

# Capitães da Areia, romance e filme em diálogo

## Captains of the Sands, novel and film in dialogue

---

RENATA PALTRINIERI HOGRAEFE<sup>1</sup>

MARIA ZILDA DA CUNHA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Sob a perspectiva dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, este estudo tem como objetivo comparar o romance *Capitães da Areia* (1937) e o filme homônimo (2001), discutindo como a construção da personagem principal pode refletir o contexto histórico em que essas obras operam, e também como tal elemento narrativo marca os projetos políticos e estéticos de seus respectivos autores. Desta forma, tentamos mostrar como, de formas diferentes, o processo de constituição do personagem Pedro Bala pode ser representante de um sujeito histórico em diferentes contextos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; cinema; Jorge Amado.

**ABSTRACT:** From the perspective of Comparative Studies of Literature in Portuguese, this study aims to compare the novel *Capitães da Areia* (1937) and the homonymous film (2001), discussing how the construction of the main character can reflect the historical context in which these works operate, and also how it marks the political and aesthetic projects of their respective authors. By doing so, we present how, in distinct ways, the process of constitution of the character Pedro Bala can be representative of a real historical subject in different contexts.

**KEYWORDS:** Literature; cinema; Jorge Amado.

1. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

2. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Em 1937, voltado para uma temática político-ideológica, Jorge Amado publica o livro que seria um dos seus maiores sucessos, *Capitães da Areia*. Sua primeira edição, lançada logo da implantação do Estado Novo, foi apreendida, incinerada e proibida por ser considerada uma obra simpatizante da ideologia comunista. Somente em 1944, foi reeditada e passou a circular o mundo.

Temas como exclusão social, engajamento político, greves, opressão dos sistemas coercitivos do governo, tensão, diferenças de classes sociais, delitos, violência, sincretismo religioso entre outros são abordados pela obra de cunho socialista, sob uma perspectiva humanizada e lírica a qual não deixa de denunciar os efeitos da marginalidade nos jovens e sua intrínseca relação com um sistema social perverso.

Além de ter sido traduzido para vários idiomas, o romance também foi adaptado para o rádio, televisão, teatro, dança, cinema e quadrinhos.

Especificamente quanto às adaptações para o cinema, a obra, em 1971, serviu de pano de fundo para a produção do diretor Hall Bartlett intitulada inicialmente de *The Sandpit Generals*, mas foi apresentada ao público por outros dois títulos *The Defiant* e *The Wild Pack*. Tal produção foi exibida nos Estados Unidos e em outros países, mas nunca no Brasil, apesar de ter algumas cenas exteriores gravadas em Salvador. Nos EUA, foi um fracasso de bilheteria, provavelmente por se tratar de uma obra com tendências socialistas. Por outro lado, causou grande repercussão na Rússia, onde se tornou referência.

Em 2011, *Capitães da Areia* voltou para as telas do cinema com o filme homônimo dirigido por Cecília Amado, neta de Jorge Amado.

Essas recorrentes adaptações são fatos que, por si só, sinalizam a necessidade de um estudo comparativo mais profundo e detalhado da obra. O que há na narrativa amadiana que a torna tão “adaptável” a outros tipos de suportes/mídias?

A primeira resposta que nos vem à mente seria o caráter narrativo presente tanto na obra literária quanto nas adaptações televisivas, teatrais e fílmicas. Nesse sentido, podemos verificar a possibilidade de adaptação das obras amadianas para determinadas mídias em virtude da semelhança de seus componentes estruturais de narrativa de ficção: construção das personagens, enredo, foco narrativo, questão espacial e temporal etc. É em razão desse viés narrativo que tais manifestações culturais se imbricam e estabelecem relações dialógicas entre si e, também, com outras áreas do saber (Sociologia, Antropologia, Filosofia...).

Sobre essa possibilidade de aproximação, afirma Marquezini que

De fato, é sempre importante lembrar que, sendo o cinema uma arte que surge e se consolida principalmente no século XX, e sendo os filmes de ficção narrativas, é da teoria literária, em geral, que se originaram muitos dos princípios da teoria do filme – respeitando-se, evidentemente, as singularidades cinematográficas. (MARQUEZINI, 2008, p.182.).

Além disso, de acordo com em uma coluna escrita para o Caderno Sabático do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 04/08/12, “[...] a oralidade, musicalidade e apuro visual marcam as narrativas do escritor, para além do texto em si” (ROCHA, 2012, p. 5) e criam um projeto de ficção multimídia.

Outra característica da obra de Jorge Amado que também contribui para que ela extrapole o limite do papel é sua estrutura narrativa folhetinesca, herdada de José de Alencar, a qual sempre seduziu o público por apresentar, como nos ensina Hélio Guimarães,

[...] uma narrativa caudalosa e repleta de reviravoltas, forte carga sentimental e melodramática e um pano de fundo composto de períodos ou episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo espectador. Elementos encontrados em abundância no romance romântico e realista do século XIX. (GUIMARÃES, 2003, p.91-114).

As hipóteses são muitas, no entanto, não é a intenção deste pequeno texto dar conta da tamanha tarefa de investigar profundamente o fenômeno da adaptação da obra amadiana para outros suportes. Focaremos nossa análise, então, na comparação de trechos da obra literária *Capitães da Areia* e da obra fílmica homônima de 2011, verificando como se dá, em cada uma delas, a construção e a trajetória da personagem Pedro Bala e como ocorre sua constituição como sujeito porta-voz de um imaginário ideal de brasileiro. Entendemos que tal personagem se configura, na obra literária, como uma espécie de herói nacional que, naquele momento histórico, questionava o sistema hegemônico-eurocêntrico estabelecido, projetando ideais e valores e, portanto, carregando, metonimicamente, um ideário de jovem brasileiro e, consequentemente, de nação. Será que essa projeção de herói também ocorre na obra fílmica? Será que o filme de Cecília Amado, no início do século XXI, tem alguma pretensão de questionar as relações de poder estabelecidas e representar, de alguma forma, a identidade nacional? Será que, assim como o livro, busca desvelar uma realidade? Pretendemos responder a essas questões no desenvolvimento deste trabalho.

É imprescindível ter sempre em vista que as relações entre essas manifestações artísticas estabelecem um processo cultural complexo, cada qual com objetivos artísticos diversos mas que, intencionalmente ou não, promovem a construção e divulgação uma identidade nacional e cultural do Brasil.

Sob esta perspectiva, buscaremos mostrar como, de forma distinta, nestas obras, se dá o processo de constituição da personagem Pedro Bala e como este sujeito pode ser representante de um sujeito real e histórico.

Analisaremos, também, o engajamento político proposto pela obra literária e como, em razão do tempo histórico, houve a opção por outro posicionamento político no filme dirigido por Cecília Amado.

“COMPANHEIROS, VAMOS PRA LUTA...NAS FOLHAS DO ROMANCE”

*Enredo e personagem exprimem, ligados,  
os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele,  
os significados e valores que o animam*  
Antonio Candido

Antes de analisarmos a construção e a trajetória do personagem Pedro Bala, faz-se necessário tecer algumas observações sobre o projeto literário de Jorge Amado já que ambos estão intimamente ligados.

Em seus primeiros romances, temos a exploração de uma temática político-ideológica em confluência com a “cartilha” do Partido Comunista, do qual o autor fazia parte. Tal posicionamento político pode ser explicado em razão das transformações e efeitos experimentados após a revolução de 30 e o início do Estado Novo. Nesse momento histórico, há um embate ideológico entre a chamada Ação Integralista, liderada por Plínio Salgado e com tendências fascistas, e a Aliança Nacional Libertadora, com base no Partido Comunista e que tinha à frente Luís Carlos Prestes. Esse acirramento criou um clima de instabilidade que veio propiciar o golpe de Vargas. É nesse panorama que o Partido Comunista, no Brasil, cresce, mesmo clandestinamente, e passa a levantar problemas sociais.

Influenciada por esse contexto histórico, parte dos escritores que fazia parte da chamada geração de 30 deixa de lado o nacionalismo ufanista inicial do Movimento Modernista e volta-se para a produção de uma literatura empenhada em relatar as condições miseráveis das classes trabalhadoras e as distâncias entre as classes

sociais. Dessa forma, a literatura ganha um tom de combate e denúncia. Surgem os romances proletários e a poesia engajada que dão voz aos excluídos e pregam a necessidade de transformação para deixarmos de lado a marca do subdesenvolvimento e inaugurarmos uma nova nação. Os primeiros romances de Jorge Amado se inserem nessa perspectiva.

Os romances desta fase exemplificam o embricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político e resultam do clima de excitação revolucionária existente em diversos países, a partir do Ascenso Comunista de 1917. Jorge Amado se irmana aos escritores e intelectuais que voltaram sua atividade para a concretização do socialismo. O impulso de esperança e utopia é o mesmo que alimentou a obra dos “companheiros de viagem” da revolução, espalhados mundo afora. De Picasso a Malraux, de Brecht a Maiakovski, boa parte da produção artística da época deixa-se marcar por um inconfundível ardor participante e impregna-se da atmosfera de radicalismo político então vigente. Como seus parceiros do movimento comunista internacional, Amado quer pegar o sonho com as mãos, para com eles fazer a literatura do oprimido. (DUARTE, 1996, p.18).

A união exacerbada entre projeto literário e projeto político não dura muito, pois, Jorge Amado se decepçiona profundamente com o partido comunista e o governo stalinista e seus romances passam, a partir de *Gabriela*, a abordar temáticas mais regionais e voltadas para o cotidiano de pessoas comuns e, dessa maneira, seu traço ideológico se apazigua, mas não deixa de ter um cunho social.

Apesar dessas diferenças, há uma continuidade no estilo e na temática de Jorge Amado, ou seja, sua linguagem com traços orais, sua estrutura romanesca, seu lirismo e tipos populares e, principalmente, seu projeto literário continuaram a desenhar seus romances.

No tocante a essa continuidade, Carelli, em seu artigo “Jorge dos Subterrâneos – Literatura, História e Política no Estado Novo”, afirma que

[...] embora tematicamente muito diversas, tanto as obras do chamado “momento político” do escritor quanto as da conhecida “fase best-seller” baseiam-se nos mesmos princípios de criação literária: a simplificação da linguagem; a elaboração de personagens com base em figuras “do povo”; uma estrutura narrativa folhetinesca; e uma mesma finalidade: a sedução do público. Enquanto escritor engajado, Jorge Amado,

por meio de sua imaginação poderosa (tal como a percebeu Graciliano Ramos) procurou “vender” aos leitores suas concepções políticas por meio de suas narrativas. Decepcionado com o Partido, continuou a vender histórias, construídas praticamente do mesmo modo, com uma nova “moral. (CARELLI, no prelo, p. 3).

Ainda voltado para uma temática político-ideológica, Amado publica *Capitães da Areia*, romance que, ao retratar as peripécias de um grupo de meninos de rua, aborda a marginalidade social urbana. Colocando os marginalizados no centro de sua narrativa e dando-lhes voz, Amado propicia que seus personagens tomem consciência política, se construam como indivíduos através de experiências coletivas e se formem como agentes sociais transformadores da realidade. No mais, sua linguagem marcada pela oralidade e a fluidez de sua narração cativam e conquistam o público leitor.

No início de sua obra, nós nos deparamos com personagens excluídos e delinquentes, mas que, ao enfrentarem as adversidades provindas de uma sociedade desigual e ainda com o pé no passado colonial, vão se construindo como sujeitos. Suas ações se voltam ao enfrentamento do contexto histórico por eles vividos e incentivam a luta das camadas excluídas para a tomada de seu lugar no tempo e no espaço.

Desse modo, as personagens do romance *Capitães da Areia*, mesmo sendo representações, levam o leitor a viver suas experiências e, assim, esses seres ficcionais criam relações complexas com o real e propiciam a disseminação do projeto literário do autor quanto à formação de um público leitor, à transformação da realidade e à construção de um ideal de nação fundamentado nos valores da chamada Utopia Socialista.

Quanto a essa capacidade de a personagem de ficção levar o ser humano a vivenciar e contemplar sua condição e, desta maneira, transformar-se, Anatol Rosenfeld ensina-nos que

[...] a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores e ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite

em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam como num momento de iluminação, na plena concreção do ser individual. (ROSENFELD in CANDIDO et al, 1992, p.45).

Ainda sobre a personagem de ficção no romance, Antônio Cândido afirma que “[...] pode-se dizer que (o personagem) é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX, mas que só adquire significado no contexto [...]” (CANDIDO et al, 1992, p. 54 e 55).

Especificamente sobre o protagonista do romance *Capitães da Areia*, Jorge Amado cria a personagem romanesca Pedro Bala, o qual, dentro de uma ótica utópico-socialista, irá seguir a jornada do herói tradicional em todas as suas fases e agirá motivado pela ascensão do bem comum mesmo que para isso tenha que cometer transgressões sociais e macular seu caráter. No romance, Pedro se torna sujeito a partir da tomada de consciência da exploração e da opressão a que os menos favorecidos estão submetidos dentro do sistema capitalista e se lança à luta social. Assim, *Capitães da Areia* busca propulsionar o engajamento político das classes marginalizadas, principalmente dos jovens, e através dele tornar acessível à libertação dessas classes e, por fim, a transformação da realidade social.

A princípio, Pedro era apenas um do grupo, mas ao se envolver em uma briga com o líder os meninos, ele alcança o posto de chefe dos capitães.

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe [...]. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois em um navio. Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época em diante que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. (AMADO, 2009, p. 27).

Nesse momento, o herói Pedro Bala é chamado à aventura e se entrega a ela. Ele e os capitães se voltam contra os burgueses da Cidade Alta, arquitetam planos e cometem crimes numa jornada “robinwoodesca”. Os delitos praticados são descritos como justos e decorrentes de uma ordem social desigual. Assim, através do ponto de vista da narrativa, os Capitães da Areia são vistos como vítimas de uma sociedade opressora e, não, como criminosos. Seus gestos são descritos como grandiosos. No entanto, em resposta, esta mesma sociedade opressora coloca a seu favor a atuação dos mecanismos coercitivos do Estado. Os meninos são perseguidos pela polícia, pelo diretor do reformatório e, até mesmo, por uma ala mais conservadora da Igreja Católica.

Expressando uma imensa coragem, Pedro Bala se envolve em várias ações que vão, pouco a pouco, desvelando seu caráter elevado, seu senso de justiça, sua liderança e extrema coragem.

Pedro Bala acordou com um ruído perto de si. Dormia de bruços e olhou pra debaixo dos braços. Viu que um menino se levantava e se aproximava cautelosamente do canto de Pirulito. Pedro Bala, no meio do sono em que estava, pensou, a princípio, que se tratasse de um caso de pederastia. E ficou atento para expulsar o passivo do grupo, pois uma das leis do grupo era que não admitiriam pederastas passivos. Mas acordou completamente e logo recordou que era impossível, pois Pirulito não era dessas coisas. Devia se tratar de furto. Realmente o garoto já abria o baú de Pirulito. Pedro Bala se atirou em cima dele. A luta foi rápida. Pirulito acordou, mas os demais dormiam,

– Tu tá roubando um companheiro?

O outro ficou calado, coçando o queixo ferido. Pedro Bala continuou:

– Amanhã tu vai embora... Não quero mais tu com a gente. Vai ficar com a gente do Ezequiel, que vive roubando uns dos outros. (AMADO, 2009, p. 45).

– Não vai – repetiu Pedro Bala.

– Porque, meu filho? Perguntou o padre José Pedro.

– Tu sabe, padre, que ninguém volta vivo 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. (AMADO, 2009, p. 145).

Há duas pessoas que não pertencem ao grupo e em quem Pedro Bala confia: o Padre José Pedro, representante da Igreja Católica, e a mãe-de-santo Don'Aninha, representante do Candomblé. Estes personagens atuam como espécies de mentores do nosso herói. São eles que ajudam Pedro Bala a sair de situações conflituosas.

Tudo caminha bem, Pedro Bala vai tendo êxitos em suas proações e lutas contra os inimigos. Suas experiências sempre envolvem os capitães e, portanto, são coletivas. E é, a partir delas, que consciência crítica de Bala vai se formando.

No entanto, Pedro Bala, como todo herói tradicional, teve de enfrentar duas situações catárticas para se constituir, finalmente, como sujeito autônomo e agente social.

A primeira situação é sua prisão no reformatório após uma tentativa de roubo a uma residência. Durante o período em que Bala esteve preso, ele sofreu as maiores torturas: apanhou, ficou confinado em um quarto escuro e minúsculo onde quase não podia se mexer, era alimentado com uma comida extremamente salgada e quase nunca bebia água. Mesmo assim, nunca entregou o esconderijo dos Capitães e não deu nenhuma informação que pudesse localizá-los, provando a nobreza de seu caráter e seu heroísmo.

A segunda situação se dá com a morte de Dora. A sua dor e perda são tamanhas que ele se joga ao mar para seguir o corpo de sua amada no saveiro do Querido de Deus e nada até não mais ter forças, não se importando em morrer. No entanto, a lembrança da valentia de Dora o salva e ele volta para cumprir sua missão. Ele renasceu naquele momento, como todo herói romanesco.

Outro aspecto heroico de Pedro Bala relaciona-se a sua origem. No meio de uma conversa despretensiosa com João de Adão, Boa-Vida e comadre Luísa, Pedro Bala descobre que seu pai era Raimundo, o líder dos doqueiros, e que morreu liderando uma greve. Conforme mostra o trecho do romance, “[...] 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.” (AMADO, 2009, p. 83).

O enaltecimento do pai de Pedro Bala e, portanto, da origem do nosso herói, faz com que ele se equipare a uma espécie de “semideus”. Ele carrega o gene da transformação, da causa pela qual seu pai morreu, e irá honrar essa herança.

A idealização romanesca compõe o retrato modelar do oprimido, o “romance proletário” empresta-lhe uma consciência para impulsioná-lo em sua afirmação como indivíduo. O voo da morte de Sem Pernas, que pula das alturas da cidade rica rumo à cidade baixa, marca o momento agônico do pathos na trajetória do grupo, romanesca

descida aos infernos, preparatória à elevação e reconhecimento definitivos dos personagens. Algo semelhante ocorre com Pedro Bala em sua fuga da prisão e no mergulho no oceano acompanhando o cadáver da amada. Com isto, transforma-se também a ação do romance. A recorrência ao substrato mítico – morte e renascimento do herói – emoldura a leitura amadiana da utopia socialista. Mais tarde, a delinquência infantil cede lugar ao engajamento proletário. Os garotos crescem. Mais que isto, são impulsionados do mundo da sobrevivência individual para a rebeldia de uma classe que se levanta. Não será ainda a revolução, mas o salto sonhado por Jorge Amado naqueles idos de 37. (DUARTE, 2012, n.p.).

Pedro Bala, dessa forma, é apresentado como um dos meninos, chega à liderança, organiza a atuação dos capitães de forma justa e regrada, ganha fama, descobre sua genealogia de líder, é preso no reformatório onde conhece o inferno, consegue escapar, volta ao inferno com a morte de Dora e ressurge como líder, não mais dos meninos, mas do movimento sindical e se constitui como sujeito através da sua tomada de consciência política e de suas experiências coletivas, funcionando como uma espécie de agente da transformação daquele cenário.

Através de um processo gradual de crescimento fundado nas suas experiências, Pedro Bala consegue deixar sua situação de exclusão e funda o embrião do jovem politicamente atuante e engajado que irá transformar a situação histórica de desigualdade social e ajudar a construir uma imagem de nação autônoma brasileira.

#### NAS TELAS, OS CAPITÃES DEIXAM DE IR À LUTA

Como sabemos, o cinema e a literatura possuem um caráter narrativo indiscutível. No entanto, no cinema, os recursos tecnológicos e seu caráter imagético instauram novas possibilidades de se organizar as estruturas narratológicas e, assim, de se construir a narrativa.

Quando se trata de uma adaptação fílmica de obra literária, deve-se deixar de lado as discussões sobre fidelidade já que se trata de uma nova produção artística, segundo as mais recentes teorias da adaptação. Tais teorias estão voltadas para a superação do discurso da fidelidade, apresentam uma perspectiva mais ampla que envolve tanto os elementos internos das obras quanto os externos, verificando o diálogo que elas estabelecem. Por esta nova abordagem, faz-se uma leitura interpretativa das produções culturais no movimento dos vários agentes produtores,

realizadores e exibidores, englobando também as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio (literário ou fílmico) uma dada realidade sociocultural.

Assim, quando se discute a adaptação, deve-se levar em conta que estamos diante de um novo tipo de texto, híbrido, que pede uma abordagem inter e transdisciplinar e que envolve toda uma complexidade, pois se trata de textos em que se encontram simultaneamente signos de diferentes sistemas ou códigos.

Nesse sentido, as obras sempre terão impressas as marcas de autoria e de seu contexto histórico. De acordo com Bosi, os “[...] valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do mundo do romancista, e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora afastar-se dela e julgá-la.” (BOSI in NOVAES 1988, p.38).

No tocante à adaptação do romance *Capitães da Areia*, podemos afirmar que Cecília Amado optou por adaptar fielmente algumas passagens da obra de partida, mas dentro de outro enfoque, apresentando assim um projeto político e estético diferente do romance.

No filme, não se opta pelo combate à desigualdade social pelo engajamento político dos excluídos, veia central do romance, e os holofotes se voltam para a história de amor de Pedro Bala e Dora. Portanto, enquanto no romance, a constituição do sujeito Pedro Bala se dá pela vivência de experiências coletivas voltadas para a inserção dos excluídos, no filme, através das escolhas estéticas, do roteiro e dos recortes, potencializa-se a experiência individual e amorosa de Pedro Bala.

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 1976, p. 113).

Assim, a opção de se priorizar o indivíduo e o que ele alcança pelo seu próprio esforço (*self-made man*) está em consonância com as tendências vigentes na atualidade, em que os indivíduos estão desencantados com as lutas políticas e ideológicas, pois, estas se diluíram e seguem sem uma distinção clara entre suas fronteiras. Além disso, a marcha incessante do capitalismo impõe aos indivíduos a busca pela realização material e pela satisfação de seus desejos individuais. Essa nova configuração reflete em diversas esferas e, principalmente, nas manifestações artísticas. Não há mais espaço para o coletivo e algo que se reflete na adaptação da diretora Cecília

Amado. No filme, mostra-se a relação de personagens que agem, sem nenhum objetivo maior, em um espaço esvaziado de historicidade.

Quando questionada sobre sua adaptação fílmica em uma entrevista para a revista *Caros Amigos*, a diretora respondeu:

Caros Amigos – Por que a escolha de que o filme se passasse na década de 1950 ao invés de 1930 como no livro?

O livro foi escrito em 1937, por um Jorge Amado de 24 anos no auge do seu engajamento político. Eu preferi ser fiel ao Jorge que eu conheci, 50 anos depois. Seu olhar era muito mais social do que político. Escolhi a vertente humana do livro, um drama que continua atual. Por isso optei pelos anos 50, de forma a fugir do contexto político e fazer uma fábula quase atemporal. (AMADO, 2012, n.p.).

Nesse sentido, podemos dizer que a opção da diretora é um reflexo do contexto histórico ao qual pertence Cecília Amado, já que, na atualidade, há uma fluidez nos posicionamentos políticos e nas relações humanas.

Quanto à construção das personagens pelo filme, podemos afirmar que os traços característicos de cada menino sofrem certo apagamento. Há uma espécie planificação dos capitães, pois em sua maioria são retratados como pequenos malandros que cometem delitos por diversão. No romance, há, por grande parte dos meninos, a superação de sua condição inicial de exclusão. No entanto, na adaptação, os personagens permanecem inalterados no seu espírito já que não se alteram com as experiências vividas.

No mais, as ações das personagens mostradas através de um fluxo acelerado, quase imitando a estética vídeo-clip, colocam-nos diante de um paradoxo, uma vez que há um movimento incessante dos personagens, mas, ao mesmo tempo, esse movimento não progride, os personagens não crescem paulatinamente com suas experiências.

O filme, portanto, passa a impressão de que tudo está em movimento mas, no fundo, nada muda: a experiência não é convertida em conhecimento, em saber narrável. Essa peculiaridade do filme remete à tradição baudelairiana do *flâneur*, citada por Walter Benjamin. Para esse autor, a figura do *flâneur* seria espécie de alegoria da crise na transmissibilidade da experiência (BENJAMIN, 1989, p. 237).

A planificação também atinge o personagem Pedro Bala que, diferentemente do romance, vivencia experiências mais pessoais do que coletivas e não chega a se constituir como sujeito coletivo. Seu engajamento político não se concretiza e apenas em duas cenas do filme há a menção de alguma conscientização política.

Em uma dessas cenas, Dora pergunta a Professor sobre a história do pai de Pedro Bala. O Professor responde que o pai de Pedro era estivador e que organizava o pessoal para fazer greve e lutar pelos seus direitos. Diz também que era um comunista e Dora se assusta. Não há comentários sobre seu assassinato durante a liderança de uma greve. É uma tomada interna que acontece depois de uma tomada externa. A conversa dentro do galpão dos capitães retira do assunto seu peso e sua característica de coletividade, dando a impressão de ser um assunto coloquial e corriqueiro, sem muita importância.

Já na outra cena, o Professor profetiza sobre o destino dos Capitães da Areia. Ao falar de Pedro Bala, diz que seguirá o destino dele, irá ajudar os meninos na sua luta mais importante, a luta pela liberdade. “Não vai ter gente que ele não ajude, vai ser como o pai e organizar todos os meninos da Bahia. Todo mundo vai parar para ouvir ele. Vai lutar pelo que tem mais importante na vida: a liberdade.”

Enquanto Professor fala em *off*, a câmera se centra em Pedro Bala carregando uma imagem de Iemanjá junto com outras pessoas na praia. O fato de ser uma cena externa e com uma iluminação branca nos transmite uma sensação de liberdade, mas opta-se por deixar vaga o que seria essa luta pela liberdade.

No tocante à escola estética, podemos afirmar que *Capitães da Areia* possui traços do neorrealismo. Ressalte-se que não pretendemos afirmar que a obra fílmica de Cecília Amado se insere nesta estética uma vez que o cinema neorrealista é uma manifestação cultural específica de um dado contexto histórico e somente as obras pertencentes a este momento podem ser classificadas como tal. No entanto, sugere-se que, por um posicionamento político, a obra fílmica de 2011 dialoga com aquele movimento. O filme tenta mostrar a realidade dos meninos de rua através de uma estética que carrega alguns traços do movimento estético do neorrealismo.

O filme busca nas ruas a realidade viva, fugindo dos estúdios. As locações contribuem para proporcionar um senso de autenticidade mas, por outro lado, a romantização do problema do menor excluído cria o efeito oposto.

Assim como o neorrealismo, a direção selecionou não-atores para compor o elenco do filme através de oficinas envolvendo ONGs que atuam na periferia de Salvador. Por isso, a atuação dos autores não é um ponto forte do filme e, muitas vezes, por ser “robótica”, não convence.

É importante frisar que, no que se refere à imagem do Brasil, o filme reproduz uma visão de nação que coloca em evidência vários estereótipos tão enraizados aqui e além de nossas fronteiras. O Brasil do filme continua a ser o país da malandragem,

do samba, da sensualidade das mulatas, da prostituição, do Candomblé e da pobreza. São imagens do Brasil que foram introjetadas e aceitas como sendo verdades absolutas em razão da manipulação da cultura hegemônica, imagens estas que priorizam o individual, o exótico, as generalizações etc. No mais, apresenta uma postura crítica massificada e tímida em relação aos problemas humanos de caráter social e político. O sujeito aqui construído é o sujeito em dissonância.

Conforme explana Edward Said em *Orientalismo* (2003), a focalização exótica e a visão do outro relacionam-se, assim, com o ponto de vista de quem descreve e opina. O ponto de partida, as expectativas e interesses de quem descreve ou mitifica outros povos é determinante para a construção dessas imagens que são tão diversas como os destinos e interesses dos Europeus. A descoberta da alteridade dá, assim, lugar à construção de alternativas, reais ou imaginárias de que a Utopia de Thomas More é um exemplo, pois é a distância que dá origem à sensação de “exótico”, quando da descrição de locais, seres, costumes e hábitos raros. (CUSTÓDIO, no prelo).

Quanto aos outros elementos estéticos, é importante observar a trilha sonora, assinada por Carlinhos Brown (das dez músicas do filme, oito são dele, sendo duas inéditas), que confere ritmo local ao filme, típico das produções melodramáticas. Nas tomadas que retratam passagens mais românticas ou de descontração entre os meninos, a cadência das músicas é mais suave e, às vezes, chega a lembrar o ritmo de cantigas de ninar, conferindo, assim, um tom idílico para a cena. Já em tomadas que mostram as brigas dos meninos ou as experiências de Pedro Bala no reformatório, as músicas conferem um ritmo “violento” à película.

A associação da trilha à estética do vídeo-clip confere ao filme uma estrutura narratológica superficial, tornando o filme apenas mais um espetáculo.

Ainda no que se refere à trilha, foi incorporada uma canção do músico angolano Dog Murras, no ritmo do Kuduro. Deve-se atentar para esses fatos, pois, a indústria cultural tem se utilizado de tendências do “politicamente correto”, tais como a criouldade, o combate ao preconceito, a preservação do Meio-Ambiente, entre outras, para alavancar as vendas e atender o que se chama “necessidade do mercado”. No filme, a inclusão dessa canção não quer senão passar a mensagem de que o povo brasileiro é fruto da miscigenação e aceita o outro como parte de sua cultura, sem maiores problematizações.

A iluminação, as cores e a fotografia também agem como uma espécie de eufemismo para a dura situação de exclusão enfrentada pelos capitães. Há um tom solar, imitando a iluminação natural, que confere uma sensação de ambiente agradável e de aconchego ao espaço em que as crianças atuam. As cores são leves, optou-se pelo uso do branco, azul e da cor de areia para criar a sensação de que as crianças viviam em uma situação de liberdade aprazível.

Todos esses aspectos ajudam a criar um conteúdo filmico baseado em uma visão muito romantizada quanto à questão da criança excluída, dá-se muita ênfase às traquinagens dos capitães e, também, ao romance de Pedro e Dora.

Foi executado um bom trabalho de montagem e de fotografia; no entanto, a imagem passada pelo filme é harmonizante e não-dissonante no tocante ao referencial. Não há estranhamento do espectador, tudo é muito fácil de ser entendido e assimilado, pois não apresenta aprofundamento simbólico.

Assim, não podemos falar em inovação estética uma vez que não problematiza a realidade ou propõe soluções e reforça imagens estereotipadas tanto do Brasil quanto do povo brasileiro.

Nosso personagem principal, Pedro Bala, deixa de lado todo seu traço coletivo que, no livro, o identifica com a categoria “povo”, e se torna um sujeito contemporâneo que se constitui através de experiências pessoais através de uma ótica ocidentalizada.

Portanto, o uso dos recursos estéticos para construção dos personagens, principalmente de Pedro, bem como a escolha das cores, a trilha sonora e o efeito da luz e até os movimentos de câmera (não abordado neste artigo), de forma consciente ou não, acabam por compor imagens estereotipadas da nação brasileira e enraízam o processo de aculturação e massificação.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, J. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, C. Cecília Amado fala sobre a produção do filme “Capitães de (sic) Areia”. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/2626-entrevista-cecilia-amado-fala-sobre-a-producao-do-filme-capitães-de-areia>>. Acesso em: 10 ago. 2012.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3).
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A. P.; GOMES, P. E. S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CAPITÃES da Areia. Direção: Cecília Amado. Brasil/Portugal: Telecine, 2011. 35mm.
- CARELLI, F. Jorge dos Subterrâneos – Literatura, História e Política no Estado Novo. (no prelo).
- CUSTÓDIO, P. L. P. O Olhar cinematográfico no filme Rio de Carlos Saldanha. (no prelo).
- DUARTE, E. A. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Leitura e Cidadania*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio19.html>>. Acesso em: 10 ago. 2012.
- GUIMARÃES, H. *O Romance do Século XIX na Televisão - observações sobre a adaptação Os Maias in Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac e Itaú Cultural, 2003.
- MARQUEZINI, F. C. Aos cacos: imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga e Na Cidade Vazia*, livro e filme. São Paulo, *Via Atlântica*, 13, p.181-193, 2008.
- ROCHA, J. C. C. Um projeto de Ficção Multimídia. *O Estado de São Paulo*, 04 ago. 2012.

#### SOBRE AS AUTORAS

Renata Paltrinieri Hograefe é graduada e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É professora na Rede Municipal de Ensino da Prefeitura de São Paulo.

*E-mail:* rehograefe@hotmail.com

Maria Zilda da Cunha é graduada em Pedagogia, Letras e Psicologia, com pós-graduação em Psicopedagogia e Psicomotricidade. É Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É docente na Universidade de São Paulo e coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil.

*E-mail:* mariazildacunha@hotmail.com

*Recebido em 30 de agosto de 2014 e aceito em 15 de outubro de 2014.*