças recolhidas ao reformatório de menores, sou obrigado a sair da obscuridade em que vivo para vir vos dizer que infelizmente Maria Ricardina tem razão. As crianças no aludido reformatório são tratadas como feras, essa é a verdade. Esqueceram a lição do suave Mestre, senhor Redator, e em vez de conquistarem as crianças com bons tratos, fazem-nas mais revoltadas ainda com espancamentos seguidos e castigos físicos verdadeiramente desumanos. Eu tenho ido lá levar às crianças o consolo da religião e as encontro pouco dispostas a aceitá-lo devido naturalmente ao ódio que estão acumulando naqueles jovens corações tão dignos de piedade. O que tenho visto, senhor Redator, daria um volume.

Muito grato pela atenção.

Servo em Cristo,

Padre José Pedro

Carta publicada na terceira página do *Jornal da Tarde*, sob o título “Será Verdade?” e sem comentários. (AMADO, 2009, p. 18)

Na carta elaborada pelo Juiz de Menores, em todas as vezes que citadas, as crianças são referidas pelo redutor “delinquentes”, adjetivo que é repetido cinco vezes ao longo de uma pequena extensão textual. A personagem apresenta uma linguagem rebuscada, utilizando-se de palavras como “infatigável”, “impoluta”, demonstrando amplo conhecimento lexical. A tendência à repetitividade se mostra característica de sua fala, podendo ser considerada um traço de pedantismo, já que emprega palavras como “brilhante” e “infatigável” duas vezes cada. Ainda assim, a frequência exacerbada do termo “delinquentes” demonstra a consolidação desse conceito na mente do Juiz, para o qual a delinquência é característica ontológica das crianças que vivem nas ruas.

A afirmação de que ao fugirem do Reformatório “se tornam ainda mais perversos”, confirma a interpretação mencionada acima, pois demonstra a abrangência da fala do Juiz, que se dirige indistintamente a todos os menores pobres, quer delinquentes, quer abandonados,

afirmando que já entram no Reformatório perversos e saem de lá com essa característica natural intensificada.

Carta do doutor juiz de menores à redação do *Jornal da Tarde*
 “Exmo. Sr. diretor do *Jornal da Tarde*.
 Cidade do Salvador
 Neste Estado.
 Meu caro patricio.
 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 doutor 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*. Justifica-se o doutor chefe de polícia declarando que não possuía ordens do juizado de menores no sentido de agir contra a delinquência infantil. Sem querer absolutamente culpar a brilhante e infatigável chefia de polícia, sou obrigado, a bem da verdade essa mesma verdade que tenho colocado como o farol que ilumina a estrada da minha vida com a sua luz puríssima, a declarar que a desculpa não procede. Não procede, senhor diretor, porque ao juizado de menores não compete perseguir e prender os *menores delinquentes* e, sim, designar o local onde devem cumprir pena, nomear curador para acompanhar qualquer processo contra eles instaurado, etc. Não cabe ao juizado de menores capturar os *pequenos delinquentes*. Cabe velar pelo seu destino posterior. E o senhor doutor chefe de polícia sempre há de me encontrar onde o dever me chama, porque jamais, em 50 anos de vida impoluta, deixei de cumpri-lo. Ainda nestes últimos meses que decorreram mandei para o Reformatório de Menores vários *menores delinquentes ou abandonados*. Não tenho culpa, porém, de que fujam, que não se impressionem com o exemplo de trabalho que encontram naquele estabelecimento de educação e que, por meio da fuga, abandonem um ambiente onde se respiram paz e trabalho e onde são tratados com o maior carinho. Fogem e se tornam ainda mais perversos, como se o exemplo que houvessem recebido fosse mau e daninho. Por quê? Isso é um problema que aos psicólogos cabe resolver e não a mim, simples curioso da filosofia. O que quero deixar claro e cristalino, senhor diretor, é que o doutor chefe de polícia pode contar com a melhor ajuda deste juizado de menores para intensificar a campanha contra os *menores delinquentes*.

De V.Exa., admirador e patricio grato,
 Juiz de Menores.”
 Publicada em primeira página do *Jornal da Tarde*, com clichê do chefe de polícia e um vasto comentário elogioso. (AMADO, 2009, p. 14-15, grifo nosso)

Conclui-se que no prólogo do romance *Capitães da Areia*, através da estratégia narrativa de focalização interna múltipla, é demonstrada a ambivalência ostensiva do campo de consciência de personagens inseridas na ficção, quanto à natureza do ser das crianças que vivem nas ruas. Como bem colocado por Michelle Valois (2003, p. 4) “A comparação das cartas inicia o leitor no espaço ideológico do romance [...]”. A disposição sequencial de cartas em que as personagens desempenham a função de focalizadoras, viabiliza ao leitor um paralelo comparativo entre representações narrativas condicionadas pelos crivos subjetivos de seus narradores, oportunizando a demonstração da ideologia da obra.

Finalizada essa introdução, a focalização onisciente do narrador que assume a narração comprova que somente o ponto de vista das personagens Maria Ricardina e Padre José Pedro é condizente com a realidade objetiva e é plasmado pela Ética da Alteridade proposta por Emmanuel Levinas.

3.2 A estratégia de alteração do tipo de focalização como meio para demonstração da alteridade

Finalizado o prólogo da obra *Capitães da Areia*, inicia-se a primeira parte “Sob a Lua num Velho Trapiche Abandonado”, na qual a estratégia de focalização é alterada. Encerram-se as cartas e entra em cena o narrador onisciente em terceira pessoa, empreendendo uma narrativa clássica não focalizada, ou de focalização zero, que por vezes pode ser analisada como multifocalizada, ou de focalização interna variável, como será esclarecido adiante.

Nesta parte inaugural se dá um processo gradativo de aproximação do olhar do narrador aos Capitães da Areia, que no primeiro capítulo “O Trapiche” ainda são descritos, de forma generalizante, porém diferentemente de como é feito no jornal: as generalizações ficam mais restritas ao caráter objetivo das condições de vida, que não destituem a subjetividade do ser, mas se atém às condições do meio.

Não mais estranhas, porém, que aqueles meninos, moleques de todas as cores e idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos, que à noite se estendiam pelo assoalho e por debaixo da ponte e dormiam, indiferentes ao vento circundava o casarão uivando, indiferentes à chuva que muitas vezes os lavava, mas com os olhos puxados para as luzes dos navios, com os ouvidos presos às canções que vinham das embarcações... (AMADO, 2009, p. 26)

O capítulo é encerrado pelo trecho reproduzido abaixo, que representa o ápice dessa postura quando ao descrever o grupo como um todo, se refere a características temporárias condicionadas pela pobreza e abandono em que vivem os garotos. Fica implícita a condição de transitoriedade até mesmo do adjetivo “agressivos”, que está posicionado em uma estrutura de similaridade com os demais caracterizadores. Esses garotos *estão* vestidos de farrapos, *estão* sujos, *estão* semiesfomeados, *estão* agressivos, *estão* soltando palavrões e *estão* fumando pontas de cigarro, por causa da condição em que se encontram naquele momento, mas eles não são nada disso.

A única expressão que poderia caracterizar um redutor ontológico “eram, em verdade”, não é acompanhada de qualquer adjetivo, mas redireciona a uma imagem poética que denota o grau de afeição do narrador por essas crianças:

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)

A partir do segundo capítulo “Noite dos Capitães da Areia” começa a haver o processo de individualização por meio da descrição psicossocial e física dos integrantes do grupo promovida pelo narrador. As crianças, então, conceitualmente deixam de ser mais de cem unidades que respondem pelo nome Capitães da Areia, de idade “entre oito a dezesseis anos”, que “se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa”, com filiação de “pais pouco servidos de sentimentos cristãos” que desprezaram sua educação, como haviam sido descritos na reportagem do Jornal da Tarde que introduz o prólogo da obra. Deixam também de ser “bem uns cem e destes mais de quarenta dormiam nas ruínas do velho trapiche” descritos no primeiro capítulo.

A partir desse momento da narrativa, as crianças do grupo Capitães da Areia, representadas por seus integrantes de destaque, passam a ser apresentadas por nomes próprios, idades e históricos familiares distintos, e como portadoras de talentos, vocações e traumas particulares, que irão definir as atividades que irão exercer no futuro. Isto, é: é abandonada a descrição totalizadora que as reduz ao conceito homogêneo que o Mesmo, representativo da alta sociedade brasileira e suas instituições de poder, tem deles.

O olhar descritivo do narrador passa a enfocar alternadamente diversas personagens, se detendo especialmente sobre os integrantes de destaque dos Capitães da Areia, a saber: Pedro Bala, Gato, Boa-Vida, João Grande, Sem-Pernas, Volta Seca, Pirulito, Professor, Almiro, Barandão e, mais adiante, Dora. Também, por vezes, recai sobre aqueles que oferecem amizade e apoio a estes meninos, em especial: Padre José Pedro, a mãe-de-Santo Don’Aninha, o capoeirista Querido de Deus, o doqueiro João de Adão e o pintor Doutor Dantas. Na Figura 13 várias as personagens de destaque se reúnem para arquitetar um plano.

Figura 13- Principais integrantes do grupo, no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

O evidente caráter político e social da narrativa contribui para a composição de personagens com significativo grau de alteridade, manifesta através da densidade psicológica e distinção de trajetórias de vida particulares. Trajetórias estas, em que os acontecimentos explicam as escolhas e destinos a que são conduzidas as vidas apresentadas, comprovando a noção de identidade moldada pela experiência, como já explanado.

Há uma busca comum aos Capitães da areia, porém expressa de modos distintos porque filtrada pela alteridade, como demonstrado no trecho seguinte. “Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro, Pirulito na oração que o transfigurava, Barandão e Almiro no amor na areia do cais.” (AMADO, 2019, p. 44-45).

Em um processo de conexão e continuidade, a visão homogeneizadora da sociedade local quanto ao grupo Capitães da Areia, demonstrada na abertura do livro, segue sendo manifesta em diversos capítulos, sempre em contraposição à visão individualizadora do narrador ou das personagens que acolhem o grupo, que em geral, são arquetípicas.

É importante destacar que o termo definido por Genette como focalização-zero ou não-focalização corresponde ao que, de modo mais atual e amplo, é classificado na teoria literária como “focalização onisciente”, como esclarecem Reis e Lopes no trecho transcrito abaixo.

Mudança de nomenclatura que visa eliminar prováveis erros de compreensão associados a acepção de nulidade na nomeação definida pelo teórico francês. Eles justificam essa escolha destacando que as expressões propostas por Genette podem ser interpretadas como se referindo a narrativas que não utilizam procedimentos de focalização e, portanto, não suscitam reflexões críticas no campo da perspectiva narrativa.

Reis e Lopes também argumentam que o termo "narrativa não focalizada" pode ainda induzir à ideia de que o conceito de focalização se aplica apenas à restrição informativa, como ocorre nos casos de focalização interna e focalização externa. No entanto, eles defendem a possibilidade de que o sujeito da focalização seja o próprio narrador, que pode adotar uma posição de transcendência, ou seja, a onisciência narrativa. Isso significa que o narrador não se restringe ao conhecimento limitado de uma personagem da história ou ao domínio observado em uma focalização externa, mas pode ter acesso a conhecimentos mais abrangentes.

Adotamos aqui a designação *focalização onisciente* para aludirmos a um dos três termos fundamentais do sistema de *focalização* (v.) concebido e definido por Genette (cf. 1972: 206 et seqs.). Só que este opta pela denominação *focalização zero* (ou narrativa não focalizada), fazendo-a corresponder "àquilo que a crítica anglo saxônica chama narrativa de narrador onisciente e Pouillon 'visão por detrás' " (1972: 206, cf. também 222 e 1983: 44). Parece-nos, entretanto, terminologicamente mais preciso falar em *focalização onisciente*, uma vez que as expressões propostas por Genette podem ser entendidas como referindo-se àquelas narrativas que, por não recorrerem de forma significativa a procedimentos de *focalização*, pura e simplesmente não suscitam reflexões críticas no campo da *perspectiva narrativa* (v.); por outro lado, falar em *narrativa não-focalizada* pode levar a pensar que o conceito de *focalização* é pertinente apenas na acepção de *restrição informativa* (cf. Genette, 1983: 49) que ele assume no caso da *focalização interna* (v.) (a partir de uma personagem) e da *focalização externa* (v.) (por fixação apenas na superfície do observável). Ora, nada impede que se aceite a possibilidade de o sujeito da focalização ser o narrador (e não o autor, como por vezes Genette diz, ainda em 1983: 49) e que o seja a partir dessa posição de transcendência que é a da *onisciência narrativa*; se em certos momentos e circunstâncias o narrador cinge o relato escrupulosamente à *focalização interna*, em outros adotará uma *focalização onisciente*, excedendo o limitado âmbito de conhecimento de uma personagem da história e o ainda mais restrito domínio do exterior observado em *focalização externa*. (REIS; LOPES, 1988, p. 254-255, grifo do autor).

Em suma os autores argumentam em favor do uso do termo "focalização onisciente" para descrever um tipo de narrativa em que o narrador possui conhecimento amplo e transcendente, indo além das limitações das personagens e da observação externa. Essa discussão destaca a importância da precisão terminológica e conceitual na análise da perspectiva narrativa na literatura. Nesta dissertação consideramos pertinente a argumentação dos autores e, por isso, também será empregado o termo orientado por eles.

Vejamos no texto romanesco exemplos do exposto: no Capítulo 2 – “Noite dos Capitães da Areia” o narrador onisciente em dado momento detém o enfoque sobre a personagem João José, o menino, que pelo gosto pela leitura, é apelidado pelos demais garotos de “Professor”.

João José, o Professor, desde o dia em que furtara um livro de histórias numa estante de uma casa da Barra, se tomara 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 borne 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 esteve na escola ano e meio. *Mas 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.* Aquele saber, aquela vocação para contar histórias, fizera-o respeitado entre os Capitães Areia, se bem fosse franzino, magro e triste, o cabelo moreno caindo sobre os olhos apertados de míope. Apelidaram-no de Professor porque num livro furtado ele aprendera a fazer mágicas com lenços níqueis e também porque, contando aquelas histórias que lia e muitas que inventava, *fazia a grande e misteriosa mágica de os transportar para mundos diversos*, fazia com que os olhos vivos dos Capitães da Areia brilhassem como só brilham as estrelas da noite da Bahia. Pedro Bala nada resolvia sem o consultar e várias vezes foi a imaginação Professor que criou os melhores planos de roubo. Ninguém sabia, entanto, que um dia, anos passados, seria ele quem haveria de contar em quadros que assombrariam o país a história daquelas vidas e muitas outras histórias de homens lutadores e sofrendores. (AMADO, 2009, p. 30, grifo nosso).

Observa-se o clássico exemplo de focalização onisciente em que, no procedimento descritivo adotado, o agente que rege a descrição tem conexão direta com a descrição em si em termos de implicação psicológica. Como o foco narrativo reside em João José, a descrição é plasmada pela subjetividade dessa personagem. O leitor é informado de aspectos que ultrapassam uma designação exterior e objetiva do garoto.

Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador informa que uma das motivações para o furto de livros é a de que o Professor gostava de “saber coisas”, que sua imaginação tinha sido completamente despertada pelo treino diário da leitura, e que ele lia todos os livros com “uma ânsia que era quase uma febre”. Nota-se que a instância narrativa tem conhecimento de questões intrínsecas à psiquê do menino, seus anseios e motivações. Não só dele, mas de todos os outros, como demonstrado na parte em que diz que os garotos eram transportados para mundos diversos ao ouvir as histórias contadas por Professor, ou quando afirma que talvez ele fosse o único deles a ter consciência do heroico de suas vidas.

Mesmo quando a personagem focal é designada do exterior, mescla-se aos adjetivos empregados para descrever a compleição física, um aspecto de ordem subjetiva, que é a tristeza. O narrador diz que João José é “franzino, magro e triste, o cabelo moreno caindo sobre os olhos apertados de míope [...]”. A tristeza do garoto mencionada nesse contexto demonstra a natureza

da proximidade entre o agente que descreve e descrição. O narrador conhece os sentimentos de João José, cujo rosto vemos na Figura 14, sabe sobre a constância da amargura que perpassa sua alma e, por isso, considera natural incluir “triste” como identificador físico da personagem.

Figura 14 - Personagem Professor (Robério Lima) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

Todos esses aspectos demonstram que o narrador tem um conhecimento privilegiado em relação às personagens da narrativa, em especial os integrantes de destaque dos Capitães da Areia e seus apoiadores, sobre os quais o enfoque recai alternadamente. Essa alternância, porém, nunca tem total caráter de exclusividade.

Nota-se ainda, que ocorre a projeção de insinuações temático-ideológicas do narrador no enunciado, como em: “Ninguém sabia, entanto, que um dia, anos passados, seria ele quem haveria de contar em quadros que assombrariam o país a história daquelas vidas e muitas outras histórias de homens lutadores e sofredores”, e em “talvez fosse ele o único que tivesse uma certa consciência do heroico das suas vidas.” Trechos em que fica evidente o viés ideológico por trás da narração: a denúncia à realidade social em que vivem as crianças que moram nas ruas do Brasil demonstrada através das lutas de poder entre os Capitães da Areia, bem como todos os pobres, versus a sociedade rica e instituições de poder estatais.

Reis e Lopes afirmam que a focalização onisciente geralmente implica uma atitude de seletividade por parte do narrador. Atitude esta, relacionada a seu posicionamento temporal em relação à história e às possibilidades subjetivas que esse tipo de focalização viabiliza.

A atitude seletiva que normalmente cabe ao narrador em focalização onisciente tem que ver com duas questões relevantes. Em primeiro lugar, com o seu posicionamento temporal em relação à história; ao vir habitualmente de uma narração ulterior (v.) que aborda a história como concluída e integralmente conhecida, a focalização onisciente (neste aspecto suscetível de ser conexcionada com a situação narrativa a que Stanzel (1971: 46 et seqs.) chamou "romance autoral") permite que o narrador resuma ou distenda o tempo (v.) diegético, suprima lapsos cronológicos mais ou menos longos, opere retrospectivas, etc. Por outro lado, as possibilidades seletivas da focalização onisciente implicam uma vertente subjetiva; selecionando o que deve relatar, o narrador explícita ou implicitamente interpreta, do mesmo modo que formula juízos valorativos: na apresentação citada da protagonista de Thérèse Raquin, encontra-se disseminada a subjetividade (v.) do narrador (cf., p. ex., as expressões "santé de fer" e "enfant chétive", bem como a antítese que entre elas se institui). O que vem pôr em causa a suposição de que a onisciência narrativa corresponderia a uma modalidade predominantemente objetiva de representação narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 256).

Em *Capitães da Areia* a vertente subjetiva demonstrada pela focalização onisciente é um dos mais expressivos recursos empregados para a demonstração do viés ideológico da obra. No fragmento extraído do capítulo 4 “As Luzes do Carrossel”, quando Sem-Pernas e Volta Seca são contratados por Nhozinho França para cuidar do funcionamento do carrossel, observa-se com nitidez a vertente de subjetividade do narrador. No exemplo a instância narrativa seleciona o que deve relatar, apresentando exclusivamente o lado de Sem-Pernas na história do dia em que o garoto penetrou um Parque de Diversões armado no Passeio Público e teve a entrada impedida por um guarda.

Volta Seca e o Sem-Pernas nunca haviam acolhido uma ideia com tanto entusiasmo. Eles muitas vezes já tinham visto um carrossel mas quase sempre ouviam de longe, cercado de mistério, cavalgadas seus rápidos ginetes por meninos *ricos e choraminguentos*. O Sem-Pernas já tinha mesmo certo dia em que penetrou num Parque de Diversões armado no Passeio Público chegado a comprar entrada para um, mas o guarda o expulsou do recinto porque ele estava vestido de farrapos. Depois o bilheteiro não quis lhe devolver o bilhete da entrada, o que fez com que o Sem-Pernas metesse as mãos na gaveta da bilheteria, que estava aberta, abafasse o troco, e tivesse que desaparecer do Passeio Público de uma maneira muito rápida, enquanto em todo o Parque se ouviam os gritos de: Ladrão!, ladrão! Houve uma tremenda confusão, enquanto o Sem-Pernas descia muito calmamente a Gamboa de Cima, levando nos bolsos pelo menos cinco vezes o que tinha pago pela entrada. Mas o Sem-Pernas preferiria, sem dúvida, ter rodado no carrossel, montado naquele fantástico cavalo de cabeça de dragão, que era sem dúvida a coisa mais estranha e tentadora na maravilha que era o carrossel para os seus olhos. Criou ainda mais ódio aos guardas e maior amor aos carrosséis distantes. (AMADO, 2009, p. 63, grifo nosso).

Destaca-se nesse episódio a quebra da Ética da Alteridade manifesta pela negação ao pedido de socorro expresso pelo rosto de Sem-Pernas. Pedido este, comunicado pela imagem, o rosto do menino, que não expressa apenas a evidente miséria financeira, mas o enorme desejo infantil de poder brincar, de montar o “fantástico cavalo de cabeça de dragão”. Não se sabe se aquele guarda de parquinho teria recursos financeiros para suprimir a miséria material da criança lhe comprando roupas e alimentos, mas evidentemente estava a seu alcance suprir o

desejo de lhe permitir brincar no carrossel. Ele opta, porém, por não responder ao rosto, não entender seu significado, não estar desperto para a precariedade de Sem-Pernas e com isso gera violência e ódio.

O narrador interpreta e formula juízos valorativos demonstrando que o garoto foi altamente injustiçado exclusivamente por estar vestido de farrapos. Ele escolhe contar exclusivamente pelo ponto de vista de Sem-Pernas, fornecendo pormenores da experiência vivida pelo garoto e das expectativas e sentimentos que lhe perpassam, segundo as capacidades de conhecimento da personagem na situação.

Observa-se o notório regulamento proposital da informação fornecida, que não deixa margem para que o leitor saiba se Sem-Pernas teve alguma atitude ofensiva, se, em seu entusiasmo possa ter emitido gritos, palavrões, dentre outras ações tenham despertado a conduta de repelimento empreendida pelo guarda. O leitor é conduzido pelo viés de que a única motivação para a expulsão do menino teria sido o aspecto miserável de sua aparência.

A subjetividade da instância onisciente também é disseminada através do recorrente emprego de expressões e adjetivos que valorizam os Capitães da Areia e depreciam seus oponentes, como ocorre em “meninos ricos e choraminguentos”. A abrangência do adjetivo na frase conforma uma generalização redutora de todos os meninos ricos à condição de reclamões, manhosos, birrentos, frescalhões. Em contraposição, Sem-Pernas é apresentado como um menino extremamente inteligente, astuto e corajoso.

Tal procedimento é adotado ao longo de toda a narrativa: a apresentação dos Capitães da Areia é permeada por uma vertente subjetiva demonstrada através da atitude de seletividade do narrador que escolhe o que deve relatar, formulando juízos de valor que posicionam positivamente os garotos que vivem nas ruas e negativamente seus oponentes.

Deve notar-se que no início deste subcapítulo falamos sobre uma partilha entre não focalização e multifocalização. Tal proposição se deve ao fato de que após o prólogo há, em vários momentos da narrativa de Jorge Amado, uma dificuldade de identificação entre o emprego de focalização onisciente e a focalização interna múltipla, que alterna a personagem focal enquanto conta.

Essa alternância é justificada, pois, como explicado por Genette (1995, p. 189), o partido tomado pela focalização não é necessariamente invariável ao longo da totalidade da narrativa: “A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.” No trecho abaixo o teórico explica diretamente a questão da partilha de focalização que, em alguns momentos, ocorre na narrativa de Jorge Amado.

Do mesmo modo, a partilha entre focalização variável e não-focalização é, por vezes, muito difícil de estabelecer, podendo a narrativa não-focalizada, na maior parte das vezes analisar-se como uma narrativa *multifocalizada ad libitum*, segundo o princípio quem mais pode menos pode (não esqueçamos que a focalização é essencialmente, segundo a expressão de Blin, uma restrição); e, contudo, ninguém confunde, quanto a este ponto, a maneira de Fielding e as de Stendhal ou Flaubert. (GENETTE, 1995, p. 190).

A focalização interna é um modo narrativo que tem como princípio que a personagem em foco “não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador.” (GENETTE, 1995, p. 190). O narrador, portanto, se restringe a descrever o que a personagem vê, pensa ou percebe, de modo objetivo, sem interferências, que a rigor só é possível no monólogo interno e, por isso, o teórico admite uma ampliação³⁹ definida por Roland Barthes⁴⁰:

Tomaremos, então, esse termo num sentido necessariamente menos rigoroso, e cujo critério mínimo foi isolado por Roland Barthes na definição daquilo a que chama o modo *peçoal* da narrativa (343). Esse critério vê a possibilidade de reescrever o segmento narrativo considerado (se o não foi já) na primeira pessoa, sem que essa operação acarrete «qualquer outra alteração do discurso além da própria mudança dos pronomes gramaticais» (GENETTE, 1995, p. 191).

Considerando esse sentido menos rigoroso para a focalização interna, tal qual o fazem Gérard Genette e Roland Barthes, é possível considerar que em *Capitães da Areia* há constante partilha entre a focalização onisciente e focalização interna variável uma vez que o procedimento narrativo se constrói sobre o princípio de alternância entre as personagens focais.

Vemos no segundo capítulo “Noites dos Capitães da Areia” uma demonstração do exposto. O enfoque onisciente se estreita fixando-se alternadamente sobre várias personagens. Ocorre uma partilha com a focalização interna variável que “permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 252).

³⁹ Em *Discurso da Narrativa*, Gérard Genette explica que o emprego do termo “focalização interna múltipla” será empregado em sua teoria com um sentido necessariamente menos rigoroso, cujo critério mínimo foi isolado por Roland Barthes na definição daquilo a que chama “o modo pessoal da narrativa” em *Introduction à l'analyse structurale des récits*, um ensaio publicado na revista “Communications” número 8, que é uma revista acadêmica interdisciplinar dedicada ao estudo das ciências humanas e sociais. Neste ensaio, Roland Barthes apresenta e investiga a análise estrutural das narrativas, uma abordagem metodológica que direciona sua atenção à identificação e à meticulosa análise dos componentes estruturais e formais intrínsecos a uma narrativa. Estes elementos englobam a de personagens, trama, construção temporal e outros componentes narrativos essenciais. Barthes, de maneira aprofundada, examina a maneira pela qual esses elementos são organizados e interconectados, destacando sua contribuição fundamental na edificação do significado subjacente a uma obra narrativa.

⁴⁰ Roland Barthes (1915-1980) foi um importante crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Exerceu uma influência marcante sobre a teoria literária e da semiótica. Seu modo inovador de abordar a teoria e suas contribuições aos estudos culturais deixaram uma marca duradoura, moldando o cenário da crítica literária e da teoria semiótica.

Neste capítulo a instância narrativa descreve brevemente o contexto da cidade da Bahia, partindo do Cais a ser envolvido pela noite. Vai, então, se aproximando do trapiche que “se destaca na brancura do areal, que conserva as marcas dos passos dos Capitães da Areia, que já se recolheram.” (AMADO, 2019, p. 28).

Um deles, porém, ainda está de fora: “Ao longe, a fraca luz da lanterna da Porta do Mar, botequim de marítimos, parece agonizar. Passa um vento frio que levanta a areia e torna difíceis os passos do negro João Grande, que se recolhe.” (AMADO, 2019, p. 28). A partir desse momento o enfoque passa a ser nessa personagem. Por aproximadamente uma página⁴¹ é descrito seu contexto de vida: tem treze anos, está com o grupo de meninos há quatros anos, desde a morte do pai em um acidente. Não é inteligente, mas é forte, valente e muito bondoso, características que lhe valeram lugar de respeito e destaque no bando. Suas características físicas também são descritas: “é alto, o mais alto do bando, e o mais forte também, negro de carapinha baixa e músculos retesados. (AMADO, 2019, p. 28)

E os menores, aqueles pequeninos que chegavam para o grupo cheios de receio tinham nele o mais decidido protetor. Pedro, o chefe, também gostava de ouvi-lo. E João Grande bem sabia que não era por causa da sua força que tinha a amizade do Bala. Pedro achava que o negro era bom e não se cansava de dizer:
– Tu é bom, Grande. Tu é melhor que a gente. Gosto de você – e batia pancadinhas na perna do negro, que ficava encabulado. (AMADO, 2019, p. 29)

O olhar do narrador acompanha João Grande para dentro do trapiche, onde o menino penetra com cuidado “para não tocar no corpo dos companheiros que já dormem”. Ao entrar encontra um dos garotos ainda acordado, lendo. De modo muito natural há uma transição de personagem focal para Professor:

João Grande passa por debaixo da ponte – os pés afundam na areia – evitando tocar no corpo dos companheiros que já dormem. Penetra no trapiche. Espia um momento indeciso até que nota a luz da vela do Professor. Lá está ele, no mais longínquo canto do casarão, lendo à luz de uma vela. João Grande pensa que aquela luz ainda é menor e mais vacilante que a da lanterna da Porta do Mar e que o Professor está comendo os olhos de tanto ler aqueles livros de letra miúda. João Grande anda para onde está o Professor, se bem durma sempre na porta do trapiche, como um cão de fila, o punhal próximo da mão, para evitar alguma surpresa. Anda entre os grupos que conversam, entre as crianças que dormem, e chega para perto do Professor. Acocora-se junto a ele e fica espiando a leitura atenta do outro. (AMADO, 2019, p. 28)

Essa metodologia é trabalhada ao longo de toda obra de modo que todos os principais integrantes dos Capitães da Areia, bem como seus apoiadores, vão sendo conhecidos de forma alternada. A focalização na personagem viabiliza que se compreenda qual exato contexto

⁴¹ Ainda que o quantitativo de páginas seja variável para cada edição da obra, consideramos pertinente a alusão como referência comparativa da extensão textual destinada à focalização das personagens, uma vez que tal extensão é proporcional ao nível de aprofundamento descritivo destinado a cada personagem.

familiar que vivenciado por cada garoto levando-o à situação de viver nas ruas, as experiências marcantes, como traumas e violências sofridos, que amarguram suas almas e motivam suas ações. Ou seja: é confirmada a noção de identidade moldada pela experiência, assim como afirmado por Emmanuel Levinas.

A particularização das várias histórias de vida somada à exposição do interior, dos pensamentos, sentimentos das personagens é o recurso utilizado para evidenciar a alteridade radical de cada um dos garotos. Seus gostos, vocações, inspirações, tão distintos: Professor é artista, quer ter a oportunidade de estudar; Pedro Bala acredita que só a revolução é o caminho para minorar as desigualdades sociais e melhorar a vida dos pobres; Pirulito deseja a transcendência espiritual, tem vocação para padre; Sem-Pernas deseja acima de tudo uma família, o amor maternal; Volta Seca quer se juntar ao grupo do padrinho Lampião e cometer atrocidades; Boa-Vida tem motivação para ser malandro do morro, tocando sambas e fazendo a alegria das mulheres; Gato é gigolô... São altamente distintas as motivações e caminhos seguidos por essas crianças provando que as generalizações ontológicas em relação a eles são falaciosas.

A alternância de personagem focal ocorre, por vezes de forma rápida e inapreensível e, em outros momentos de forma bem aprofundada. Ainda no segundo capítulo, depois da referência e breve focalização em João Grande e Professor, entram em cena Gato, Pedro Bala, Sem-Pernas. Os garotos discutem sobre um roubo de chapéus que pretendem efetuar. Até então, pouco se sabe destas três últimas personagens. Na sequência aparece Antônio, apelidado de Pirulito, a quem é dedicada aproximadamente uma página de enfoque. Ele tem vocação espiritual, seu canto no trapiche é decorado com santos e tem o costume de rezar de joelhos, hábito pelo qual, inicialmente recebeu muito zombaria por parte dos demais, que com o tempo se acostumaram deixando-o em paz.

Sem-Pernas vinha combinar um detalhe do roubo dos chapéus e encontra Pirulito rezando. O enfoque onisciente, então, se estreita fazendo com que o nível de conhecimento da narração esteja completamente voltado para Sem-Pernas. Ocorre uma focalização interna variável. Variável, pois “permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 252).

Neste exemplo a focalização interna, entendida na acepção ampliada de Roland Barthes, toda a exposição poderia ser traduzível em primeira pessoa sem incongruidade semântica. Ao longo de quase três páginas a descrição se detém em Sem-Pernas. Além do histórico familiar, de sua posição no grupo, dentre várias outras questões contextuais, há um aprofundamento dentro da psiquê da personagem.

As motivações ganham uma explicação de fundo emocional. O abandono, desprezo, a violência, a fome, o terrível trauma sofrido quando foi preso, marcam profundamente a sua alma de criança. Ele deseja afeto, cuidado maternal, porém como forma de autoproteção enverga uma postura agressiva para ocultar a fragilidade que carrega no íntimo. “No mais fundo do seu coração ele tinha pena da desgraça de todos. E rindo, e ridicularizando, era que fugia da sua desgraça.”

O Sem-Pernas ficou parado, olhando. Pirulito não se movia. Apenas seus lábios tinham um lento movimento. O Sem-Pernas costumava burlar dele, como de todos os demais do grupo, mesmo de Professor, de quem gostava, mesmo de Pedro Bala, a quem respeitava. Logo que um novato entrava para os Capitães da Areia formava uma ideia ruim de Sem-Pernas. Porque ele logo botava um apelido, ria de um gesto, de uma frase do novato. Ridicularizava tudo, era dos que mais brigavam. Tinha mesmo fama de malvado. Uma vez fez tremendas crueldades com um gato que entrara no trapiche. E um dia cortara de navalha um garçom de restaurante para furtara penas um frango assado. Um dia em que teve um abscesso na perna o rasgou friamente a canivete e na vista de todos o espremeu rindo. Muitos do grupo não gostavam dele, mas aqueles que passavam por cima de tudo e se faziam seus amigos diziam que ele era um sujeito bom. *No mais fundo do seu coração ele tinha pena da desgraça de todos. E rindo, e ridicularizando, era que fugia da sua desgraça. Era como um remédio.* Ficou parado olhando Pirulito, que rezava concentrado. No rosto do que rezava ia uma exaltação, qualquer coisa que ao primeiro momento o Sem-Pernas pensou que fosse alegria ou felicidade. *Mas fitou o rosto do outro e achou que era uma expressão que ele não sabia definir. E pensou, contraindo o seu rosto pequeno, que talvez por isso ele nunca tivesse pensado em rezar, em se voltar para o céu de que tanto falava o padre José Pedro quando vinha vê-los. O que ele queria 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. *Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar.* Ele queria uma coisa imediata, uma coisa que pusesse seu rosto sorridente e alegre, que o livrasse da necessidade de rir de todos e de rir de tudo. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. *Não queria o que tinha Pirulito, o rosto cheio de uma exaltação.* Queria alegria, uma mão que, o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos talvez tivessem sido apenas meses ou semanas, mas para ele seriam sempre longos anos que vivera sozinho nas ruas da cidade, hostilizado pelos homens que passavam, empurrado pelos guardas, surrado pelos moleques maiores. Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava meu padrinho e que o surrava. Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso. Ele quer um carinho, uma mão que passe sobre os seus olhos e faça com que ele possa se esquecer daquela noite na cadeia, quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram nas suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. E a borracha zunia nas suas costas quando o cansaço o fazia parar. A princípio chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram. Certa hora não resistiu mais, abateu-se no chão. Sangrava. Ainda hoje ouve como os soldados riam e como nu aquele homem de colete cinzento que fumava um charuto. Depois encontrou os Capitães da Areia foi o Professor quem o trouxe, haviam feito camaradagem num banco de jardim e ficou com eles. Não tardou a se destacar porque sabia como nenhum afetar uma grande dor e assim conseguir enganar senhoras, cujas casas eram depois visitadas pelo grupo já ciente de todos os lugares onde havia objetos de valor e de todos os hábitos da casa. E o Sem-Pernas tinha

verdadeira satisfação ao pensar em quanto o xingariam aquelas senhoras que o haviam tomado por um pobre órfão. Assim se vingava, porque seu coração estava cheio de ódio. Confusamente desejava ter uma bomba como daquelas de certa história que o Professor contara que arrasasse toda a cidade, que levasse todos pelos ares. Assim ficaria alegre. Talvez ficasse também se viesse alguém, possivelmente uma mulher de cabelos grisalhos e mãos suaves, que o apertasse contra o peito, que acarinhasse seu rosto e o fizesse dormir um sono bom, um sono que não estivesse cheio dos sonhos da noite na cadeia. Assim ficaria alegre, o ódio não estaria mais no seu coração. E não teria mais desprezo, inveja, ódio de Pirulito que, de mãos levantadas e olhos fixos, foge do seu mundo de sofrimentos para um mundo que conheceu nas conversas do padre José Pedro. Um rumor de conversas se aproxima. Vem um grupo de quatro entrando no silêncio que já reina na noite do trapiche. O Sem-Pernas se estremece, ri nas costas de Pirulito, que continua a rezar. Encolhe os ombros, decide deixar para a manhã do dia seguinte o acerto dos detalhes do furto dos chapéus. E como tem medo de dormir, vai ao encontro do grupo que chega, pede um cigarro, diz dichotes sobre a aventura de mulheres que os quatro contam:

– Uns franguinhos como vocês, quem é que vai acreditar que seja capaz de derrubar uma mulher? Isso devia ser algum xibungo vestido de menina.

Os outros se irritam:

– Tu também se faz de besta. Se quer é só vim com a gente amanhã. Assim tu pode conhecer a zinha, que é um peixão.

O Sem-Pernas ri, sardônico:

– Não gosto de xibungo.

E sai andando pelo trapiche. (AMADO, 2019, p. 35-37).

A distância infinita da outridade Sem-Pernas fica absolutamente evidenciada. Ele está em um trapiche tão espacialmente abarrotado de crianças, dado percebido quando João Grande tem que entrar com cuidado para não pisar nos corpos dos que dormem. Não há privacidade, não há espaço, porém, apesar de estarem em condições similares, os meninos não são, de modo algum, iguais. Não o são no físico, na psiquê, nem nas ações. No extrato textual transcrito acima o ápice dessa distinção se manifesta através da impossibilidade de compreensão de Sem-Pernas quanto à busca de Pirulito na espiritualidade: “Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar” e ainda “Não queria o que tinha Pirulito, o rosto cheio de uma exaltação.” Pirulito, neste momento, é o Outro absolutamente Outro.

Como no exemplo, ao longo de todo o romance, é efetuada a focalização, ora superficial, ora mais aprofundada, de todos os diversos protagonistas, expressando a noção de alteridade proposta por Emmanuel Levinas, que Martins e Lepargneur conceituam como:

Alteridade – a compreensão do Outro em Lévinas exige que o Outro continue sendo sempre Outro e não “outro eu”. O Outro como alteridade não pode ser conceituado, mas permanece concreto. O Outro permanece sempre o Outro metafísico do qual o Eu necessita. O Outro é absolutamente outro – Outrem. O Outro não é absolutamente minha representação; é o caminho do infinito que, essencialmente me escapa. (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6).

Explicada a partilha entre focalização onisciente e focalização interna variável, voltemos à questão da atitude seletiva que normalmente cabe ao narrador em focalização

onisciente, abordando-se a outra questão apontada por Reis e Lopes como relevante: a influência do posicionamento temporal desta instância em relação à história. Esse aspecto é referente à categoria de problema de análise do discurso que considera a forma pela qual o ato narrativo produtor, bem como a situação na qual se posiciona, estão implicados no texto narrativo e, portanto, o classificado em *Discurso da Narrativa* como “voz”.

À voz, Gérard Genette relaciona história a discurso, ou seja: aponta e destaca a essencialidade da consideração do enunciador e das circunstâncias espaço-temporais em que enuncia para a compreensão do sentido da história contada, cuja importância e pertinência podem variar mediante o seu grau de implicação na configuração da narrativa. Esse aspecto da ação verbal, portanto, deve ser considerado nas relações que estabelece com o sujeito em toda a sua amplitude referencial, conforme esclarece:

É esse género de incidências que vamos considerar sob a categoria da voz: «aspecto - diz Vendryès - da acção verbal - considerada nas suas relações com o sujeito» - não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção. mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa. (GENETTE, 1995, p. 212)

Segundo o teórico a instância produtiva do discurso narrativo ou narração, deve ter sua autonomia e especificidade respeitadas de forma que não seja reduzida à questão do modo narrativo de ponto de vista, nem seja confundida com a instância de escrita em que o narrador é identificado como autor e “o destinatário da narrativa com o leitor da obra”. Confusão esta que não é legítima na narrativa de ficção, “onde o próprio narrador é um papel fictício ainda que diretamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita (ou de ditado) que se lhe refere.” (GENETTE, 1995, p. 213)

Referente ao tempo de narração, Genette destaca a importância das determinações temporais da instância narrativa, uma vez que o ato narrativo é sempre, ou absolutamente quase sempre, situado em relação a um presente, passado o futuro. Posto isso, quando considerado o ponto de vista da posição temporal do narrador, classifica em quatro tipos de narração, que são:

ulterior (posição clássica da narrativa no passado: sem dúvida, e de muito longe, a mais frequente), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente, como o sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*), *simultânea* - (narrativa no presente, contemporânea da acção) e *intercalada* (entre os momentos da acção). (GENETTE, 1995, p. 212)

Voltando ao exemplo da narração com enfoque onisciente em João José apresentada no início deste subcapítulo, destaca-se que o tempo da narração é *ulterior*, possibilitando que haja uma antecipação de um fato do futuro da personagem, que o narrador já sabe que irá acontecer.

Naquele momento do presente da narração, ninguém sabia que João José seria um pintor de sucesso que utilizaria a arte como meio de contar a história dos oprimidos. Ninguém o sabia, exceto o narrador.

Entende-se por *narração ulterior* aquele ato narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à *história* (v.). Esta é dada como terminada e resolvida quanto às ações que a integram; só então o *narrador* (v.), colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. Daí a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da ação, até de antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer: "Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão-de levá-lo as bexigas antes de passados três meses" (J. Saramago, *Memorial do convento*, p. 105). (REIS; LOPES, 1988, p. 117).

Esse posicionamento temporal ulterior em relação à história reforça a já mencionada atitude seletiva do narrador em focalização onisciente, e, também, é utilizado como estratégia para reforçar a ideologia da obra, pois, é empregada para demonstrar que os garotos não são ontologicamente maus como afirmam seus opositores, fato que é comprovado pela diversidade entre os destinos que cada um escolhe para si. João José, por exemplo, se tornará um pintor de sucesso e não um bandido. Essa antecipação do seu futuro por parte de um narrador que privilegia a imagem da personagem “reconstituindo artificialmente o tempo da experiência” e revelando gradualmente os eventos “posteriores à experiência em decurso” (REIS; LOPES, 1988, p. 119) visa demonstrar exatamente isto.

Conclui-se, portanto, que há no romance, duas importantes questões relacionadas à focalização onisciente do narrador. Primeiramente, no que se referem à categoria modo, quanto à perspectiva que demonstra a implicação de uma dimensão subjetiva, uma vez que ao selecionar o que vai relatar, o narrador interpreta explicitamente ou implicitamente e expressa julgamentos de valor.

A subjetividade deste narrador é evidenciada, principalmente através das escolhas de palavras e no contraste descritivo das personagens nas situações narradas, posicionamento que resulta em uma contraposição entre ricos e pobres. Polarização esta, em que o tratamento que fere a ética da alteridade proposta por Emmanuel Levinas, dispensado pelos dos ricos aos pobres, é exposto e, por isso, implicitamente, denunciado. Essa atuação significativa do narrador põe em questão ideia de que a onisciência narrativa seja predominantemente uma forma objetiva de representação narrativa, como comumente proposto na teoria da literatura.

Em segundo lugar, referente à sua voz no aspecto relativo à influência do posicionamento temporal em relação à história, que é ulterior, forma de narrativa que surge de uma narração posterior que trata a história como concluída e completamente conhecida, o que

permite à instância narrativa resumir ou esticar o tempo dentro da história, eliminar lacunas cronológicas e fazer retrospectivas. Ambos os aspectos são elaborados de modo a demonstrar com clareza a ideologia do romance.

Foi também abordada a variação da fórmula de focalização entre segmentos narrativos, que ocorre através da partilha entre focalização onisciente e focalização interna variável configurando um importante recurso para demonstrar a alteridade radical das personagens que contraria o viés redutor de que os Capitães da Areia são ontologicamente bandidos.

3.3 Mostrar ou Contar? A distância como modalidade essencial de regulação da informação narrativa em *Capitães da Areia*

Além da instância onisciente que assume a narração a partir do primeiro capítulo, há, ainda, uma voz narrativa que se manifesta por meio de notas contextualizadoras apresentadas sob as publicações no prólogo de *Capitães da Areia*. Ambas têm intenção de fala voltada para o público, ainda que não se dirijam diretamente a ele por vocativo e atuam com o objetivo de garantir que se compreenda a ideologia da obra.

A intencionalidade da segunda será aprofundada no subcapítulo seguinte. Já a primeira, o faz, tanto por meio da perspectiva narrativa adotada, conforme já demonstrado, como através do que Gérard Genette classifica como o primeiro modo de regulação da informação, denominado como Distância.

Referente aos graus de informação narrativa, o teórico diz que podem ser fornecidos ao leitor “mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta;” (GENETTE, 1995, p. 160). Ele destaca, porém, que nunca se deve confundir os dados de modo e voz implicados em uma situação narrativa:

É sem dúvida legítimo encarar uma tipologia das «Situações narrativas» que tenha em conta ao mesmo tempo os dados de modo e de voz; o que o não é, é apresentar uma classificação dessas sob a categoria única do «ponto de vista», ou compor uma lista onde as duas determinações se concorrem na base de uma manifesta confusão. (GENETTE, 1995, p. 186).

Genette afirma que a maior parte dos trabalhos teóricos sobre perspectiva narrativa, pecam por confundir as questões que ele distingue através das categorias de modo e voz, “ou seja, entre a pergunta qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?

e esta, bem distinta pergunta: quem é o narrador? - ou, para adiantar a questão, entre a pergunta quem vê? e a pergunta quem fala?" (GENETTE, 1995, p. 184).

Ao discorrer sobre as tipologias propostas por alguns autores da narratologia para a questão da perspectiva narrativa, o teórico destaca a classificação em oito termos concebida por Norman Friedman, no artigo *O Ponto de Vista na Ficção*, publicado originalmente em 1943⁴².

Fazendo um breve histórico da teoria do ponto de vista (que Genette considera mais acertado classificar como Perspectiva), Friedman discorre sobre o significativo avanço efetuado pela publicação do trabalho de Mark Schorer em 1948, sobre o qual compara ao do trabalho do teórico Lubbock:

Se Lubbock via o ponto de vista como um meio para uma apresentação coerente e vívida, Schorer dá um passo à frente, examinando "os usos do ponto de vista não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática." Um romance, diz ele, revela normalmente um mundo criado de valores e atitudes, e o autor é assistido nessa busca por uma definição artística desses valores e atitudes pelo *medium* de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de vista; através desses dispositivos ele é capaz de desenredar seus próprios preconceitos e predisposições daqueles de seus personagens e, dessa forma, avaliar os de seus personagens dramaticamente entre si dentro de seu próprio espectro. (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Sobre essa questão de perspectiva ou ponto de vista, o narrador onisciente diegético de *Capitães da Areia* atua no sentido atribuído à questão pelo teórico Mark Schorer. É através das perspectivas desse narrador que se manifesta a ideologia da obra, ou seja: é através do ponto de vista que o autor pode expor os preconceitos e predisposições das personagens em situação de poder contra os menores pobres, consolidando a denúncia à totalidade engendrada contra eles. Esse viés ideológico revela o mundo de valores e atitudes que representam o posicionamento político e social de Jorge Amado quanto à temática da obra.

A tipologia de Friedman se dá nos seguintes termos: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, "Eu" como testemunha, Narrador-protagonista, Onisciência Seletiva Múltipla, Onisciência seletiva, Modo dramático e Câmera. As considerações norteadoras para essa divisão se baseiam na questão do ponto de vista como "um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa." (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Considerando essa tipologia, a instância que assume a narrativa a partir do primeiro capítulo de *Capitães da Areia* é classificada como narrador onisciente neutro. As características

⁴² O artigo *O Ponto de Vista na Ficção*, de Norman Friedman foi publicado inicialmente em 1943, mas será referido nesta dissertação com a data de 2002 conforme tradução do texto original feita por Fábio Fonseca de Melo, publicada na Revista USP no início do século XXI.

gerais desse tipo de narrador são descritas por Ligia Chiappini Moraes Leite no livro *O Foco Narrativo* (1985):

A segunda categoria de Friedman, o narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, fala em 3ª pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara. (LEITE, 1985, p. 32).

Os conceitos de sumário e cena referidos por Leite, são caracterizados por Friedman, respectivamente, como “contar” e “mostrar”. O autor diz que além da questão pura do diálogo, essas definições se dão em função do nível de generalização ou particularização dos eventos pelo modo de narrar:

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a transparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o sine qua non da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Na cena, portanto, o próprio evento predomina sobre a atitude do narrador. Os detalhes do cenário, descrição de elementos de fundo, da ação e descrição das personagens constroem uma imagem vívida do contexto informado. Quanto à caracterização, o narrador permite que suas personagens possam falar e agir por elas mesmas, através de recursos como a predominância do emprego do discurso direto. Os estados mentais e cenários são “apresentados cenicamente como se ocorressem naquele instante” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

Já no sumário, o tom ou implicação do narrador predomina sobre o evento. Com relação à caracterização, Friedman afirma que neste modo narrativo, há uma tendência predominante de que as personagens sejam descritas e explicadas ao leitor com a voz própria da instância narrativa. Para tanto ocorre, preferencialmente o emprego de discurso direto e discurso indireto livre. “os estados mentais e os cenários que os evocam são narrados indiretamente, como se já tivessem ocorrido – e sido discutidos, analisados e explicados [...]”. (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

De acordo com Friedman esses modos de apresentação dos eventos dificilmente ocorrem em suas formas puras, podendo ser empregados alternadamente e sendo, em certa medida, interdependentes. Já a definição de onisciência é postulada do seguinte modo:

Onisciência significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado -e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Em *Discurso da Narrativa* as considerações referentes a sumário e cena são introduzidas através da referência à oposição entre dois modos narrativos que Platão, no III livro da *República*, conceitua como narrativa pura e mimese. A mimese ocorre quando o poeta “se esforça por dar ilusão de que não é ele quem fala”, enquanto naquela o poeta “fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala.”.

Genette, porém, afirma que a noção de imitação ou de representação narrativa é ilusória, pois a narração, diferente da representação dramática, é “um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.” (GENETTE, 1995, p. 162). A história contada pela narrativa, portanto, tem significação própria e por isso não pode constituir uma imitação, podendo, no máximo, dar a ilusão de mimese quando narrada de modo muito pormenorizado. Em casos em que não se trata de palavras, mas acontecimentos e ações mudas, pode haver a *mimésis* do verbo, porém fora esta especificidade, para Genette, só se tem graus de *diegese*, ou ficção, não imitação.

Mediante este posicionamento, é feita a distinção entre narrativa de acontecimentos e narrativa de falas. Sobre a narrativa de acontecimentos é dito que a aplicação profusa do “Mostrar”, que implica uma narração pormenorizada, com riqueza de informações, combinada à minimização do “Contar”, ou seja: com a ausência completa ou presença mínima de marcadores da presença do narrador, são consequências dos fatores miméticos propriamente textuais. Tal combinação produz o efeito de que não é o narrador quem conta, de que não está presente. A *diegese* e a mimese se opõem pela proporção da presença da informação e do informador no texto, de modo que a mimese se configura “por um máximo de informação e um mínimo de informador, a *diegese* pela relação inversa.” (GENETTE, 1995, p. 164).

Quanto à narrativa de falas, Genette relaciona a distância narrativa ao que distingue e qualifica como os três estados possíveis para o discurso das personagens, quer seja pronunciado ou interior: o discurso narrativizado ou contado, o discurso transposto em estilo indireto (que tem como variante o estilo indireto livre ou discurso indireto livre) e o discurso relatado, ou reportado. As três formas de discurso postuladas, são, respectivamente, associadas a uma gradação do efeito mimético crescente, na qual a última, ou seja: o discurso relatado, é apresentado como a mais mimética.

A forma narrativizada, ou contada, é uma modalidade de discurso conduzido pelo narrador e caracterizado por Genette, como o que mais se distancia e reduz a personagem. Esse tipo de discurso pode incorrer em narrativas interiores longamente desenvolvidas como uma análise, que pode ser considerada uma narrativa de pensamentos, ou discurso interior narrativizado. Observa-se, portanto, o maior grau possível de distanciamento do fator mimético propriamente textual referente à ausência do informador, e, em contrapartida, maior aproximação da narrativa pura, pela presença marcada desse narrador, sem o qual o discurso não seria possível.

O discurso transposto, em estilo indireto, quer seja pronunciado ou interior, é descrito como portador de uma gradação mimética um pouco maior que o narrativizado, porém, não transmite ao leitor qualquer garantia quanto à fidelidade da transmissão da autonomia da personagem. Essa por conter um alto grau de intromissão do narrador, que “não se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as condena, as integra no seu próprio discurso, e, logo, interpreta no seu próprio estilo(...)” (GENETTE, 1995, p. 170).

Genette também informa que o discurso transposto em estilo indireto tem como variante o estilo indireto livre, em que há maior extensão do discurso, o que confere certa emancipação à personagem em relação ao narrador, que por conseguinte, diminui sua intromissão, de modo que a problemática de falta de garantia quanto à fidelidade de transmissão fica reduzida.

“Não se passa bem o mesmo com a variante conhecida sob o nome de «estilo indirecto livre», em que a economia da subordinação que autoriza uma muito maior extensão do discurso, logo um princípio de emancipação, apesar das transposições temporais. Mas a diferença essencial é a ausência do verbo declarativo. que pode acarretar (salvo indicações fornecidas pelo contexto) uma dupla confusão. Primeiramente, entre discurso pronunciado e discurso interior: num enunciado como: «Fui ter com a minha mãe: tinha absolutamente que desposar Albertine», a segunda proposição pode traduzir quer os pensamentos de Marcel ao ir ter com a mãe quer as palavras que lhe dirige. De seguida, e sobretudo, entre o discurso (pronunciado ou interior) da personagem e o do narrador.” (GENETTE, 1995, p. 170).

Sobre essa confusão entre o discurso da personagem e narrador de que fala, no trecho acima, ao citar o exemplo de Flaubert, Genette diz que a mesma possibilita a intromissão do autor no discurso sem comprometê-lo ou inocentá-lo completamente, diferentemente do que acontece no discurso transposto em estilo indireto, já que “no discurso indirecto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador e as duas instâncias vêm-se então confundidas;” (GENETTE, 1995, p. 172-173).

Por fim o autor apresenta o discurso relatado ou reportado como a forma mais mimética do discurso, em que “o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem.” (GENETTE, 1995, p. 170). E afirma que “uma das grandes vias de emancipação do romance

moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor. essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira a palavra à personagem.” (GENETTE, 1995, p. 171). Extremo este que configura a forma monólogo interior, que o teórico nomeia de discurso imediato, por ser desvinculado de narrador e possibilitar uma imersão nas dimensões da personagem, que substitui um narrador que “dilui-se”.

Uma vez apresentadas as principais considerações teóricas de Gérard Genette sobre a configuração da distância entre história e leitor efetuada por meio da narração, é pertinente dizer que Norman Friedman conclui sua exposição sobre Narrador Onisciente Neutro, no artigo considerado, afirmando que o grau deste distanciamento pode ser variável e frequentemente alterado ao longo da narrativa. Mudança esta, operada na estrutura do texto, através da alternância entre o emprego de cena e sumário narrativo.

A cena aproxima o leitor da história, quase como se este estivesse vendo uma peça atuada em sua frente, ao passo que o sumário, de modo inverso, cria um distanciamento maior, já que interpõe a presença do narrador entre a história e leitor. “Por fim, como o sumário narrativo e a cena imediata estão igualmente disponíveis (a última em grande parte nos discursos e ações externos), a distância entre a história e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com frequência, por capricho e sem desígnio aparente.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

Voltando às demais características do narrador onisciente neutro, que Lígia Leite afirma serem idênticas às do Autor Onisciente Intruso, a saber: ângulo, distância e canais, esses conceitos surgem em decorrência de questões que Friedman propõe como fundamentais para que transmissão apropriada da história do narrador para o leitor se efetue. Essas perguntas buscam enunciar as questões para as quais, as partes e relações do conceito chave de foco narrativo, são respostas. São elas:

Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepção e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante ou alternado?). E, ademais, já que nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem. (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172)

Cientes de que as respostas a essas perguntas, juntamente com a consideração das situações de cena e sumário narrativo, norteiam o enquadramento de tipologia de narrador, iremos proceder a verificação de algumas delas, no contexto narrativo de *Capitães da Areia*, para a comprovação da classificação do narrador metadieético na categoria de Narrador Onisciente Neutro.

Primeiramente sobre a questão “Quem fala ao leitor”, contrariando um preceito de Genette, que considera inapropriada a classificação em pessoas gramaticais conforme trecho em que diz que “A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas «personagens».” (GENETTE, 1995, p. 243), para efeitos didáticos, nessa dissertação adotaremos a classificação de pessoas gramaticais utilizada por Norman Friedman, popular na crítica de ficção contemporânea.

Esclarecido esse, que não deve ser considerado um aspecto de ignorância ou desconsideração da teoria norteadora desse trabalho, mas sim uma escolha didática, seguimos para a questão em si. Observa-se que a voz que fala ao leitor a partir do primeiro capítulo, também presente nas notas sob as cartas no prólogo é empregada em terceira pessoa, proveniente de “absolutamente ninguém”, isto é: não é advinda de qualquer personagem integrante da narrativa. Ela conta a história a partir do centro, narrado sempre de dentro das diversas situações vividas pelas personagens.

Quanto à distância, que é uma das modalidades essenciais de regulação da informação, que é o modo, em *Capitães da Areia*, apesar de que haja momentos de sumário, a narrativa consiste predominantemente em cenas imediatas, sejam singulativas ou iterativas, configurando a forma narrativa que é mais rica em informação, portanto, a mais mimética.

Porém, como no nível intradieético ocorre a Narração Onisciente Neutra, a presença do narrador é constante e nunca se apaga por completo, como dito por Norman Friedman. “A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória. E, mesmo, quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). É esse nível de intervenção do narrador, manifesto através da distância e da perspectiva, que manifesta e consolida a ideologia da obra.

A representação é dirigida por um narrador que está muito próximo e, normalmente, mostra os acontecimentos de maneira pormenorizada, podendo, por vezes, “conjuguar-se com o recurso à visão de uma personagem da história, investida da função de testemunha envolvida no devir da ação.” (REIS; LOPES, 1988, p. 224-235).

Reis e Lopes afirmam que o uso da cena tem motivações associadas à sua correlação com outros signos narrativos, em especial os relacionados à velocidade temporal, como pausa, elipse e sumário. Especialmente este último, na já explanada oposição entre cena/resumo. Quanto à velocidade narrativa, a cena desempenha as funções relativas a esse signo temporal, conforme apresentado:

Deste modo, a análise da cena enquanto específica velocidade narrativa terá em conta interações como a exemplificada, bem como aquelas que são as funções habitualmente confiadas a este signo temporal: apresentação de ações conflituosas, representação de uma "voz" coletiva, ilustração de cenários sociais atravessados pelos discursos de múltiplas personagens, insinuação de situações de monotonia e arrastamento temporal, manifestação de tiques verbais etc. (REIS; LOPES, 1988, p. 224-235).

As funções elencadas pelos teóricos no trecho acima, são ricamente exploradas nas cenas do romance de Jorge Amado. Por diversas vezes são apresentadas ações conflituosas que ocorrem com os oponentes dos Capitães de Areia, que, ao encontrar-se com os garotos, ou seus apoiadores, os tratam de forma preconceituosa, agressiva, violenta, ou até mesmo com uma bondade que fere a Ética proposta por Emmanuel Levinas devido à motivação egoísta.

Ocorre também com frequência a representação da voz coletiva desses garotos que vivem nas ruas e são tão injustiçados, além da ilustração de cenários sociais atravessados pelos discursos de múltiplas personagens e a manifestação do léxico das personagens.

Quando os integrantes dos Capitães da Areia ou seus apoiadores são enfocados na narrativa, eles, geralmente são mostrados através de uma combinação entre palavras, ações, pensamentos, percepções e sentimentos. Mediante tal demonstração é criada uma aproximação entre o leitor e a personagem, que pode ser compreendida além das ações objetivas. Há um aprofundamento de conexão com essas personagens.

Apesar de o grupo de meninos ser bem numeroso, como informa o Jornal da Tarde, poucos dos integrantes são destacados pela narração, sendo eles: Boa-Vida, Dora, Gato, João Grande, Pedro Bala, Pirulito, Professor, Sem-Pernas, e Volta Seca. Além desses há ainda outros de menor destaque, que apesar de citados em alguns momentos, não protagonizam episódios significativos da narrativa, como Almiro e Barandão, por exemplo. O capoeirista Querido-de-Deus, a mãe-de-santo Don'Aninha, o ex-operário e padre José Pedro, o estivador João de Adão e o pintor Doutor Dantas são as personagens de destaque que possuem significação arquetípica e integram o grupo de apoiadores e defensores das crianças que vivem nas ruas.

No exemplo seguinte vemos uma cena em que a personagem Sem-Pernas é enfocada. O menino, que é descrito na obra como portador de uma deformidade física na perna, geralmente desempenhava no grupo a função de conquistar a compaixão das donas de casa, ainda que por

breve tempo, sendo acolhido em suas casas com o objetivo indicar aos Capitães da Areia como e o quê roubar na casa posteriormente.

Dona Ester se levanta. Leva consigo a roupa azul de marinheiro. E é vestido com ela que o Sem-Pernas come o melhor almoço da sua vida. Se a roupa de marinheiro tivesse sido feita de propósito para ele não estaria tão bem. Estava perfeita no Sem-Pernas e quando ele se olhou no espelho da sala quase não se reconheceu. Estava lavado, a empregada tinha posto brilhantina no seu cabelo e perfume no seu rosto. A roupa de marinheiro era um a beleza. O Sem-Pernas se mirava no espelho. Passou a mão na cabeça, depois no peito alisando a roupa, sorriu pensando no Gato. Daria muito para que o Gato o visse tão elegante. Tinha também sapatos novos, mas a verdade é que os sapatos o desgostavam um pouco porque tinham um laço de fita, pareciam um pouco sapatos de mulher. O Sem-Pernas achava esquisito estar vestido de marinheiro com sapatos de mulher. Andou para o jardim, pois queria fumar, nunca tinha deixado de tragar o seu cigarro após o almoço. Por vezes não havia almoço, mas havia sempre uma ponta de cigarro ou de charuto. Ali era preciso cuidado, não podia fumar abertamente. *Se o houvessem deixado na cozinha de mistura com a criada, como o deixavam nas outras casas onde penetrara para depois roubar, poderia fumar, conversar na língua de poucos termos dos Capitães da Areia. Mas desta vez o tinham lavado, vestido de novo, posto brilhantina no seu cabelo e perfume no rosto. Depois tinham lhe dado comida na sala de jantar. E durante o almoço a senhora conversara com ele como se ele fosse um menino bem criado.* Agora mandara que ele brincasse no jardim, onde o gato amarelo que se chamava Berloque esquentava ao sol. O Sem-Pernas chega para um banco, tira do bolso o maço de cigarros baratos. Quando mudara a roupa não se esquecera dos cigarros. Acende um e começa a saborear as tragadas, pensando na sua nova vida. Muitas vezes já fizera aquilo: penetrar em casa de uma família como um menino pobre, órfão e aleijado e neste título passar os dias necessários para fazer um reconhecimento completo da casa, dos lugares onde guardávamos objetos de valor, das saídas fáceis para uma fuga. Depois os Capitães da Areia invadiam a casa numa noite, levavam os objetos valiosos, e no trapiche o Sem-Pernas gozava invadido por uma grande alegria, alegria da vingança. *Porque naquelas casas, se o acolhiam, se lhe davam comida e dormida, era como cumprindo uma obrigação fastidiosa. Os donos da casa evitavam se aproximar dele, e o deixavam na sua sujeira, nunca tinham uma palavra boa para ele. Olhavam-no sempre como a perguntar quando ele iria. E muitas vezes a senhora que se comovera com a sua história, contada na porta em voz soluçante, e o acolhera, mostrava evidentes sinais de arrependimento.* (AMADO, 2009, p. 119- 120, grifo nosso)

Observa-se no trecho uma narrativa de acontecimentos desenvolvida ou pormenorizada, com grande quantidade de informação, mas, ao mesmo tempo, a presença mínima do informador, que conta como se estivesse dentro da mente da personagem. O trecho constitui um claro exemplo da já mencionada focalização interna variável. Ocorre a permanente simetria entre descrição do informador e ação da personagem, comprovando que as proposições da instância narrativa, e o modo como vê o contexto, correspondem à visão da personagem.

Isto, pois, ainda que se mantenha o que Norman Friedman considera a característica predominante da onisciência, que é a constante viabilidade da interferência do narrador entre o leitor e a história, ocorre também a mediatização pela focalização interna na personagem, Sem-Pernas, neste exemplo, e, por isso, ao estabelecer uma cena, há uma coincidência descritiva entre o que o narrador vê e o que vêem seus personagens.

Tal afirmação pode ser demonstrada no trecho: “Se a roupa de marinheiro tivesse sido feita de propósito para ele não estaria tão bem. Estava perfeita no Sem-Pernas e quando ele se olhou no espelho da sala quase não se reconheceu.” Neste excerto, o julgamento de que a roupa cai extremamente bem em Sem-Pernas, não é só do informador, mas também do próprio garoto, que comprova isso com as ações e pensamentos que são apresentados a seguir: “O Sem-Pernas se mirava no espelho. Passou a mão na cabeça, depois no peito alisando a roupa, sorriu pensando no Gato. Daria muito para que o Gato o visse tão elegante.” A Figura 15 mostra Sem-Pernas na casa de Dona Ester e Raul.

Figura 15 - Personagens Sem-Pernas (Israel Gouvea) com Dona Ester (Jussilene Santana) e seu marido no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

O narrador não opina abertamente nas cenas, tal como não induz o pensamento das personagens. É Sem-Pernas que se acha tão elegante com a roupa que lhe caiu melhor do que se tivesse sido feita de propósito para si e que deseja que Gato, o mais vaidoso e bem apessoado da turma, o visse com aquela vestimenta. A combinação dessa presença mínima do narrador e a pormenorização de informações configura o que Gérard Genette classifica como “Mostrar”:

Os factores miméticos propriamente textuais levam, segundo parece, a esses dois dados já implicitamente presentes nos comentários de Platão: a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais pormenorizada) e a ausência (ou presença mínima) do informador, quer dizer, do narrador. «Mostrar» não pode ser senão uma forma de contar e essa forma consiste ao mesmo tempo em dizer o mais possível sobre, mas dizê-lo o menos possível: «fingir, diz Platão, que não é o poeta quem fala» - ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta. Donde estes

dois preceitos cardinais do showing: a dominância Jamesiana da cena (narrativa pormenorizada) e a transparência (pseudo) flaubertiana do narrador. (GENETTE, 1995, 164).

O fragmento observado exemplifica a estratégia narrativa mais frequente na obra, demonstrando o caráter mimético empreendido pela narrativa conforme afirmado por Genette, que enuncia a oposição do mimético e do diegético através da fórmula “informação + informador = C, que implica que a quantidade de informação e a presença do informador estão na razão inversa, definindo-se a mimese por um máximo de informação e um mínimo de informador e a diegese pela relação inversa.” (GENETTE, 1995, p. 164).

Essa neutralidade do narrador, característica da Narração Onisciente Neutra, possibilita ao romancista a construção de uma estrutura objetiva e, por isso, de maior credibilidade, como afirmado pelo crítico de ficção Allen Tate, em 1941, trecho reproduzido no artigo de Fridman, que diz:

A limitada e, portanto, crível autoridade para a ação, alcançada colocando-se o saber da ação dentro de seu espectro de ação, é, talvez, o elemento distintivo do romance moderno; e em todas as infinitas mudanças de foco de que é capaz, o elemento específico que, mais do que qualquer outro, tornou possível ao romancista construir uma estrutura objetiva. (TATE, 1941 apud FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Também sobre a maior credibilidade conferida à narração neutra, no mesmo artigo Friedman ainda apresenta a perspectiva de Percy Lubbock, que propõe que mediante consideração de que a verdade artística é uma ilusão da realidade, a interferência direta do autor que comenta, interferindo em sua própria pessoa sobre questões da narrativa, cria um obstáculo entre a ilusão e o leitor.

Diante destas conclusões, percebe-se a pertinência da escolha de um narrador Onisciente Neutro por parte de Jorge Amado. Isto porque através dessa técnica narrativa, a ideologia da obra torna-se mais crível devido a não ser apresentada como produto das opiniões diretas de uma personagem, um indivíduo, mas sim de um universo ficcional complexo que remete a uma realidade objetiva.

Esta classificação, entretanto, não é incongruente com o fato de que há implicação ideológica do autor nas entrelinhas das informações repassadas pelo narrador extradiegético, bem como no viés ideológico que guia a perspectiva do narrador do nível intradieético. Implicação esta, cuja viabilidade é confirmada por Friedman no trecho a seguir:

A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro; personagens como Mark Rampion e Philip Quarles, em *Contraponto*, são, claramente, projeções de uma ou outra das variadas atitudes do próprio Huxley (naquele tempo), como

sabemos por evidências externas, mesmo que Huxley nunca editorialize em sua própria voz. (FRIEDMAN, 2002, p.174).

Quanto às funções desempenhadas pela cena, observa-se a marcada presença de ações conflituosas destacadas nos trechos grifados. A Personagem Sem-Pernas vive um conflito interno por ter sido tratado por integrantes da cidade alta “como se fosse um menino bem-criado”. Ele, que quando acolhido nas casas, era sempre tratado como um ser inferior, deixado na sujeira, desprezado, é, então, pela primeira vez, tratado com dignidade.

Fica marcada a denúncia de que todos os ricos que acolheram o garoto, até então, sempre o fizeram como uma “obrigação fastidiosa”. O fato configura a representação da voz coletiva da cidade alta, que nega socorro verdadeiro a uma criança aleijada e faminta que implora com “voz soluçante” por ajuda. O exposto ilustra com clareza o cenário social atravessado pelo discurso de múltiplas personagens: nesse momento específico transcrito, Sem-Pernas e Dona Ester. Estratégia pela qual as diversas cenas da obra vão demonstrando o viés ideológico da narrativa.

É oportuno destacar o fato de que a bondade dirigida a Sem-Pernas contraria a ética levinasiana, que determina a obrigatoriedade de que se desempenhe o socorro e bondade desinteressados, gratuitos, como dito: “Tenho escrito sempre o rosto do próximo como portador de uma ordem, que impõe ao eu, diante do outro, uma responsabilidade gratuita – e inalienável, como se eu fosse escolhido e único – e o outro homem é absolutamente outro, isto é, ainda incomparável e, assim, único.” (LEVINAS, 2014, p. 28)

Na cena apresentada, Dona Ester acolhe Sem-Pernas com carinho, não por uma motivação de atender o mandamento ético expresso pelo rosto do garoto, mas porque ele preenche requisitos de similaridade que o qualificam para substituição da figura do filho morto do casal, Augusto. Inclusive, por coincidência, Sem-Pernas, afirma ter o mesmo nome. É o desejo de estancar o sofrimento pela perda do filho que motiva a bondade prestada e não o mandamento ético expresso pelo rosto.

O resultado da quebra da ética da alteridade pela motivação egoísta é, como propõe Levinas, a violência: Sem-Pernas, mesmo vivendo um terrível conflito interior, opta por contar aos companheiros como entrar na casa e onde estão os objetos valiosos, que acabam sendo roubados. Mais que isso, a vivência dessa experiência opera no garoto uma transformação de agravo na amargura e ódio, que carrega no interior, e que acabam culminando no suicídio do menino.

E se para alguém o Sem-Pernas abria exceção no seu ódio, que abrangia o mundo todo, era para as crianças que formavam os Capitães da Areia. *Estes eram seus*

companheiros, eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais, pensava o Sem-Pernas. E agora sentia que os estava abandonando, que estava passando para o outro lado. Com este pensamento se sobressaltou, sentou-se. Não, ele não os trairia. Antes de tudo estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia. 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. Não, não os trairia. Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias. Tinha sido comprado por este carinho como o estivador fora comprado por dinheiro. Não, não trairia. Mas aí pensou se não ia trair dona Ester. Ela confiaria nele. Ela também na sua casa tinha uma lei como os Capitães da Areia: só castigava quando havia erro, pagava o bem com o bem. O Sem-Pernas ia trair essa lei, ia pagar o bem com o mal. Lembrou-se que das outras vezes, quando dava o fora de uma casa para ela ser assaltada, era uma grande alegria que o invadia. Desta vez não tinha alegria nenhuma. Seu ódio para todos não desaparecera, é verdade. Mas abrira uma exceção para a gente daquela casa, porque dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para os Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles porque uma vez os soldados o prenderam e o surraram enquanto um homem de colete ria brutalmente. E o Sem-Pernas se decidiu.

Mas olhou com carinho as janelas do quarto de dona Ester e ela, que o espiava, notou que ele chorava:

– Está chorando, meu filho? – e desapareceu da janela para vir para junto dele.

Só então o Sem-Pernas viu que estava mesmo chorando, limpou as lágrimas, mordeu a mão. Dona Ester chegava para junto dele:

– Está chorando, Augusto? Aconteceu alguma coisa?

– Não, senhora. Não estou chorando, não...

– Não minta, meu filho. Bem que eu vejo... O que passou? Está se lembrando da sua mãe?

E o trouxe para junto de si, sentou-se no banco, encostou a cabeça do Sem-Pernas no seu seio maternal.

– Não chore por sua mãe. Agora você tem outra mãezinha que lhe quer bem e fará tudo para substituir a que você perdeu..... e ele faria tudo para substituir o filho que ela perdera, ouviu o Sem-Pernas dentro de si.

Dona Ester o beijou na face onde as lágrimas corriam:

– Não chore, que sua mãezinha fica triste.

Então os lábios do Sem-Pernas se descerraram e ele soluçou, chorou muito encostado ao peito de sua mãe. E enquanto a abraçava e se deixava beijar, soluçava porque a ia abandonar e, mais que isso, a ia roubar. E ela talvez nunca soubesse que o Sem-Pernas sentia que ia roubar a si próprio também. Como não sabia que o choro dele, que os soluços dele eram um pedido de perdão. (AMADO, 2009, p. 126-127, grifo nosso).

Sem-Pernas chora, pois sabe que vai abandonar e roubar Dona Ester, e ao roubá-la sente que vai roubar a si mesmo. Os sentimentos e pensamentos do menino são revelados pelo narrador onisciente, cujo nível de conhecimento da psiquê da personagem é pleno. Ele sofre, pois está ciente de que vai roubar de si mesmo a única oportunidade que teve de vivenciar o que mais deseja em toda a sua existência: receber o amor maternal. Porém aquele amor não era dirigido a ele, mas a um menino a quem sua configuração geral remete:

Dona Ester sentou-se em frente ao seu penteador, ficou com os olhos parados, quem a visse pensaria que ela olhava o céu através da janela. Porém, em verdade, ela nada olhava, nada via. Olhava, sim, para dentro de si, para as suas recordações de muitos anos, e via um menino da idade do Sem-Pernas, vestido com uma roupa de

marinheiro, correndo no jardim da outra casa, da qual se mudaram depois que ele morreu. Era um menino cheio de vida e de alegria, gostava de rir e de saltar. Quando se cansava de correr com o gato, de montar na gangorra do jardim, de jogar a bola de borracha no quintal para o cão lobo a apanhar, vinha e passava os braços em torno ao colo de dona Ester, a beijava no rosto e ficava com ela, vendo livros de figuras, aprendendo a ler e a desenhar as letras. (AMADO, 2009, p. 124, grifo nosso).

Sem-Pernas decide pelo autosabotagem devido à consciência de que aquele não é seu lugar: ele não é o filho a quem Dona Ester deseja substituir, mas um impostor. Não se chama Augusto, não é um menino “muito bonzinho” como descreve a empregada da casa no trecho abaixo. Ele fuma, fala a linguagem das ruas, não foi um “menino bem-criado” cujas atividades e preocupações eram correr com o gato e montar na gangorra do jardim.

Mas em vez de ver o Sem-Pernas, Pedro Bala via era a empregada, que pensava que ele vinha por ela. Certo dia em que conversava com a empregada, Pedro Bala tocou com muito jeito no assunto do Sem-Pernas:

– A moça daí tem um filho, não tem?

– É um menino que ela tá criando. Muito bonzinho.

Pedro Bala sorriu, porque sabia que o Sem-Pernas, quando queria, se fazia passar pelo melhor menino do mundo. (AMADO, 2009, p. 124, grifo nosso).

Sem-Pernas sabe que as únicas pessoas do mundo que o conhecem e aceitam sua alteridade radical são os Capitães da Areia e, por isso, ele é um deles. Não porque são todos iguais, mas porque todos podem ser infinitamente diferentes, e mesmo assim ser integralmente aceitos uns pelos outros. “Estes eram seus companheiros, *eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais*, pensava o Sem-Pernas.”

A afirmação de igualdade não está centrada na ontologia, mas no tratamento injusto dispensado a todos por serem pobres, abandonados e, por isso, vistos como monstros, inimigos, não passíveis de luto. O que os torna iguais não é quem são na essência, mas a condição de serem vítimas de todos os demais.

Diferente de quando a focalização é posta nos protagonistas, quando são enfocadas as personagens de visão totalizadora, que se opõe às crianças e seus apoiadores, os canais de informação praticamente se restringem a palavras e ações da personagem. Seus pensamentos, percepções e sentimentos não são explorados. Por vezes apenas citados por alto para que não se perca a coerência contextual.

Esses casos de enfoque em personagens antagônicas, geralmente também ocorrem por meio de cenas imediatas em que se destacam detalhes específicos de características físicas, do vestuário ou cenário, ocorrendo em um breve e bem-marcado espaço de tempo do presente narrado, focalizando ações dessa personagem que demonstram a crença e disseminação da ideia de que a maldade é característica ontológica dos Capitães da Areia.

Segue exemplo do trecho em que o Padre José Pedro, grande amigo das crianças que viviam na rua, acompanha vários dos integrantes do grupo à praça de Itapegipe, onde havia sido montado um carrossel, para que pudessem encontrar dois integrantes do grupo que haviam sido empregados pelo dono do brinquedo. Ao caminhar alegremente pelo local, o padre e as crianças são surpreendidos pelo encontro com dona Margarida, uma velha beata viúva, frequentadora assídua da igreja da região:

O Professor acabou o desenho no qual pôs o carrossel e Nhozinho França caindo de bêbado e deu ao padre. Estavam todos num grupo cerrado espiando o desenho, que o padre elogiava, quando ouviram:

– Mas é o padre José Pedro...

E o *lorgnon* da velha magra se assestou contra o grupo como arma de guerra. O padre José Pedro ficou meio sem jeito, os meninos olhavam com curiosidade os ossos do pescoço e do peito da velha onde um *barret* custosíssimo brilhava à luz do sol. Houve um momento em que todos ficaram calados, até que o padre José Pedro criou ânimo e disse:

– Boa tarde, dona Margarida.

Mas a viúva Margarida Santos assestou novamente o *lorgnon* de ouro.

– O senhor não se envergonha de estar nesse meio, padre? Um sacerdote do Senhor? Um homem de responsabilidade no meio desta gentilha...

– São crianças, senhora.

A velha olhou superiora e fez um gesto de desprezo com a boca. O padre continuou:

– Cristo disse: “Deixai vir a mim as criancinhas...”

– Criancinhas... Criancinhas... – cuspiu a velha.

– “Ai de quem faça mala uma criança”, falou o Senhor – e o padre José Pedro elevou a voz acima do desprezo da velha.

– Isso não são crianças, são ladrões. Velhacos, ladrões. Isso não são crianças. São capazes até de ser dos Capitães da Areia... Ladrões – repetiu com nojo.

Os meninos a fitavam com curiosidade. Só o Sem-Pernas, que tinha vindo do carrossel pois Nhozinho França já voltara, a olhava com raiva.

Pedro Bala se adiantou um passo, quis explicar:

– O padre só quer aju...

Mas a velha deu um repelão e se afastou.

– Não se aproxime de mim, não se aproxime de mim, imundície. Se não fosse pelo padre eu chamava o guarda.

Pedro Bala aí riu escandalosamente, pensando que se não fosse pelo padre a velha já não teria o *barret* nem tampouco o *lorgnon*. A velha se afastou com um ar de grande superioridade, não sem dizer antes para o padre José Pedro:

– Assim o senhor não vai longe, padre. Tenha mais cuidado com suas relações.

Pedro Bala ria cada vez mais, e o padre também riu, se bem sentisse triste pela velha, pela incompreensão da velha. Mas o carrossel girava com as crianças bem vestidas e aos poucos os olhos dos Capitães da Areia se voltaram para ele e estavam cheios de desejo de ar nos cavalos, de girar com as luzes. Eram crianças, sim – pensou padre. (AMADO, 2009, p. 78-79).

A cena é breve, quase completamente constituída por uma narrativa de falas em discurso direto, ou relatado, tem a duração bem-marcada pelo tempo de diálogo, suficiente apenas para que se dê o encontro e se efetue a troca de ideias. A riqueza de detalhes é vasta, principalmente quanto à descrição física da personagem antagonista, dona Margarida. Em nenhum momento é utilizado, por parte do narrador, um discurso totalizador para descrever esta (ou qualquer outra) personagem. Apenas são informados detalhes externos da aparência, acessórios e,

principalmente da postura de desprezo em relação às crianças. Através dessa descrição, a o leitor formula a imagem desagradável, de uma criatura fisicamente frágil, porém autoritária, vil e desafiadora.

Note-se que na cena dialogada direta, somente os pensamentos e sentimentos de Pedro Bala e Padre José Pedro são revelados, e não os da velha Margarida. Essa estratégia, que ocorre sempre que são confrontados os dois pontos de vista gerais da narrativa, o totalitário/ opositor e o ético/favorável às crianças que vivem nas ruas, permite ao leitor a compreensão do contexto, atitudes e posturas dos Capitães da Areia e seus apoiadores. Já a motivação de seus oponentes para agir e pensar como pensam, permanece desconhecida e, portanto, inexplicável.

Essa estratégia de regulação da informação pela distância e perspectiva narrativa é o principal método de consolidação da ideologia da obra, pois desse modo a visão totalizadora parece sempre injustificada, enquanto as posturas das crianças e aqueles que as apoiam, têm sempre pertinência e explicação lógica, mesmo quando cometem algum crime. Através da fala concedida aos antagonistas no discurso direto, assegura-se que a maldade dos mesmos não provém de distorção interpretativa do narrador, mas que é demonstrada em toda a sua integridade.

Destaca-se que as personagens totalitárias sempre demonstram escolhas lexicais permeadas por redutores ontológicos, como no exemplo do encontro com a velha Margarida transcrito acima, em “isso não são crianças, são ladrões. Velhacos, ladrões.” Posto nesses termos, “ladrão” não é apenas um adjetivo vinculado à prática do ato de roubar, mas uma característica ontológica do ser, capaz de suplantar até mesmo à fase biológica da infância. O ato de roubar ou não é indiferente, pois a característica “ser ladrão” é a definição que limita aquele indivíduo.

Emmanuel Levinas (2020, p. 47) caracteriza essa redução por conceito como: “Os indivíduos que pertencem à extensão de um conceito são um por esse conceito; os conceitos, por seu turno, são um na sua hierarquia; a sua multiplicidade forma um todo.”. Conforme o que o filósofo diz no trecho acima, nenhuma conceituação é capaz de individualizar. Não se deve entender, portanto, que por existirem conceitos diversos é possível alcançar o respeito à alteridade por vias da conceituação, pois a multiplicidade de conceitos sempre reduz a um todo conceitual.

Em contrapartida das personagens totalitárias, o discurso do narrador onisciente, bem como os das personagens que têm afinidade com os Capitães da Areia e deles mesmos, atuam sempre no sentido de evidenciar a injustiça cometida contra as crianças que vivem nas ruas. Eles utilizam palavras, descrições e expressões que em sua maioria absoluta não instituem

redução ontológica e caracterizam o real estado de fragilidade e desamparo dessas crianças por parte de uma estrutura socioestatal que devia acolhê-las, mas se volta contra elas, como demonstrado no sétimo capítulo:

Lá em cima, na cidade alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. O padre queria dar casa, escola, carinho e conforto aos meninos sem a revolução, sem acabar com os ricos. Mas de todos os lados era uma barreira. Ficava como perdido e pedia a Deus que o inspirasse. E com certo pavor via que, quando pensava no problema, dava, sem sequer o sentir, razão ao doqueiro João de Adão. Então era possuído de temor, porque não fora assim que lhe haviam ensinado, e rezava horas seguidas para que Deus o iluminasse. (AMADO, 2009, p. 108-109).

Porém, por vezes quando estes aliados das crianças, ou até mesmo, em raríssimos casos, o narrador, empregam a redução ontológica como meio de caracterizá-las, como faz o Padre José Pedro nesta cena do encontro com a velha Margarida, quando diz “são crianças”, por exemplo. De acordo com a teoria de Emmanuel Levinas, toda conceituação ontológica é totalitária e, portanto, redutora, ainda que caracterize atributo essencial, como o fato de serem crianças, por exemplo, como dito:

Se os indivíduos da extensão do conceito possuem a sua individualidade graças a um atributo accidental ou essencial esse atributo não opõe nada à unidade, latente na multiplicidade. Ela actualizar-se-á no saber de uma razão impessoal, que integra as particularidades dos indivíduos, tornando-se a sua ideia ou totalizando-as pela história. (LEVINAS, 2020, p. 47).

Nesses casos, porém, entende-se que a totalidade empreendida por essas personagens se justifica pelo contexto histórico da ontologia como consequência da filosofia ocidental que, portanto, de modo inevitável permeia o imaginário coletivo. Também entende-se que essa totalidade é justificável pela definição de “representação” vinculada ao contexto semântico levinasiano do termo assassinato, em que o filósofo diz:

Só o assassinio aspira à negação total. A negação do trabalho e do uso, tal como a negação da representação, efectuam uma tomada ou uma compreensão, assentam na afirmação ou visam-na. Matar não é dominar, mas aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão.” (LEVINAS, 2020, p. 192).

O que diz o trecho citado é que a negação resultante do trabalho, do uso ou da representação, isto é, da conceituação, aspira à compreensão e assenta-se na afirmação do ser. Ou seja: conceituar pode ser uma tentativa de compreender e afirmar o outro, mas que tem por consequência indesejada sua negação, ou redução. Representar, conceituar é sempre reduzir, porém, muitas vezes no contexto filosófico do ocidente, é este o meio amplamente utilizado como tentativa de compreensão e não negação do Outro. Matar não é dominar o físico ou a

essência do Outro através de uma caracterização, mas sim renunciar em absoluto a compreendê-lo. É relegá-lo à completa desconsideração de sua existência, neutralizá-lo.

Através dessa noção de assassinato, fundamental na teoria levinasiana, pode-se perceber que quando as personagens aliadas aos Capitães da Areia e o narrador onisciente efetuam conceituações ontológicas é sempre na tentativa de afirmar ou compreender o ser e nunca de reduzi-lo como fazem os antagonistas. Essa afirmação pode ser sustentada pelos contextos em que se dão as falas, que sempre confirmam essa intencionalidade.

Ainda que a narrativa geral seja constituída majoritariamente por cenas, ocorre uma distinção em que há predomínio da narrativa de acontecimentos, quando a focalização é posta sobre os protagonistas em cenas singulativas, e da narrativa de falas, quando o enfoque se dá sobre os antagonistas ou sobre protagonistas em cenas iterativas em que a personagem focal se altera de forma rápida e, por vezes, quase inapreensível.

Quanto à distinção intencional de narrativas de acontecimentos e falas associados a focalizações específicas, e a evidente preponderância do discurso relatado ou direto nas cenas de enfoque nos antagonistas, concorda-se com a proposição de Michelle Valois a seguir:

Percebe-se que somente os Capitães da Areia ou personagens favoráveis a eles merecem longos parágrafos nos quais seus discursos interiores, seus pontos de vista se amalgamam aos do narrador enternecido (um parágrafo dedicado a Pedro Bala chega a duas páginas e meia); os discursos das personagens opositoras (representadas sempre de fora, através de suas falas, e não de seus discursos interiores) estão sempre em discurso direto, nitidamente separadas do discurso do narrador através dos topogramas (um parágrafo próprio, marcado por travessão). (VALOIS, 2003, p. 6)

Quando são focalizados os Capitães da Areia e seus amigos, a narrativa de acontecimentos é conduzida através do discurso indireto (discurso narrativizado ou contado) mesclado ao discurso indireto livre (discurso transposto, em estilo indireto) em que a focalização onisciente se mescla a uma focalização interna variável fixada majoritariamente na personagem em questão.

Vemos que na grande maioria do trecho transcrito, em que o enfoque está em Sem-Pernas, há uma narrativa dos sentimentos e pensamentos do menino em que é feita a transcrição do que é supostamente não verbal em verbal. O leitor passa a ter ciência de toda a linha de raciocínio que move o garoto a decidir-se pela traição de Dona Ester. Ele poderia ter ficado muito menos tempo na casa, mas o bom tratamento, a comida, o conforto e, acima de tudo, o carinho que recebe, o fazem se delongar na estada.

O embate dos pensamentos do menino sobre trair os Capitães da Areia ou a Dona Ester é efetuado em discurso indireto em geral, mas mesclado, em alguns momentos, com discurso indireto livre, como em “Tinha sido comprado por este carinho como o estivador fora comprado

por dinheiro. Não, não trairia.” Período, em que se dá uma clara confusão ou diluição entre as vozes da personagem e do narrador. Essa mistura dos tipos de discurso, que ocorre em praticamente todas as situações narrativas similares a esta no romance, é um meio de garantir a fidelidade à transmissão, que seria reduzida caso fosse utilizado exclusivamente o discurso indireto, ou narrativizado.

Outro recurso para assegurar essa fidelidade à personagem, é o de que, os muitos momentos em que há narrativa de acontecimentos mediatizada pelo narrador, geralmente são perpassados, pontualmente, por narrativas de falas em discurso direto (discurso relatado). Forma considerada por Genette como a forma mais mimética de discurso, em que a palavra é concedida à personagem.

Essa presença do discurso direto pode ser observada no exemplo de Sem-Pernas reproduzido acima, quando no fim do trecho, o menino é visto chorando. Ocorre um diálogo entre Sem-Pernas e Dona Ester. O emprego do discurso direto associado à descrição das ações das personagens, assegura a permanente consonância entre como o narrador escreve a cena e como os personagens a vêem.

Apesar de o emprego da cena ser predominante na obra, ocorre, por vezes o sumário narrativo e, até mesmo a mistura entre sumário e cena. O emprego dessa estratégia se dá quando há necessidade de contextualização de algum aspecto introduzido na narrativa, como ocorre no início de “As Luzes do Carrossel”, por exemplo, em que o narrador explica a procedência do “Grande Carrossel Japonês”. Também ocorre em alguns dos momentos em que integrantes do grupo cometem crimes ou infrações. O narrador focaliza o contexto imediato em que a personagem está, mas faz um aprofundamento, geralmente através da exposição dos pensamentos da personagem, de modo a fazer com que o leitor compreenda que há uma justificativa para o procedimento empreendido.

Essa estratégia caracteriza o que Lubbock classifica como uma apresentação “Pictórico-Dramática” em que a apresentação se faz mediante a combinação de cena e sumário, como descrito a seguir e demonstrado por exemplo da narrativa.

Na verdade, Lubbock distingue a APRESENTAÇÃO, que pode ser CÊNICA OU PANORÂMICA, e o TRATAMENTO dado, que pode ser DRAMÁTICO OU PICTÓRICO, ou uma combinação dos dois, PICTÓRICO-DRAMÁTICO. O TRATAMENTO é DRAMÁTICO quando a APRESENTAÇÃO se faz pela CENA, e é PICTÓRICO quando ele é predominantemente feito pelo SUMÁRIO. PICTÓRICO-DRAMÁTICO, combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a "pintura" dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do ESTILO INDIRETO LIVRE. (LEITE, 1985, p.15- 16).

Em *Capitães da Areia* a modalidade essencial da regulação da informação narrativa a que Genette denomina Distância, é trabalhada através do predomínio das cenas, visando aproximar o leitor da história. É efetuado o oportuno emprego do discurso indireto mesclado ao discurso indireto livre quando a narrativa enfoca os protagonistas, com o objetivo de demonstrar as explicações e motivações das escolhas feitas por eles. Esses tipos de discurso, porém, são sempre alternados pontualmente com o discurso direto.

A combinação entre a descrição de ações que demonstram a coincidência entre a narração e os pensamentos e sentimentos das personagens confirmando a onisciência do narrador, perpassada pelo discurso direto, são recursos que asseguram a fidelidade da informação narrada e são outro recurso para aproximar o leitor da história.

Quando são focalizados os antagonistas, o predomínio absoluto do discurso direto, que confere a eles a oportunidade de fala sem mediatização do narrador, produz o efeito de que suas ações e pensamentos totalizadores contra os menores pobres permaneçam injustificados ao leitor. Essa estratégia permite ainda a integridade do discurso evitando qualquer possibilidade de que se atribua sua falta de ética da alteridade a possíveis distorções interpretativas do narrador.

3.4 Cartas à redação: um nível diegético diferente em relação aos capítulos da narrativa

Um importante aspecto a ser observado no prólogo de *Capitães da Areia* é o de que logo abaixo da reportagem inicial, assim como sob cada carta enviada à redação, aparecem após espaçamento, entre parêntesis e em fonte reduzida⁴³, notas expressadas por uma voz narrativa que informa, compila e contextualiza as circunstâncias espácio-temporais de cada uma dessas publicações no jornal baiano.

Os parêntesis desempenham a função de isolar a fala de caráter explicativo caracterizando uma “suspensão provisória da linha sintática de uma unidade textual para que se manifeste uma segunda voz” (VALOIS, 2003, p. 4) que, juntamente com a diferenciação de fonte, separação por espaçamento, continuidade de estilo e escolha lexical que caracterizam cada um destes esclarecimentos no texto, funcionam como uma padronização.

Sobre os referidos aspectos formais de diferenciação das notas, vale observar que na edição considerada, somente sob a reportagem não há alteração no tamanho da fonte, ocorrendo

⁴³ Configuração apresentada na 1ª edição da obra *Capitães da Areia*, publicada pela Companhia de Bolso em 2009, que foi utilizada como referência para o desenvolvimento desta dissertação, mas que pode sofrer variações em outras edições.

apenas o espaçamento e parêntesis. Também é pertinente dizer que em outras publicações da obra, como a de 1993 da editora Record, por exemplo, a conformação dessas notas é diferente. Não há parêntesis, nem redução da fonte, mas é mantido o espaçamento e inserida uma linha que marca a separação e suspensão provisória já mencionadas.

Conclui-se que ainda que haja pequenas variações formais entre as várias publicações da obra, há sempre um diferenciador que demonstra que o conteúdo destas notas não integra o teor dos textos publicados pelo jornal, mas é proveniente de uma outra voz, que não advém dos autores das cartas, nem tão pouco do jornal. As notas são, portanto, um complemento para contextualização, não publicado e somente informado ao leitor do romance.

Em observância à teoria de voz narrativa de Gérard Genette entende-se que esta voz que contextualiza as publicações, tendo atuação extremamente restrita e função prática, pode ser entendida como uma implicação do autor Jorge Amado na obra com o objetivo de situar o leitor quanto ao espaço ideológico do romance. Porém, essa voz configura uma instância produtora do discurso narrativo que imagina o contexto que narra, pois, conforme esclarecido por Genette, em uma narrativa de ficção até mesmo o próprio narrador é um papel fictício⁴⁴.

Sendo assim, não é efetivamente Jorge Amado quem fala, mas um narrador que alude ao universo extradiegético das crianças que vivem nas ruas, configurado no prólogo. Universo este, que é ficcional e, portanto, não existe fora da narrativa. Isto é: não existe na realidade um cenário em que os acontecimentos diegéticos relatados se passaram. Não há, por exemplo, uma Maria Ricardina de carne e osso escrevendo uma carta nos termos apresentados, publicada na quinta página de um Jornal da Tarde, na exata espacio-temporalidade construída.

Para evitar a incorreta compreensão de que possa haver qualquer ligação entre os níveis narrativos e a existência objetiva da história, Genette conclui: “Resumindo, não se confundirá

⁴⁴ A relação entre o conteúdo narrativo e a biografia de seu autor, porém, ainda que possa existir, não oferece elementos para uma análise rigorosa, nem da história, nem do autor, de modo que este não deve ser confundido com a enunciação narrativa que produz. Sendo assim, não se deve supor fora dos elementos oferecidos pelo discurso da narrativa, nem sobre os acontecimentos que relata, nem sobre a sua atividade criadora, que pode deixar marcas exemplificadas no trecho a seguir:

É, portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indirecto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objecto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador, ou a de um verbo no passado que denota anterioridade da acção contada em relação à acção narrativa, sem prejuízo de indicações mais directas e mais explícitas. (GENNETE, 1995, p. 27).

o carácter extradiegético com a existência histórica real. nem o carácter diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção[...].” (GENETTE, 1995, p. 228-229).

Há, porém, o universo histórico das crianças em situação de rua no Brasil, que inspira a diegese. Este é real, já foi visitado por Jorge Amado na prática e influencia diretamente o modo particular como ele enxerga a temática. Há de se lembrar que como autor altamente engajado politicamente que foi, chegou a ser preso, acusado de propagar os ideais revolucionários, comunistas e libertários, qualificou-se pela vivência para a construção de um universo diegético ficcional apto a transmitir a complexidade da questão abordada.

Dormiu nas ruas juntamente com crianças que lá viviam experienciando física e psicologicamente algumas das situações enfrentadas por eles, conforme contado por Zélia Gattai Amado⁴⁵ em nota no encerramento do romance: “Jorge Amado foi dormir no trapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história.”

Na biografia do autor, Josélia Aguiar conta que do México, onde estava logo após a finalização do romance, Amado escreveu uma carta a Anísio Teixeira, seu ex-patrão, informando, dentre outras coisas, que tinha dedicado a ele o romance *Capitães da Areia*, utilizando as seguintes palavras: “Sei bem que mesmo que o romance seja fraco o senhor saberá amar e compreender essas crianças abandonadas a quem falta tudo e cuja vida na Bahia me espantou de tal maneira que abandonei dois planos de romance que tinha para fazer este.” (AGUIAR, 2018, p. 55).

Nota-se o profundo impacto da vida das crianças abandonadas na Bahia sobre Jorge Amado, mas, acima de tudo, sua confiança na competência do romance em conquistar o amor e compreensão, isto é, a empatia do leitor quanto a esses menores. Sendo assim, utiliza as notas como estratégia para garantir que, desde o início da obra, sua ideologia em relação a esse contexto ficasse evidente.

⁴⁵ Zélia Gattai Amado (1916-2008) casou-se com Jorge Amado em 1945, mantendo o matrimônio até o fim da vida do autor, em 2001. Juntos, desempenharam um expressivo papel na cultura e literatura do Brasil. Além de escritora, Zélia foi militante expressiva na política nacional e reconhecida fotógrafa, imortalizando instantes da vida brasileira e documentando a sociedade. Zélia Gattai contribuiu ativamente para a formulação da biografia de Jorge Amado, escrita por Josélia Aguiar, por meio de suas memórias e escritos pessoais, destacando-se especialmente com a obra *Anarquistas, graças a Deus*, publicada em 1979. Este livro não apenas revela aspectos autobiográficos de Zélia, mas também proporciona valiosas perspectivas sobre a vida de Jorge Amado, sua família e os círculos literários e políticos em que estavam imersos. Ao compartilhar detalhes de sua juventude, casamento e a influência do ambiente boêmio, amigos e fatores político-culturais, Zélia oferece uma visão íntima que lança luz sobre o contexto histórico e social do Brasil no século XX, contribuindo assim para uma compreensão mais completa da vida e obra de Jorge Amado.

Além da implicação do mundo a partir do qual o narrador (que para efeitos didáticos será aqui chamado de “informador”) contextualiza as cartas, há ainda a questão da evidente separação de narrativas que compõe formalmente a obra. Dividido em três partes e vinte e seis capítulos, o romance de Jorge Amado é introduzido pelo prólogo “Cartas à Redação”. Nele, como já dito, é apresentada a escrita de cinco epistológrafos, mais a do redator do Jornal da Tarde, portanto, há, além do informador, seis instâncias narrativas diferentes, seis focalizações sobre a mesma questão.

No *Dicionário da Teoria Narrativa* (1988), a questão da implicação do narrador no quadro da narratologia é abordada e demonstrada sob o ponto de vista de grandes teóricos da teoria da narrativa de modo concordante como o que diz Genette. Enfocando mais especificamente o que diz Chatman, o autor implicado não deixa marcas objetivas de sua presença no enunciado, podendo ser responsabilizado no máximo pela harmonização global da narrativa, como citado a seguir:

Constituindo uma espécie de consciência tácita ("Diferentemente do narrador, o autor implícito não pode dizer-nos nada. Ele, ou melhor, isso, não tem voz, não tem meios diretos de comunicação" - Chatman, 1981: 155-6), o autor implicado resiste a projetar no enunciado as marcas da sua presença, marcas que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do narrador. Assim, o autor implicado pode ser responsabilizado, quando muito; por uma atitude de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir "a percepção intuitiva de um todo artístico completo" (Booth, 1980: 91). (REIS; LOPES, 1988, p. 18)

Nesse sentido é pertinente dizer que há, nas referidas notas do prólogo do romance de Jorge Amado, uma implicação de ponto de vista do autor, como dito em parágrafo anterior, que pode ser justificada, pois elas constituem uma espécie de “consciência tácita” quanto a ideologia da obra. Tal constatação se justifica, pois sob a aparente imparcialidade objetiva do conteúdo explicativo de tais excertos aparecem marcas da presença desse autor que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do narrador informador que as enuncia. Subjetividade esta, caracterizada pela denúncia à visão tendenciosa e totalizadora que tem o Jornal da Tarde e, por conseguinte, as instituições socioestatais, quanto às crianças que vivem nas ruas.

Vejamos como exemplo duas notas escritas sob cartas que representam pontos de vista ambivalentes em relação às crianças. A primeira, do secretário do Chefe de Polícia, tem objetivo de eximir a polícia da culpa pelos problemas decorrentes das atividades criminosas dos Capitães da Areia, segundo o qual, compete ao Juiz de Menores. Informa ainda que tomará sérias providências para que os autores pelo crime noticiado na reportagem sejam “presos para sofrerem o castigo merecido”. Todo o discurso é de totalidade redutora das crianças à perpétua

condição de delinquentes. Não se fala em reeducação para reintegração social, mas apenas em um castigo merecido. A nota situa a configuração da carta no informativo baiano:

(Publicada em primeira página do Jornal da Tarde, com clichê do chefe de polícia e um vasto comentário elogioso.) (AMADO, 2009, p.13)

A segunda nota aqui apresentada aparece sob a carta de Maria Ricardina, costureira, mãe de um dos menores, que denuncia a forma como são tratados “os filhos dos pobres” no reformatório. A péssima e parca comida que comem, a contínua e desproporcional violência dispensada a eles, estão dentre os fatores declarados.

(Publicada na quinta página do jornal da Tarde, entre anúncios, sem clichês e sem comentários.) (AMADO, 2009, p. 17).

Contextualizado o teor das cartas fica inequívoca a intencionalidade da instância narrativa de mostrar que o Jornal da Tarde, através de alguns procedimentos empreendidos, tem a clara intencionalidade de divulgar, privilegiar e credibilizar os discursos dos epistológrafos que disseminam o discurso de que as crianças pobres são delinquentes por natureza. Tem também, em contrapartida, o objetivo de evidenciar que tal metodologia é empregada ao contrário, no sentido de desacreditar e ocultar os discursos que se contrapõe a esse.

Tais procedimentos são: a escolha da posição em que é locada a publicação, de maior ou menor destaque no informativo; a inclusão ou não de comentários elogiosos que conferem confiabilidade à fala aos autores a que aludem; e, ainda, a divulgação, ou não, da fotografia desse autor, que, além de uma das estratégias mais antigas da publicidade para familiarização, traz diversas implicações referentes à Ética da Alteridade, que serão elencadas posteriormente.

Como, porém, essa parte inaugural é dirigida exclusivamente pelo Jornal da Tarde, já que é composta por publicações deste órgão, do qual a intencionalidade é claramente oposta à do autor, Jorge Amado introduz a instância narrativa informadora para garantir que o ponto de vista dos antagonistas seja, desde o início, desacreditado.

Há também nessas notas, o emprego de uma estratégia mimética de ocultação da presença do narrador sob o enfoque de neutralidade que envolve sua temática, conferindo maior credibilidade ao que é falado. É como se a entidade que fala tivesse o objetivo único de contar o fato narrado, sem qualquer interesse intrínseco, porém não é o que de fato ocorre quando se avalia cuidadosamente as entrelinhas das informações transmitidas.

Conforme instrui Genette, a situação narrativa é um conjunto complexo constituído de relações estreitas entre o ato narrativo, como demonstrado no fragmento textual abaixo:

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo: os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (GENETTE, 1995, p. 214)

Considerando as estreitas relações entre o ato narrativo elucidadas no trecho acima, primeiramente há de se observar que informação do contexto de publicação da reportagem e cartas é altamente dispensável para a compreensão do contexto já bem delineado no título e conteúdo de cada uma delas. Porém, ainda que admitida a complementação como meio de empreender uma “harmonização global da narrativa”, pode-se ver na descrição dos clichês e comentários um excesso de informação que suplanta a revelação de circunstâncias “espacio-temporais” e remete à “sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa”.

Em outras palavras: a atuação do narrador informador transcende à explicação meramente objetiva do contexto que propõe, revelando a crítica desse narrador, que na verdade é a marca da manifestação da subjetividade do autor para situar o espaço ideológico do romance impedindo que seja deixada qualquer margem a uma interpretação contrária à que ele propõe. Isso, pois trata-se de um texto de fundo político, com uma temática caríssima ao autor, desenvolvida com propósito específico, e não apenas uma manifestação artística desprovida de propósito definido.

O objetivo da atuação deste narrador informador será aprofundado no subcapítulo “Narrador informador: a contextualização como meio de denúncia à redução ontológica”, demonstrando o exposto no título: a presença das notas após as cartas é uma estratégia para evidenciar a intencionalidade de redução ontológica das crianças que vivem nas ruas à vilania.

Em suma, a presença das notas no prólogo de *Capitães da Areia* desempenha um papel crucial na contextualização e na transmissão da ideologia do autor, Jorge Amado, em relação à situação das crianças abandonadas nas ruas. Essas notas, embora aparentemente neutras, revelam a subjetividade do autor e sua crítica às abordagens tendenciosas do jornal, ao mesmo tempo que buscam situar o leitor no contexto ideológico do romance. Portanto, as notas não apenas fornecem informações contextuais, mas também desempenham um papel fundamental na denúncia da redução ontológica das crianças e na promoção da empatia do leitor em relação a elas.

3.5 A intrusão metaléptica do narrador onisciente.

Como já dito, após o fim do prólogo um narrador com focalização onisciente assume a narração em terceira pessoa. É pertinente supor que é essa mesma instância narrativa que enuncia as notas que sucedem cada carta, e não uma outra instância, já que compartilham um ponto de vista altamente afim e desempenham mesma função na obra. Porém, ocorre uma aparente inconsistência quanto a essa suposição quando, em um trecho do capítulo “As Luzes do Carrossel”, o narrador onisciente faz alusão às cartas apresentadas no primeiro capítulo como assunto desconhecido do leitor. Ora, se era ele quem estava presente informando desde o início, seria inverossímil que a questão seja abordada por este viés que presume desconhecimento do fato narrado. Segue trecho referido:

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 declarou contra os castigos corporais, contra deixar as crianças com fome dias seguidos, então as coisas mudaram. *Um dia teve que escrever uma carta sobre o assunto para a redação de um jornal. Então sua entrada foi proibida no reformatório e até uma queixa contra foi dirigida ao arcebispo.* (AMADO, 2018, p. 71-72, grifo nosso)

A este ponto da narrativa é de amplo conhecimento do leitor o fato de que o padre enviou uma carta ao jornal, pois até mesmo as particularidades de sua publicação foram informadas: “(carta publicada na terceira página do Jornal da Tarde, sob o título “Será Verdade”? e sem comentários.)” (AMADO, 2009, p. 18.). O leitor também está ciente de que a entrada de José Pedro foi proibida no reformatório em decorrência disso. Estes dados foram contados sob o conteúdo da publicação e em outros trechos contidos no capítulo introdutório da obra. Sendo assim, não pareceria pertinente afirmar que a voz que contextualiza as cartas seja a mesma que enuncia a história geral.

Acontece que entre o narrador onisciente que conduz a narrativa após o encerramento do primeiro capítulo e o narrador informador que situa a conjuntura das publicações no prólogo, há uma mudança de nível narrativo em que o grau de demonstração do conhecimento das situações é diferente. Ambos sabem sobre as publicações, mas o narrador com focalização onisciente finge não estar ciente de que esse dado já foi apresentado e é, portanto, sabido, para que possa assegurar a confiabilidade de sua narração mediante o aspecto de neutralidade que ela aparenta. Neutralidade esta que é estratégica em ambos os níveis narrativos constituindo mais um dos aspectos de confirmação da unicidade desta instância.

Gérard Genette define a diferença de nível na narrativa do seguinte como: “Definiremos essa diferença de nível dizendo que todo o acontecimento contado por uma narrativa está num

nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa.” (GENETTE, 1995, p. 227). Sendo assim a narrativa inaugurada a partir do primeiro capítulo do romance está num nível diegético imediatamente superior àquele que ocorre no prólogo, nela se situa o acontecimento contado pelo narrador com focalização onisciente. O ato narrativo que produz esta narrativa está situado no prólogo através do narrador informador, que, através da contextualização das cartas, introduz o viés ideológico que irá ser desenvolvido na narrativa seguinte.

O padre José Pedro, a costureira Maria Ricardina, o Juiz de Menores, o Secretário do Chefe de Polícia e o Diretor do Reformatório de Menores estão em uma certa narrativa, que não é a do narrador onisciente iniciada a partir do primeiro capítulo. Cada um destes se constitui como entidade empreendedora da própria narração e é o narrador informador o responsável por fazer a compilação dessas várias narrações compondo uma narrativa única. A segunda narrativa está contida na primeira, pois o narrador da segunda já é narrador na primeira e o ato de narração que introduz a narrativa empreendida após o prólogo, está nas notas que sucedem cada carta.

O universo da narrativa primeira é o amplo contexto social das crianças que vivem nas ruas e o modo como são tratadas pelas instituições de poder. Já a narrativa no segundo nível particulariza as questões levantadas no prólogo configurando uma espécie de narrativa dentro da narrativa, que trata de um grupo particular e específico de personagens. Neste segundo nível a narrativa é claramente contra-hegemônica, e se contrapõe ao viés totalitário da narrativa primeira, que é dirigido pelo Jornal da Tarde.

Os textos em que os cinco narradores das cartas contam seus pontos de vista sobre o modo como as estruturas de poder socioestatais tratam os menores que vivem nas ruas, é um ato literário que ocorre em um primeiro nível, conceituado como extradiegético. Os acontecimentos contados nessas cartas estão na primeira narrativa e por isso são qualificados como diegéticos ou intradiegéticos. A expressão nível intradiegético é esclarecida por Reis e Lopes no trecho seguinte.

A expressão *nível extradiegético* refere-se, no quadro da narratologia genettiana, a um aspecto particular do domínio da voz (v.), ou seja, às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às entidades que nela intervêm, compreendendo-se nessa intervenção a instituição do *nível narrativo* (v.) em que se situa o narrador. Se se aceitar que *"todo o evento narrado por uma narrativa encontrasse num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa"* (Genette, 1972: 238), então o *nível extradiegético* será o primordial, aquele a partir do qual pode(m) constituir-se outro(s) nível(is) narrativo(s). (REIS; LOPES, 1988, p. 125-126).

Já os acontecimentos contados na narrativa iniciada após o prólogo, narrativa de segundo nível, nível intradieético, são metadieéticos.

A expressão *nível intradieético* (ou *dieético*) refere-se à localização das entidades (personagens, ações, espaços) que integram uma *história* e que, como tal, constituem um universo próprio. No que à distinção de *níveis narrativos* diz respeito, as entidades do *nível intradieético* são as que se colocam no plano imediatamente seguinte ao *nível extradieético* (v.) e precedendo imediatamente o *nível hipodieético* quando ele existe) subordinado ao *intradieético*. Perfilha-se assim o princípio de que "*todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se em um nível dieético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa*" (Genette, 1972: 238). (REIS; LOPES, 1988, p. 130-131).

Sobre essa localização das entidades que integram uma história, é pertinente afirmar que as cinco instâncias narrativas que se manifestam através do Jornal no prólogo são extradieéticas, bem como aquela que fala por meio de notas. Já o narrador onisciente que assume a narração a partir do primeiro capítulo é uma instância narrativa metadieética, e, ainda que não se dirija diretamente ao público por vocativos, tem intenção de fala voltada para os leitores, dentre os quais nos encontramos, estando por isso, no mesmo nível narrativo deste narrador.

Definindo o estatuto do narrador simultaneamente pelo nível narrativo (extra ou intradieético) e pela sua relação à história (hetero ou homodieético), Genette traçou um quadro em que figuram os quatro tipos fundamentais de estatutos do narrador. Mediante esta classificação constata-se que o narrador onisciente de *Capitães da Areia* é intradieético-heterodieético: narrador do segundo grau que conta histórias das quais está ausente. Já o narrador informador no prólogo é extradieético-heterodieético narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente

Como já dito, Genette esclarece que o caráter extradieético ou metadieético não deve ser confundido com o caráter real (existência histórica real) ou fictício das instâncias narrativas. Sendo assim, o narrador informador e os narradores das cartas não são personagens em uma narrativa assumida por Jorge Amado, mas autores fictícios das cartas, reportagem e notas que as sucedem. Por outro lado, seu autor real é Jorge Amado, tal como cada instância narrativa da obra tem autoria fictícia e, em alguns casos, como o do padre José Pedro, por exemplo, é também personagens na narrativa geral.

Ou seja: não é a procedência histórica - ser ou não uma pessoa que de fato existiu fora da narrativa, como a referência ao cangaceiro Lampião, por exemplo - que qualifica o teor dieético ou o nível relacional de uma personagem ou instância com a narrativa. O qualificador do nível nas relações que uns e outros estabelecem designa situações e funções dentro da narrativa. Tão pouco o fato do caráter real de implicação do autor na perspectiva do narrador

informador, que mesmo que fictício dirige-se ao público real, não modifica essa situação mais que o carácter fictício de todas as outras instâncias, como dito:

A instância narrativa de uma narrativa primeira é, pois, por definição, extradiegética, como a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadieética) é por definição diegética, etc. Insistamos no facto de que o carácter eventualmente fictício da instância primeira não modifica mais essa situação que o carácter eventualmente «real» das instâncias seguintes [...]. (GENETTE, 1995, p. 228).

O padre José Pedro, o Juiz de Menores, o Chefe de Polícia e o Diretor do reformatório são extradiegéticos enquanto narradores das cartas, ou instâncias narrativas de uma narrativa primeira, mas essas mesmas personagens passam a ser metadieéticas quando personagens da narração empreendida pelo narrador onisciente. O mesmo só não se dá com Maria Ricardina, pois sua aparição se restringe ao prólogo.

Devido a essa diferença de níveis narrativos é possível explicar a aparente incongruência entre os graus de conhecimento no narrador extradiegético que contextualiza as cartas e do narrador intradieético, quanto à informação do leitor sobre as mesmas. O esclarecimento dessa incompatibilidade torna possível a averiguação da probabilidade de que ambas as vozes pertençam a uma mesma instância.

Quando o narrador intradieético se refere a “uma carta” que um dia o padre teve que escrever para a redação de “um jornal”, efetua-se no texto uma estratégia que constitui o que Genette descreve como uma transgressão, pois ocorre a passagem de um nível narrativo para outro, já que na relação que une a narrativa metadieética à narrativa extradiegética não há uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadieese e os da dieese, isto é: os acontecimentos narrados em um nível não são mencionados em outro nível, exceto neste momento. Essa transgressão é denominada metalepse narrativa.

A relação que une a narrativa metadieética à narrativa primeira, na qual se insere, pode ser descrita como o terceiro dos tipos descritos por Genette no trecho a seguir:

O segundo tipo consiste numa relação puramente *temática*, que não implica, pois, nenhuma continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese: relação de contraste (infelicidade de Ariano abandonada, em meio das alegres bodas de Tétis) ou analogia (como quando Jocabel, em *Moyse sauvé*, hesita em executar a ordem divina, e Amram lhe conta a história do sacrifício de Abraão). A famosa *estrutura em abismo*, tão prezada dantes pelo *nouveau roman* dos anos 60, é evidentemente uma forma extrema dessa relação de analogia, levada até aos limites da identidade. A relação temática pode, aliás, quando é percebida pelo auditório, exercer uma influência na situação diegética: a narrativa de Amram tem por efeito imediato (e, de resto, por objectivo) convencer Jocabel, é um *exemplo* de função persuasiva. (GENETTE, 1995, p. 232)

Em *Capitães da Areia* ocorre uma relação temática entre metadieese e dieese que exerce uma influência na situação diegética: a narrativa de contextualização das cartas no

prólogo tem função persuasiva, pois opera o efeito imediato despertar o leitor quanto a falácia no viés ontológico e totalizador das estruturas de poder. Tal relação temática não implica continuidade espaço-temporal, pois não é possível saber em que temporalidade exata dos acontecimentos metadieéticos, ocorrem os fatos narrados no prólogo, já que eles são mencionados no nível intradieético.

A única alusão a estes fatos ocorre neste momento de transgressão, em que, ao se referir ao padre José Pedro o narrador diz: “Um dia teve que escrever uma carta sobre o assunto para a redação de um jornal. Então sua entrada foi proibida no reformatório e até uma queixa contra foi dirigida ao arcebispo.” (AMADO, 2018, p. 72).

O marcador de temporalidade no trecho é a expressão “um dia”, que leva a entender certo distanciamento entre o presente da narração e o fato narrado no prólogo. Ocorre, nesse momento, a passagem de um nível narrativo para outro, por meio do discurso, introduzindo uma situação que já foi apresentada como se ainda fosse desconhecida, o que produz um efeito de bizarria, como explicado por Genette:

[...] mas o princípio mantém-se: toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.), ou inversamente, como em Cortázar, produz um efeito de bizarria umas vezes bufa (quando é apresentada, como por Steme, ou Diderot, em tom de brincadeira) outras fantástica. (GENETTE, 1995, p. 234).

O narrador onisciente, metadieético, que conduz a narrativa de segundo grau, ao contar sobre a carta enviada pelo padre ao jornal no passado, se intromete no universo extradiegético do prólogo. O efeito produzido é de bizarria no sentido de inverossimilhança, pois é a única questão do enredo que causa incompatibilidade com a proposição de que o narrador informador é o narrador onisciente. Ambos são narradores que é o de dirigirem o discurso ao público, ambos apresentam o mesmo viés ideológico e, como argumento cabal, mais adiante, no capítulo “Reformatório” o narrador onisciente assume a função exercida pelo narrador informador em contexto similar no prólogo.

No referido décimo terceiro capítulo, “Reformatório” é retomada a estratégia de apresentação de reportagem do Jornal da Tarde. Porém nesse momento a narração onisciente não é suspensa para que se inicie a narração da instância narrativa do Jornal como ocorre no capítulo introdutório. Não é mais a voz do narrador extradiegético que aparece informando o contexto da publicação.

Isso porque na página 191, que marca o início desse capítulo, o leitor já tem muita clareza do viés ideológico do romance e de Jorge Amado, não precisando mais ser direcionado quanto a essa compreensão. É importante destacar que essa reportagem não aparece isolada em

uma parte do livro, mas como mais um capítulo dentre outros narrados pela instância onisciente, aspecto que reforça a continuidade de nível narrativo, pois a partir do primeiro capítulo da obra não ocorrem mais dois graus de narrativas, mas sim uma narrativa única da qual faz parte a reportagem apresentada.

A diferença é que em “Reformatório” esta reportagem é contada pelo narrador onisciente e não pela própria instância narrativa do jornal, como acontece no início da obra. Todos os trechos textuais da reportagem são apresentados por meio da leitura desse narrador. Ao invés das marcações formais que no capítulo “Cartas à Redação” sinalizavam uma suspensão provisória da instância narrativa do jornal e das cartas para manifestação da voz do narrador extradiegético, a voz informadora é, neste momento, separada dos textos da reportagem apenas por um espaçamento.

Não há mais parêntesis, e tal voz não aparece somente após o texto, mas se manifesta ao em vários momentos, contextualizando cada parte do informativo à medida que o reproduz para o leitor. Essa mudança se dá porque após o início do primeiro capítulo o narrador extradiegético vem a tornar-se intradieético para assumir a narração onisciente. O espaçamento é um recurso para separar o que ele mesmo diz dos trechos que reproduz do texto jornalístico de forma que não há uma suspensão de voz para introdução de outra.

É por essa função desempenhada na reportagem trazida no décimo terceiro capítulo que se pode confirmar a coincidência da instância que narra as notas no primeiro capítulo e do narrador onisciente. A participação desse narrador onisciente é, nesse momento da narrativa, idêntica à do narrador informador no início da obra. Ambos esclarecem o contexto de publicações no jornal: posição, se há ou não clichês, dentre outros aspectos que denunciam a intencionalidade totalitária do Jornal da Tarde em reduzir conceitualmente os integrantes do grupo Capitães da Areia à vilania.

Porém as intervenções destes narradores se diferem formalmente devido a, em um caso, a publicação estar em um nível narrativo primeiro, e em outro, estar em um nível narrativo segundo. Para ilustrar serão citados dois trechos de como ocorre essa distinção formal. O primeiro excerto reproduzido abaixo demonstra a contextualização da reportagem introdutória da obra. Estão apresentados o último parágrafo do texto jornalístico seguido da informação:

Ficamos então a pensar neste outro delicado problema para a infância que é o cinema, que tanta ideia errada infunde às crianças acerca da vida. Outro problema que está merecendo a atenção do doutor Juiz de Maiores. A ele volveremos. (Reportagem publicada no *Jornal da Tarde*, na página de “Fatos Policiais”, com um clichê da casa do comendador e um deste no momento em que era condecorado.) (AMADO, 2009, p. 12).

O segundo excerto foi retirado da reportagem apresentada no décimo terceiro capítulo. Estão apresentados a introdução e um trecho da reportagem na mesma formatação em que acontecem no livro:

O Jornal da Tarde trouxe a notícia em grandes títulos.
Uma manchete ia de lado a lado na primeira página:

PRESO O CHEFE DOS CAPITÃES DA AREIA

Depois vinham os títulos que estavam em cima de um clichê, onde se viam Pedro Bala, Dora, João Grande, Sem-Pernas e Gato cercados de guardas e investigadores:
UMA MENINA NO GRUPO • A SUA HISTÓRIA • RECOLHIDA A UM ORFANATO • O CHEFE DOS CAPITÃES DA AREIA É FILHO DE UM GREVISTA • OS OUTROS CONSEGUEM FUGIR • “O REFORMATÓRIO O ENDIREITARÁ”, NOS AFIRMA O DIRETOR.

Sob o clichê vinha esta legenda:

Após ser batida esta chapa o chefe dos peraltas armou uma discussão e um barulho que deu lugar a que os demais moleques presos pudessem fugir. O chefe é o que está marcado contra cruz e ao seu lado vê-se Dora, a nova gigolette dos moleques baianos.

Vinha a notícia:

Ontem a polícia baiana lavrou um tento. Conseguiu prender o chefe do grupo de menores delinquentes conhecidos pelo nome de Capitães da Areia. Por mais de uma vez este jornal tratou do problema dos menores que viviam nas ruas e da cidade dedicados ao furto.

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. [...] (AMADO, 2009, p. 191-192).

A reportagem nesse contexto não é mais um ato literário como no início da obra, mas a continuidade do ato narrativo. A viabilidade de assunção de duas funções narrativas idênticas em níveis diferentes por uma mesma personagem é validada por Genette no trecho a seguir, em que apresenta como exemplo a obra *Sarrasine*:

A mesma personagem pode, aliás, assumir duas funções narrativas idênticas (paralelas) em níveis diferentes: assim, em *Sarrasine*, o narrador extradiegético vem a tomar-se narrador intradieético quando conta à sua companheira a história de Zambinella. Conta-nos, pois, que conta essa história, da qual, ainda por cima, não é o herói: situação exactamente inversa da (muito mais corrente) de *Manon*, onde o narrador primeiro se torna, no nível segundo, o auditor de uma outra personagem que conta a sua própria história. [...] (GENETTE, 1995, p. 225).

Tal qual no exemplo, o narrador onisciente e o informador assumem as duas funções narrativas idênticas paralelas em níveis diferentes. O narrador extradiegético no prólogo vem a tornar-se narrador intradieético a partir do primeiro capítulo. Ambos, de formas diferentes, têm a função de mostrar ao leitor a ideologia da obra, que é a denúncia da totalidade engendrada pelas estruturas de poder socioestatais contra os menores que vivem nas ruas.

Conclui-se, portanto, que o narrador diegético que assume a narração a partir do primeiro capítulo do romance é também quem narra o contexto de publicação de cada uma das notas que sucedem as cartas e reportagem no prólogo. Esse narrador aparece em dois momentos narrativos distintos, que não se misturam, mas, em dado momento, comete uma transgressão conceituada por Gérard Genette como metalepse narrativa, que produz uma aparente inverossimilhança quanto à coincidência do emissor das vozes, mas que, na verdade, configura apenas uma estratégia para garantir o aspecto de neutralidade da narração, que lhe confere confiabilidade.

Genette diz que “Aquilo que na metalepse é mais perturbador está de facto nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa.” (1995, p. 235). Considerando isto, importa pensar se pertencemos a alguma narrativa, e mais, se pertencemos à narrativa da questão social das crianças que vivem nas ruas, qual arquétipo e qual visão nos representa? Perpetuamos a injustiça, impomos o viés ontológico redutor, ou a ética da alteridade?

A metalepse tenta transpor, mas acaba por reforçar o limite entre o real e o contado que constitui a própria narração, a “fronteira oscilante, mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” (GENETTE, 1995, p. 235). Nesse sentido o “mundo em que se conta” remete à realidade humana, mais especificamente a brasileira, em que os pobres, particularmente os meninos em situação de rua que são enfoque temático do romance de Jorge Amado, são ontologicamente reduzidos ao conceito prévio de maldade. É esta totalização o objeto denunciado pelo narrador nos dois níveis da narrativa.

3.6 Narrador informador: a contextualização como meio de denúncia à redução ontológica e a autoridade conferida pela determinação temporal da instância narrativa

No prólogo da obra a primeira atuação no narrador informador contextualiza, entre parêntesis, a localização de publicação da reportagem do jornal, na página de “Fatos Policiais”, sessão adequada para a notícia transmitida. Na sequência vem a descrição “[...] com um clichê da casa do comendador e um deste no momento em que era condecorado.” (AMADO, 2009, p. 12).

É na escolha dos fatores miméticos propriamente textuais de pormenorização da informação narrativa e a presença mínima do narrador, que se pode verificar a presença de

intencionalidade do autor de mostrar a cena alcançando um elevando efeito de imitação da realidade que praticamente faz com que o leitor esqueça de que é o narrador quem conta. Esse efeito mimético confere confiabilidade ao que é transmitido, uma vez que dá a ilusão de exclusivamente transmitir o acontecimento real, sem qualquer interferência subjetiva.

Para se fazer uma descrição objetiva da matéria, poderia ser dita a sua localização no jornal e que havia junto a ela dois clichês: um da casa noticiada, e outro do comendador. Porém, a revelação dos pormenores do conteúdo do segundo clichê - “no momento em que era condecorado” - marca a intenção da instância narrativa de denunciar que o Jornal pretende ilustrar quão modelar era o cidadão cuja residência foi assaltada pelos Capitães da Areia, criando uma dicotomia entre seu caráter e o do grupo. Fala-se aqui do “grupo”, em consonância com o tom totalizador do conteúdo da matéria, que aborda e descreve todos os integrantes mediante emprego das mesmas características.

A seguir, ao descrever as posição e configuração de publicação das cartas, essa intencionalidade torna-se ainda mais evidente, principalmente quando observado o paralelo entre a descrição da configuração em que são publicadas as cartas de Maria Ricardina e Padre José Pedro em relação às das outras três personagens. Abaixo da primeira carta, escrita pelo Secretário do chefe de polícia em nome de seu superior, não é dada nenhuma explicação para o fato de que é aquela personagem, e não o Chefe de Polícia, que escreve ao Sr. Diretor do Jornal da Tarde.

O conteúdo desta carta, em que os Capitães da Areia são evocados como “bando de crianças delinquentes”, consiste, principalmente, em afirmar a isenção de culpa da polícia quanto a questão de criminalidade dos Capitães da Areia, em especial o assalto à residência do comendador José Ferreira, denunciada na reportagem veiculada pelo jornal. A justificativa do Secretário do Chefe de Polícia é de que a solução do problema não compete à polícia e sim ao juiz de menores.

Como o próprio objetivo da carta é a isenção de culpa, parece uma ironia mordaz do autor Jorge Amado, o fato de que o chefe de polícia se isente até mesmo da escrita justificatória, repassando esta responsabilidade para seu secretário. Para que esteja em vista a intencionalidade de toda crítica implicada a esta personagem, é válido reforçar que o secretário é um arquétipo da instituição polícia brasileira.

Abaixo da carta do secretário do chefe de polícia, a voz informadora esclarece: “(Publicada em primeira página do Jornal da Tarde, com clichê do chefe de polícia e um vasto comentário elogioso.)” (AMADO, 2009, p. 13). Neste caso é a escolha do adjetivo “vasto” que entrega a intencionalidade crítica da narração ao evidenciar para o leitor, ou o destinatário da

narrativa, o alto grau de afinidade entre o diretor do Jornal da Tarde e a polícia. Tal afinidade é demonstrada, tanto pela localização de destaque dada à Carta, publicada na primeira página, quanto pelo emprego de um clichê e extenso comentário elogioso.

Na próxima carta percebe-se que o grau de afinidade entre o diretor do jornal e o Juiz de Menores é menor que com o Chefe de Polícia, conforme revelado pelo comentário final no narrador informador, que diz: “(Publicada no Jornal da Tarde com o clichê do juiz de menores em uma coluna e um pequeno comentário elogioso.)” (AMADO, 2009, p. 15). Ao contrário do que ocorre sob a carta anterior, a nota não informa a localização exata da publicação, que, portanto, subentende-se que não seja de destaque, além de salientar que o tamanho do comentário elogioso é reduzido. Porém, ainda assim, há na configuração geral da publicação um clichê e, independentemente da extensão, um comentário elogioso, que revelam um grau de afinidade ideológica entre o jornal e o Juiz de Menores.

A carta do Juiz visa devolver ao Secretário de Polícia do estado a acusação de responsabilidade de atuação quanto ao combate da criminalidade dos Capitães da Areia e, portanto, se isentar da mesma. Dirigindo-se ao diretor do Jornal da Tarde como “meu caro patrício”, e ao chefe de polícia como “dr. Chefe de polícia” e denotando um estilo peculiar, rebuscado e bajulador em seu discurso, essa personagem se refere aos Capitães da Areia como “menores delinquentes que infestam a nossa urbe”, “menores delinquentes”, “pequenos delinquentes” e “menores delinquentes ou abandonados” e “perversos”. Este vocabulário, semelhante ao empregado na reportagem introdutória, expressa um altíssimo grau de generalização dos integrantes do grupo, reduzindo-os à classificação ontológica de bandidos.

Buscando demonstrar a ilibada qualidade dos serviços que vem prestando à sociedade ao enviar para o Reformatório de Menores “vários menores delinquentes ou abandonados”, descreve na carta, a compleição desta instituição. Também visa expressar sua total impossibilidade de ação e, portanto, isenção de culpa, perante a fuga dos que para lá são remetidos:

Ainda nestes últimos meses que decorreram mandei para o Reformatório de Menores vários menores delinquentes ou abandonados. Não tenho culpa, porém, de que fujam, que não se impressionem com o exemplo de trabalho que encontram naquele estabelecimento de educação e que, por meio da fuga, abandonem um ambiente onde se respiram paz e trabalho e onde são tratados com o maior carinho. Fogem e se tornam ainda mais perversos, como se o exemplo que houvessem recebido fosse mau e daninho. Por quê? Isso é um problema que aos psicólogos cabe resolver e não a mim, simples curioso da filosofia. (AMADO, 2009, p. 14)

Na passagem acima se destaca a confusão efetuada entre menores delinquentes ou abandonados expressa pelo uso da conjunção “ou”, indicando opcionalidade. Observando o capítulo sobre contextualização sócio-histórica do período, verifica-se a verossimilhança desta

fala com as legislações e ações do Estado que regiam as imputações de responsabilidade a menores no Brasil na época em que a narrativa de Jorge Amado foi escrita. No texto do Código Mello Mattos, lei em vigor na época de lançamento do romance, tal confusão é continuamente manifesta e, como juiz de menores, instruído nos termos legais, a personagem reproduz a mentalidade institucional das autoridades encarregadas da aplicação da lei a menores no Brasil na década de 30.

Autoridades estas que atuavam com poderes quase ilimitados de decisão sobre a avaliação e destino desses menores. De acordo com a fala da personagem, as crianças eram enviadas para o Reformatório indistintamente por cometer atos criminosos ou apenas por estarem abandonados. Ao longo da narrativa fica evidente que este estabelecimento, que deveria ser socioeducativo, é, na verdade, um local em que, com conhecimento e conivência de todas as instituições estatais representadas, os menores eram tratados com extrema perversidade e violência, como denunciam Maria Ricardina e Padre José Pedro.

Esta equivalência conceitual atribuída aos menores abandonados e delinquentes é um dos grandes exemplos de consequências práticas da universalidade pressuposta pela ontologia como filosofia do poder que dirige a legislação, como dito por Emmanuel Levinas:

A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder. Desemboca no Estado e na não-violência da totalidade, sem se presumir contra a violência de que vive essa não-violência e que se manifesta na tirania do Estado. A verdade, que deveria reconciliar as pessoas, existe aqui anonimamente. A universalidade apresenta-se como impessoal e há nisso uma outra inumanidade. (LEVINAS, 2020, p. 33)

A totalidade referida no excerto é a da afirmação de igualdade perante a lei, que despreza as particularidades de cada ente. Especificamente no Código de Menores em vigência no Brasil da década de 30, a crítica levinasiana pode ser aplicado à totalização conceitual efetuada entre menores abandonados e delinquentes. Se o menor que não cometeu ato criminoso algum, apenas teve o infortúnio de estar em situação de abandono, pode, com precedentes legais, ser enviado à mesma instituição de reforma que o menor que comete crimes contra a sociedade, está sendo institucionalizada a violência da injustiça. Nesta premissa se manifesta a tirania do Estado, que desconsidera as individualidades e confere poderes praticamente ilimitados a juízes, que podem atuar por brechas de uma lei que teoricamente foi promulgada para diferenciar os conceitos de menores delinquentes de abandonados, mas na prática confunde suas destinações legais.

Há ainda na fala do Juiz de Menores a possível evidência de desconsideração do artigo 68, do Código Mello Mattos, que determina a impossibilidade de que menores de 14 anos sejam submetidos a processo penal de qualquer espécie. Conforme este artigo a atuação da autoridade

deveria estar restrita a apurar e registrar as informações sobre o fato punível e seu contexto. De acordo com a descrição da reportagem inicial do livro, os Capitães da Areia são um grupo formado por crianças de faixa etária entre oito a dezesseis anos.

Pela escolha lexical do Juiz de Menores, que faz afirmações como “capturar os pequenos delinquentes”, bem como pelo viés generalizador de sua fala, que expressa indiferença quanto a quaisquer particularidades dos integrantes dos Capitães da Areia, é pertinente entender que ele enviava para o reformatório qualquer um dos menores abandonados ou delinquentes que chegassem a seu poder. Procedimento que seria viabilizado pelas ambiguidades tirânicas do texto da lei em vigência.

Outro preceito ético levinasiano quebrado na fala desta personagem é a irreversibilidade relacional entre o Outro e o Mesmo, princípio que é desrespeitado no parágrafo em que o Juiz descreve a passagem dos menores pelo reformatório, transcrito cinco parágrafos acima. Neste trecho, a absoluta divergência entre a natureza primária do Mesmo, didaticamente representado pela instituição Reformatório e o Outro, representado pelos Capitães da Areia, é ignorada.

Ambos são correlacionados sob o cínico ponto de vista do Juiz, de que o reformatório é um estabelecimento de educação que oferece um exemplo de trabalho e que os menores para lá remetidos, que fogem abandonando um ambiente onde se respira paz e trabalho e do qual são tratados com o maior amor e carinho. Ainda, que quando fogem se tornam ainda mais perversos, como se o exemplo recebido fosse mau e daninho, questão aparentemente sem lógica, para a qual não há resposta cabível a um não entendedor da psicologia.

A sistematização do Mesmo e o Outro sobre um olhar comum preenche a distância absoluta que os diferencia com uma equiparação conceitual divergente da realidade. Deixa de ser válida a experiência alteritária individual e intransferível de cada garoto naquele local, que é, inclusive, produtora de identidade. Também é ignorada a visão da instituição Reformatório quanto ao procedimento das crianças em relação ao tratamento recebido.

É então criada pelo Juiz uma nova versão do fato, em que passam a fundir-se em um novo sistema unitário os menores, que sem razão plausível fogem de um ambiente exemplar, bem como o ambiente exemplar que, sem razão plausível é abandonado pelos menores para lá enviados. Essa é uma correlação reversível “em que os termos se lêem indiferentemente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda” (LEVINAS, 2020, p. 22) ligando-os uns aos outros e destruindo a alteridade radical do Outro. Toda a experiência real, bem como os indivíduos que a vivenciam é reduzida à visão do Juiz.

Quando escreve Maria Ricardina, costureira, ela não se dirige ao diretor do Jornal, mas sim ao redator, revelando que, diferentemente do Secretário do Chefe de Polícia e do Juiz de

menores, não tem proximidade alguma com o primeiro, ou qualquer ligação com o informativo. Sob esta carta a voz narrativa informa: “Publicada na quinta página do jornal da Tarde, entre anúncios, sem clichês e sem comentários.” (AMADO, 2009, p. 17). A descrição evidencia o desprestígio conferido pelo jornal à personagem arquetípica da parcela pobre da população que majoritariamente vive na cidade baixa.

Como mãe de Alonso, um dos menores encarcerados no reformatório, denuncia a violência e desumanidade com que os garotos são tratados na instituição:

Eu queria que seu jornal mandasse uma pessoa ver o tal do reformatório para ver como são tratados os filhos dos pobres que têm a desgraça de cair nas mãos daqueles guardas sem alma. Meu filho Alonso teve lá seis meses e se eu não arranjasse tirar ele daquele inferno em vida, não sei se o desgraçado viveria mais seis meses. O menos que acontece pros filhos da gente é apanhar duas e três vezes por dia. O diretor de lá vive caído 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 agüenta, e as surras que tomam (AMADO, 2009, p. 16)

No excerto acima fica explícita a brusca mudança de ponto de vista exposto no discurso da autora da carta em relação às crianças que tem cometido delitos: primeiramente eles são descritos como filhos dos pobres. Note-se que o discurso homogeneizador é mantido, tal qual efetuado pelos demais autores de cartas, mas há uma completa alteração na perspectiva: eles têm pais, mas são pais pobres.

No sentido atribuído é possível ler que somente os filhos de pobres são encarcerados e tratados com violência, e mais: “os filhos dos pobres que tem a desgraça de cair nas mãos daqueles guardas sem alma”. Neste trecho fica subentendido que as crianças pobres são presas não por consequência de seus delitos, mas pelo infortúnio de serem capturadas à revelia da sorte. Questão concernente com a fala do Juiz e as ambiguidades e brechas do Código Mello Matos.

Outra importante mudança no ponto de vista é a nomeação: o nome do filho é Alonso e ele foi preso no reformatório por seis meses, foi retirado de lá por sua mãe Maria Ricardina, uma costureira. Os guardas não se importavam que ela visse as crianças serem torturadas e afirmavam que era uma lição para dar exemplo. É válido destacar que Alonso não é um nome comum, muito pelo contrário, aponta para a individualidade do garoto que tem uma mãe que se preocupa com sua vida. Ainda que o discurso seja massificador em relação aos “filhos dos pobres” que são presos no reformatório, há a humanização e personalização através da focalização externa no indivíduo Alonso, que já pertenceu a esse grupo Capitães da Areia.

Após a leitura da carta da costureira fica evidente a todo receptor, que o discurso do Juiz de Menores é falacioso, não só porque Maria Ricardina o contesta, mas porque sua fala expõe as lacunas deixadas por ele. Um exemplo destas lacunas é parte em que o Juiz questiona a razão, posta por ele como absurda, pela qual os internos fogem de um ambiente descrito como quase paradisíaco. Após a carta de Maria Ricardina a fuga dos menores se mostra muito coerente.

Há, portanto, uma narração de várias instâncias em que as cartas configuram meios de narrativa, mas também elementos de intriga, pois promovem conflito de pontos de vista divergentes sobre a mesma questão. Ocorre também a variação da tempos da narração, pois as vozes narrativas das cartas constituem microrrelatos do presente vivido, que é intercalado à progressão da história, que será narrada, enquanto a voz do narrador informador é ulterior, situando-se numa posição de posterioridade em relação à essa história. Sobre a narração simultânea, Reis e Lopes dizem:

Narração intercalada

Entende-se por *narração intercalada* aquele ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da *história*, resulta da fragmentação da *narração* (v.) em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. De certo modo, pode-se afirmar que a *narração intercalada* sustenta algumas afinidades com a *narração ulterior* (v.): tal como esta (e diferentemente da *narração anterior* -v. - e da *narração simultânea* -v.), também a *narração intercalada* tem lugar depois de ocorridos os fatos que relata, fazendo-o, no entanto, de forma entrecortada e por etapas, como ficou dito. 2. Tanto no romance epistolar como no diário de índole narrativa configuram-se situações de *narração intercalada*. No primeiro caso, verifica-se a alternância da vivência, pelas personagens, de certos eventos da história com o seu relato por várias (ou, mais raramente, apenas uma) dessas personagens: é isso que se observa em exemplos tão distantes no tempo como *La nouvelle Heloise*, de J.-J. Rousseau, ou em *Lusitânia*, de A. Faria, onde as personagens se transformam em narradores daquilo que num lapso de tempo relativamente breve lhes sucedeu. (REIS, LOPES, 1988, p. 114)

De modo geral, para efeito explicativo, podemos considerar que a parte introdutória do romance Capitães de Areia apresenta a configuração de um romance epistolar em que, como dito por Reis e Lopes, pode-se verificar a “alternância da vivência, pelas personagens, de certos eventos da história com o seu relato” por várias dessas personagens. Gérard Genette classifica a narração intercalada da seguinte maneira:

O último é, a priori, o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira: é o que se passa, em particular, no romance epistolar de vários correspondentes, onde, como se sabe, a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga. (GENETTE, p. 216).

Em *Capitães da Areia* nos momentos em que há narração intercalada ocorre o enredamento referido por Genette de maneira que a narração começa a reagir sobre a história de modo que as cartas criam um conflito sobre a realidade que está sendo discutida. A comparação entre as cartas viabiliza a apreensão de informações diversas, dentre as quais as relacionadas por Michelle Valois a seguir:

- a) da convergência nas opiniões daqueles que estão investidos do poder (secretário do chefe de polícia, diretor do reformatório) ou intimamente associados a ele (o próprio jornal) todas demonizam os meninos de rua sem considerar em momento algum a estrutura social que os engendrou;
- b) da convergência de opiniões daqueles desprovidos de poder ou prestígio – um padre pobre e uma costureira, que tomam a defesa das crianças;
- c) da tomada de posição do autor-compilador⁴⁶ nas notas que acompanham os textos (o complexo espaçamento/fonte menor/parênteses evidencia a mudança de voz, como observamos acima) , o compilador demonstra perceber a disparidade de tratamento que o jornal dispensa aos fatos (o favorecimento à figura do comendador, no exemplo transcrito, reflete-se na publicação da foto lisonjeira da condecoração) e às cartas – enquanto a do secretário de polícia ganha a primeira página, faz-se acompanhar de foto e vasto comentário elogioso, a carta da costureira é publicada entre anúncios, sem clichê e sem comentários. (VALOIS, 2003, p. 4).

Além dos efeitos comparativos explícitos apreendidos do paralelo, observa-se que é a ação verbal considerada nas suas relações com os sujeitos que realizam, sofrem, participam e relatam as ações, que explicitam indubitavelmente a ideologia da obra eliminando qualquer dúvida quanto ao posicionamento do autor.

Gérard Genette (1995. p. 215) diz que “A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história.” Considerando isto, nota-se que o contraste entre os dois tempos da narração; intercalada, das vozes das cartas; e ulterior, do narrador informador, combinados no mesmo nível narrativo, extradiegético, narrando acontecimentos diegéticos promove um conflito que elimina qualquer dúvida sobre qual posicionamento é verdadeiro e qual é falacioso.

Comparando a durabilidade dos tipos de narração mediante a posição temporal do narrador, Genette diz que a narração ulterior contraria a intercalada devido ao paradoxo entre sua temporalidade e a essência intemporal.

Contrariamente à narração simultânea ou intercalada, que vive da sua duração, e das relações entre essa duração e a da história, a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria. Tal como a reminiscência

⁴⁶ O termo “autor-compilador” empregado pela autora em referência ao narrador informador de *Capitães da Areia* nos parece incompatível com a teoria narratológica de Gérard Genette. Entendemos que esta instância não pode ser classificada como autor, pois, apesar de selecionar pontos de vista, restringir informações, dentre outros recursos direcionadores, seu posicionamento é implícito, não interfere ativamente na história e se limita ao ato de relatar os eventos e experiências das personagens.

proustiana, é êxtase, «duração dum relâmpago», miraculosa síncope. «minuto resgatado da ordem do Tempo» (GENETTE, 1995, p. 222).

Se a narração intercalada vive de sua duração e das relações dessa duração com a história, enquanto a narração ulterior tem uma essência intemporal e uma situação de temporalidade que presume o conhecimento do desfecho dessa história, significa que o narrador informador está investido da autoridade do conhecimento do todo que garante que seu posicionamento é o correto.

O narrador informador atua no sentido de contextualizar evidenciando a assimetria na configuração da publicação das cartas no *Jornal da Tarde*, ação que sublinha a intencionalidade do informativo baiano de descredibilizar a fala das instâncias narrativas epistológrafas que se opõe à totalidade redutora dos Capitães da Areia à maldade, e por consequência, reforça a confiança nas instâncias que se opõe a este viés ideológico.

Portanto, conclui-se que desde o prólogo, é possível apreender, através da análise do discurso, pelo tempo da narração, que a visão endossada pelo autor Jorge Amado condena e descredibiliza a imposição da totalidade através da redução ontológica das crianças pobres, expressa pelos representantes do poder, e demonstra a necessidade de um tratamento ético dispensado a elas, como expressam Maria Ricardina e Padre José Pedro.

4 A ÉTICA DA ALTERIDADE, NA PERSPECTIVA DE EMMANUEL LEVINAS, APLICADA À ANÁLISE DO DISCURSO DE CAPITÃES DA AREIA

4.1 Totalidade versus alteridade: a função arquetípica da personagem como modo de denúncia à atuação socioestatal.

A associação entre a Ética da Alteridade e a obra *Capitães da Areia* já foi iniciada no segundo capítulo desta dissertação, uma vez que as principais noções introduzidas por Emmanuel Levinas foram exemplificadas através da apresentação de situações do romance. Este capítulo pretende aprofundar a compreensão da pertinência da afirmação de concordância entre o pensamento do filósofo lituano-francês e a narrativa de Jorge Amado, agora com enfoque mais direto, uma vez que os principais conceitos teóricos aplicáveis foram apresentados.

Quanto ao já referido caráter arquetípico dos autores das cartas, observa-se que apenas Maria Ricardina e José Pedro, que são as personagens enunciativas de uma visão que se

aproxima da ética levinasiana, assinam as cartas com seus nomes próprios. Sua identidade é expressa pela nomeação, mas ainda assim a escolha, por parte do autor, dos nomes Maria e José, reforça o caráter paradigmático afirmado, já que, segundo o censo de 2010, realizado pelo IBGE, com base na data de 31 de julho, são estes os prenomes mais comuns no Brasil. (IBGE, Censo Demográfico, 2010), como mostra o excerto:

Maria, José e Ana são os nomes mais comuns do País, segundo pesquisa divulgada nessa quarta-feira, 27, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), com base no Censo Demográfico 2010. Maria está na identidade de 11,7 milhões de brasileiras. José, na de 5,7 milhões. O terceiro nome mais comum é Ana, com cerca de 3 milhões de pessoas. (REZENDE, 2016)

Em entrevista da Folha de São Paulo a José Saramago no lançamento do livro *Todos os Nomes* (1997) na feira do livro de Frankfurt, o autor premiado com o Nobel de Literatura, prêmio Camões, dentre outros importantes títulos, foi questionado quanto à escolha do nome José para o protagonista desta obra. Referido pelo entrevistador como um “quase não nome” devido à banalização quantitativa de sua ocorrência, o nome não foi escolhido de modo arbitrário, como mostra José Saramago, na resposta transcrita a seguir:

Folha - Apesar do título do livro, nele só o protagonista tem nome, e ainda assim é quase um não-nome, José. Também no "Ensaio sobre a Cegueira" os personagens não tinham nome. Por quê? Saramago - É como se, neste momento, os temas que eu trato, sobretudo depois do "Ensaio sobre a Cegueira", fossem de caráter tão amplo e geral que os nomes deixam de ter sentido. Chamar o personagem Antonio, ou Manuel, o que significa? A epígrafe que coloquei no romance, que é retirada de um livro que não existe, o "Livro das Evidências", diz: "Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens". É uma convicção profunda minha: não sabemos que nome temos. Sei que me chamo José Saramago, mas o que isso significa? Quem sou eu de fato? (COUTO, 1997).

Saramago associa a não nomeação ao caráter universal atribuído a uma personagem. Não nomear, portanto, é não limitar, mas sim amplificar. Ainda assim, em um livro em que o universo de personagens não é nomeado, a única que o é, e não coincidentemente a protagonista, se chama José, oportunizando a conclusão de que este nome é tão amplo quanto a não nomeação. Essa amplitude, portanto, denota a incapacidade de redução da abrangência significativa de um arquétipo.

Voltando para a obra de Jorge Amado, mas seguindo o entendimento exposto acima, observa-se que das instâncias narrativas de cartas, duas recebem “quase não nomes”, aproveitando a expressão utilizada pelo entrevistador de Saramago. Já as três, que são personagens generalizadoras, a saber o Secretário do Chefe de Polícia, Juiz de Menores e o Diretor do Reformatório Baiano de Menores, não recebem nomes próprios e utilizam seus títulos como assinatura. Tal estratégia destaca o caráter de impessoalidade e amplifica estas

personagens como modelos das classes e instituições estatais a que representam. O emprego destes arquétipos na obra promove o efeito de apresentar o contexto socioestatal e histórico do Brasil na década de 30, porém, ultrapassa essa temporalidade e demonstra o viés humano.

Também é interessante destacar que o nome do comendador cuja residência foi assaltada é José Ferreira, questão pertinente tanto pela aleatoriedade, uma vez que é este o nome masculino mais frequente no país, quanto pela intencionalidade, caso o autor tenha tencionado levantar um paralelo entre o cidadão modelar assaltado pelos Capitães da Areia, e o padre que os defende. Dois homens, de mesmo nome, situação social diferente.

Considerando a função do narrador conforme a narratologia de Gérard Genette (1995, p. 254), especificamente quanto ao aspecto da própria situação narrativa “cujos dois protagonistas são o narratário, presente, ausente ou virtual e o próprio narrador”, observa-se que nesse momento do romance cada situação narrativa envolve um narrador distinto, mas todos eles se orientam para um mesmo narratário explicitamente mencionado, que é o Jornal da Tarde, quer seja na figura de seu diretor, quer na de seu redator.

Da parte desses narradores, há uma evidente preocupação em estabelecer uma comunicação com esse narratário, termo caracterizado por Reis e Lopes (1988, p. 21) como “um destinatário intratextual (explicitamente mencionado ou não) e entidade de qualquer modo distinta do leitor real, será detentor de uma certa competência narrativa [...]”. Por vezes estes narradores se mostram mais interessados até mesmo na relação estabelecida com o jornal que na própria narrativa que empreendem, atuando de modo análogo às funções fática e conativa, como levantado por Genette:

A orientação para o narratário, à preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo (real, como em *La Maison Nucingen*, ou fictício, como em *Tristram Shandy*), corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função «fática» (verificar o contacto) e a função «conativa» (agir sobre o destinatário) de Jakobson. Rodgers chama a esses narradores de tipo shadiano, sempre voltados para o seu público, e muitas vezes mais interessados na relação que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa, «contadores». Ter-se-iam dantes chamado, de preferência, «conversadores», e talvez se deva designar a função que tendem a privilegiar como *função de comunicação* sabe-se a importância que ela toma no romance por cartas [...] (GENETTE, 1995, p. 254)

Nota-se que em cada uma das situações narrativas das cartas, a orientação do respectivo narrador para o Jornal da Tarde tem principalmente uma função que lembra a conativa, pois pretende agir sobre o destinatário. Esses narradores contadores, ou conversadores, como preferiria Genette, atuam com a finalidade de comunicar seus pontos de vista sobre a questão do tratamento dispensado pelas estruturas de poder socioestatais ao grupo Capitães da Areia, representantes de todas as crianças que vivem nas ruas. Desejam comunicar tais pontos de vista

à sociedade, mas antes disso, àquele que forma a opinião social: o Jornal da Tarde, que introduz a reportagem inaugural da obra apresentando-se como “sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana” (AMADO, 2009, p. 9.). Segue trecho romanesco que exemplifica a prioridade de enfoque dirigida ao diretor do informativo:

Porém, *senhor diretor*, fazendo minhas as palavras da costureira que escreveu a este jornal, sou eu quem vem vos pedir que envieis um redator ao Reformatório. Disso faço questão. *Assim podereis, e o público também*, ter ciência exata e fé verdadeira sobre a maneira como são tratados os menores que se regeneram no Reformatório Baiano de Menores Delinquentes Abandonados. (AMADO, 2009, p. 20, grifo nosso).

O emprego do advérbio “também” nesse contexto, indica inclusão. A fala toda dirigida ao diretor, demonstra que importa que ele possa ter “ciência exata e fé verdadeira sobre a maneira como são tratados os menores que se regeneram no Reformatório Baiano” e, em tendo ele esse conhecimento, então o público possa ser incluído nesse saber, que será repassado por ele.

O secretário do chefe de polícia, o doutor juiz de menores, uma mãe, costureira, o padre Jose Pedro, o diretor do reformatório, narradores aqui designados de acordo com a ordem de publicação e título da carta que escrevem, iniciam seus textos, respectivamente, pelos vocativos: “Sr. diretor do Jornal da Tarde”, “Exmo. Sr. diretor do Jornal da Tarde”, “Sr. Redator”, “Sr. Redator do Jornal da Tarde”, “Exmo. Sr. diretor do Jornal da Tarde”. Observa-se que as personagens arquetípicas das instituições polícia, juizado e reformatório demonstram afinidade com o diretor, enquanto as personagens que representam os pobres evocam a redação do jornal e não seu diretor.

No capítulo “Reformatório”, contido na terceira parte do livro, esta afinidade é demonstrada pela própria instância narrativa da redação do Jornal, que diz: “O diretor do Reformatório Baiano de Menores Abandonados e Delinquentes é um velho amigo do “Jornal da Tarde”.” (AMADO, 2009, p. 194).

Uma vez cientes de que é a opinião do Jornal que molda a opinião da sociedade, é possível compreender a gravidade na averiguação de que não há neutralidade nos pareceres de seu diretor, já que este mantém estreitas relações com aqueles que representam o viés totalitário que reduz os menores abandonados, juntamente com todos os pobres, a uma dicotomia ontológica que pressupõe a bondade intrínseca aos ricos e a maldade aos pobres, questão que será aprofundada mais adiante.

As personagens que manifestam apoio aos Capitães da Areia, e tem caráter arquetípico, representam os seguintes modelos: das religiões, (leia-se aqui, o lado amoroso e desinteressado próprio da religião em contraposição ao oportunismo interesseiro da religiosidade),

representadas pela figura do padre José Pedro e mãe de santo Don’Aninha; das ongs e apoiadores sociais, na personagem do capoeirista Querido de Deus; dos ideários comunistas, na personagem do doqueiro João de Adão e, novamente, Padre José Pedro, por fim, dos mecenas e artistas, na figura do pintor Doutor Dantas.

Já as personagens que representam significativamente a visão totalizadora que fere a ética levinasiana, e tem caráter paradigmático são: dona Margarida, dona Laura, dona Ester e seu marido Raul, modelos da elite rica, os “cidadãos de bem”, que aparentam ter conduta imaculada, mas não tem genuína consideração com o próximo, não promovem a “bondade desinteressada” de que fala Emmanuel Lavinas.

O chefe de Polícia, bem como todos os guardas e policiais que aparecem na narrativa representam a instituição polícia brasileira; o Juiz de menores e o Diretor do Reformatório Baiano de Menores representam a justiça brasileira e, por fim, o cônego secretário do arcebispado e o padre Clóvis representam a instituição Igreja Católica. Seguem dois exemplos de contextos em que é manifesta a visão generalizadora quanto aos integrantes do grupo Capitães da Areia.

Em “Manhã como um quadro” o chefe do grupo, Pedro Bala e Pirulito, garoto sem escolaridade, mas com enorme sensibilidade e vocação artística para a pintura, aproveitam o dia ensolarado nas ruas da Bahia. Ao analisar a beleza local dialogam levantando uma reflexão dicotômica entre o subjetivo e objetivo apreendido na visão do cenário. Pirulito manifesta a vontade de fazer várias pinturas do local, mas afirma que nunca poderão ser felizes. Incompreendido por Pedro Bala, que inicialmente não pode ver tristeza numa cena tão bela, Pirulito explica que nos homens que também compõe o cenário, não em todos, mas nos pobres, só consegue ver tristeza e fome. Esses aspectos negativos seriam indissociáveis da representação que, por isso, se tornaria triste.

Na sequência emocionante cujas entrelinhas são imbuídas de crítica à política meritocrática no acesso à educação, Pirulito manifesta o enorme desejo de que um dia pudesse estudar na Escola de Belas-Artes. Pedro Bala cogita a possibilidade de que todo o grupo reunido poderia custear sua educação, porém ambos chegam à conclusão de que para eles será impossível.

Os amigos seguem juntos e Pirulito pratica sua arte como forma de ganhar honestamente alguns trocados: representa em giz o rosto de algumas das pessoas que vinham pela rua, enquanto Pedro Bala recolhe os níqueis ou pratas que estes jogavam. Dentre os passantes, um chama a atenção dos garotos e, apesar de estar caminhando, tem a figura representada de forma incomum: é mostrado sentado lendo um livro. A qualidade do desenho e a vocação demonstrada

na escolha da pose impressionam enormemente o homem, que em capítulo posterior é identificado como Doutor Dantas, pintor do Rio de Janeiro. Este pintor entrega a Pirulito um cartão com seu endereço e pede que lhe procure, pois acredita na possibilidade de ajudar o garoto.

Na cena seguinte podemos então contemplar um arquétipo de visão social generalizadora empreendida quanto ao Grupo Capitães da Areia: o “guarda”, representando a instituição polícia brasileira, se aproxima de Doutor Dantas e se refere aos garotos como “malandrins”, “crianças ladronas”, recomenda cuidado e distância. Mediante esta postura, o pintor, arquétipo dos artistas, reconhece o enorme talento artístico do garoto e lamenta a postura excludente e generalizadora do guarda que, segundo sua reflexão é causadora de que se percam grandes artistas.

Lhe roubaram alguma coisa, senhor? Não. Por quê? Porque como aqueles malandrins estavam aqui junto ao senhor... – Eram duas crianças... por sinal como uma incrível inclinação para a pintura. – São ladrões- retrucou o guarda. – São dos Capitães da Areia. -Capitães da Areia? – fez o homem se recordando. – Já li algo... Não são crianças abandonadas? –Ladronas, isso são... Tenha cuidado, senhor, quando eles se aproximarem do senhor. Veja se não lhe falta nada... (...) –Assim que se perdem os grandes artistas. Que pintor não seria! O guarda o espiava. Depois comentou para os botões da farda: –bem dizem que estes poetas são doidos... (AMADO, 2009, p. 137).

Mais adiante no capítulo “Reformatório” é a vez da manifestação da personagem arquetípica da justiça, materializada na personagem do Diretor do Reformatório Baiano se mostrar totalizadora e, portanto, quanto à Ética de Emmanuel Levinas, neutralizadora, quanto aos integrantes dos Capitães da Areia. Aqui mais uma vez temos a apresentação do tendencioso Jornal da Tarde, na qual uma manchete de primeira página anuncia a prisão do chefe dos Capitães da Areia, sucedida da notícia com o mesmo caráter generalizador já referido.

A cena mostra que na delegacia, ao saírem os jornalistas responsáveis pela matéria, Pedro Bala é levado para uma sala em que em companhia de dois soldados de polícia, um investigador e o diretor do reformatório, é questionado pelo investigador sobre o esconderijo do grupo. Ao se negar a falar é violentamente agredido com duas chicotadas e um chute no rosto. Novamente questionado após a agressão, o menino se mantém obstinadamente mudo quanto à informação solicitada. O diretor do Reformatório Baiano, então afirma que este é só o início da tortura que sofrerá.

Por se tratar do arquétipo que deveria moral e legalmente primar pela justiça, o grupo de agressores demonstra a inexistência da probidade das instituições de poder destinadas a educar e ressocializar menores infratores. Neste capítulo ocorre a manifestação do que Emmanuel Levinas considera como a consequência mais extrema da generalidade

caracterizadora, ou totalização: a violência física. O Mesmo, aqui a personagem do diretor do Reformatório Baiano, pressupõe uma superioridade tal quanto ao Outro, Pedro Bala, que desconsidera o chamamento ético de rosto, promovendo violência direta, no caso um pontapé, contra este rosto.

Ainda não vai dizer? – perguntou o diretor do reformatório. – Isso é só o começo. - Não – foi tudo o que Pedro Bala lhe disse. Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos, pontapés. O diretor do reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu no outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes. (...) Grita de dor. Mas não sai uma palavra de seus lábios. Vai se fazendo noite para ele. Agora já não sente dores, já não sente nada. No entanto os soldados ainda o surram, o investigador o soqueia. Mas ele não sente mais nada. -Demaiou - diz o investigador. -Deixe ele por minha conta – explica o diretor do reformatório, lá ele abre a boca. Garanto. (AMADO, 2009, p. 195.)

No Reformatório Baiano, Pedro Bala é encarcerado em uma cela minúscula, sem luz, praticamente ser ar, onde sequer consegue acomodar o corpo inteiro, comprovando o que diziam Maria Ricardina e padre José Pedro nas cartas do prólogo. Vemos a comprovação do que diz Judith Butler sobre o rosto levinasiano:

O rosto levinasiano não é precisamente ou exclusivamente um rosto humano, embora comunique o que é humano, o que é precário, o que é passível de ser violado. As representações midiáticas dos rostos dos "inimigos" apagam o que o "rosto" de Lévinas tem de mais humano. Por meio de uma transposição cultural de sua filosofia, é possível ver como as formas dominantes de representação podem e devem ser perturbadas para que algo como a precariedade da vida possa ser apreendida. Isso tem implicações, mais uma vez, para as fronteiras que constituem o que irá e não irá aparecer na vida pública, os limites de um campo de aparência reconhecido publicamente. (BUTLER, 2022, p. 16).

Como os Capitães da Areia são representados midiaticamente como inimigos, o rosto deles, representado no exemplo pelo de Pedro Bala, seu chefe, sofre o apagamento de sua humanidade, podendo, então ser violado. As formas dominantes de representação mostram que os meninos que vivem nas ruas são símbolos do mau e devem ser combatidos, eliminados por serem incorrigíveis, por isso a precariedade de suas vidas não pode ser apreendida pela sociedade rica. A Figura 16 mostra o rosto do chefe Pedro Bala.

Figura 16 - Personagem Pedro Bala (Jean Amorim) no filme *Capitães da Areia*



Fonte: adorocinema.com (2012)

A filósofa Judith Butler diz que para que se possa opor à violência e injustiça efetuadas contra os seres que são entendidos hegemonicamente como sem rosto ou como símbolos do mal, é necessário que tais rostos passem a ser reconhecidos pela opinião pública em sua humanidade.

Aqueles que permanecem sem rosto ou cujos rostos nos são apresentados como inúmeros símbolos do mal nos autorizam a ficar desorientados diante das vidas que erradicamos e cuja injustiça é indefinidamente adiada. Certos rostos devem ser reconhecidos pela opinião pública, devem ser vistos e ouvidos para que um sentido mais agudo de vida, de toda e qualquer vida, tome conta de nós. Então, não é que o luto seja o objetivo da política, mas sem a capacidade de enlutar perdemos aquela noção mais afiada de vida que precisamos para que possamos nos opor à violência. (BUTLER, 2022, p. 16-17).

É necessário que tais pessoas sejam vistas e ouvidas, que a esfera pública de debate contemple suas histórias, seus pontos de vista para que sua alteridade radical seja revelada desmascarando a falácia da suposição ontológica da maldade. Somente assim é possível que a noção da inviolabilidade da vida seja indiscriminadamente comunicada pelos rostos.

4.2 Rico bom e pobre mau: a dicotomia como produto da totalidade

Em sua carta no prólogo, Maria Ricardina evoca a personagem Padre José Pedro como estratégia para credibilizar seu discurso, principalmente no tocante às sérias acusações feitas

por ela ao Reformatório de Menores. Ao citar o padre, a costureira diz: “Também se quiser pode conversar com o Padre José Pedro, que foi capelão de lá e viu tudo isso. Ele também pode contar e com melhores palavras que eu não tenho. (AMADO, 2009, p. 16-17). Em resposta ao apelo da costureira o padre inicia sua carta dizendo:

Tendo lido, no vosso conceituado jornal, a carta de Maria Ricardina que apelava para mim como pessoa que podia esclarecer o que é a vida das crianças recolhidas ao reformatório de menores, sou obrigado a sair da obscuridade em que vivo para vir vos dizer que infelizmente Maria Ricardina tem razão. (AMADO, 2009, p. 18).

Este recurso de recorrer à palavra do padre como meio de confirmação da sua, aponta para dois tipos de preconceito sofridos pela personagem: o referente à classe socioeconômica a que pertence e o que se deve ao fato de ser mulher. Neste trecho a personagem demonstra ciência de que para os destinatários do discurso a palavra dela por si só não é suficiente. Há a necessidade de anuência de uma voz masculina e de alguém com superioridade social e cultural. Fato este comprovado pela fala do autor da última carta, o Diretor do Reformatório Baiano de Menores Delinquentes e Abandonados, que diz:

Quanto à carta de uma mulherzinha do povo, não me preocupei com ela, não merecia a minha resposta. Sem dúvida é uma das muitas que aqui vêm e querem impedir que o Reformatório cumpra a sua santa missão de educar os seus filhos. Elas os criam na rua, na pândega, e como eles aqui são submetidos a uma vida exemplar, elas são as primeiras a reclamar, quando deviam beijar as mãos daqueles que estão fazendo dos seus filhos homens de bem. Primeiro vêm pedir lugar para os filhos. Depois sentem falta deles, do produto dos furtos que eles levam para casa, e então saem a reclamar contra o Reformatório. Mas, como já disse, senhor diretor, esta carta não me preocupou. Não é uma mulherzinha do povo quem há de compreender a obra que estou realizando à frente deste estabelecimento. O que me abismou, senhor diretor, foi a carta do Padre José Pedro. Este sacerdote, esquecendo as funções do seu cargo, veio lançar contra o estabelecimento que dirijo graves acusações. (AMADO, 2009, p. 19)

Nessa fala de evidente caráter machista e elitista, a totalidade ontológica demonstra toda a violência de sua natureza. Para Emmanuel Levinas a transgressão da alteridade humana como critério ético é a prática da violência: “O Outro, quando reduzido a conceito, perde a capacidade de mostrar-se na singularidade de seu próprio rosto. É a percepção do Outro a partir do Eu. Uma vez reduzido a conceito, fica fácil intervir sobre o outro de forma útil, instrumental e violenta.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 7).

É de uma intervenção dessa natureza que o Diretor do Reformatório se utiliza para descredibilizar a palavra daquela mulher que, evidentemente se preocupa com o filho e sua educação, do contrário não teria se importado em saber as condições em que vivia no Reformatório, em tirá-lo de lá ou em escrever uma carta de denúncia a um Jornal, mesmo ciente da nulidade de importância atribuída à sua palavra.

Mais adiante a insuficiência da fala de Maria Ricardina é confirmada pelo Diretor do Reformatório, quando este diz: “Porém, senhor diretor, fazendo minhas as palavras da costureira que escreveu a este jornal, sou eu quem vem vos pedir que envieis um redator ao Reformatório.” A sentença “sou eu quem vem vos pedir” evidencia que o pedido da mulher não é suficiente para promover a ação que solicita ao diretor do Jornal da Tarde, mas, pelo contrário, o dele sim, é válido e decisivo para que alguma medida seja efetuada.

Oportunistamente o Diretor se vale do conceito totalizador da Cidade Alta, de que os meninos pobres não são pessoas de bem. Ideia ratificada pela já debatida confusão entre menores abandonados e delinquentes no texto legislativo do Código Mello Mattos. Os filhos de famílias ricas raríssimamente são abandonados: em situação de morte dos pais, são cuidados por outros familiares, têm tutores capazes de gerir sua herança, são enviados a internatos, entre outras soluções. Sendo assim, os meninos abandonados são pobres e a eles é conferido o mesmo destino dos meninos delinquentes, portanto, na prática, ser um menino pobre é ser delinquente.

É, então, traçada no imaginário popular a dicotomia de que os filhos de ricos são bons, os filhos de pobres são bandidos e, por conseguinte: os ricos são boas pessoas e consequentemente bons pais, enquanto os pobres são o contrário. Uma vez reduzida à essa dicotomia, o Diretor intervém sobre a fala de Maria Ricardina de “forma útil, instrumental e violenta”, primeiramente, desconsiderando seu nome, que é Maria Ricardina, e utilizando o diminutivo generalizante “mulherzinha”.

O nome Maria se dá pelo caráter arquetípico que a personagem carrega, mas Ricardina manifesta a alteridade que esta pessoa possui. O segundo nome é altamente incomum no Brasil, tal qual o do filho Alonso. Ambos demonstram a subjetividade, identidade e a individualidade das personagens.

De acordo com o Censo IBGE realizado em 2010, houve 298 nascimentos de crianças, de ambos os sexos, registradas como “Ricardina” no Brasil na década de 30 e 273 nas décadas anteriores, contra 749.053 Marias nascidas na década de 30 e 336.447 nas décadas anteriores que se tenha registro. (IBGE, Censo Demográfico, 2010).

Quando evocada por mulherzinha, isto é: sem nome próprio, ela deixa de representar tanto a classe de pessoas pobres, quanto as alteridades individuais que integram essa classe, sendo violentamente reduzida ao conceito de que os pobres são maus e delinquentes, com o agravante de ser mulher. Citando o trecho da fala do Diretor do Reformatório que endossa essa idéia:

Elas os criam na rua, na pândega, e como eles aqui são submetidos a uma vida exemplar, elas são as primeiras a reclamar, quando deviam beijar as mãos daqueles

que estão fazendo dos seus filhos homens de bem. Primeiro vêm pedir lugar para os filhos. Depois sentem falta deles, do produto dos furtos que eles levam para casa, e então saem a reclamar contra o Reformatório. (AMADO, 2009, p. 19).

À frente, quando novamente se refere a ela, o Diretor do Reformatório utiliza o substantivo “costureira” como vocativo. Esse emprego metonímico totalizador tem o objetivo de reduzir todo o conteúdo identitário daquela mulher a uma profissão que não é, de modo geral, considerada nobre pela classe alta. É outra forma de desacreditar o discurso e a pessoa dela pela ênfase de que não atua em uma atividade que requer grande inteligência ou qualificação. Atitude que traz implicitamente a mensagem de que não possui um intelecto admirável, digno de credibilidade.

O que está contido nas entrelinhas desse discurso é que todas as mães pobres criam os filhos na rua, na pândega, não querem que estes menores, que não são por natureza pessoas de bem, sejam educados para se tornarem bons, que todas pedem lugar para os filhos no Reformatório, e que por seu pedido estas crianças são recebidas na instituição.

Cabe aqui destacar que esta última informação contraria a lei de menores da época em que consta que a destinação destes a instituições é atribuição das autoridades competentes, questão corroborada pela carta do Juiz de Menores em que declara que “Não cabe ao juizado de menores capturar os pequenos delinquentes. Cabe velar pelo seu destino posterior.” E ainda: “Ainda nestes últimos meses que decorreram mandei para o Reformatório de Menores vários menores delinquentes ou abandonados. (AMADO, 2009, p. 15). Ainda está dito no discurso do Diretor que após a institucionalização, todas as mães pobres sentem falta dos filhos, especialmente do produto dos furtos que levam para que elas usufruam e, exclusivamente por isso reclamam do Reformatório.

Elisabeth Grosz, no artigo *Corpos Reconfigurados* (2000), critica o impacto não contingente da filosofia ocidental sobre o conceito de corpo, que implica na desvalorização racional feminina. Segundo ela “Desde sua origem como uma disciplina separada e autocontida, na antiga Grécia, a filosofia estabeleceu-se sobre as fundações de uma profunda somatofobia.” (GROSZ, 2000, p. 51). Isso se deve ao posicionamento de alguns filósofos, como Platão, que se refere ao corpo como uma cela ou prisão da alma, razão e mente. O homem seria um “ser espiritual ou incorpóreo preso no corpo como numa cela”. Portanto, para Platão, um dos principais criadores e difusores da filosofia ocidental, juntamente com Sócrates e Aristóteles, a razão deveria comandar o corpo:

Para Platão, era evidente que a razão deveria comandar o corpo e as funções irracionais ou sensíveis da alma. Só uma espécie de hierarquia natural, uma relação auto evidente entre dominador – dominado, torna possível a harmonia interna ao

Estado, família e ao indivíduo. Temos aqui uma das primeiras representações do corpo político. (GROSZ, 2000, p. 52).

Aristóteles continua a concepção platônica de dissociação do corpo da forma, desenvolvendo a ideia da maternidade como mero receptáculo de uma matéria sem forma a ser definida e caracterizada pelo pai, ideia afim da de Platão, que na obra *Timeu*, apresenta o corpo feminino como receptáculo, sem co-participação na criação do ser em que nele se desenvolve. “A divisão binária entre os sexos, a dicotomização do mundo e do conhecimento tinha sido feita já no limiar da razão ocidental.” (GROSZ, 2000, p. 52).

Para a autora, o profundo impacto dessa dicotomização como produto do desenvolvimento histórico da filosofia ocidental é a associação de mente e corpo, respectivamente à oposição entre macho e fêmea. A totalidade ontológica entra em vigor: o homem é mente, a mulher é corpo. Uma vez que prima pela razão, a filosofia relega, então, as representadas pelo corpo à inferioridade:

A filosofia como disciplina, excluiu sub-repticiamente a feminilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo. Poder-se-ia argumentar que a filosofia tal como a conhecemos, estabeleceu-se como uma forma de conhecimento, uma forma de racionalidade, apenas através da recusa do corpo, especificamente do corpo masculino, e correspondentemente à elevação da mente como um termo incorpóreo. (GROSZ, 2000, p. 49-50)

Eis uma explicação concordante com a crítica levinasiana à totalidade ontológica da filosofia ocidental, capaz de explicar a porção sexista do desprezo destinado a Maria Ricardina, bem como a todas as mães pobres. Aplicando isto ao discurso do Diretor do Reformatório. As mulheres, mães não são respeitadas por serem vistas ontologicamente como destituídas de razão. “Não é uma mulherzinha do povo que há de compreender a obra que estou realizando à frente deste estabelecimento.” (AMADO, 2009, p. 19) é o que ele diz na sequência narrativa. A mulher, especialmente sem escolaridade e com baixos recursos financeiros, não tem racionalidade suficiente para compreender a obra realizada, é o que se pode apreender da fala.

Maria Ricardina, mulher, pobre, se enquadra no que Judith Butler considera aos “humanos que não são considerados humanos” e, por isso, são excluídos. Sua fala é descredibilizada, ela não é considerada digna de respeito, sua vida não é considerada real e, portanto, é passível de violação e eliminação. Fato comprovado quando, na carta, ela afirma que assistiu pessoalmente os filhos dos pobres apanhando, no mínimo, de duas a três vezes por dia no Reformatório: “O diretor de lá vive caído 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.” (AMADO, 2009, p. 16)

O fato de eles não se importarem para a presença de mães assistindo o espancamento de seus próprios filhos, dentre outras torturas diversas, é uma legítima comprovação de que a humanidade dessas mães foi desconsiderada. Seus filhos também não passíveis de luto, foram excluídos e podem ser eliminados, pois são serem não passíveis de luto.

Refiro-me não apenas aos humanos que não são considerados humanos e, portanto, a uma concepção restritiva do humano que se baseia em sua exclusão. Não se trata da simples entrada dos excluídos em uma ontologia estabelecida, mas de uma insurreição no nível da ontologia, do acesso crítico a estas questões: o que é real? A quem pertencem as vidas reais? Como a realidade pode ser refeita? Aqueles que são irreais já sofreram, de certo modo, a violência da desrealização. Qual é então a relação entre a violência e as vidas consideradas "irreais"? A violência afeta essa irrealidade? A violência ocorre sob a condição dessa irrealidade? (BUTLER, 2022, p. 53-54).

Judith Butler afirma que para que estes seres excluídos, desumanizados, como Maria Ricardina, arquétipo da mulher, mãe, pobre, desacreditada, descartada, desconsiderada, sejam desocultados e assumam seus legítimos lugares de seres humanos, passíveis de luto, não se trata apenas que sejam aceitos na ontologia estabelecida, mas que haja uma sublevação contra essa ontologia tão criticada por Emmanuel Levinas.

Para tanto, a esfera pública do debate deve ser permeada pelas importantes questões demonstradas no trecho reproduzido acima, com o objetivo de promover uma reflexão crítica sobre o cerne da injustiça que perpetua a institucionalização de vidas consideradas irreais, alterando o fundamento ideológico desta ontologia social.

4.3 A falta de clichê como meio de instauração da violência conceitual

Sob as cartas de Maria Ricardina o narrador informador diz: “(Publicada na quinta página do Jornal da Tarde, entre anúncios, sem clichês e sem comentários.)”. (AMADO, 2009, p. 17). Essa descrição tem a intencionalidade de sublinhar o absoluto descaso do Jornal em relação à mulher que fez acusações tão graves contra uma instituição estatal. Evidência de que não foi conferido destaque algum para aquela carta, e muito pelo contrário, que além de posicionada na quinta página, está “entre anúncios e sem comentários.”

O objetivo do jornal é esconder a fala entre anúncios, não incluir qualquer recomendação que valorize a palavra de sua autora, e, acima de tudo, não mostrar sua foto, porque isto significa não mostrar seu rosto. A não inclusão de uma foto denota a intencionalidade objetiva de esconder a personagem como forma de assegurar que o alcance de suas palavras sobre os leitores do jornal seja o mínimo possível. Mas além do sentido óbvio, essa ação também pode

ser interpretada como produto de uma intencionalidade aquiescente com o sentido atribuído ao rosto pela filosofia levinasiana.

A noção de rosto, muito cara à ética de Emmanuel Levinas, remete ao meio pelo qual o Outro comunica sua singularidade e a recusa à totalização. Nesse contexto da narrativa, a totalidade ocorre através da sujeição de Maria Ricardina ao conceito preexistente de que ela é uma “mulherzinha costureira”, o que nesse discurso implica na conclusão de que se trata de uma pessoa de intelecto fraco, desprestigiada, incapaz de compreensão do óbvio e, por isso, indigna de credibilidade.

Emmanuel Levinas diz que “O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão.” (LEVINAS, 2020, p. 192). Se o rosto não se entrega à posse, à redução, à neutralização, caso houvesse um clichê de Maria Ricardina exposto junto à carta, de forma que a expressão de seu rosto pudesse ser vislumbrada, seria impossível que o Diretor do Reformatório efetuasse, através do discurso, a violência conceitual cometida contra ela.

Como já dito, em entrevista concedida a François Poirié (2007), Emmanuel Levinas descreve o rosto como expressão de uma exterioridade que é um chamamento imperativo à responsabilidade ética daquele que o encontra, uma manifestação de toda a fragilidade e miséria do ser a quem representa, que imprescindivelmente desperta o mandamento bíblico de responsabilidade quanto às suas necessidades.

Esse rosto não é um objeto, não é apenas da ordem do visto, como elemento para objetivo de retratação fotográfica puramente, mas um encontro. Sendo assim, a possibilidade de encontrar a figura do Outro, ainda que retratada por meio da perspectiva objetificada de um fotógrafo, é a possibilidade de ter a revelação da miséria essencial e objetiva da exterioridade, ou estranheza de seu ser, de suas necessidades que imediatamente expressam um pedido de socorro e impõe o ordenamento ético de que sejam socorridas.

Se você concebe o rosto como objeto do fotógrafo, decerto você está lidando com um objeto como um outro objeto qualquer. Mas se você *encontra* o rosto, essa responsabilidade está nessa estranheza de outrem e em sua miséria. O rosto se oferece à tua misericórdia e à tua obrigação. Eu posso, certamente, olhar o rosto encarando-o, como uma forma plástica qualquer, fazendo abstração dessa significação da responsabilidade de que sua nudez e sua estranheza me incumbem. (LEVINAS, 2007, p. 85).

No prefácio de *Totalidade e Infinito*, Emmanuel Levinas (2020, p. 11) diz que a partir da experiência da totalidade é possível passar a uma situação em que a totalidade se quebra por ser subjugada por esta situação, que é o brilho da transcendência no rosto de Outrem: “Uma tal

situação é o brilho da exterioridade ou de transcendência no rosto de outrem. O conceito dessa transcendência rigorosamente desenvolvido, exprime-se pelo termo de infinito.”

Sendo assim, mostrar o rosto da mulher na publicação significaria apresentar o brilho de sua exterioridade, sua transcendência, a distância infinita que abre a dimensão do divino, que recusa qualquer apreensão e isso causaria a quebra da totalidade. Como a intencionalidade do jornal, denunciada pelo narrador informador é de corroborar com a redução de Maria Ricardina à desrazão, é verossímil que seu rosto não seja apresentado, para que então, destituída do meio de comunicação de sua exterioridade, não ofereça impedimento ético à sua redução a conceito.

Uma vez reduzida ao conceito que o Mesmo tem dela, Maria Ricardina perde a capacidade de mostrar sua exterioridade pura e, conseqüentemente, impor a obrigação ética de ser socorrida em sua miséria, pois “O Outro, quando reduzido a conceito, perde a capacidade de mostrar-se na singularidade do seu próprio rosto.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 9).

O rosto possibilita e inaugura o discurso através de sua expressão, é linguagem e fala que exprimem dinamicamente a unicidade do Outro a quem representa. O rosto também é linguagem que expressa a recusa do outro de ser limitado por um pensamento, significando constantemente sem necessidade de contextualização ou compreensão. “Como linguagem, o rosto, não é um caso de conhecimento, não permite uma apreensão lógico-conceitual. Ele não se situa em um sistema de signos.” (RIBEIRO, 2015, p. 66).

Ele se mantém fora da significação de qualquer contexto, pois não é limitado a nenhuma conjuntura, pois aponta para toda a dimensão do humano. A epifania do rosto mostra a humanidade e com ela a sua vulnerabilidade, escancarando todas as suas misérias essenciais, como a penúria do pobre, o exílio do estrangeiro e o desamparo da viúva e do órfão. “A compreensão dessa miséria e dessa fome instaura a própria proximidade do Outro. Mas é assim que a epifania do infinito é expressão e discurso.” (LEVINAS, 2020, p. 194).

O discurso original inaugurado pelo rosto tem como partida a palavra obrigação, que se refere à obrigatoriedade ética de socorrer o Outro na miséria essencial que é expressa por seu rosto. Essa obrigação não pode ser evitada por qualquer ser humano, independente de qualquer singularidade. “[...] a minha posição de eu consiste em poder responder à miséria essencial de outrem, em encontrar recursos. Outrem que me domina na sua transcendência é também o estrangeiro, a viúva e o órfão, em relação aos quais tenho obrigações.” (LEVINAS, 2020, p. 211).

A apresentação do ser no rosto não deixa lugar lógico à sua contraditória. [...] O rosto abre o discurso original, cuja primeira palavra é obrigação que nenhuma «interioridade» permite evitar. Discurso que obriga a entrar no discurso, começo do discurso que o racionalismo exige com os seus votos, «força» que convence mesmo «as pessoas que não querem ouvir» e fundamenta assim a verdadeira universalidade da razão.” (LEVINAS, 2020, p. 195)

Note-se que esse discurso original não pode ser evitado quando se encontra o rosto, isto é, quando a exterioridade, a transcendência essencial do Outro é descoberta através de sua figura, mas que também é possível que o rosto seja visto e encarado como um objeto qualquer, uma imagem, mera forma plástica, de modo que aquele que o vê se abstraia à responsabilidade de socorrê-lo em sua miséria, à obrigação de não o matar e à impossibilidade de totalização.

Sobre essa visão objetificada do rosto, François Poirie questiona a Emmanuel Levinas se “Trata-se de en-carar (en-visager) o outro muito mais do que des-carar (dévisager)?” (2007, p. 85). A nota de rodapé contida nesta pergunta explica que “des-carar” é uma tradução que se aproxima do vocábulo original francês *dévisager*, que além de “desfigurar”, exprime o sentido de encarar alguém para reconhecê-lo, acepção utilizada nesse contexto. Pergunta a qual o filósofo responde: “Sim, encarar ... ainda que se encare muitas vezes descarando. Sabe-se a cor dos seus olhos, o formato do nariz etc., mas olhando como uma imagem.” (LEVINAS, 2007, p.85-86).

Voltando à questão da intencionalidade do Jornal em não publicar a fotografia, ou clichê de Maria Ricardina, interpretada pela perspectiva da ética levinasiana, é pertinente entender que além de estratégia para viabilizar sua totalização, é também meio de evitar a obrigatoriedade ética de prestar socorro a uma pessoa que, além da miséria da nudez de sua essência humana, demonstra objetivamente necessidade de socorro em sua condição de pobreza, desamparo social e possível viuvez ou condição de mãe solo, já que em nenhum momento da narração o pai de Alonso é mencionado. Ainda que esse homem exista e seja seu companheiro, não transparece oferecer efetivo auxílio na criação do filho.

O encontro do rosto da personagem na fotografia inauguraria o discurso original cuja primeira palavra é obrigação de que aqueles que o vissem se tornassem responsáveis pela sua miséria, que clama por justiça, pois “Ouvir a sua miséria que clama justiça não consiste em representar-se uma imagem, mas em colocar-se como responsável, ao mesmo tempo como mais e como menos do que o ser que se apresenta no rosto. “(LEVINAS, 2020, p. 210-211).

Maria Ricardina explicitamente em seu discurso, clama por justiça para os filhos dos pobres, os menores, que indistintamente se delinquentes ou abandonados, são enviados para uma instituição em que ao invés de educados e ressocializados, são torturados, e, por vezes, até mortos. Encontrar a miséria de seu clamor em seu rosto seria ultrapassar a barreira da recepção

passiva da informação fornecida por ela e penetrar a profundidade da efetiva compreensão dessa miséria, colocar-se como responsável por ela.

Responsabilizar-se pela miséria de Maria Ricardina, arquétipo de todas as mães pobres, seria investigar imparcialmente a denúncia feita por ela e agir categoricamente para que o Reformatório Baiano fosse totalmente reformulado de modo a se tornar uma instituição que cumpra os preceitos e objetivos estabelecidos em lei, de respeito e educação socioeducativa, para posterior integração harmônica com a sociedade. Questão absolutamente incompatível com o objetivo totalizador que anima o Jornal da Tarde, empresa que representa a ideologia das instituições de poder socioestatais apresentadas na narrativa.

Afirmção que pode ser confirmada por meio dos títulos da última reportagem do primeiro capítulo, que demonstram que, por ter sido solicitado na carta do Diretor do Reformatório, a equipe do Jornal provavelmente fez uma visita à instituição (podendo ser que até nem tenha feito de fato) e comprovou a exemplaridade do estabelecimento, que excede até mesmo os parâmetros gerais esperados, chegando a constituir “uma grande família”.

Como diz Judith Butler, quando a violência é cometida contra aqueles que não são considerados como seres humanos, os “irreais”, não há, a rigor, violência. As vidas que já foram negadas podem ser recorrentemente negligenciadas e desconsideradas renovando incessantemente o ciclo dessa violência sustentada pela “desrealização do Outro”.

Se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Mas elas têm uma maneira estranha de permanecer animadas e assim devem ser negadas novamente (e novamente). Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas ou, melhor, nunca "foram", e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte. A violência renova-se em face da aparente inesgotabilidade do seu objeto. A desrealização do "Outro" significa que ele não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente espectral. (BUTLER, 2022, p.54).

Trazendo a asserção de Butler para a diegese, vemos que para a sociedade da cidade alta não importa o que Maria Ricardina denuncia, não importa o que de fato acontece no Reformatório de Menores, pois ela e todas as crianças que lá frequentam são seres irreais. Não há necessidade de que haja qualquer comprovação do que foi “averiguado” quanto à qualidade do estabelecimento. São mostrados “diversos clichês *do prédio* e um do diretor” (AMADO, 2019, p. 21, grifo nosso).

As diversas imagens do prédio se limitam à fachada do estabelecimento. Não mostram as condições internas, a alimentação oferecida, e, principalmente os rostos das crianças que lá vivem. Judith Butler (2022, p. 19) ainda diz que “A esfera pública é constituída em parte pelo que pode aparecer, a regulação do campo da aparência é uma forma de estabelecer o que contará

como realidade e o que não contará.” Vemos, portanto, que a escolha das imagens apresentadas no Jornal da Tarde se enquadra na “regulação do campo da aparência” constituindo a realidade ilusória que as instituições de poder desejam construir.

4.4 José Pedro: uma abertura à dimensão do divino

Na sequência do prólogo é apresentada a carta do Padre José Pedro. Similarmente ao processo de composição do nome de Maria Ricardina, José Pedro é uma junção do nome masculino mais comum no Brasil com um nome menos popular. De acordo com o Censo IBGE realizado em 2010, houve 311.202 nascimentos de crianças registradas como “José” no Brasil na década de 30 e 118.121 nas décadas anteriores, contra 49.143 Pedros nascidas em 30 e 21.483 nas décadas anteriores que se tenha registro. (IBGE, Censo Demográfico, 2010).

Sobre José Pedro, seu primeiro nome denota o caráter de representação de todos os homens pobres de que esta personagem está imbuída. Ainda que integrante do clero, ele é de origem pobre, foi operário numa fábrica de tecidos por cinco anos antes de entrar para o seminário, que, por sua vez, foi custeado pelo patrão, o diretor da fábrica, que “[...] num dia em que o bispo a visitara, resolveu dar mostra de generosidade e disse que já que o senhor bispo se queixava da falta de vocação sacerdotal, ele estava disposto a custear os estudos de um seminarista ou de alguém que quisesse estudar para padre.” (AMADO, 2009, p.71).

José Pedro, ouviu do tear em que trabalhava e se aproximou afirmando que queria ser padre, surpreendendo a ambos. José Pedro já não era jovem, mas mesmo assim não tinha estudo algum, porém diante do bispo o patrão não quis voltar atrás e manteve sua palavra, mas apenas por dois anos, após os quais deixou de pagar os gastos do ex-funcionário que sofreu muito, tendo que trabalhar de bedel no seminário para poder continuar. Por sua origem pobre, baixa intelectualidade e “discordar de muitas coisas que aconteciam no seminário” era desprezado entre o clero e perseguido pelos colegas seminaristas, e após se ordenar não teve uma paróquia confiada a seu pastoreio, mas ficou adido a uma igreja da capital aguardando.

O padre José Pedro não era considerado uma grande inteligência entre o clero. Era mesmo um dos mais humildes entre aquela legião de padres da Bahia. [...] Os demais seminaristas riam dele. Nunca conseguiu ser um bom aluno. Bem comportado, isso era. Também dos mais devotos, daqueles que mais se acercavam da igreja. Não estava de acordo com muitas das coisas que aconteciam no seminário e por isso os meninos o perseguiam. Não conseguia penetrar os mistérios da filosofia, da teologia e do latim. Mas era piedoso e tinha desejos de catequizar crianças ou índios. (AMADO, 2009, p.71)

Largamente mais utilizado que Ricardina, o nome Pedro, mesmo que não servindo por si só como diferencial, ainda assim aponta para a singularidade do padre, pois evoca o verdadeiro cristianismo intrincado em sua identidade. Pedro, distante de ser um nome bíblico qualquer, possui um significado altamente simbólico na bíblia.

O livro de Mateus, capítulo 16, versículos 13 a 20 revela que enquanto ia para Cesareia, Jesus perguntou a seus discípulos quem o povo dizia ser o “Filho do Homem”, expressão correspondente a “Filho de Deus”, ao que eles responderam que alguns diziam ser João Batista, outros Elias, Jeremias ou algum dos profetas. Jesus então os interpela dizendo:

Mas vós, continuou ele, quem dizeis que eu sou? Respondendo Simão Pedro, disse: Tu és o Cristo, o Filho do Deus vivo. Então, Jesus lhe afirmou: Bem aventurado és, Simão Barjonas, porque não foi carne e sangue que to revelaram, mas meu Pai, que está nos céus. Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. (BÍBLIA, Mateus, 16, 15-18).

O próprio Jesus Cristo faz o emprego metafórico do significado do nome Pedro, pedra, rocha, no sentido da fundação sobre a qual se construiria a igreja. Entenda-se que neste momento não é dito que a igreja se assentará sobre Pedro, mas utiliza-se um trocadilho com o sentido do nome, que remete à Pedra Angular que é Jesus, sobre quem se funda a igreja.

Seja conhecido de vós todos, e de todo o povo de Israel, que em nome de Jesus Cristo, o Nazareno, aquele a quem vós crucificastes e a quem Deus ressuscitou dentre os mortos, em nome desse é que este está são diante de vós. Ele é a pedra que foi rejeitada por vós, os edificadores, a qual foi posta por cabeça de esquina. E em nenhum outro há salvação, porque também debaixo do céu nenhum outro nome há, dado entre os homens, pelo qual devamos ser salvos. (BÍBLIA, Atos, 4,10-12).

Na bíblia judaico-cristã a rocha é símbolo de uma base sólida, confiável e resistente, sobre a qual se deve edificar aquilo que deve perdurar, como demonstrado em vários versículos, como por exemplo a passagem de Mateus capítulo 7, em que Jesus diz que aquele que ouve e pratica as suas palavras será comparado ao homem prudente que constrói a casa sobre a rocha: “Caiu a chuva, transbordaram os rios, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, e ela não caiu, porque tinha seus alicerces na rocha.” (BÍBLIA, Mateus, 7, 25).

Pedro, discípulo de Jesus, era um homem comum, com várias falhas, dentre as quais a impulsividade, que o levou, por exemplo, a cortar a orelha do servo do sumo sacerdote por ser este um dos integrantes do grupo que foi prender Jesus. Atitude pela qual foi repreendido pelo Mestre, que restituiu, com um toque, a orelha ao homem chamado Malco, como mostrado em João capítulo 18 e Lucas capítulo 22.

No momento em que Jesus foi levado preso à casa do sumo sacerdote, Pedro também dá grande prova de covardia ao negar o Mestre três vezes por medo de sofrer represálias caso

fosse reconhecido como seu discípulo. Mesmo com falhas graves esse homem amava muito a Jesus e era amado por ele, se tornando um cristão modelar até os dias de hoje e recebendo muito destaque dentre os discípulos, sendo, justamente com Tiago e João, considerado pelos teólogos um dos três discípulos mais próximos de Jesus.

É Pedro quem diz na bíblia que o amor ao próximo é poderoso o bastante para efetuar o perdão de Deus para vários pecados: “Antes de tudo, exericei profundo amor fraternal uns para com os outros, porquanto o amor cobre uma multidão de pecados.” (BÍBLIA, 1 Pedro, 4, 8) e comprova ter profundo e verdadeiro amor pelo Mestre, quando diante da onisciência de Jesus, não hesita em responder-lhe que lhe ama. “Pela terceira vez Jesus lhe perguntou: Simão, filho de João, tu me amas? Pedro entristeceu-se por ele lhe ter dito, pela terceira vez: Te me amas? E respondeu-lhe: Senhor tu sabes todas as coisas, tu sabes que eu te amo.” (BÍBLIA, João, 21, 17).

É pertinente interpretar que toda essa referência da significação bíblica de Pedro é evocada pelo segundo nome do padre, que na história é, também, muito amoroso, ama a Deus, entende e se importa profundamente com os meninos abandonados e delinquentes, mesmo quando o problema enfrentado por eles “quase não preocupava a ninguém”, como informado pelo narrador onisciente em muitos momentos da narrativa, dentre os quais este:

Porém 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 declarou contra os castigos corporais, contra deixar as crianças com fome dias seguidos, então as coisas mudaram. Um dia teve que escrever uma carta sobre o assunto para a redação de um jornal. Então sua entrada foi proibida no reformatório e até uma queixa contra ele foi dirigida ao arcebispado. Por isso não teve uma freguesia logo. 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 padre José Pedro. Ele queria se aproximar daquelas crianças não só para trazê-las para Deus, como para ver se havia algum meio melhorar sua situação. Pouca influência tinha o padre José Pedro. Não tinha mesmo influência nenhuma, nem tampouco sabia como agir para ganhar a confiança daqueles pequenos ladrões. Mas sabia que a vida deles era falta de todo o conforto, de todo carinho, uma vida de fome e de abandono. E se o padre José Pedro não tinha cama, comida e roupa para levar até eles, tinha pelo menos palavras de carinho e, sem dúvida, muito amor no seu coração. (AMADO, 2009, p. 71-72).

Sob a carta do Padre está escrito (“Carta publicada na terceira página do Jornal da Tarde, sob o título “Será Verdade?” e sem comentários.”). (AMADO, 2009, p. 18). Esta é a única das cinco cartas em que o narrador não tece qualquer comentário sobre clichês, cuja ausência ou presença parece indiferente. Esta quebra de padrão pode ser interpretada em consonância com o preceito levinasiano de rosto, sob o aspecto de sua associação com o divino:

A dimensão do divino abre-se a partir do rosto humano. Uma relação com o Transcendente - livre, no entanto, de toda a dominação do Transcendente - é uma relação social. E aí que o Transcendente, infinitamente Outro, nos solicita e apela para nós. A proximidade de Outrem, a proximidade do próximo, é no ser um momento inelutável da revelação, de uma presença absoluta (isto é, liberta de toda a relação) que se exprime. A sua própria epifania consiste em solicitar-nos pela sua miséria no rosto do Estrangeiro, da viúva e do órfão.

No livro *A Personagem* (1985), Beth Brait, em um capítulo sobre a construção da personagem, destaca a fundamentalidade do narrador em uma história e discorre sobre a impossibilidade de visualizar uma personagem sem um foco narrativo que a materialize. Como meio de ilustrar essa questão, ela associa a instância narrativa a uma câmera, dizendo: “Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador.” (BRAITH, 1985, p. 53).

Assim sendo, consideraremos que o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens. (BRAITH, 1985, p. 53).

A metáfora do narrador como câmera é perfeitamente aplicável a este narrador informador cujo ponto de vista extrapola a objetividade da tarefa a que se propõe, de meramente situar o leitor quanto à configuração e posição em que foram publicadas as cartas no jornal. A câmara narrativa que é o narrador em terceira pessoa, nesse momento, conduz o leitor a conhecer a personagem José Pedro. Ao fazer, neste momento, a escolha consciente de divergir do padrão que sempre informa sobre posição da publicação da carta no Jornal da Tarde, referência à presença ou não de clichê, referência à presença ou não de comentários, o narrador revela um aspecto da interioridade da personagem: sua associação com o divino.

O padre José Pedro é arquétipo dos cristãos verdadeiros, daqueles que não se guiam pela religiosidade, por interesses escusos da instituição Igreja Católica, mas pelo segundo maior de todos os mandamentos bíblicos, que é amar o próximo como a si mesmo. No caso, a figura do próximo se centraliza nos menores de rua a quem ele sempre quis ajudar, como dito em diversas passagens da obra. Ele está atento ao chamamento ético imposto pela miséria dessas crianças, a necessidade de socorrê-las que lhe vem através da imagem delas, como compreensão da voz de Deus, assim como propõe Emmanuel Levinas no trecho seguinte:

Mas penso que essa exterioridade da qual falo, essa visada do rosto ou essa aproximação do rosto - "aproximação" é um bom termo, melhor que "relação" -, essa proximidade com tudo o que ela implica de amor e de responsabilidade é sempre tanto aproximação do rosto como compreensão da voz de Deus. Eu vinculo ao rosto do outro homem, à alteridade de outrem, a ideia de um primeiro choque em que Deus me vem à ideia. (LEVINAS, 2007, p. 96-97).

É essa função paradigmática de representação do divino, de que está dotada a personagem do padre na obra, que dispensa qualquer referência a clichês seus. Ter ou não uma fotografia dele sob a carta que escreve é indiferente, pois sua presença por si só já “abre a dimensão do divino” como faz o rosto e, portanto, como faz a fotografia ou clichê. Ele, como filho de Deus, representa a Deus, ainda que não desempenhe o papel do mediador, manifesta a infinitude da grandeza em que Deus se revela, que é o amor, a bondade. Ainda assim, essa dimensão de infinitude somente evocada não é suficiente para impedir que ele sofra a totalidade.

A ideia do divino evocada pela representatividade da personagem substitui a presença de seu rosto, mas como noção de infinitude abstrata. O conteúdo material do homem José Pedro, aquele capaz de impedir a totalidade, só poderia ser apreendido ante a imagem o rosto. A noção desse conteúdo sem sua materialização pela imagem, é insuficiente para efetuar a resistência que o Jornal da Tarde não apresenta clichê do Padre. Observa-se que o informativo recorre ao mesmo recurso empregado na carta de Maria Ricardina,

José Pedro, portanto, não tem clichê apresentado pelo jornal em sua carta, para que a presença do seu rosto não possa impedir a totalidade. Neste caso a totalidade se dá pelas palavras do título atribuído pelo articulista do jornal à carta publicada na terceira página, como denunciado pelo narrador informador. O título “Será Verdade?” e sem comentários, serve para deslegitimar a pertinência e veracidade das palavras do padre.

Lançar dúvidas sobre as palavras de alguém é o mesmo que sugerir que tal pessoa seja mentirosa. Retomando a já abordada proximidade textual entre a filosofia levinasiana e a bíblia cristã, é válido dizer que o nono, dos dez mandamentos sagrados repassados por Deus a Moisés no Velho Testamento, diz: "Não dirás falso testemunho contra o teu próximo." (BÍBLIA, Êxodo 20:16). Há, ainda muitos outros textos em que a mentira é condenada, como: "Os lábios mentirosos são abomináveis ao Senhor, mas os que agem fielmente são o seu deleite." (BÍBLIA, Provérbios 12:22).

Uma vez que o padre é um representante de Deus e da bíblia sagrada, e insinuação de que ele pode ser um mentiroso, que dá falso testemunho contra o seu próximo é uma forma de desqualificação não só do seu discurso quanto ao reformatório, mas uma desmoralização de seu ministério religioso.

Nos títulos de reportagem que finaliza o prólogo, que sugerem que houve uma visita do jornal à instituição, há de fato a comprovação objetiva de que o Jornal da Tarde atesta que o depoimento de José Pedro, e, portanto ele, é mentiroso:

UM ESTABELECIMENTO MODELAR ONDE REINAM A PAZ E O TRATADO
– UM DIRETOR QUE É UM AMIGO – ÓTIMA COMIDA – CRIANÇAS

LADRONAS EM CAMINHO DA REGENERAÇÃO – ACUSAÇÕES IMPROCEDENTES – SÓ UM INCORRIGÍVEL RECLAMA – O REFORMATÓRIO BAIANO É UMA GRANDE FAMÍLIA – ONDE DEVIAM ESTAR OS CAPITÃES DA AREIA.

A pertinência da questão de que a apresentação do rosto do padre poderia impedir a totalidade efetuada sobre ele, pode ser comprovada mais adiante, no capítulo 6 “Aventura de Ogum”, no trecho em que é feita uma descrição física da personagem Don’ Aninha. Quando o narrador onisciente descreve o rosto da mãe de santo faz uma comparação com o do padre José Pedro:

“Don’Aninha era magra e alta, um tipo aristocrático de negra, e sabia levar como nenhuma das negras da cidade suas roupas de baiana. Tinha o rosto alegre, se bem bastasse um olhar seu para inspirar absoluto respeito. Nisso se parecia com o padre José Pedro. (AMADO, 2009, p. 94).

Ambos os olhares, de Don’ Aninha e padre José Pedro inspiravam imediato respeito. Ser respeitado é ter a alteridade infinita preservada, não ser limitado à concepção que o Mesmo, no caso o Jornal da Tarde, tem de si. Como dito em capítulo anterior, na questão levinasiana do rosto como discurso há um destaque para a importância da linguagem dos olhos. Os olhos do interlocutor falam revelando a verdadeira linguagem da alma. A presença do rosto, dos olhos que observam, manifesta o infinito do Outro, a impossibilidade de que seja reduzido a conceito.

Essa presença também apela para a responsabilidade de seu observador, para o acolhimento que implica o socorro à necessidade manifesta por ele. A não publicação de um clichê do padre juntamente com sua carta, também tem o objetivo de impedir a emergência da responsabilidade ética que, segundo a filosofia levinasiana, decorreria do encontro dos leitores com seu rosto. Responsabilidade de socorrê-lo em seu apelo, na necessidade que expressa. Tal necessidade é a de que a sociedade compreenda que a denúncia feita por Maria Ricardina é verdadeira, que compreendam que, nas palavras dele:

As crianças no aludido reformatório são tratadas como feras, essa é a verdade. Esqueceram a lição do suave Mestre, senhor Redator, e em vez de conquistarem as crianças com bons tratos, fazem-nas mais revoltadas ainda com espancamentos seguidos e castigos físicos verdadeiramente desumanos. Eu tenho ido lá levar às crianças o consolo da religião e as encontro pouco dispostas a aceitá-lo devido naturalmente ao ódio que estão acumulando naqueles jovens corações tão dignos de piedade. O que tenho visto, senhor Redator, daria um volume. (AMADO, 2009, p. 18).

Conclui-se que no prólogo da obra *Capitães da Areia* a presença do narrador informador, através da exposição das particularidades de publicação das cartas à redação do Jornal da Tarde, denuncia a visão totalizante deste Jornal quanto aos meninos que vivem nas ruas. Dentre os vários recursos empregados para valorizar ou desacreditar os discursos das

cinco instâncias narrativas que escrevem as cartas, a presença ou ausência de clichê, ou fotografia do autor de sua respectiva epístola, opera de modo concordante com um dos maiores fundamentos da ética levinasiana: o de rosto.

Também é possível pensar que a falta de clichês de Maria Ricardina e José Pedro pudesse se dever à dificuldade de acesso a câmeras fotográficas no período em que a obra foi escrita. Nesse sentido o Jornal poderia já ter em seu acervo as imagens das demais personagens que tem seus clichês publicados por se tratar de figuras públicas. Observando, porém, as contextualizações feitas pelo narrador informador, é possível verificar que, caso houvesse interesse, o jornal teria facilidade em obter as fotografias de que não dispunha.

Sob a carta do Diretor do Reformatório, por exemplo, foi publicado apenas um clichê da fachada da instituição. Já na reportagem publicada na sequência, cujos títulos indicam ter sido feita uma visita do jornal à instituição são apresentados “diversos clichês do prédio e um do diretor” (AMADO, 2009, p. 21). É possível averiguar que caso não disponha de clichês é facilmente possível ao informativo obtê-los.

O fato de o narrador informador destacar que não há clichês também é um forte indício da viabilidade de que eles fossem obtidos. No caso de Maria Ricardina poderia ser levantada a argumentação de que sua localização poderia ser muito difícil. Nesse caso, então não haveria sentido em que o dado “sem clichês” fosse apresentado sob a carta da costureira, por se tratar de uma obviedade.

4.5 A escolha lexical e o paralelo narrativo como denúncia da atribuição de peso moral conforme situação socioeconômica

Mais adiante na obra, através do ponto de vista do narrador onisciente em terceira pessoa, o leitor comprova que são Maria Ricardina e Padre José Pedro quem fala a verdade em suas cartas de denúncia sobre a instituição de correção ou reabilitação. Sendo assim, mediante o horror que configura o ambiente do Reformatório Baiano e os procedimentos tomados em relação aos menores lá internados, é impossível que qualquer investigador realmente interessado na veracidade da apuração dos fatos, chegue às conclusões prenunciadas pelos títulos da reportagem publicada na segunda edição de terça-feira, do Jornal da Tarde, reproduzidos a seguir:

UM ESTABELECIMENTO MODELAR ONDE REINAM A PAZ E O TRATADO
– UM DIRETOR QUE É UM AMIGO – ÓTIMA COMIDA – CRIANÇAS
LADRONAS EM CAMINHO DA REGENERAÇÃO – ACUSAÇÕES

IMPROCEDENTES – SÓ UM INCORRIGÍVEL RECLAMA – O “REFORMATÓRIO BAIANO” É UMA GRANDE FAMÍLIA – ONDE DEVIAM ESTAR OS CAPITÃES DA AREIA. TÍTULOS DA REPORTAGEM PUBLICADA NA SEGUNDA EDIÇÃO DE TERÇA-FEIRA DO JORNAL DA TARDE, OCUPANDO TODA A PRIMEIRA PÁGINA, SOBRE O REFORMATÓRIO BAIANO, COM DIVERSOS CLICHÊS DO PRÉDIO E UM DO DIRETOR

(Títulos da reportagem publicada na segunda edição de terça-feira do *Jornal da Tarde*, ocupando toda a primeira página, sobre o Reformatório Baiano, com diversos clichês do prédio e um do diretor.) (AMADO, 2009, p. 21).

Sabendo que o informativo baiano representa a ideologia da elite brasileira e que compartilha com as instituições estatais uma visão totalizadora que reduz todos os pobres à vilania, fica evidente que o *Jornal da Tarde* pactua com o violento e desumano tratamento dispensado aos filhos desses pobres, quer abandonados, ou delinquentes, no Reformatório de Menores.

O desfecho das cartas com a publicação de títulos que pretendem demonstrar que houve uma visita do *Jornal* ao Reformatório e de foto foram comprovadas as palavras de seu diretor, demonstra que a política pública atua no sentido de impedir o debate quanto à real situação dos menores que vivem nas ruas com o objetivo de promulgar o entendimento homogêneo de que essas crianças recebem sim um tratamento justo e ético. Procedimento denunciado por Judith Butler no prefácio da obra *Vida Precária: os poderes do Luto e da Violência*:

A política pública, incluindo a política externa, frequentemente procura impedir que a esfera pública esteja aberta a certas formas de debate e à circulação da cobertura da mídia. Uma maneira de alcançar o entendimento hegemônico é pela circunscrição do que será ou não admissível como parte constituinte da própria esfera pública. Sem manipular as populações de tal maneira que a guerra pareça boa, correta e verdadeira, nenhuma guerra seria capaz de reivindicar o apoio popular e nenhum governo poderia manter sua popularidade. Para produzir o que constituirá a esfera pública, entretanto, é necessário controlar o que as pessoas veem, a maneira como elas veem, como escutam. (BUTLER, 2022, p. 18).

No excerto a filósofa discorre sobre a manipulação das informações que chegam à esfera pública com o objetivo de obtenção do apoio popular à guerra. No romance de Jorge Amado constata-se o mesmo procedimento, porém agravado pela corroboração da cobertura da mídia, que é mais um dos mecanismos utilizados para reivindicar o entendimento homogêneo de que as crianças que vivem nas ruas são ontologicamente más, apesar de receberem um tratamento reeducacional ético e justo, que rejeitam, comprovando a natureza da sua maldade.

É muito pertinente ressignificar o contexto literal de conflito abordado por Judith Butler à temática central de *Capitães da Areia*, entendendo que sem manipular as populações de tal maneira que a guerra do Estado contra os menores pobres pareça boa, correta e verdadeira, não

seria possível reivindicar o apoio popular, mantendo a popularidade do governo que empreende tal guerra.

Ainda sobre a manipulação do que constituirá o que Judith Butler classifica como a esfera pública do debate, é notório de que a decisão dos pontos de vista razoáveis ao domínio público é norteadada pelo Jornal da Tarde, que atua em favor de descredibilizar o viés dos pobres, representados nas cartas por Maria Ricardina e padre José Pedro, que, consequentemente são vilanizados, e consolidar o das instituições de poder.

Decidir quais pontos de vista serão razoáveis no domínio público, no entanto, é decidir o que constituirá ou não a esfera pública do debate. E se uma pessoa tem pontos de vista que não estão de acordo com a norma nacionalista, ela carece de credibilidade, e a mídia não está aberta para tal pessoa (embora a internet, curiosamente, esteja). A forclusão da crítica esvazia o domínio público do debate e da própria contestação democrática, de modo que o debate se toma a troca de opiniões entre os afins, e a crítica, que deveria ser central em qualquer democracia, torna-se uma atividade fugidia e suspeita. (BUTLER, 2022, p. 18).

A atribuição de peso moral ao indivíduo por causa da situação socioeconômica, efetuada pelo Jornal da Tarde, pode ser comprovada por vários momentos da narrativa em que são apresentadas personagens na mesma faixa etária dos Capitães da Areia, porém com famílias ricas. Essa estratégia cria um efeito de paralelismo comparativo imediato entre como os pobres e ricos são vistos pela sociedade brasileira rica e suas Instituições.

O primeiro desses episódios acontece na reportagem introdutória da obra, que narra o assalto à residência do comendador José Ferreira. No trecho que informa sobre a luta ocorrida durante o assalto é mostrado que o neto do comendador, Raul Ferreira, de 12 anos, que visitava os avós, conversava com o chefe dos Capitães da Areia:

LUTA

Aconteceu que no jardim a linda criança que é Raul Ferreira, de onze anos, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos Capitães da Areia, que é reconhecível devido a um talho que tem no rosto. Na sua inocência, Raul ria para o malvado, que sem dúvida pensava em furtá-lo. O jardineiro se atirou então em cima do ladrão. Não esperava, porém, pela reação do moleque, que se revelou um mestre nestas brigas. E o resultado é que, quando pensava ter seguro o chefe da malta, o jardineiro recebeu uma punhalada no ombro e logo em seguida outra no braço, sendo obrigado a largar o criminoso, que fugiu. A polícia tomou conhecimento do fato, mas até o momento que escrevemos a presente nota nenhum rastro dos Capitães da Areia foi encontrado. O Comendador José Ferreira, ouvido pela nossa reportagem, avalia o seu prejuízo em mais de um conto de réis, pois só o pequeno relógio de sua esposa estava avaliado em 900\$ e foi furtado. (AMADO, 2009, p. 11).

Nesse discurso a escolha lexical com largo uso de adjetivos é o recurso marcador do antagonismo criado entre as crianças pobres e ricas. Primeiramente o menino rico tem nome e sobrenome: Raul Ferreira. Ele não é genérico, não é um menino qualquer, mas aquele garoto

específico, que é neto do comendador e tem 11 anos de idade. Primeiro diz-se que ele é uma “linda criança”, enquanto o chefe dos Capitães da areia, em contrapartida, é “reconhecível devido a um talho no rosto”, o que leva a imaginar deformidade, feiura. Raul, “na sua inocência”, “ria para o malvado, que sem dúvida pensava em furtá-lo”. Enquanto um é posto como inocente, o outro é malvado e por isso, deduz-se que pensava em furtar o neto do comendador e, por isso a seguir é chamado de “ladrão”. O garoto concebido como “malvado” é agredido pelo jardineiro, apenas por conversar com o garoto “inocente”.

Ocorria uma conversa visivelmente agradável entre duas crianças que não ofereciam ou sentiam qualquer tipo de ameaça mútua, questão confirmada pela risada de Raul para o outro. Apenas pelo fato de haver uma proximidade física entre ambos e de terem encetado uma conversa, a noção redutora de que o Capitão da Areia era pobre, malvado, ladrão e, portanto, intentava infligir algum mal, provavelmente um furto, ao garoto rico, move o jardineiro da casa que via a cena, a atacar o “ladrão”.

Sobre o chefe dos Capitães da Areia não sabemos nome, idade, quem são os pais, qual o contexto de vida. Seu único diferencial é um “talho no rosto”. Tudo que se sabe dele neste momento é produto da ideia totalizadora do jornal e da sociedade. Para eles o garoto não passa de um bandido, “chefe da malta”, “criminoso”, que em sendo agredido, revidou, mostrando-se um “moleque” com maestria em brigas desferindo duas punhaladas no jardineiro para que ele fosse sendo obrigado a largá-lo.

Um pouco mais à frente Raul Ferreira é novamente posto em destaque:

A OPINIÃO DA INOCÊNCIA

A nossa reportagem ouviu também o pequeno Raul, que, como dissemos, tem onze anos e já é dos ginásianos mais aplicados do Colégio Antônio Vieira. Raul mostrava uma grande coragem, e nos disse acerca da sua conversa com o terrível chefe dos Capitães da Areia.

– Ele disse que eu era um tolo e não sabia o que era brincar. Eu respondi que tinha uma bicicleta e muito brinquedo. Ele riu e disse que tinha a rua e o cais. Fiquei gostando dele, parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras. Ficamos então a pensar neste outro delicado problema para a infância que é o cinema, que tanta ideia errada infunde às crianças acerca da vida. Outro problema que está merecendo a atenção do doutor Juiz de Maiores. A ele volveremos. (AMADO, 2009, p. 12).

A estratégia de empregar adjetivos que ressaltam a inocência e fragilidade da criança rica, como “pequeno” Raul, em contraposição aos que enfatizam a periculosidade da criança pobre, como terrível em “terrível chefe dos Capitães da Areia” é continuada neste trecho. O ginásiano é descrito como pequeno, mas com grande coragem, apenas por ter conversado com a outra criança.

Ao abrir espaço para que Raul se manifeste sobre o ocorrido, o jornal inconscientemente deixa entrever um novo ponto de vista de uma nova instância narrativa. O que o neto do comendador revela a respeito da conversa que teve com o chefe dos Capitães da Areia, mostra ao leitor que não havia nada de terrível, ameaçador ou violento naquela interação. Por este relato o leitor fica sabendo que o menino pobre riu e através do trecho anterior da reportagem, que narra a luta, sabe-se que Raul também “ria para o malvado”. Juntando as duas informações compreende-se que ambos riam em uma conversa informal em que discutiam suas perspectivas sobre o que era saber ou não brincar.

Raul conta que ficou gostando do outro menino, que ele “parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras.” Analisando esse momento à luz da teoria levinasiana entende-se que se estabeleceu uma relação de alteridade entre os garotos, que é essencialmente o que o filósofo conceitua como ética, a ruptura do egoísmo ontológico.

Como sintetizado por Luciane Martins Ribeiro (2015, p. 67): “A relação entre subjetividade e a alteridade, portanto, só será possível mediante a linguagem que emana do rosto do rosto.”. Estando diante do Outro, Raul não o vê como objeto, mas o encontra como *rosto*, agindo, portanto, eticamente, sem empreender a tentativa de reduzi-lo a qualquer conceito prévio, ou de apreendê-lo como alguma forma de representação de si.

O ginásiano apenas o observa em sua outridade infinita e estabelece uma comunicação através da linguagem e discurso, em que o conteúdo do chefe dos Capitães da Areia é respeitado. Por isso ao revelar que gostou dele, Raul não utiliza uma conjunção explicativa, não diz que ficou gostando dele *porque* ele parece um desses meninos de cinema, mas diz: “Fiquei gostando dele, parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras.”

A falta da conjunção explicativa “porque”, trocada por uma vírgula, demonstra que gostar do garoto pobre não foi algo condicionado à característica associada a ele. Raul ficou gostando dele, não pela semelhança com um garoto de cinema, mas porque na relação face a face, pôde ver no rosto do Outro uma alteridade infinita, inapreensível e irredutível, uma singularidade que impõe um ordenamento ético de impossibilidade de aniquilação conceitual, como explicado no Ensaio de François Poirie:

[...] o local supremamente concreto do face-a-face onde o Eu se de-põe, onde o Outro se impõe em uma alteridade luminosa, inalterável, um lugar "onde o poder, por essência assassino do outro, se torna, diante do Outro e 'contra todo bom senso: impossibilitado de matar, consideração do Outro em justiça". (POIRIE, 2007, p. 25).

Na relação ética face a face, estabelecida pelo discurso, Raul gosta de algo que não pode e não quer definir, gosta do brilho da exterioridade ou transcendência no rosto do Outro que

está na sua frente. E além de gostar dessa singularidade indefinível, ainda gosta do fato de tê-lo achado semelhante a um garoto de cinema, de modo que este é apenas um adendo, um acréscimo dispensável e não uma condicionante.

Como o rosto impede a totalidade, o neto do comendador também não emprega uma redução ontológica para caracterizar o Outro, ele não diz que o chefe dos Capitães da Areia é um desses meninos de cinema, ou *é como* um desses meninos de cinema, mas apenas que ele *parece* um desses meninos de cinema, demonstrando a impossibilidade de redução a um conceito, pois:

A abordagem dos seres, na medida em que se refere à visão, domina os seres, exerce sobre eles um poder. A coisa é dada, oferece-se a mim. Mantenho-me no Mesmo, tendo acesso a ela. O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. (LEVINAS, 2020, p. 192).

Comprovando a ideia apresentada no trecho citado, a presença do rosto do chefe dos Capitães da Areia no contexto apresentado é recusa de ser conteúdo. Ele não pode ser conceituado e por isso não é um menino de cinema, nem qualquer outra noção que o Mesmo, no caso Raul, tenha dele. Ele no máximo lembra alguma coisa, mas não é reduzido ontologicamente àquele conceito.

Raul também sofre totalidade. É reduzido à ideia limitadora de uma inocência que lhe retira a capacidade de discernimento próprio. Mesmo que apresentando o discurso em que Raul Ferreira diz claramente ter gostado do outro garoto e revelado as circunstâncias que comprovam ter havido entre eles uma relação ética segundo a filosofia levinasiana, a instância narrativa da reportagem ignora o relato. A intencionalidade totalizadora do Jornal sobrepõe a opinião e a experiência do menino rico e aborda o garoto pobre através da noção de que ele é um bandido perigoso.

O que Raul diz não importa porque ele é um ingênuo, o que ele percebe não importa, pois não é real, e sim plasmado por seu olhar inexperiente, acriançado. Da fala do ginasião, a admiração pela característica assimilada ao Outro - parecer um menino de cinema - é distorcida e utilizada como argumento na totalidade empreendida. Ao cinema é atribuída a culpa pela ingenuidade definidora do ser Raul Ferreira.

De acordo com o texto da reportagem ele e as outras crianças ricas aprendem ideias erradas acerca da vida nos filmes que assistem e se tornam incapazes de discernir o que é bem e mal, bom ou mau, implicitamente, que os pobres são maus e os ricos são bons. Sobre o cinema, há também de se notar aqui uma crítica ao governo totalitário Vargas, que coibiu o

livre exercício dos meios de comunicação, filtrando aquilo que deveria ser divulgado, de acordo com a ideologia totalitária em vigência.

Sobre a narração do encontro entre o chefe dos Capitães da Areia e Raul Ferreira, não se pode deixar de observar que na descrição jornalística, o chefe dos Capitães da Areia é diferenciado dos demais integrantes do grupo por ter um talho no rosto. Para melhor contextualização segue o trecho referido, já reproduzido algumas páginas acima, mas agora em um recorte mais específico: “Aconteceu que no jardim a linda criança que é Raul Ferreira, de 11 anos, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos Capitães da Areia, que é reconhecível devido a um talho que tem no rosto.” (AMADO, 2009, p. 11).

O que está dito é que dentre os vários garotos que estavam na cena narrada o diferencial encontrado para identificação de um deles foi uma característica física. Essa limitação à plasticidade comprova que a singularidade absoluta transmitida no encontro com os rostos não acontece. Como explica Luciane Martins Ribeiro (2015, p. 65): “Mais do que a tessitura plástica do rosto de alguém como composição de elementos visíveis – olhos, boca, nariz – o rosto é transcendente na medida em que dele se origina a ideia do infinito apresentando-se como resistência para o sujeito.”. François Poirie também contextualiza a questão da estética que suplanta a exterioridade:

O rosto é o que não se pode matar ou, ao menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer: 'Não matarás', *Ética e Infinito*. Compreendamos bem: o que Lévinas denomina rosto não se reduz à estética, à *imagem* do rosto: Pode-se dizer que o rosto não é "visto". Ele é o que não pode se tornar um conteúdo, o que vosso pensamento abarcaria; ele é o que não pode ser contido, ele vos conduz ao além. É nisto que a significação do rosto o faz sair do ser enquanto correlativo de um saber. (POIRIE, 2007, P. 27).

Respondendo à pergunta contida em um dos diálogos apresentados no volume *Ética e Infinito* (2020), em que é questionado sobre em que consiste a fenomenologia do rosto, Emmanuel Levinas refuta a pertinência do emprego do termo “fenomenologia” atribuído ao sentido de rosto em sua filosofia. Ele explica que a relação com o rosto, ou relação social, imprescindivelmente precisa transpor à objetividade estética, pois deter-se em atributos físicos é objetificar o rosto.

A resposta está transcrita a seguir e demonstra que o fato de o chefe dos Capitães da Areia ser identificado por ter um talho no rosto é uma comprovação de que entre o Jornal da Tarde e ele, bem como com todos os integrantes do grupo, não se estabelece a relação ética, mas sim a objetificação do rosto.

Não sei se podemos falar de fenomenologia do rosto, já que a fenomenologia descreve o que aparece. Assim, pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se o pode descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem, A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. (LEVINAS, 2020, p. 69).

Essa indistinção da singularidade radical de cada menino pobre devido à objetificação de sua imagem endossa a proposição levinasiana de impossibilidade de redução mediante a apreensão do rosto. Esses garotos têm o rosto reduzido à imagem pelo jornal e, consequentemente, pela sociedade rica, isto é: somente sua tessitura plástica é apreendida.

Não há um *encontro* com seus rostos para que se possa ver o brilho de suas exterioridades, que impõe a ordem ética de não aniquilação. Como dito por Emmanuel Levinas (2007, p. 85): “Eu posso, certamente, olhar o rosto encarando-o, como uma forma plástica qualquer, fazendo abstração dessa da responsabilidade de que sua nudez e sua estranheza me incumbem.”. Como o rosto é concebido como objeto, a totalidade pode ser imposta e por isso todos os Capitães da Areia são reduzidos conceitualmente à vilania:

São chamados de Capitães da Areia porque o cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus 14 anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a Identidade deste chefe é desconhecida. (AMADO, 2009, p. 9, grifo nosso).

No trecho da reportagem reproduzido acima destaca-se o caráter ontológico expresso pelo emprego presente do indicativo de verbo ser: “é o mais terrível de todos”. Nesse contexto, “terrível” é a característica definidora do conteúdo existencial de todos os Capitães da Areia, sendo o chefe deles é o pior de todos. Eles são “precoces criminosos”, “malta de jovens bandidos”, entre outros vários redutores.

4.6 Não matarás: um Deus deixado em molambos

Em *Totalidade e Infinito*, Emmanuel Levinas (2020, p. 54) afirma que “O rosto fala. A manifestação do rosto é já discurso. Aquele que se manifesta traz ajuda a si próprio [...]”. A associação do rosto ao discurso fundamenta-se na apresentação da linguagem como interpelação. A expressão do rosto do Outro (que não se limita à face, mas a toda à sua compleição física) interpela aquele que a vê impedindo que ele o reduza à palavra, isto é: a um conceito ou ideia.

Pela proximidade do rosto escuta-se uma linguagem sem palavras que é a comunicação pura da humanidade, da miséria essencial daquele que é representado por esse rosto. “O rosto fala. Fala, porque é ele que torna possível e começa todo discurso.” (LEVINAS, 2020, p. 71). Essa linguagem original comunicada pela epifania do rosto, inaugura o discurso por meio da expressão “tu não matarás”, interpelação que é mandamento, obrigação que não pode ser evitada.

Segundo Emmanuel Levinas o rosto possui uma nudez que é referente à “sua exposição íntegra, sem defesa” e uma pobreza essencial que o ser tenta mascarar por disfarces e assumindo atitudes diversas. Essa exposição e ameaça do rosto pela nudez e pobreza são como um convite a um ato de violência a quem o encontra. Porém o rosto é, simultaneamente, o que expressa a proibição de matar, mesmo que esta não torne impossível o homicídio. “A proibição de matar não torna impossível o homicídio, mesmo se a autoridade da proibição se mantém na má consciência do mal feito – malignidade do mal.” (LEVINAS, 2020, p. 70-71).

O rosto que fala e assim inaugura o discurso, tem como palavra de partida a ordem “não matarás”:

O “Tu não matarás” é a primeira palavra do rosto. Ora, é uma ordem. Há no aparecer do rosto um mandamento, como se algum senhor me falasse. Apesar de tudo, ao mesmo tempo o rosto de outrem está nu; é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo. E eu, que sou eu, mas enquanto “primeira pessoa”, sou aquele que encontra processos para responder ao apelo. (LEVINAS, 2020b, p. 72).

Como já explicado, nas próprias palavras do filósofo lituano: “Matar não é dominar, mas aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão.” (LEVINAS, 2020, p. 192). Se a ordem ética que inaugura o discurso é de que não se renuncie à compreensão das necessidades do Outro, automaticamente, é também um pedido de que socorro a essas necessidades.

Sobre linguagem e discurso, Judith Butler diz:

Mas lembremo-nos de que Lévinas também nos disse que o rosto – que é o rosto do Outro, e, portanto, a exigência ética feita pelo Outro – é aquela vocalização de agonia que ainda não é linguagem, a que nos desperta para a precariedade da vida do Outro, aquele Outro que desperta imediatamente a tentação de matar e a interdição de fazê-lo. Por que a incapacidade de matar é a conjuntura do discurso? Será que a tensão entre o medo pela própria vida e a ansiedade de se tornar um assassino constitui a ambivalência que é essa conjuntura do discurso? Essa condição é aquela em que somos endereçados, na qual o Outro direciona a linguagem a nós. Essa linguagem comunica a precariedade da vida que estabelece a tensão contínua de uma ética não violenta. A condição do discurso não é a mesma daquilo que é dito ou, na verdade, daquilo que é dizível. Para Lévinas a conjuntura do discurso consiste no fato de que a linguagem chega como uma mensagem que não queremos, e pela qual somos, em um sentido original, capturados, se não nos termos de Lévinas, mantidos como reféns. Então, já existe certa violência em ser endereçado, receber um nome, estar sujeito a um conjunto de imposições, compelido a responder a uma rigorosa alteridade. (BUTLER, 2022, p. 169).

Neste trecho a filósofa Judith Butler esclarece que a incapacidade de matar é vista por Emmanuel Levinas como a conjuntura do discurso, onde a tensão entre o medo pela própria vida e a ansiedade de se tornar um assassino cria uma ambivalência na ética. A condição do discurso é a situação na qual somos endereçados pelo Outro, e a linguagem nos comunica a precariedade da vida, estabelecendo assim uma ética não violenta. A conjuntura do discurso não é apenas sobre o que é dito, mas sobre a própria condição de ser endereçado, receber um nome e estar sujeito a imposições, o que já contém uma certa violência em ser mantido como refém dessa alteridade.

Em *Capitães da Areia*, na reportagem introdutória há um exemplo que demonstra consistentemente a aniquilação caracterizadora do assassinato. A narração conta ao leitor que por volta das três da tarde Ramiro, o jardineiro do palacete do comendador José Ferreira, notou a presença de crianças vestidas de molambos próxima ao jardim:

Os relógios badalavam as três horas da tarde e a cidade abafava de calor quando o jardineiro notou que algumas crianças vestidas de molambos rondavam o jardim da residência do comendador. O jardineiro tratou de afastar da frente da casa aqueles incômodos visitantes. E, como eles continuassem o seu caminho, descendo a rua, Ramiro, o jardineiro, voltou ao seu trabalho nos jardins do fundo do palacete. Minutos depois, porém, era o assalto. (AMADO, 2009, p. 10.)

A verbalização de que as crianças estavam vestidas de molambos é uma prova de que o jardineiro as encontrou em sua miséria, mas ao invés de atender à obrigação ética de socorrê-las, afastou-lhes como a um incômodo. Diante do rosto que está nu e “é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo” (LEVINAS, 2020, p.72) o jardineiro foge da obrigação de responder ao apelo transmitido pela imagem daquelas crianças e se furta à responsabilidade ética de lhes prestar socorro.

Nesse caso a miséria do Outro é manifesta em sua forma mais expressivamente notável, o ápice que é a objetividade. Aqui não se fala da incorpórea miséria existencial, mas da materialização da pobreza. É uma manifestação que salta aos olhos, não pode passar despercebida, pois se concretiza e manifesta no vestuário das crianças.

Emmanuel Levinas explica que a concretude da responsabilidade para com Outrem se traduz na obrigação de suprir as necessidades que experimenta em sua miséria material:

Como se traduz concretamente a responsabilidade para com outrem? Outrem me importa em toda sua miséria material. Trata-se de alimentá-lo eventualmente, trata-se de vesti-lo eventualmente ... É exatamente a proposta bíblica: alimentar aqueles que têm fome, vestir os que andam nus, dessedentar os que têm sede, os que não têm abrigo. O lado material do homem, a vida material, me importam em outrem, tomam

em outrem para mim uma significação elevada, dizendo respeito à minha "santidade". (LEVINAS, 2007, p. 90)

O encontro com o rosto do Outro presume uma responsabilidade que é o cerne da ética levinasiana, é o mandamento de tomar o Outro a seus cuidados. Como expresso com clareza na citação acima: “trata-se de vesti-lo eventualmente”. A palavra “eventualmente”, nesse contexto não carrega o sentido de uma ocasionalidade selecionada e sim de uma imprecisão decorrente da incerteza de sua ocorrência, isto é: sempre que se encontrar a necessidade do outro é obrigação ética socorrê-lo. O que é eventual não é o socorro prestado, mas a ocorrência do encontro de um Outro que demonstre essa necessidade.

Ramiro encontra o rosto daquelas crianças, vê sua miséria e comete assassinato conceitual, pois renúncia em absoluto à sua compreensão, rejeita o mandamento de tomá-las a seus cuidados, a obrigação de lhes vestir, de não lhes deixar sós. A atitude de afastar os garotos da frente da casa como “visitantes incômodos” e voltar naturalmente a seu trabalho ao se ver livre deles, concretiza não só a violência, que é entendida por Emmanuel Levinas como despreocupação, indiferença e egoísmo, mas a negação total. “Só o assassinio aspira à negação total. [...] Matar não é dominar, mas aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão.” (LEVINAS, 2020, p. 192). Essa negação total só pode ser efetuada diante da alteridade expressa pelo rosto, pois só o rosto expressa a infinitude do Outro, que é sua transcendência. Só se pode negar totalmente diante da dimensão total do ser que é negado.

Ainda na sequência, a reportagem conta que passados poucos minutos do episódio Ramiro ao ouvir gritos arma-se de uma foice, penetra a casa e vê vários “moleques” que, segundo a voz narrativa da reportagem, descreve através de uma expressão curiosa: “Armando-se de uma foice o jardineiro penetrou na casa e mal teve tempo de ver vários moleques que, como um bando de demônios na expressão curiosa de Ramiro, fugiam saltando as janelas, carregados com objetos de valor da sala de jantar.” (AMADO, 2009, p. 10). Importa ressaltar que a totalidade ontológica não é empregada. O jardineiro não diz que os garotos **são** um bando de demônios, mas que são **como** um bando de demônios.

A instância narrativa do texto jornalístico destaca que a autoria desta expressão é de Ramiro e não sua. Inclusive a descreve como “curiosa”, o que permite a compreensão de que como uma escolha estranha, surpreendente, imprevista, produto da singularidade do jardineiro. Sabe-se que, de acordo com a filosofia levinasiana, diante da alteridade do rosto não é possível impor totalidade e por isso diante do chefe dos capitães da Areia, Raul Ferreira não emprega a segunda pessoa do presente do indicativo do verbo ser quando associa a imagem dele à de um menino do cinema.

Neste momento da narrativa ocorre o mesmo processo, mas por razão inversa: invés de se estabelecer uma relação ética ou social, ocorre a quebra do princípio ético fundamental, que é “Não matarás”. Diante do rosto dos meninos o jardineiro opta por ignorar seu conteúdo ao invés de lhes prestar socorro, e com isso pratica a negação total, perdendo instantaneamente o poder de impor totalidade. Por isso ao encontrar os garotos dentro da casa do comendador os descreve “como um bando de demônios”. É impedido de empregar o definidor ontológico “são”, e utiliza apenas a conjunção “como”, imprimindo valor comparativo de similaridade entre as crianças e os demônios.

Além de não haver totalidade, não ocorre a objetificação dos garotos, que, como conteúdo negado em absoluto, em observância à ética levinasiana, também não podem ser contemplados como objetos e reduzidos a conceitos.

A comparação das crianças a entidades malignas ocorre como estratégia inconsciente ou subconsciente de autojustificação de Ramiro, e, portanto, é uma caracterização que expressa algo sobre ele mesmo e não sobre os Capitães da Areia. Tal afirmação se fundamenta na intensa aproximação da ética levinasiana com a bíblia cristã.

A significação de infinito revelada no rosto do Outro impõe uma responsabilidade que é associada à voz de Deus: “Eu vinculo ao rosto do outro homem, à alteridade de outrem, a ideia de um primeiro choque em que Deus me vem à ideia.” (LEVINAS, 2007, p. 97). Em uma explicação mais contextualizada dessa relação entre rosto e o divino, Emmanuel Levinas diz:

Havíamos visto que, na aproximação com outrem, outrem significava o Infinito. Aqui, a bondade - ou seja a humanidade do homem que proíbe matar e obriga a se preocupar com outrem - é testemunho do Infinito. Que eu não possa me impedir - chamado, compelido por uma força mais forte que minha força de vontade e de recusa de amar outrem é testemunho e revelação do Infinito, de um Dizer que precede o Dito, de um mandamento que, nascido fora de mim, manda em mim e me obriga a ser responsável-para-com-outrem; presença do Infinito: a voz de Deus no Rosto de outrem. (LEVINAS, 2007, p. 30, grifo nosso).

O pensamento de que o rosto do Outro remete a Deus, revela o Infinito, obriga à responsabilidade de socorrer e impõe o mandamento ético de não matar, é também embasado pela noção expressa no texto bíblico de Mateus, frequentemente citado pelo filósofo lituano e já contextualizado e explicado anteriormente. Tal texto tem como teor o julgamento final em que o Rei declara que são salvos aqueles que o socorreram de suas misérias e condenados aqueles que fizeram o oposto. Ao ser questionado sobre quando foi socorrido ou deixado sem socorro, o Rei, que é metáfora de Deus, responde que lhe socorreram quando o fizeram a algum dos seus “pequeninos irmãos”. Expressão de referência a todos os necessitados: “O que vocês fizeram a algum dos meus pequeninos irmãos, a mim o fizeram.” (BÍBLIA, Mateus, 25, 34-40).

Jesus, que é quem conta essa parábola, apresentando o humano necessitado a ser socorrido como representação indistinta sua. O que se faz a este humano, se faz a Deus, e como resultado se tem a salvação ou condenação eternas. Retomando trecho já citado em capítulo anterior, é válido reforçar que Emmanuel Levinas traz esse texto bíblico como aplicação direta à sua filosofia na reportagem concedida a François Poirié:

Lembre-se, eu cito isso com frequência, do capítulo XXV versículos 41-46 de Mateus, lembre-se desse diálogo: Vós me enxotastes, vós me perseguistes. - Quando foi que te enxotamos, quando foi que te perseguimos? - Mas quando recusastes a dar de comer ao pobre, quando enxotastes o pobre, quando vos mostrastes indiferente a seu respeito! Como se a respeito de outrem eu tivesse responsabilidades a partir do comer e do beber. É como se outrem que eu enxotei equivalesse a um Deus enxotado. Essa santidade talvez seja somente a santidade do problema social. Todos os problemas do comer e do beber, na medida em que concernem a outrem, se tornam sagrados. O que é importante, é a noção de uma responsabilidade que precede a noção de uma iniciativa culpável. (LEVINAS, 2007, p. 90).

Se “outrem que enxotei equivale a um Deus enxotado”, outrem que vi trajando molambos e não vesti equivale a um Deus deixado em molambos. Por isso quando Ramiro está diante do pedido encontrado no rosto daquelas crianças em farrapos, de serem acolhidas e vestidas por ele, quando está em face da miséria delas, também está perante a ordem de não ser indiferente, egoísta, de tomar a responsabilidade de socorrê-las que vem da voz de Deus no Rosto de outrem.

Mesmo diante do mandamento divino, porém, escolhe negar, aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão daqueles meninos, optando assim por matá-los. Outrem que matei equivale a um Deus negado, que resulta em condenação ao fogo eterno: “Então o rei dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos.” (BÍBLIA, Mateus, 25, 41). Além disso, ainda no texto bíblico está escrito que “Se alguém disser: Amo a Deus, e odiar a seu irmão, é mentiroso, pois aquele que não ama o seu irmão, *a quem vê*, não pode amar a Deus a quem não vê.” (BÍBLIA, 1 João, 4, 20, grifo nosso).

Ramiro, então está condenado ao castigo eterno porque viu Deus em molambos e ao invés de vesti-lo o relegou à negação total. Porém ninguém deseja ser eternamente castigado, e como estratégia inconsciente ou subconsciente para driblar a punição perpétua, o jardineiro inverte a designação bíblica de próximo. Para tanto, utiliza a estratégia de demonstrar que os Outros necessitados a quem ele abnegou não estavam representando Deus, pois não eram humanos. Isso porque não preenchiam os requisitos necessários para serem compreendidos como os “pequeninos irmãos” de que fala o Rei, pois eram “como um bando de demônios”.

O antagonismo de Deus e o diabo justificaria essa conceituação, pois como escrito na bíblia “Quem comete o pecado é do diabo; porque o diabo peca desde o princípio. Para isto o Filho de Deus se manifestou: para desfazer as obras do diabo.” (BÍBLIA, 1 João 3,8).

Deus veio para desfazer o que o diabo faz, portanto, o diabo jamais pode representá-lo e, portanto, se as crianças são como demônios, não vesti-las não implicaria castigo ou condenação alguma, pelo contrário, não socorrer o demônio é não socorrer o inimigo de Deus. Justifica-se então o uso da expressão “como um bando de demônios”, não como meio de imposição de totalidade ou objetificação, que seriam incompatíveis com os preceitos levinasianos instaurados neste contexto, mas como uma forma de autojustificação por parte do jardineiro.

Após esse encontro, Ramiro, ao dirigir-se para o jardim, vê o chefe dos Capitães da Areia conversando com Raul Ferreira, e já é sabido que ambos travavam uma relação social e ética amigável em que riam. Mesmo ante um cenário dessa natureza o jardineiro inadvertidamente ataca o chefe dos capitães da areia consubstancializando a intenção violenta que, até então, era conceitual. Intenção esta já possivelmente renunciada no ato de armar-se com uma foice antes de adentrar a casa. Levanta-se aqui o aspecto de possibilidade, pois também não pode ser descartada a intenção exclusiva de autodefesa.

O jardineiro se atirou em cima do ladrão. Não esperava, porém pela reação do moleque, que se revelou um mestre nessas brigas. E o resultado é que, quando pensava ter seguro o chefe da malta, o jardineiro recebeu uma punhalada no ombro e logo em seguida outra no braço, sendo obrigado a largar o criminoso, que fugiu. (AMADO, 2009, p.20).

Através da análise do discurso contido na reportagem publicada na página de Fatos Policiais do Jornal da Tarde foi possível verificar a demonstração de um dos mais importantes princípios de Emmanuel Levinas – o mandamento “tu não matarás” ou “Tu não cometerás assassinio” associado à própria significância do rosto. Conforme destacado por Martins e Lepargneur (2014, p. 43) “O ponto de partida absoluto de toda a reflexão de Emmanuel Levinas repete-se com razão, é a ética, uma ética que concentra sua emergência na responsabilidade presumida que decorreria do encontro com o rosto do outro, do Outro.”.

Como personagem em uma narrativa efetuada pelo articulista do Jornal da Tarde, a conduta de Ramiro ante os Capitães da Areia pôde ser evocada por um ponto de vista que, involuntariamente evidencia aspectos da exterioridade do jardineiro. Tais aspectos são imprescindíveis à comprovação de que na cena narrada ocorre o desacato ao sentido do rosto que consiste em dizer “Não matarás.” O cerne da ética levinasiana, que decorre da

responsabilidade presumida a partir do encontro com o rosto do Outro é desprezado, incorrendo nos resultados previstos pelo filósofo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre um privilégio ter a oportunidade de se aprofundar em obras brilhantes e, sobretudo, conseguir compará-las. A escrita literária de Jorge Amado, tal qual a filosófica de Emmanuel Levinas, são um legado para o mundo. Estamos em guerra! Guerra de egos nas redes sociais, guerra geopolítica entre Israel e Palestina, Rússia e Ucrânia. Guerra contra os meninos que vivem nas ruas e são tratados como monstros, estranhos, não passíveis de luto.

São muitas as instâncias das guerras travadas no mundo e precisamos escolher as nossas batalhas. Quem são os nossos inimigos? Quem os instituiu? Qual a contribuição da mídia nesse processo, como nessa alerta Judith Butler? Quais são as perguntas que devemos elaborar e responder para desenvolver um senso crítico que nos capacite a devolver a humanidade àqueles que foram dela destituídos? Olhando para os “monstros” através da ética, justiça e bondade veremos crianças que desejam acima de qualquer coisa um amor maternal, como Sem-Pernas?

A ética de Emmanuel Levinas é a pregada há milênios pelo Deus dos dias lindos, de Pirulito. Jesus Cristo não se limita, mas, pelo contrário, exprime uma descrição de sua natureza esférica: "Eu Sou o que Sou" (BIBLIA, Êxodo 3:14). Infinito em sua grandeza indefinível, criou seres à sua imagem e semelhança mostrando que não cabemos em conceitos redutores. Somos dotados de alteridades radicais, de heterogeneidade infinita. A filosofia ocidental nos limita a conceitos que viabilizam a exclusão e violência.

Se nosso olhar se tornar um pouco mais ético, se pudermos responder ao rosto do Outro, entendendo seu significado, o pedido de socorro e a ordem que expressa, essas linhas terão valido a pena. Se cada criança em situação de rua que se aproxima de nós for vista com uma porção do enternecimento com que os vê o narrador de *Capitães da Areia*, mesmo que incapazes de sua onisciência, mas alcançados por sua empatia, essas linhas terão valido a pena.

Todos, indiscriminadamente, são passíveis de luto. É urgente destruir a exclusão velada por trás dos conceitos eurocêtricos fundadores dos Direitos Humanos. Aqueles que fogem aos padrões de normalidade instaurados não são monstros, inimigos, mas dotados da mesma humanidade que os demais.

O próprio Deus se coloca no lugar dos necessitados. Jesus Cristo deu sua vida por todos, “E Ele morreu por todos, para que os que vivem não vivam mais para si, mas para aquele que por eles morreu e ressuscitou.” (BIBLIA, 2 Coríntios 5:15), mas subvertemos seu propósito e decidimos que apenas algumas vidas importam.

Concluo desejosa de que os jornalistas não enxerguem e reproduzam a narrativa totalizadora dos Jornais da Tarde, de que as vozes dos seres relegados à irreidade não sejam

apagadas do círculo social do debate para que possam, não apenas passar a integrar a ontologia estabelecida, mas para que se faça uma insurreição no nível da ontologia, como alerta Judith Butler (2022, p. 54). É necessário que a esfera pública do debate contemple os mais diversos pontos de vista e perca o poder arbitrário de decisão sobre o que contará ou não como realidade. Que nenhuma instituição de poder tenha credibilidade inquestionável, mas esteja sempre sujeita a tratar a todos com uma justiça que não seja excludente.

Em *Discurso da Narrativa* (1995, p. 25-26), Gérard Genette afirma que apenas pela mediação do discurso da narrativa é possível conhecer os acontecimentos que ela relata e a atividade que supostamente motiva sua existência. Em concordância com as proposições desse grande teórico buscamos, através da análise do discurso da obra *Capitães da Areia*, demonstrar que a ideologia norteadora da obra é concordante com a ética da Alteridade formulada por Emmanuel Levinas.

Os Capitães da Areia estão por aí. Cada criança que me aborda nas ruas recebe um nome inaudível: "Vá com Deus, João Grande", "Boa sorte, Pirulito", "Cuidado com os guardas, Sem-Pernas". São despedidas, aos breves encontros, que só acontecem dentro da minha cabeça, mas me fazem olhar para esses meninos como nunca, antes. Esse é o poder da arte, o poder da literatura social corajosa, relevante. Literatura é olhar para o céu e ver Deus sorrindo como um negrinho.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. Galeria de Fotos. Disponível em:
<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202644/fotos/detalhe/?cmediafile=20005813>.
 Acesso em: 03, jan. 2024.

AGÊNCIA SENADO. *Abuso brutal de menino na prisão, em 1926, estabeleceu a maioria penal em 18 anos*. Disponível em:
<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/politica/2015/07/abuso-brutal-de-menino-na-prisao-em-1926-estabeleceu-a-maioridade-penal-em-18-anos.html>. Acesso em: 05, jan. 2023.

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma Biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Revolta e conciliação: Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado*, dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1978.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 1. ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editora, 1931.

AMADO, Jorge. *Rui Barbosa* no 2. In: _____. *Obras completas de Jorge Amado: caixa com 10 volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. v. 2.

AMADO, Jorge. *Cacau*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1933.

AMADO, Jorge. *Suor*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Ouro S.A., 1934.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936.

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Martins, 1941.

AMADO, Jorge. *Brandão entre o mar e o amor* (com Aníbal Machado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz). São Paulo: Martins, 1945.

AMADO, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. São Paulo: Martins, 1942.

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Martins, 1943.

AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, 1944.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos*. São Paulo: Martins, 1945.

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. São Paulo: Martins, 1946.

AMADO, Jorge. *O amor do soldado*. São Paulo: Martins, 1944.

AMADO, Jorge. *O mundo da paz*. São Paulo: Martins, 1951.

AMADO, Jorge. *Os subterrâneos da liberdade*. 3 V.: Os ásperos tempos, Agonia da noite, A luz no túnel. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

AMADO, Jorge. *O mistério dos MMM* (com Rachel de Queiroz, Antonio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Correa, José Condé, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Herberto Sales). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Martins, 1961.

AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Martins, 1964.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Martins, 1969.

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Martins, 1972.

AMADO, Jorge. *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. São Paulo: Martins, 1978.

AMADO, Jorge. *Tieta do Agreste*. São Paulo: Martins, 1977.

AMADO, Jorge. *Farda, fardão, camisola de dormir*. São Paulo: Martins, 1979.

AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. São Paulo: Martins, 1981.

AMADO, Jorge. *A bola e o goleiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.

AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

AMADO, Jorge. *O sumiço da santa*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: memórias de um marinheiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

AMADO, Jorge. *A descoberta da América pelos turcos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

AMADO, Jorge. *A ronda das Américas (póstumo)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AMADO, Jorge. *Hora da guerra (póstumo)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

BARTHES, Roland. «*Introduction à l'analyse structurale des récits*», Communications 8, p. 20.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 03 jan. 2023.

BRASIL. *Decreto nº 16272, de 20 de dezembro de 1923*. Pernambuco, PE: Poder Executivo Federal. Disponível em: <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/163362-aprova-o-regulamento-da-assistencia-e-protecuuo-aos-menores-abandonados-e-delinquentes.html>. Acesso em: 03, jan. 2023.

BRASIL. *Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro de 1927*. Pernambuco, PE: Poder Executivo Federal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17943-a-12-outubro-1927-501820-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05, jan. 2023.

BRASIL. *Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências*. Brasília, DF: DOU, 1990.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1996

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 7. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Depoimentos. In: *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARNEIRO, Maried; RUBIM, Rosane. *Jorge Amado: 80 anos de vida e obra*. Salvador: fcja, 1992.

CORRAIDE, M. T. *Se não humano, monstro: por uma percepção contemporânea de direitos humanos*. In *SURGência: revista de direitos e movimentos sociais*, Brasília, p. 1–19, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/41631>. Acesso em: 30 mar. 2023.

COUTO, José Geraldo. *Saramago explica ausência de nomes em 'Todos os Nomes'*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html> .Acesso em: 14, jan. 2023.

CURRAN, Mark J. *Jorge Amado e a literatura de cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.

DECLARAÇÃO Universal dos Direitos Humanos. Paris, 10 dez. 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 30/03/2023.

DUARTE, Eduardo Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro/Natal, Record:UFRN, 1996.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

EAGLETON, Terry. Literatura e História. In: *Marxismo e Crítica Literária*. Porto: Edições Afrontamento. 1978. 13-33.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

ENGELS, Friedrich. *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã*. 1888. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marxeng/1888/ludwig-feuerbach.htm>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FOUCAULT, Michel. *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974 – 1975*. London: Verso, 2003.

FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf

GAUER, Ruth. *Da Diferença Perigosa ao Perigo da Igualdade: reflexões em torno do paradoxo moderno*. CIVITAS. Porto Alegre, v. 05, n.º 02, jul-dez.2005.

GEBARA, Ana Elvira Luciano; NOGUEIRA, Silvia Helena. *A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e de costumes*.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Fronteiras da narrativa*. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Traduzido por Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). *A literatura de Jorge Amado: Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best-seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac, 2003.

GOMES, A. *Literatura comentada: Jorge Amado*. São Paulo: Abril, 1981.

GROSZ, E. *Corpos reconfigurados*. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 25 ago. 2022.

JAKOBS, Günther & MELIÁ, Manuel Cancio. *Direito Penal do Inimigo: Noções e Críticas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2015.

LAGE, Claudia. *O corpo Interminável*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2019.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem à ideia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. *Emmanuel Levinas: Ensaio e Entrevistas*. [Entrevista concedida a] POIRIÉ, François. São Paulo: Perspectiva S.A., 2007.

LEVINAS, Emmanuel. 3. ed. *Totalidade e Infinito: Ensaio sobre a Exterioridade*. Lisboa: Edições 70, 2020.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2020.

LEVINAS, Emmanuel. *Violência de Rosto*. [Entrevista concedida a] BIANCHI, Angelo. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: Ensaio sobre a Alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUKÁCS, Gyorg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos I Karl Marx e Friedrich Engels*. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010. P. 11-38.

MALKA, Salomon. *Emmanuel Levinas: His Life and Legacy*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: Como e por que ler Jorge Amado hoje*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MARTINS, José de Barros (org.). *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

MARTINS, Rogério Jolins; LEPARGNEUR, Hubert. *Introdução a Lévinas: Pensar a ética no século XXI*. São Paulo: Paulus, 2014.

MUSEU DA JUSTIÇA. Juiz José Cândido de Albuquerque Mello Mattos. Disponível em: <http://ccmj.tjrj.jus.br/juiz-jos%C3%A9-c%C3%A2ndido-de-albuquerque-mello-mattos>. Acesso em: 05, jan. 2023.

NETO, M. F. P.; JR, O. B. *Da exclusão do inimigo: o Direito Penal do Inimigo enquanto estratégia de engenharia social contemporânea*, Revista Sociologia Jurídica, n. 8, jan-jun. 2009. Disponível em: <https://sociologiajuridica.net/da-exclusao-ao-inimigo-o-direito-penal-do-inimigo-enquanto-estrategia-de-engenharia-social-contemporanea>. Acesso em: 25 ago. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, ONU. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. 1995. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 4 jun. 2022.

PAES, José Paulo. *De Cacau a Gabriela, um percurso pastoral*. Salvador: FCJA, 1991.

PEDROSA, Leyberson. *ECA: Linha do tempo sobre os direitos de crianças e adolescentes*. Disponível em: <https://crianca.mppr.mp.br/pagina-2174.html#:~:text=No%20caso%20de%20%22delinquentes%22%20entre,uma%20vers%C3%A3o%20abrandada%20do%20reformat%C3%B3rio>. Acesso em: 03, jan. 2023.

PEDROSA, Leyberson. *ECA completa 25 anos: mas ações de proteção a crianças começaram na época colonial*. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cidadania/2015/07/eca-25-anos-direitos-criancas-e-adolescente>. Acesso em: 03, jan. 2023.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1977

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1930.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

REZENDE, Constança. IBGE divulga censo demográfico que mostra nomes mais comuns do país. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_diversidade/ibge-divulga-censo-demografico-inedito-que-mostra-nomes-mais-comuns-do-pais. Acesso em: 12, jan. 2023.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Luciane Martins. *A Subjetividade e o Outro: Ética da Responsabilidade em Emmanuel Levinas*. Água Branca: Ideias e Letras, 2015.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa.; MARTINS, Bruno Sena. *O pluriverso dos direitos humanos: a diversidade das lutas pela dignidade*. São Paulo: Autêntica, 2019.

SHARPE, Andrew N. *Structured Like a Monster: understanding human difference through a legal category*. Law And Critique, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 207-228, 12 maio 2007.

SILVA, Jacilene Maria. *Identidade vs Alteridade: a identidade justificada pela ética da alteridade segundo o pensamento de Emmanuel Levinas*. 1ª Edição. Recife. 2018. E-book.

TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo: Martins, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Lez catégories du récit littéraire*. Communications 8, 1966.

VALOIS, Michelle. *Entre o visível e o lisível em Capitães da Areia o dialogismo vislumbrado na materialidade do texto*. Ao pé da Letra, volume 5, número 1, p. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/viewFile/231555/25664>. Acesso em 11, fev. 2023.