

## A EPIDEMIA COMO METÁFORA DA EXCLUSÃO NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA DE *CAPITÃES DA AREIA*

Doutoranda Margarida Pontes Timbó<sup>1</sup> (UFC)

### **Resumo:**

*Este trabalho insere-se na proposta do Simpósio de número 52, intitulado “Humanidades Médicas: corpo, narrativa e memória da dor na literatura e nas artes”, do XIII Congresso Internacional de Literatura Comparada – ABRALIC. Para fins de pesquisa discutiremos o modo pelo qual tanto a dor física quanto a dor moral estão presentes na infância dos personagens do romance **Capitães da Areia** de Jorge Amado (1937). Além disso, servirá ao debate a forma como essas manifestações também ocorrem na narrativa fílmica homônima do romance, dirigida por Cecília Amado (2011). A pesquisa, de caráter teórico-bibliográfico, baseou-se nos estudos de Charon (2004), Foucault (2006), (2008), e Sontag (2007), dentre outros pesquisadores que se interessam pela inter-relação entre medicina e literatura, bem como literatura e outras artes. A partir da leitura do referido romance pudemos visualizar como a epidemia, sobretudo a da bexiga, atua enquanto metáfora da exclusão social e das mazelas vividas pelo grupo de crianças lideradas pelo personagem Pedro Bala. Assim também, com a observação analítica do filme **Capitães da Areia** (2011) foi possível relacionarmos as disjunções e conjunções sobre como a dor se apresenta tanto na linguagem do texto literário quanto na linguagem fílmica. Portanto, buscamos no presente trabalho verificar a presença da dor e da epidemia como representações da subalternidade enfrentadas pelos personagens infantis nesses ambientes paralelos de expressão artística.*

**Palavras-chave:** infância, epidemia, narrativa literária, narrativa fílmica.

### **Introdução**

Este artigo discute a relação intersemiótica do texto literário e fílmico de **Capitães da Areia**, refletindo a problemática da saúde do corpo e da alma para os personagens de ambas as narrativas.

Assim sendo, serve como mote para o estudo a presença constante da dor física e moral na infância dos personagens do romance e do filme homônimo **Capitães da Areia**, respectivamente, do escritor baiano Jorge Amado (1937)<sup>1</sup> e da diretora Cecília Amado (2011).

A partir da leitura e análise das duas linguagens – livro e filme – percebemos que a epidemia configura-se como metáfora de exclusão dos personagens infantis.

De acordo com nossa leitura feita no referido romance, observamos como a epidemia de varíola, popularmente conhecida como bexiga, atuou como símbolo da exclusão social e das mazelas vividas pelo grupo de crianças lideradas pelo protagonista Pedro Bala. Com base na observação analítica do filme **Capitães da Areia** (2011) relacionamos algumas particularidades sobre o modo como a dor apresenta-se tanto na linguagem do texto literário quanto na linguagem fílmica. Em outros termos, o surto de bexiga e as dores proporcionadas pela condição física e marginal a que estão submetidos os meninos

---

<sup>1</sup> Ano da primeira publicação do romance **Capitães da Areia**. Para este trabalho utilizaremos a 62ª edição do referido romance, datada de 1986 conforme indicação bibliográfica.

liderados por Pedro Bala transfiguram-se nas representações da subalternidade enfrentadas pelos personagens infantis destas narrativas.

O debate relacionando medicina e literatura ajudou-nos a aproximar as relações presentes no discurso literário e científico. Para tanto, concentrou-se nos estudos de pesquisadores como Charon (2004) Foucault (2006), (2008), Sontag (2007), dentre outros estudiosos que se interessam pela inter-relação entre medicina e literatura, bem como literatura e outras artes.

Portanto, esperamos que este texto sirva de reflexão interdisciplinar e fundamento para pensarmos as formas de linguagens e suas relações com o indivíduo.

## 1 As dores dos subalternos em *Capitães da Areia* – *narrativas literária e fílmica*

No romance **Capitães da Areia** temos a história dramática de um bando de meninos que lutam diariamente pela sobrevivência nas ruelas de Salvador. Aliás, até mesmo a sociedade burguesa e o noticiário consideram esses garotos donos do cais e de toda a cidade: “e foi dessa época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto“ (AMADO, 1986, p.27).

Logo no primeiro capítulo do livro, intitulado “Cartas à redação“, notamos um texto que se inicia privilegiando o gênero jornalístico, onde o leitor vai aos poucos construindo suas impressões acerca da história:

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 de 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 (AMADO, 1986, p.12).

Pelo excerto acima observamos duas categorias divergentes relativas à infância: primeiro, a noção da criança inocente e pura por natureza, representada na figura de Raul; segundo, a ideia da maldade relativa à infância, localizada na marca que Pedro Bala traz consigo, isto é, a cicatriz que determina sua condição de lutador e desbravador para fins de defesa e até maldade. Assim sendo, como os grandes heróis épicos Ulisses, Édipo e Aquiles, marcados fisicamente desde a infância, Pedro Bala também é assinalado fisicamente de modo que deve cumprir seu destino para tornar-se homem.

Noutro trecho da reportagem apresentada no início do romance, percebemos nuances que recuperam a ideia de liberdade associada à filosofia de vida desses meninos: “-Ele disse que eu era um tolo e não sabia o que era brincar. Eu respondi que tinha 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 aventura“. (AMADO, 1986, p.13).

Notamos a potencialidade discursiva do herói Pedro Bala quando esclarece para seu interlocutor que a realização infantil evidencia-se nas coisas simples e naturais da vida, como, por exemplo, na relação plena e aberta que mantém com o seu corpo no espaço da rua e do mar. Esses meninos detêm o controle sobre seus corpos, fato este que acaba chocando a sociedade, pois são sujeitos livres, seus corpos estão longe do pecado e da impureza moral, mas enquanto crianças podem estar mais vulneráveis aos perigos e mazelas físicas, às dores e doenças do mundo. Logo, essa liberdade excessiva do corpo infantil transformar-se-á, tanto na linguagem literária quanto na fílmica, numa espécie de

dor moral:

- Deixa de ser besta, Bala! Tu bem sabe que do meio da gente só pode sair ladrão... Quem é que quer saber da gente? Quem? Só ladrão, só ladrão... – e sua voz se elevava, agora gritava com ódio.

Pedro Bala fez que sim com a cabeça, sua mão soltou o cartão, que caiu na sarjeta. Agora não riam mais e estavam tristes na alegria da manhã cheia de sol, da manhã igual a um quadro de um pintor das Belas-Artes” (AMADO, 1986, p.122).

Os capitães da areia, caracterizados como meninos violentos, corrompem o bem-estar social. Do mesmo modo essa referência se faz presente no filme homônimo de Cecília Amado (2011), especialmente através das imagens dos corpos sujos e maltrapilhos que correm desordeiros pelas ruelas de Salvador. Os planos narrativos escuros do filme destacam os olhares melancólicos desses corpos infantis. Em outro termo, ambas as linguagens apresentam personagens que transmitem através de seus corpos sentimentos de amor, sofrimento e liberdade, capazes de revelar as mazelas da vida bem antes da idade adulta. Desde a apresentação dos personagens no livro, sobretudo, no capítulo “Noites dos ‘Capitães da Areia’”, o leitor atento percebe que essas crianças são vítimas dos males que segregam a sociedade, logo estão mais suscetíveis a adquirir problemas de ordem física e moral.

Vale lembrar ainda que esses personagens tendem a ser designados por adjetivações e metonímias referentes às alcunhas típicas de suas aparências físicas ou dos traços psicológicos reforçados, desencadeando novos aspectos a esses personagens, como por exemplo: Pedro Bala, o ágil e heroico líder; Sem-Pernas, o menino coxo que se aproveita dessa condição; Pirulito, o símbolo romântico da infância, o misericordioso, não gosta de roubar, mas sabe que precisa fazê-lo para sobreviver, por isso pede constantemente perdão a Deus; Professor, o articulador intelectual dos roubos e traquinagens; João Grande possui uma força quase hercúlea e defende os seus, chegando depois a lutar com o grupo de Lampião; Volta Seca representa a vingança e a revolta diante das mazelas; Boa-Vida simboliza o descanso e é um compositor sensível; Gato evidencia a esperteza e malandragem. Por fim, vemos a única figura feminina do grupo: Dora aquele referencial de mãe, irmã, namorada e mulher.

Tais caracterizações servem para reforçar as dores morais enfrentadas por cada um destes personagens. Mas com o surgimento da doença essas dores morais assumirão a conotação de dor física, impossível de ser combatida sem a ajuda da medicina.

Desta forma, observamos no discurso do narrador e nas cenas de ruas do filme, a denúncia acerca do mal físico como consequência para estes personagens. A voz do narrador e as imagens melancólicas do filme não podem falar no lugar do outro, mas reconstruem o discurso dos desprovidos de proteção, isto é, as crianças marginalizadas pela sociedade e pelo mundo do crime. Em outras palavras, o subalterno não pode falar porque está em jogo o poder político, o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12). Deste modo, os meninos personagens do romance e do filme manifestam a representação dessa subalternidade através das dores físicas de seus corpos.

O discurso dos meninos, ora mostra-se revoltado, ora cheio de esperança no futuro, como, por exemplo, nas cenas do filme em que Pedro Bala sofre castigos corporais no

reformatório, vítima da crueldade, da doença e do descaso. Tudo isso ele suporta, pois tem esperança de rever seus amigos e seu grande amor Dora.

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

Grita de dor. Mas não sai uma palavra dos 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 (AMADO, 1986, p.172).

Essa passagem quando transposta para a linguagem fílmica evidencia a condição indecorosa criada como punição para o corpo do menino no reformatório. Foucault (2005) salienta que o poder sobre o corpo foi deixando de existir na França do século XIX, porém a prisão ganhou a noção de sofrimento físico. Daí, as normas sociais admitirem a tentativa de punição objetivando a cura moral. Entretanto, é nessa condição de cerceamento da liberdade que o *pathos* moral transforma-se em doença física, isto é, um estado patológico para o corpo e a alma. Assim, quando Pedro Bala vê-se debilitado, doente e fragilizado fisicamente dentro do reformatório (prisão), acaba percebendo que sua dor física é o reflexo das dores morais que vivencia cotidianamente.

Como notamos o sofrimento físico do corpo infantil não é silenciado em ambas as linguagens artísticas. Assim sendo, leitor e espectador compreendem as imagens acerca da condição dos meninos de rua ao enfrentar patologias de ordem moral e física. Logo, estes garotos estão doentes perante os olhos da sociedade que os considera anormais. Georges Canguilhem esclarece pontos relevantes acerca das diferenças conceituais entre aquilo considerado normal e aquilo entendido como patológico:

A fronteira entre o normal e o patológico é imprecisa para diversos indivíduos considerados simultaneamente [...] O indivíduo é que avalia essa transformação porque é ele que sofre suas consequências, no próprio momento em que se sente incapaz de realizar as tarefas que a nova situação lhe impõe (CANGUILHEM, 2010, p. 135).

Portanto, se para Pedro Bala o *pathos* caracteriza-se fortemente de forma moral, para os personagens Almiro, Dora e Boa-Vida, por exemplo, o *pathos* traz na figura simbólica da doença o reforço capaz de tornar o sujeito invisível, ou seja, excluído pela sociedade devido às patologias adquiridas na condição física. Portanto, para estes personagens é necessário aprender a lidar com a dor moral que se transforma em sofrimento, sobretudo, através da dor e doença do corpo.

## **2 A epidemia como metáfora da exclusão nas narrativas literária e fílmica de *Capitães da Areia***

O termo epidemia tem sua origem no grego clássico, *epi* (sobre) + *demos* (povo), parece ter sido utilizado pela primeira vez por Hipócrates, no século VI a.C. Além disso, está diretamente relacionado a saúde num determinado tempo e espaço.

Como doença a epidemia adquire diferentes aspectos, inclusive, de ordem cultural admitindo juízos de valor por parte daqueles sujeitos considerados normais. Para Canguilhem, “a doença é abalo e ameaça à existência. Por conseguinte, a definição de doença exige, como ponto de partida *a noção de ser individual*. A doença surge quando o organismo é modificado de tal modo que chega a reações catastróficas no meio que lhe é próprio” (CANGUILHEM, 2010, p.138).

Nas narrativas literária e fílmica de **Capitães da Areia** a aparição da doença, ou melhor, da epidemia de varíola, popularmente conhecida como bexiga, modifica a condição de todo o grupo dos meninos de rua. Em ensaio intitulado “O corpo diante da medicina”, a estudiosa Anne Marie Moulin assevera que “a experiência da doença é assim retratada na história individual, diluída sob a forma de uma angústia de males indecifráveis e diferida para o final da vida” (MOULIN, 2009, p.17).

Na narrativa do romance em foco testemunhamos o modo pelo qual a epidemia de varíola acaba assolando a Cidade Alta de Salvador, seu surgimento é atribuído a uma divindade africana que desejava inicialmente punir os ricos com a morte. Logo, encontraríamos aí a resposta para a doença aparecer primeiro na cidade elevada:

OMOLU mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram, e Omolu era uma deusa das florestas da África, não sabia desta coisa de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima de cama. Então vinham os homens da Saúde Pública, metiam os doentes num saco, levavam 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 uma deusa das florestas da África, que podia saber das vacinas e coisas científicas? (AMADO, 1986, p.123)

Diante do exposto, o narrador do romance sugere que o aparecimento da doença é uma forma de castigo, sobretudo ao corpo daqueles sujeitos ricos. Contudo, como epidemia, a bexiga acaba devastando toda a cidade, neste caso, já não fará mais distinção entre rico e pobre; de dor moral ela passará a adquirir a conotação de dor física. Para Jorge Prata de Sousa,

Na literatura, a varíola representa terror para a vaidade feminina, quase sempre como punição à vida desregrada. Emblemática é a personagem Merteuil, de *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos, que termina “horripelmente desfigurada” e sem um olho. Em *Nana*, de Émile Zola, a doença não só mata Nana, como destrói-lhe a beleza, responsável pela ruína de tantos homens. Em Jorge Amado, está presente na cultura das classes pobres, notadamente afrodescendentes baianos. Ela atormenta os personagens de *Tereza Batista cansada de guerra* e *Capitães da areia*, em que Omolu exerce seu poder de propagar a enfermidade para se vingar dos ricos (SOUSA, 2011, p.242).

Conforme a varíola aparece no romance podemos pensar na relação estabelecida entre a doença e certas regiões geográficas num determinado tempo e espaço mais propício

ao seu aparecimento. Assim também podemos refletir acerca da conotação cultural que algumas doenças adquirem na história de vida de seus pacientes, ou seja, muitas são as pessoas que evitam até mesmo pronunciar o nome da enfermidade porque acreditam que possam adquirir o mesmo estado patológico novamente<sup>2</sup>. No texto do romance vemos essa mesma ocorrência, evita-se falar no nome da varíola; aliás, seu nome possui diversas acepções na narrativa: alastrim, bexiga, moléstia de Omolu, doença dos filhos de Omolu.

No filme a varíola aparece de uma forma avassaladora, permitindo ao espectador identificá-la de início, como, por exemplo, na cena em que a menina Dora cuida humildemente, como uma enfermeira, da mãe doente. Mais adiante, a menina ficará conhecida como filha de bexiguento, fato este transmitido pela solidariedade dos companheiros do grupo de Pedro Bala diante da história de vida da garota.

Se formos refletir criticamente, medicina, crença popular e narrativa caminham juntas por muitos motivos, especialmente, em virtude das semelhanças que, tanto a estória fictícia, quanto o relato oral do sintoma possuem. Na medicina como metanarrativa temos o aparecimento da doença, a descrição autobiográfica por parte dos pacientes; na literatura como metarrelato observamos o início do texto literário, o clímax e conflitos da estória relativos à doença que também expressam as relações entre linguagem e indivíduo. Assim sendo, percebemos que a interpretação médica produz “metahistórias” das doenças humanas, enquanto a narrativa ficcional cria nas doenças humanas metáforas para representar um elo verossímil com a realidade.

Em termos científicos, existem outras possibilidades para o aparecimento das patologias do corpo. Contudo, esse contraponto reforça as ideias da pesquisadora Rita Charon (2004) quando esclarece que uma doença tem seu tempo característico de curso e consiste numa complexa mistura de contingência e causalidade, particularidades e similitudes a outras doenças. Assim, comporta-se como uma espécie de tradição textual compreendida como um sistema de metáforas que pode desvendar sua materialidade e objetivo. De tal modo, a experiência da doença é diferente da experiência de estar doente. Observemos estes dados no fragmento seguinte:

Almiro foi o primeiro dos Capitães da Areia que caiu com alastrim. Uma noite, quando o negrinho Barandão o procurou no seu canto para fazer o amor (aquele amor que Pedro Bala proibira no trapiche), Almiro lhe disse:

- Tou com uma coceira danada.

Mostrou os braços já cheios de bolhas a Barandão:

- Parece que também tou queimando de febre.

Barandão era um negrinho corajoso, todo o grupo sabia disto. Mas da bexiga, da moléstia de Omolu, Barandão tinha um medo doido, um medo que muitas raças africanas tinham acumulado dentro dele. E sem se preocupar de que descobrissem suas relações sexuais com Almiro, saiu gritando entre os grupos:

- Almiro tá com bexiga... Gentes, Almiro tá com bexiga (AMADO, 1986, p.124).

Pelo excerto acima notamos diferentes nomes para a epidemia e sintomas relatados por Almiro. Quando a doença é percebida pelo outro - no caso Barandão - acaba demonstrando o repúdio diante da possível contaminação. Além disso, é necessário um

---

<sup>2</sup> Por exemplo, no caso do câncer, quando seu nome é oralmente pronunciado por alguns sujeitos, especialmente os que já tiveram esta doença, costumam abreviar o vocábulo a partir das iniciais “C.A.”.

tratamento adequado para o doente e o isolamento admite relação intrínseca com a patologia. Como observamos não há saída para o menino Almiro curar-se da doença, pois até mesmo a vacina era acessível somente aos ricos, já o único lugar destinado aos pobres vítimas da bexiga deveria ser o lazareto:

Omolu espalhou a bexiga na cidade. Era uma vingança contra a cidade dos ricos. Mas os ricos tinham a vacina, que sabia Omolu de vacinas? [...] Assim mesmo morreram negro, morreram pobre. Mas Omolu dizia que não fora o alastrim que matava. Fora o lazareto. Omolu só queria com o alastrim marcar seus filhinhos negros. O lazareto é que os matava (AMADO, 1986, p.138).

No plano narrativo do filme, Almiro aparece de repente com o mal-estar provocado pela varíola. Então, sofre em dois momentos com o julgamento e a exclusão por parte dos outros companheiros do grupo: primeiro isolado no local do canto do trapiche, agora destinado a ele, como meio de separá-lo dos outros considerados saudáveis; segundo através dos olhares melancólicos que este personagem expressa na película.

A doença, sendo dissolução, é também regressão. [...] A doença não cria nada, apesar de ser uma reformulação de um resto e não apenas a perda de um bem; como diz Cassirer, ela faz o doente regredir a “uma etapa anterior no caminho que a humanidade teve de abrir lentamente, por um esforço constante” [20, 566]. Ora, é verdade que, segundo Goldstein, a doença é um modo de vida reduzido, sem generosidade criativa, já que é desprovido de audácia, mas apesar disso, para o indivíduo, a doença não deixa de ser uma vida nova, caracterizada por novas constantes fisiológicas, por novos mecanismos para a obtenção de resultados aparentemente inalterados (CANGUILHEM, 2010, p.141).

Logo, o espectador de **Capitães da Areia** (2011) vê, na imagem fílmica, Almiro como um corpo doente carregado numa rede. O doente é substituído por um corpo portavoza da doença. Notamos, assim, a invisibilidade do outro em sua condição humana, portanto, precisa ser enclausurado e excluído do convívio social.

Ao discorrer sobre a doença como metáfora, especialmente, o câncer, a tuberculose e a AIDS, Susan Sontag assevera acerca do julgamento e isolamento:

O julgamento era imposto a uma comunidade (a peste que Apolo, No Canto I da *Ilíada*, inflige aos aqueus em castigo por Agamêmnon ter raptado a filha de Crises; a peste que atava Tebas, em Édipo, em razão da presença contagiosa do rei pecador) ou uma pessoa específica (a ferida fétida no pé de Filoctetes). As doenças em torno das quais as fantasias modernas se concentraram – a tuberculose, o câncer – são vistas como formas de autojulgamento, de autotraição (SONTAG, 2007, p. 39).

Nesse sentido, o primeiro ponto que visualizamos em relação à epidemia como metáfora da exclusão em ambas as narrativas, isto é, literária e fílmica, remete à bexiga como símbolo do julgamento e isolamento da sociedade.

No romance, quando o personagem Almiro relata ao amigo sobre sua doença, precisa lidar com diversos problemas, como por exemplo, a representação da doença como ruína e sua simbologia relacionada à morte. Além disso, é comum a associação da imagem da doença, sobretudo no filme, como resultado do castigo moral, consequência das

relações homossexuais entre Almiro e Barandão. Ainda no filme, é Boa Vida quem conta para Dora que Almiro morreu bexiguento, pois namorava Barandão, reforçando a ideia de que o doente é o único culpado pela dor física de seu corpo.

Segundo Charon, registros literários de experiências de doenças podem ensinar lições concretas sobre a vida dos indivíduos doentes, além de possibilitar aos médicos reconhecer as consequências de seus atos. Neste caso, compreendemos que tanto médico quanto escritor, roteirista ou adaptador da obra literária lidam com dramas humanos e precisam estar aptos para interagir com eles, de maneira coerente, isto é, entender clinicamente a doença ou mal físico e suas particularidades. Desta maneira Susan Sontag esclarece que:

Como qualquer situação extrema, a doença temida revela tanto o melhor como o pior da pessoa. Porém as explicações usuais das epidemias tratam sobretudo do efeito devastador da doença sobre a personalidade. Quanto mais fraco for o preconceito do cronista de que a doença é o castigo por alguma iniquidade, maior a probabilidade de que a explicação enfatize a corrupção moral que a disseminação da doença tornou manifesta. Mesmo que não seja entendida como um julgamento sobre a comunidade, a doença torna-se isso – retroativamente –, porquanto desencadeia uma inexorável derrocada da moral e dos costumes (SONTAG, 2007, p.40).

Através da imagem fílmica discutindo o drama da epidemia, o personagem Sem-Pernas procura mostrar aos companheiros que Almiro deve ser isolado no Lazareto, ou seja, exclui o outro diante da possibilidade de também ser a futura vítima da doença, como observamos, na transcrição da seguinte fala de Sem-Pernas: “Almiro ia morrer, mas a culpa é de Sem-Pernas? A culpa não é minha, não foi eu quem botou doença no mundo.” No texto literário a atitude de Sem-Pernas quando sabe da morte de Almiro é de reflexão e recato: Sem-Pernas armara um escândalo. Depois que soubera que ele morrera ficara ainda mais retraído, parecia o culpado da morte de Almiro. Não conversava com ninguém. Só com o cachorro que arranjava (AMADO, 1986, p.137)

Há diversas conjunções entre a linguagem literária e a linguagem fílmica que expressam a dramaticidade com que o problema da doença é representado artisticamente: no romance Almiro é mandado para o lazareto; na película do filme ele é entregue à família que logo em seguida também o leva para o local de tratamento, onde acaba morrendo. Observamos o grande medo dos meninos acerca do lazareto, isto é, do local destinado à reclusão para a cura da doença. Além disso, não há intervenção de médicos que possam auxiliá-los a cuidar das dores físicas.

Notamos que, além de separados da sociedade soteropolitana, os capitães da areia precisarão reagir contra o distanciamento do grupo diante do mal-estar físico e moral.

[...] Depois, Sem-Pernas falou para todos, apontando Almiro com o dedo:  
- Ninguém aqui vai ficar bexiguento só por causa desse fresco.  
Todos o olhavam, esperando o que ele diria. Almiro soluçava, as mãos no rosto, encolhido na parede. Sem-Pernas falava:  
- Ele vai sair daqui agorinha mesmo. Vai se meter em qualquer canto da rua até que os mata-cachorros da saúde pegue ele e leve pro lazareto (AMADO, 1986, p.124).

Nesta passagem da narrativa observamos a ênfase na doença como julgamento no sujeito e não mais na sociedade: “[...] as considerações sobre as doenças modernas – nas quais o julgamento tende a recair no indivíduo e não na sociedade – parecem



exageradamente desatentas à maneira lamentável como muitas pessoas recebem a notícia de que estão morrendo” (SONTAG, 2007, p.40).

Assim sendo, o segundo ponto da epidemia como metáfora equivale ao estabelecimento da bexiga como símbolo do desaparecimento do grupo dos capitães da areia.

O trecho do romance descrito na citação acima, e, transposto na película, recupera o comportamento de Pedro Bala ao não excluir o amigo doente do restante do grupo, mas sim procurar uma solução adequada para o problema, pois a dificuldade de um representaria o mal de todos. Logo, é necessário procurar um tratamento adequado, a cura para a doença.

Neste aspecto vemos que, a chance de cura proporcionada pela medicina atua com um poder sobre a vida, simbolizando um processo social. Foucault (2008) faz referência ao processo de medicalização social tendo em vista que a medicina não se tornou individual, isto é, ao se apresentar como prática social ela transforma o corpo individual em força de trabalho com o intuito de controlar a sociedade. Logo, a cura do personagem Almiro também simbolizaria o controle sobre o grupo dos capitães da areia.

Segundo Foucault (2008), primeiro o investimento é feito sobre o indivíduo por intermédio da ação sobre o biológico e, posteriormente, controlam-se as consciências e ideologias. Neste sentido, Foucault fala do desenvolvimento de um poder sobre a vida – um biopoder – que é exercido sobre os corpos por meio da tecnologia disciplinar. Então, a medicina ou a lei vigorada por ela estabeleceria diversas medidas de controle sobre o corpo individual e coletivo, possibilitando o exercício cada vez mais refinado do poder sobre a vida. Talvez devido a isso os meninos não recorram ao médico para ajudar o companheiro, mas sim à mãe-de-santo, alguém mais próximo deles e, que, possivelmente seria mais confiável e apta para libertá-los de toda e qualquer mazela física e social, afinal ambos identificam-se.

Podemos dizer que a doença muito mais do que a dor e o mal físico simboliza o desaparecimento e a disseminação do grupo dos capitães da areia. A exclusão diante da doença é notória, porém algo mais devastador seria justamente o desaparecimento por morte de todo o grupo.

A falta de compaixão do personagem Sem-Pernas simboliza a forma como a sociedade lida com o doente, esquecendo-o isolado em casas de repouso à mercê da morte. Assim, o leitor promove uma leitura humanizada sobre a condição existencial desses meninos homens, além da reflexão sobre a experiência de adoecer em todas as suas contradições e significados.

[...] Vai pro inferno, que a gente não vai ficar com bexiga por você. Por amor de você, xibungo...

Almiro fazia que não, que não, e seus soluços enchiam o trapiche. O negrinho Barandão tremia, Pirulito clamava que era castigo de Deus por causa dos pecados deles, os outros não sabiam que fazer. Sem-Pernas se preparava para forçar Almiro a sair. Pirulito se abraçou com um quadro de Nossa Senhora e disse:

- Vamos rezar todo mundo, que isto é um castigo de Deus pros pecados da gente. A gente peca muito, Deus tá castigando. Vamos pedir perdão... – e sua voz era como um clamor, soava anunciando vinganças (AMADO, 1986, p.125).

A solidariedade do personagem Pirulito é demonstrada através da ira de Deus diante do contato homossexual de Almiro e Barandão. Assim também, podemos dizer que evidencia a importância da escuta para a dor do outro (CHARON, 2004).

Nessa perspectiva, visualizamos o terceiro ponto da epidemia como metáfora em **Capitães da Areia** que remete à submissão do sujeito ao corpo e às condições da medicina. Ao adentrar no espaço da enfermidade, o doente passa a viver submisso ao corpo e às condições da ciência e de seu discurso, como, por exemplo: quando da ausência de cura para a moléstia, os remédios que talvez funcionem, seus efeitos colaterais, a transmissão da doença, dentre outros fatores. Tal fato produz a dor e o silêncio do paciente, assim como vemos Almiro silenciando diante do preconceito e descaso de Sem-Pernas.

Logo, a dor física e a dor moral acabam circundando as relações interpessoais dos capitães da areia, comprometendo os ideais do grupo e fortalecendo a subalternidade.

## Conclusão

Com base na discussão podemos dizer que, tanto a narrativa fílmica quanto a literária de **Capitães da Areia** depõem a favor da manifestação da epidemia como representação da condição social na qual estão inseridos os personagens.

Os comentários que fizemos em relação ao romance e ao filme também possibilitaram a construção de elos entre medicina e literatura. As dores físicas e morais vivenciadas pelos personagens demonstram as relações de poder que se manifestam na esfera social, trazendo para a linguagem literária e fílmica alguns assuntos recorrentes da contemporaneidade.

## Referências Bibliográficas

- 1] AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 62. ed. Rio de Janeiro, Editora Primor, 1986.
- 2] CHARON, Rita. *Narrative and medicine*. N Engl. J Med. 2004; 305 (9): 862-4.
- 3] FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete, Petrópolis: Vozes, 2005.
- 4] \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2008
- 5] \_\_\_\_\_. *O poder psiquiátrico: curso no Collège de France (1973-1974)*. Tradução de E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- 6] CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Tradução de Maria Threzeza Redig de Carvalho Barrocas. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- 7] MOULIN, Anne Marie. “O corpo diante da medicina“. In: CORBIN, Allain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- 8] SOUSA, Jorge Prata de. “A coléra, a tuberculose e a varíola: as doenças e seus corpos“. In: PRIORE, Mary Del. AMANTINO, Márcia (orgs). *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- 9] SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo; Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 10] SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- 11] *Capitães da Areia*. Longa Metragem. Direção Cecília Amado. Distribuidor Imagem

Filmes, 2011.

---

<sup>i</sup> **Margarida PONTES TIMBÓ, Doutoranda.**  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
guidinhapontes@yahoo.com.br