



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Clara Sampaio Fernandes

**Entre Amados: um olhar transmidiático sobre as janelas
de *Capitães da Areia***

Rio de Janeiro

2019

Clara Sampaio Fernandes

Entre Amados: um olhar transmidiático sobre as janelas de *Capitães da Areia*



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F363	<p>Fernandes, Clara Sampaio. Entre Amados: um olhar transmidiático sobre as janelas de Capitães da areia / Clara Sampaio Fernandes. 2019. 161 f. : il.</p> <p>Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Cinema e literatura - Teses. 2. Intermidialidade – Teses. 3. Amado, Jorge, 1912-2001 - Crítica e interpretação – Teses. 4. Amado, Jorge, 1912-2001. Capitães da areia – Teses. 5. Amado, Cecília, 1976-. Capitães da areia – Teses. 6. Amado, Jorge, 1912-2001 - Adaptações para o cinema - Teses. I. Ribas, Maria Cristina, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82:791.43</p>
------	--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Clara Sampaio Fernandes

Entre Amados: um olhar transmidiático sobre as janelas de *Capitães da Areia*

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Tatiana Oliveira Siciliano
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Orişa, meu porto seguro e dádiva de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

A Olodumare, a Orunmila, a gbogbo Oriša, em especial à minha mãe Oṣun, pais e mães fiéis, pela proteção em todos os momentos da minha existência e por guiar meus passos sempre em direção a caminhos doces, alegres e frondosos. Sem eles, esta etapa, bem como qualquer outra, jamais teria sido possível. A eles agradeço não apenas este trabalho, mas também todos os instantes em que pude ter olhos para ver e coração para sentir a magia de Oriša.

Ao meu babalawo e pai do coração Akinfenwa Akinkunmi, cujas palavras, ora duras ora doces, mas sempre por amor, foram decisivas para a escolha deste caminho e para sua tão primorosa travessia. Obrigada por acreditar em mim quando eu mesma duvidei e por fazer nascer e crescer em meu ori a semente da fé acima de tudo. Obrigada por me abraçar nas horas boas e nas não tão boas. Obrigada por este caminho de inúmeras doçuras, alegrias e preenchimento pessoal.

À minha mãe, mulher forte e guerreira que colocou nossa família no caminho de Oriša e que criou suas filhas ensinando a grande importância dos estudos e do conhecimento, principalmente para a vida de uma mulher. Sua garra e determinação, bem como seus valores, sempre foram forças propulsoras para a construção do meu ser e exemplo a ser seguido.

À minha inteligentíssima irmã, sempre braço amigo presente em inúmeros momentos, seja com palavras ou com a ajuda no pré-projeto para a seleção deste mestrado.

À minha incrível orientadora, que acrescento ao coração como amiga, Maria Cristina Cardoso Ribas, mulher extremamente iluminada, de palavras doces, olhar mágico e leitura atenta. Obrigada pela paciência, dedicação, generosidade, carinho e amizade. Obrigada por acreditar e confiar no meu olhar. Obrigada por fazer parte desta caminhada, lapidando meu modo de ver e por deixar o caminho ainda mais alegre, brilhante e frutífero.

Porque a liberdade é como o sol, o bem maior do mundo.

Jorge Amado

RESUMO

FERNANDES, C. S. *Entre Amados: um olhar transmidiático sobre as janelas de Capitães da Areia*. 2019. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente estudo busca investigar o processo de transposição da obra literária *Capitães da Areia* (2009), de Jorge Amado, para a obra fílmica *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado. Tal verificação se dá à luz de Claus Clüver (2011), sob o viés da Intermidialidade, que trata da interação entre as variadas artes bem como a tradução de um sistema sógnico para outro, com ênfase na subcategoria transposição midiática (*media transposition*, RAJEWSKY, 2012). Serão analisados os efeitos de sentido produzidos por essa interação e pelo cruzamento das fronteiras dessas formas artísticas. Desse modo, realizar-se-á uma comparação entre as mídias citadas, não com o objetivo de hierarquizá-las e dar um veredicto sobre a qualidade da obra de chegada, mas procurando averiguar os elementos do texto escrito que foram mantidos no filme, as escolhas da cineasta para sua composição – incluindo supressões, transgressões e silêncios –, as possíveis razões para elas bem como os efeitos que elas podem proporcionar ao espectador, a explosão de sentidos que a combinação das mídias produz e o processo de iluminação mútua. Esta pesquisa volta-se menos ao resultado ‘em si’ e mais ao tratamento dado para a transposição, a qual é de ordem processual, portanto.

Palavras-chave: Literatura & Cinema. Intermidialidade. Capitães da Areia. Jorge Amado. Cecília Amado.

ABSTRACT

FERNANDES, C. S. *Among Amados: a transmediatic look over the windows of Capitães da Areia*. 2019. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The present study seeks to investigate the process of transposition of the *Capitães da Areia* (2009), by Jorge Amado, into the *Capitães da Areia* (2011), by Cecília Amado. Such a check takes place in the light of Claus Clüver (2011), under the bias of Intermidiality, which deals with the interaction between the various arts as well as the translation of one sign system to another, with emphasis on the subcategory mediatic transposition, RAJEWSKY, 2012). The effects of meaning produced by this interaction and the crossing of the borders of these artistic forms will be analyzed. In this way, a comparison will be made between the aforementioned media, not with the purpose of hierarchizing them and giving a verdict on the quality of the work of arrival, but looking for to ascertain the elements of the written text that were kept in the film, the filmmaker's choices for his composition - including suppressions, transgressions and silences - the possible reasons for them as well as the effects they can bring to the viewer, the explosion of meanings that the combination of media produces and the process of mutual enlightenment. This research turns less to the result 'in itself' and more to the treatment given to the transposition, which is procedural, therefore.

Keywords: Literatura & Cinema. Intermidiality. Capitães da Areia. Jorge Amado. Cecília Amado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Capitães da areia livres pelas ruas. (recorte do trailer oficial).....	29
Figura 2 -	Ilustração de Poty para a 57ª edição de Capitães da Areia.	30
Figura 3 -	Ilustração de Carybé para Jubiabá.....	31
Figura 4 -	Roda de Samba no Porta do Mar. (recorte do filme)	31
Figura 5 -	A cultura negra: Iemanjá protetora e o samba- alívio. (recorte do filme).....	32
Figura 6 -	Gravura de Carybé.....	33
Figura 7 -	Roda de samba, de Carybé	33
Figura 8 -	Pedro Bala entregue à Iemanjá. (recorte do filme)	34
Figura 9 -	Festa de Iemanjá no Rio Vermelho, na Bahia.	34
Figura 10 -	Quadro Festa de Iemanjá, de Carybé.....	35
Figura 11 -	Enfim, o líder voltou. (recorte do filme).....	36
Figura 12 -	Soldados fincam bandeira após batalha de Iwo Jima, durante a Segunda Guerra Mundial.	37
Figura 13 -	Monumento memorial de Iwo Jima.....	37
Figura 14 -	Carrossel-sonho. (recorte do filme).....	47
Figura 15 -	À espreita de Sem-Pernas. (recorte do filme).....	54
Figura 16 -	Tristeza pelo que nunca teve nem terá. (recorte do filme)	55
Figura 17-	A lembrança da recompensa. (recorte do filme).....	55
Figura 18-	Reunião de capitães. (recorte do filme)	57
Figura 19 -	Volta Seca administra as crianças e o brinquedo. (recorte do filme)	58
Figura 20 -	Sonhos em reflexo. (recorte do filme)	59
Figura 21 -	Releitura de uma carrossel-sonho. (recorte do filme)	59
Figura 22 -	Volta Seca golpeia inimigos. (recorte do filme).....	61
Figura 23 -	Professor finge ser atingido por Volta Seca. (recorte do filme).....	62
Figura 24 -	Pedro Bala, Gato e João Grande aproveitam a breve infância. (recorte do filme)	62
Figura 25 -	Dona Ester lê para Sem-Pernas. (recorte do filme).....	65
Figura 26 -	A agonia pela decisão.....	67
Figura 27 -	Os capitães da areia aprimoram o roubo dos Garcia. (recorte do filme)	70
Figura 28 -	O início-fim do sonho de Sem-Pernas. (recorte do filme).....	70
Figura 29 -	A invasão silenciosa dos capitães da areia para o roubo. (recorte do filme).....	71

Figura 30 - A devoção preservada de Pirulito. (recorte do filme)	71
Figura 31 - A caixinha de moedas musicais de Gato. (recorte do filme)	72
Figura 32 - A derrocada de Sem-Pernas. (recorte do filme)	73
Figura 33 - O vagante Sem-Pernas e sua solidão. (recorte do filme).....	73
Figura 34 - A invasão do mar de desilusão. (recorte do filme)	74
Figura 35- É da vida: desilusão e alegria.....	76
Figura 36 - O sonho de Sem-Pernas... (recorte do filme)	77
Figura 37 - A traição: realidade amarga interrompe o sonho. (recorte do filme).....	78
Figura 38 - Cecília Amado e os capitães não-atores.....	91
Figura 39 - Cecília abraça Heder Novaes, O Volta-Seca.....	92
Figura 40- Cecília aconselha o intérprete do Gato.	92
Figura 41 - A cineasta e os atores-capitães em evento com educadores.	93
Figura 42 - Capitães da Areia: raízes de corpo e alma.	94
Figura 43 - Filhos de Cecília. (recorte de mídia social).....	94
Figura 44 - Dora cuida da ferida de Professor após ele tomar sua defesa (recorte do filme).	96
Figura 45 - Dora ouve e acarinha Sem-Pernas. (recorte do filme)	96
Figura 46 - A Pietà, de Michelangelo.	97
Figura 47 - Dora, a Pietà invertida de <i>Central do Brasil</i> (1998) (recorte do filme).....	98
Figura 48 - A Pietà de <i>Que horas ela volta?</i> (2015). (recorte do filme)	99
Figura 49 - O chefe e a nova capitã lutam capoeira. (recorte do filme)	102
Figura 50 - Pedro-pai e Dora-mãe celebram a nova capitã na roda de capoeira. (recorte do filme).....	102
Figura 51 - Começa a Festa anual de Iemanjá. (recorte do filme).....	104
Figura 52 - Festa-quadro: um olhar de Cecília. (recorte do filme)	105
Figura 53 - Boa-Vida aproveita a roda de samba. (recorte do filme).....	106
Figura 54 - Gato samba durante a Festa da rainha do mar. (recorte do filme).....	106
Figura 55 - Sem-Pernas e sua presença-ausência na celebração. (recorte do filme)	106
Figura 56- Pedro pede a proteção de Iemanjá. (recorte do filme).....	107
Figura 57- Pedro se encontra com Iemanjá. (recorte do filme)	108
Figura 58 - Após o mergulho, o capitão, com alegria, entrega seu presente. (recorte do filme)	109
Figura 59 - Espelho-presente dos capitães e de Cecília para Iemanjá. (recorte do filme) ...	109
Figura 60 - Professor prevê o futuro dos capitães para Zé Fuinha. (recorte do filme).....	111

Figura 61 - Pedro Bala carrega o barco de Iemanjá e Volta-Seca assiste. (recorte do filme)	112
Figura 62 - Boa-Vida e se olhar namorado a tocar na roda de samba. (recorte do filme)	113
Figura 63 - Esperteza de Gato e beleza de Dalva: um casal em Ilhéus. (recorte do filme)	114
Figura 64 - O equilibrismo de Sem-Pernas. (recorte do filme)	115
Figura 65 - Últimos retoques no presente. (recorte do filme)	116
Figura 66 - A devoção- amor de Pedro Bala. (recorte do filme)	116
Figura 67 - Pedro entrega presentes à Iemanjá. (recorte do filme)	116
Figura 68 - É da vida... (recorte do filme)	119
Figura 69 - É da vida... (não tão viva assim). (recorte do filme)	120
Figura 70- Pedro procura o que foi buscar. (recorte do filme)	127
Figura 71 - Pedro Bala encontra Ogum (recorte do filme)	127
Figura 72 - O reconhecimento. (recorte do filme)	128
Figura 73 - Pedro Bala é interrogado pelo delegado.	129
Figura 74 - Flashes- memória de Pedro. (recorte do filme)	130
Figura 75 – Flashes- memória de Pedro. (recorte do filme)	130
Figura 76 - Flashes- memória de Pedro: Aurélio dos Santos (recorte do filme)	131
Figura 77 - Dora, aflita, espera Pedro. (recorte do filme)	132
Figura 78 - Dora se alivia com a chegada de Pedro.	132
Figura 79 - O chefe dos capitães retorna triunfante. (recorte do filme)	133
Figura 80 - O chefe dos capitães comemora seu retorno e o retorno de Ogum. (recorte do filme)	134
Figura 81 - Imagem de Ogum em detalhe. (recorte do filme)	134
Figura 82 - Dora- Iemanjá observa seu capitão amado (recorte do filme)	135
Figura 83 - Exu orixá, na Casa do Rio Vermelho	142
Figura 84 - Orixá, casa do Rio Vermelho	142
Figura 85 - Arte popular no Memorial Casa do Rio Vermelho	143
Figura 86 - Azulejos de Carybé, na Casa do Rio Vermelho.	144
Figura 87- Sereia de Carybé, na Casa do Rio Vermelho.	144
Figura 88 - Jorge Amado e a cultura popular baiana. (recorte de documentário)	145

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – UM CASO ENTRE AMADOS	12
1	A INTERMIDIALIDADE E AS IMAGENS DE UM BRASIL PLURAL	20
2	CARROSSEL: SONHOS, INFÂNCIA, MOBILIDADE	47
2.1	A invisibilidade, o abandono e a liberdade entre Amados	47
2.2	Vislumbre de felicidade	52
3	A TRÍPLICE MATERNIDADE: FESTA DE IEMANJÁ	87
4	A LUTA PELO DIREITO: O RESGATE DE OGUM	122
	CONCLUSÃO	146
	REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO – UM CASO ENTRE AMADOS

O presente trabalho tem o livro *Capitães da Areia* (2009), de Jorge Amado e o longa-metragem *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado, como *corpus* de pesquisa. Como se trata de um caso de transposição midiática, pois a mídia escrita foi transposta para a mídia fílmica, os alicerces se darão nos Estudos da Intermidialidade, em sua dimensão teórico-crítica.

A proposta é, através de olhos atentos às estratégias discursivas presentes na migração entre mídias diversas, verificar como se desenvolveu o processo de transposição do texto literário *Capitães da Areia* (2009) para o Cinema, considerando ainda que o texto fílmico é mídia atravessada por diversas mídias. Como transposição é processo composicional, a ênfase não será no resultado da releitura fílmica obtido por diretor, roteirista, fotógrafo e respectiva equipe de filmagem com suas múltiplas funções, mas sim na análise da migração, via de mão dupla, entre as duas mídias – literatura e cinema -, não necessariamente nessa ordem. Através desse exame, não será feita somente a apuração de semelhanças e diferenças explícitas entre as mídias em jogo, mas sim a averiguação das etapas de construção do processo tradutório de um meio para outro, buscando compreender as escolhas da cineasta em relação ao texto homônimo do autor e pensar sobre os múltiplos efeitos de sentido produzidos pela conexão não necessariamente harmônica das mídias utilizadas. Serão considerados os contextos de produção das narrativas literária e cinematográfica, que atualizam as leituras em sua dimensão estético-política. De antemão, deve-se dizer que foi possível notar que Cecília escolheu desenhar sua composição dando ênfase ao candomblé, religião de matriz africana, e aos meninos abandonados. Estas assertivas se tornam um pouco mais compreensíveis quando se observa que uma das escolhas próprias da cineasta, já que a mesma não existe no livro, foi “abrir” e “fechar” o filme com a Festa de Iemanjá, na qual estão presentes todos os capitães, como que a serem abençoados pela divindade. Já a sensação de abandono e a invisibilidade dos meninos são perceptíveis não apenas pelas imagens das cenas, mas também por algumas falas nelas contidas, como quando Sem-Pernas diz a Dora que não se lembra de seu nome “de batismo” e que a cada hora recebe um diferente, dependendo do golpe para o qual é designado.

O fenômeno de cruzamento de mídias, suas fronteiras e possibilidades de sentido há muito instigam nossa curiosidade e são nossos objetos de reflexão, resultando neste estudo dissertativo. No entanto, foi a paixão pela Literatura e por seus clássicos – aprofundada

durante a graduação em Letras (Português/ Literatura) –, que deu a largada para o caminho trilhado hoje. Após o término da graduação, sentimos a necessidade de interação com a Arte, que culminou na pós-graduação *lato sensu*, realizada na área de Arte e Cultura, pela Universidade Candido Mendes, finalizada em 2010. A literatura, que jamais deixou de ser nossa força propulsora, uniu-se à mídia fotográfica, resultando no trabalho *Dom Casmurro: análise do espaço literário*. O mesmo, elaborado em duas partes distintas – fotografias dos espaços da obra nos dias atuais e texto escrito –, visava a análise do espaço literário da obra de Machado de Assis, portanto uma topoanálise, de forma a identificar as funções do espaço, a importância e respectiva influência na construção dos personagens e da narrativa. A questão do lugar e o ponto de vista (em) que (se) constitui é algo que costuma estar presente em nossas pesquisas. No estudo citado entrelaçaram-se, por assim dizer, duas linhas de força: escrita e imagem, ou seja: duas mídias: texto literário e fotografia. Desde então, a interação entre as artes foram ganhando força em nossos estudos.

A comunicação entre as diversas linguagens, inclusive artísticas, continua suscitando interesse e também é estudada através de outra pós *lato sensu*, na qual foi possível analisar, praticar, observar e misturar diversas formas de arte, o que foi valiosa experiência para a ampliação dos modos de ver e de janelas viáveis entre as artes. Neste momento, começava a nascer o pensamento de comparar transposições midiáticas e textos literários. Nesse período, houve maior aproximação nossa com os enredos e personagens advindos de Jorge Amado, através de transposições, como a minissérie *Gabriela* (2012). Porém, foi o filme *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado, com sua linguagem poética – mesmo diante de um assunto tão árido – que nos tomou de assalto. A comunhão da trilha sonora, da fotografia, da iluminação, dos planos e enquadramentos potencializou as possibilidades de sentido do enredo narrado e tornou a obra da cineasta arrebatadora para nós.

Com isso, o encantamento produzido pela Literatura e pela interação entre as artes frutificou nesta pesquisa de pós-graduação *stricto sensu*. E, como nunca houve dúvidas de que o cruzamento entre as fronteiras artísticas é extremamente valioso para a produção de sentido e de conhecimento do apreciador e estudioso das artes, visto que pode ampliar reflexões e iluminar a obra de partida, escolhemos o Cinema e a Literatura, através de dois *Capitães da Areia*, livro e filme, para investigar e demonstrar o processo da transposição midiática, que é uma das três subcategorias das Intermidialidades, conforme proposto por Clüver (2011) e Rajewsky (2012). Neste caso em especial, a narrativa fílmica, além de atrair minha atenção pela beleza, aguçou o desejo por uma leitura detalhada da narrativa literária, buscando sanar as curiosidades que surgiram acerca dos processos composicionais e, posteriormente, de seus

autores. As duas mídias citadas foram as elencadas para o exame por serem também as acessíveis para o estudo, visto que o roteiro do filme não se encontra disponível.

Assim, conforme já explicitado, a interação entre as diversas formas artísticas sempre causou-me interesse. Tal fator resultou no conhecimento da orientadora desta dissertação, Maria Cristina Cardoso Ribas, através de uma disciplina de mestrado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que tinha como proposta a análise da transposição midiática de dois contos e um romance de Machado de Assis, um de meus autores favoritos, para o cinema. Foi na primeira aula do curso que compreendi que todo o meu interesse pelas artes coadunava com a área da Intermidialidade e, por sugestão essencial desta que hoje é minha orientadora, pesquisei estudos e decidi trilhar o caminho que nestas linhas se desenvolve. A aula que fora para mim um profundo instante de iluminação pessoal, ilumina agora as atividades acadêmicas. Desse modo, conforme o que previamente foi informado, os enredos amadianos saltaram mais fortemente aos olhos através de adaptações, como a minissérie *Gabriela* (2012), para a televisão, e o filme *Capitães da Areia* (2011), para o cinema. O filme citado causou encanto não apenas pelo enredo, mas também pelo trabalho integrado das artes e pelo olhar que Cecília Amado demonstra e também desperta acerca dos meninos abandonados. A partir disso, suscitou ainda mais o entusiasmo em cotejar obras concebidas em mídias imagéticas, neste caso especificamente o cinema, e as obras literárias do autor baiano. Com isso, um estudo aprofundado e detalhado sobre os escritos de Jorge Amado começaram a se fazer presentes. Ainda ingenuamente, conforme o que se concebe como profícuo neste trabalho, surgia a curiosidade de verificar o que das linhas do autor existia nas adaptações. Hoje, já pautados nos estudos interartes, que veem as obras como distintas, percebi que a obra de chegada pode instigar o leitor para a obra de partida e seus detalhes, como ocorreu comigo, provocando o processo de iluminação.

Por conseguinte, a análise dos dois *Capitães da Areia* com ênfase na transposição midiática como processo de iluminação mútua (CLÜVER, 2011) entre as mídias constituintes na transposição (RIBAS, 2014) mostra-se preciosa, pois reúne, trabalha e esmiúça conceitos da Intermidialidade, que proporcionam ainda maiores reflexões e debates também acerca da produção artística na contemporaneidade. Acredita-se, portanto, na relevância desta pesquisa, pois através de consultas realizadas em teses, dissertações e artigos científicos em torno do tema, foi percebido que as diversas obras literárias de Jorge Amado são analisadas majoritariamente sob o viés sociológico, como a formação da identidade nacional, ou de forma a examinar as escolhas dos processos de tradução dos livros de uma língua para outra, como por exemplo, de que forma traduzir especificidades culturais existentes nos textos. Em

relação à análise de questões sociológicas, como a do menor abandonado, não se vê uma abordagem que saia do trivial sempre examinado, o que promove estudos com olhares que se assemelham. Sob o viés intermediático, poucos estudos foram encontrados.

As obras amadianas, mesmo que muito pesquisadas e exploradas, principalmente pelo viés sociológico, continuam a suscitar interesse e provocar releituras, através de peças teatrais, minisséries e filmes, por exemplo, nacionais ou internacionais. A própria obra *Capitães da Areia* (2009), escolhida para estudo neste trabalho, teve adaptação fílmica anterior a da neta de Jorge Amado, ganhando o título de *The Sandpit Generals*, sendo dirigida por Hall Barlett (1971). Também peças teatrais com base no texto do autor baiano foram produzidas, como a realizada por Carlos Wilson, em 1982, e outra por Roberto Bomtempo, em 2002. Um grande número de obras frutifica das de Jorge Amado para diversos meios artísticos e novos estudos que busquem analisá-las, pelo viés intermediático, além de não serem muito encontrados, ainda podem contribuir para as narrativas sempre ganharem fôlego, continuando a serem motivo de novas frentes de investigação. Por conseguinte, considera-se a temática levantada como relevante para os estudos literários, visto que aproxima a obra de partida e de chegada ao invés de afastá-las ou fazê-las competidoras entre si, contribuindo para reflexões intensas não somente sobre os meninos abandonados, mas também sobre o candomblé.

A Intermedialidade, o Cinema e a Literatura constituem um conjunto indispensável para a análise de um texto fílmico produzido a partir de um texto literário. Convém estabelecer antes da observação em profundidade dos processos de composição de ambas as obras, que *Capitães da Areia* (2011) é uma tradução intersemiótica que nestas páginas será comparado com a obra homônima de Jorge Amado de forma a não estabelecer hierarquia entre os textos, já que compreende-se o filme como uma releitura que conserva elementos do enredo do livro, mas é construído, é tecido de forma a enfatizar aspectos, nos quais é possível enxergar a cineasta, como a presença da festa em louvor à Iemanjá no início e no fim da película, diferente do que é verificado no texto escrito. Com isso, começa a ficar visível que não há fidelidade praticável. Como o intrigante é perceber as motivações não ditas que alimentam as predileções de construção de Amado (2011), privilegiando a análise do processo de composição e não do resultado da obra, necessita-se investigar, por exemplo, o que a faria abri-la e fechá-la com tal festa, já que a mesma não consta nos escritos de seu avô. Para compreender *Capitães da Areia* (2009) em sua complexidade, convém examinar e buscar entender o contexto em que a obra foi produzida, o que compõe seu enredo, algumas tendências do autor que evidenciam certa paradoxalidade e a imagem de Brasil que essa e outras obras dele ajudam a construir, tanto internacional quanto nacionalmente.

Capitães da Areia (2009), sexta obra de Jorge Amado, lançada em 1937, já brevemente comentada aqui, teve seus exemplares queimados em praça pública após o lançamento por ter um conteúdo considerado subversivo pela censura. Jorge Amado, que nesta época compactuava dos ideais comunistas, constrói o personagem Pedro Bala, que se torna revolucionário líder grevista. Através dele, há a defesa da liberdade e da luta pelo direito dos trabalhadores e mais pobres. A obra, publicada em pleno início do Estado Novo implantado por Getúlio Vargas, apontava para a revolução por meio da luta de classes, indo de encontro aos ideais fascistas e totalitários da nova era, o que torna compreensível a destruição de suas páginas pelo novo regime. Vargas, aproveitando-se do golpe frustrado elaborado pela esquerda, utilizou-se da “ameaça comunista” para anular as novas eleições presidenciais de 1937. Nesse contexto histórico-político, um livro que defendia ideais contrários aos do governo estabelecido, jamais passaria despercebido, sendo alvo da impiedosa censura. Além da luta pelo direito, nas linhas de *Capitães da Areia* (2009), o escritor desenha ainda a vida e os tipos populares da Bahia: pescadores, saveiristas, prostitutas, malandros, meninos de rua, além de aspectos culturais como o culto aos orixás, através do candomblé. Assim como em outras criações, Amado (2009) denuncia as mazelas sociais, além de demonstrar a cultura e religião (especificamente o candomblé) das minorias, evidenciando aqueles com quem a elite baiana nunca pareceu se preocupar positivamente, pelo contrário.

Na narrativa escrita em questão, que originalmente chamar-se-ia *Bahia*, passando apenas para *Capitães da Areia* após o término de sua elaboração, crianças e adolescentes entre nove e dezesseis anos, em sua maioria abandonados por suas famílias, formam um grupo com um total de aproximadamente 100 pessoas. Destas, cerca de 50 vivem em um trapiche, também abandonado, em Salvador, na década de 30 do século XX. Como forma de sobrevivência, percorrem as ruas da cidade pedindo dinheiro, aplicando golpes e realizando furtos para comer e para vestir, ficando extremamente mal vistos pela população e sendo sempre alvo da polícia. Assim, esses meninos são impedidos de viver sua infância e de terem condições de realizar seus sonhos. Em meio a uma trama repleta de problemas sociais na qual pairam a luta pelo direito dos pobres, o encanto pela liberdade das ruas e a dor pelo abandono, nasce o amor de Pedro Bala e Dora. Na trama fílmica, praticamente se mantém o mesmo enredo, exceto pela intensa luta política do personagem central, Pedro Bala, narrada por Jorge Amado, que aparece de forma sutil ao longo da narrativa de sua neta.

Os personagens integrantes do grupo dos Capitães da Areia, em sua maioria, não possuem nomes, mas, sim, apelidos¹, o que colabora para a invisibilidade deles naquela sociedade. Pedro Bala é o líder do grupo e só é chamado de Pedro por Dora, pois os demais o chamam apenas de Bala. Dora, que também é uma das poucas a possuir nome próprio, é órfã de mãe que morreu de varíola. Com a morte da genitora, tem de cuidar de seu irmão, Zé Fuinha, e acaba nas ruas, posteriormente integrando o grupo, que antes era formado apenas por meninos. Quando se torna uma capitã, se torna também irmã e mãe de todos, menos de Pedro Bala, de quem se torna esposa. Os demais são apelidados de Professor – cujo nome é João José, mas só seria chamado assim quando se tornasse pintor –, que é o único deles que lê e um dos que planeja melhor os golpes; Sem-Pernas, um menino manco que puxa de uma perna, sendo o mais amargurado com sua situação de miséria e considerado o mais cruel; Boa-Vida, que faz música como o Querido-de-Deus (saveirista) e é o mais preguiçoso de todos; Gato, malandro e galanteador, vive na zona de meretrício enamorado por Dalva, uma das prostitutas mais famosas de sua rua; Volta Seca, um dos mais frios, diz ser afilhado de Lampião; João Grande, muito ligado a Pedro Bala, é bem alto, não muito inteligente, mas tem bom coração e faz parte do candomblé da mãe de santo Aninha, e Pirulito, o que mais acredita em um Deus católico e sonha se tornar padre, como o padre José Pedro. Barandão, Almiro e Ezequiel também integram o grupo, mas este último é expulso dos capitães da areia por infringir uma das regras mais importantes: não roubar entre eles. O enredo e alguns personagens serão examinados ao longo dos capítulos.

No capítulo 1, *A Intermidialidade e as imagens de um Brasil plural*, além de explicitar um pouco mais sobre o que estuda as Intermidialidades, serão problematizados os conceitos de mídia e o estatuto de “original” aqui adotados; os conceitos intertextualidade e intermidialidade, transposição midiática e adaptação, à luz de Barthes (1988), Kristeva (1969), Clüver (2011), Rajewsky (2012); fidelidade e hierarquização entre obras, à luz de Stam (2008), Ribas (2014) e MÜLLER & ULM (2015); o trabalho do adaptador, através de Xavier (2003) e Bazin (1991), cena e sequência, por meio de Suppia (2015), dentre outros. Ainda nesse momento será feito um resumo sobre o enredo e personagens de *Capitães da areia* livro e filme, bem como um debate acerca de um Jorge Amado plural, possuidor de simultaneidades de opostos e contribuinte para a formação de uma imagem quase que turística de Brasil.

¹ Os personagens são chamados da mesma forma, sendo livro ou filme.

No capítulo 2, *Carrossel: sonhos, infância e mobilidade*, será examinada a cena em que os meninos capitães passeiam de carrossel em frente a uma igreja local. Desse modo, é como se passeassem por sua infância sem sair do lugar. O carrossel, objeto que se movimenta ainda que fincado em um lugar, proporciona o mesmo a eles: sonhar e estar por alguns instantes na infância que não conseguem viver. A análise do personagem Sem-Pernas também é importante para o capítulo, visto que ele é um dos mais inconformados com a vida que lhes é imposta, tendo sonhos frustrados de pertencer a uma família. Além disso, sua dificuldade de mobilidade, tanto física quanto social, coaduna com a mobilidade parcial do carrossel e contrasta com a mobilidade de Pedro Bala. Para tal observação, serão utilizados recortes do filme e do livro, a letra da música *Contato imediato*² (2006), de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown, que compõe a cena principal analisada, reflexão acerca do apelido do personagem que é símbolo da imobilização dos capitães da areia (Sem-Pernas), entrevistas, reportagens e a biografia de Josélia Aguiar (2018).

No capítulo 3, *A tríplice maternidade: a festa de Iemanjá*, serão analisadas a cena inicial e a sequência de duas cenas finais. A inicial apresenta o filme através da festa anual em homenagem ao orixá feminino Iemanjá, também do candomblé, na qual estão presentes todos os capitães da areia. Já a primeira cena da sequência final, começa com o personagem professor narrando como será o futuro de cada um dos principais capitães, terminando na cena que reporta o espectador para a mesma festa para Iemanjá. Neste contexto, procurar-se-á investigar a escolha da cineasta em abrir e fechar o longa com tal festa, bem como estabelecer uma tríplice maternidade entre ela, Dora – personagem – e Iemanjá. Cabe já citar que todas três apresentam aspectos maternos em sua personalidade. Para análise das obras serão usados recortes do filme e do livro, a letra da música *Talavera*³ (2003), de Carlinhos Brown, breve consulta etimológica acerca do nome da personagem feminina principal (Dora), e a dissertação de Damasceno (2015) para tratar das características de Iemanjá no Brasil, entrevistas, vídeos e reportagens.

No capítulo 4, *A luta pelo direito: o resgate de Ogum*, será feita a análise da cena final da sequência em que Pedro Bala retorna ao trapiche depois de ter resgatado o assentamento do orixá masculino Ogum. A imagem do santo fora apreendida pela polícia em uma casa de candomblé, religião afro-brasileira que era ainda mais discriminada e reprimida que nos dias

² Cf. em http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=650.

<<https://www.youtube.com/watch?v=1B7pRJ1jR1k>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

³Cf em: <<http://www.carlinhosbrown.com.br/wp-content/uploads/2016/encartes/carlito-marron/files/assets/common/downloads/page0011.pdf>. >.

<https://www.youtube.com/watch?v=RBgml0Z2_WQ>. Acesso em: 10 mar 2018.

de hoje. Tal resgate se dá por solicitação de mãe Aninha, mãe de santo amiga dos capitães da areia. Ainda nesta divisão, será traçado o perfil de Pedro Bala, aquele que pessoalmente se encarrega da missão, não por ser integrante exatamente do terreiro, mas por consideração à religiosa. Por esse viés e neste momento da narrativa, salta aos olhos uma das paradoxalidades de Jorge Amado: o comunismo, aspecto que o compunha no momento de escrita de *Capitães da Areia* (2009) e uma proximidade do mesmo com o religioso. Para análise das obras, além de serem usados trechos das mesmas, deverão ser usados como embasamento a biografia de Jorge Amado escrita por Josélia Aguiar (2018), a dissertação de Oliveira (2015) sobre a repressão policial às religiões de matriz africana, entrevistas, reportagens, a letra da música Yamore, de Salif Keita e Cesaria Evora, que compõe a cena que irá complementar a análise crítica e as fotos da casa do autor.

Para chegarmos a este modelo de estudo e capítulos, além da sempre atenta, perspicaz e presente orientação da professora Maria Cristina Cardoso Ribas, dispusemos também de valiosas sugestões das professoras Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Claudete Daflon dos Santos, da Universidade Federal Fluminense, às quais agradecemos a dedicação e a colaboração para o desenvolvimento destas linhas.

1 A INTERMIDIALIDADE E AS IMAGENS DE UM BRASIL PLURAL

O exame proposto por esta pesquisa exigirá um estudo aprofundado sobre as artes. E, para total eficácia da investigação, que é pautada em *Capitães da Areia* (2009), de Jorge Amado, e em *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado – neta do autor –, será montado alicerce na Intermidialidade, área que estuda o fenômeno da interrelação e interação das diversas formas de arte, podendo ser percebido em todas as culturas e épocas, apesar de só recentemente receber tal nomenclatura (CLÜVER, 2011, p. 9). O cinema (filme), um dos nossos objetos de análise, é plurimidiático, pois se constitui de várias mídias dentro da mídia.

O que se pode, no contexto, nomear como mídias? Tal palavra abriga vasto leque semântico, mas, para a área citada, Clüver (2011) vai entender as mídias como meios de transmissão de signos, sendo algo dinâmico: “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores.” (p. 9). Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre Intermidialidade.” (CLÜVER, 2011, p. 9), considerando a pintura, a televisão, o rádio, a dança, a literatura bem como demais formas artísticas como *mídias*. Sob esse viés, o livro de Jorge Amado é mídia e o filme de sua neta também o é, combinando literatura, música, luz, fotografia, texto imagético e verbal...

Por conseguinte, entende-se que a Intermidialidade promoverá esclarecimentos acerca de conceitos importantes para esta abordagem como, por exemplo, a questão da originalidade, propondo pensar se há texto “original” (segundo concepção do senso comum), a definição do termo “mídia” – conforme explicitado –, a interação entre variadas mídias e o cruzamento de suas fronteiras como fator gerador de sentido vasto, permitindo ao intérprete conceber a obra fílmica como uma nova obra, diferente da obra de partida – no caso, a literária-, assim, pondo em xeque o critério de supervalorização de uma em relação a outra, o que implode o decorrente procedimento de hierarquização entre elas. Além do exposto, esclarecimentos acerca do Cinema serão necessários para compreender as necessidades específicas de uma composição nessa área, a importância da seleção de atores, da interpretação dos mesmos bem como cena, sequência, ângulos e enquadramentos escolhidos, visto que há a responsabilidade de transmitir imagens construídas no texto literário, em que prevalece a palavra, para o texto fílmico, que é plurimidiático.

Assim, a interação entre as artes implica num “cruzar fronteiras”. Numa leitura imediata, tal expressão pode propor apenas o significado de “atravessar”, como se cada arte possuísse uma espécie de barreira que não permitisse um entrelaçamento para a iluminação das obras, como se houvesse obstáculos quase intransponíveis entre elas. No entanto, no cesto da semântica, percebemos que neste caso o significado que melhor veste o conceito apresentado seria o de “entrelaçar”, “trançar”. É por meio desse cruzamento, dessa trança e dança de variadas formas de arte, que novos sentidos para antigas propostas realizadas em uma só mídia podem surgir e iluminar o texto de partida, o de chegada e, assim, o leitor-espectador também. Entende-se, portanto, que cruzar essas fronteiras seria também transpô-las, ou, ainda, acentuá-las, objetivando reforçar algum sentido pretendido por aquele que realiza a transposição.

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente, como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. (RAJEWSKY, 2012, p. 71)

Dessa maneira, Rajewsky (2012) acredita que as fronteiras nos habilitam a testar novas estratégias e possibilidades, acabando, então, inúmeras vezes permitindo conceber que, de certa forma, contribuem para a transposição de uma mídia para outra: “As fronteiras ou – melhor ainda – as ‘zonas fronteiriças’ entre mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes.” (p.71).

Ainda com o olhar sobre a Intermidialidade, enquanto abordagem teórico-crítica no campo das Letras, Rajewsky (2012) traz a subcategoria “transposição midiática” (p. 58), voltada ao processo de adaptação de uma determinada obra/ texto literário para uma mídia plurimidiática, como o cinema. Diz respeito, portanto, a adaptações fílmicas de textos literários. Cabe uma ressalva: o termo adaptação pode se referir a qualquer releitura de um texto anterior, como um texto literário produzido a partir de outro texto literário. No caso da subcategoria “transposição midiática” esclarecida por Rajewsky (2012), trata-se de um texto literário, composto em uma mídia, adaptado para o cinema, mídia distinta das obras de partida. Na transposição, o foco estaria mais no processo migratório entre as mídias em dialogo, mediante análise de recortes, enquanto que, na adaptação, o foco central recairia no resultado, no produto.

Essa nova produção em processo arrastará para si elementos do texto de partida. Clüver (2011), baseado no conceito de écfrases (a grosso modo, representações verbais em mídias visuais, por exemplo, visando a iluminação mútua das artes), chamará esse fenômeno de “transposição ou transformação intersemiótica” (p. 19), visto que há interação entre dois sistemas de signos, sendo um texto composto em um sistema sógnico e transposto para outro sistema sógnico. Ainda sobre esse processo de (re) criação, Jakobson (1971), citado por Clüver (2011) considerará o termo “tradução intersemiótica” (p. 19), explicitando que haverá a modificação de um sistema para outro e que essa tradução, chamada de obra de chegada, conterà aspectos da obra de partida, mas que não a substituirá. Além de tal aspecto, é preciso lembrar que o uso do termo tradução traz consigo e, portanto, no processo tradutório, através da influência dos estudos culturais, a ideia de que traduzir não é refazer a obra dita “original”, visto que tal ato é feito em outros contextos temporais, históricos, sociais, técnicos etc. Interessante para os estudos intermediais é, portanto, a análise da passagem de uma obra para outra, do processo de transposição, não o resultado dessa tradução, a obra de chegada.

Nessa esteira de pensamento, faz-se necessária a seguinte reflexão relativa à obra de partida: haveria uma obra “original”? Mas o que se considera aqui por “original”? Na negativa dessa existência, não caberia comparar as composições hierarquizando-as, mas encarando-as como textos diferentes desenvolvidos em mídias de diferentes formas e possibilidades de execução e exigência.

Para a um entendimento acerca da questão em torno da originalidade de uma obra, buscamos o apoio em Roland Barthes (1988) e Julia Kristeva (1969), mas, para abrir a reflexão na construção dos sentidos, entra em cena a simples definição dicionarizada. Ao consultar o dicionário Michaelis⁴, encontra-se: “que não existiu ou não ocorreu antes; de caráter inovador”. Desse modo, compreende-se que, para o senso comum, o termo “original” é regularmente tido como algo nunca antes produzido, não sendo originário nem derivado de outro, tendo assim o status de inaugural, de nova criação. Entretanto, a teoria literária – pautando-se este trabalho nas falas de Barthes (1988) e Kristeva (1969) – tem para tal termo uma outra concepção, que parte do pressuposto de que nenhum texto pode ser exatamente “original”, visto que seu autor, junto às demandas do contexto, enquadres ideológicos e dimensões espaço-temporais, se utiliza de inúmeros materiais e vivências para compô-lo.

Segundo Barthes (1988), o texto fora por muito concebido como representação do “eu”, não como linguagem, sendo a escrita apenas uma expressão em vez de ato performativo.

⁴ MICHAELIS. ORIGINAL. In: *Dicionário online Michaelis*, 19 jul. de 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=original>>. Acesso em 19 jul. de 2017.

No entanto, apenas a linguagem detém a fala, não aquele que escreve. É ela quem “performa”, não o “eu”, sendo o sujeito, então, vazio fora da enunciação que o define. Contudo, o Autor sempre detivera a importância em relação à obra em si, sendo “fonte de explicação” da mesma. A partir do momento em que o narrado é escrito, o mesmo passa a não mais existir enquanto “entidade”, pois se torna objeto de análise de seu público, havendo, assim, a dessacralização daquele que escreve, o que Barthes chamou de a “morte do autor”: “[...] sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 1988, p. 70). Com isso, o leitor passará a ser o foco, inversamente ao que antes se observava:

Assim, o teórico aprofunda-se na noção de texto como um tecido de citações, deixando perceber também que a concepção de autoria pode ser algo relativo, portanto passível de debate, pois se não há um texto “original”, o que é concebido como criação única, formada apenas com pensamentos de um Autor-Deus, mas, sim, pela confluência de situações e vivências, bem como pela observação desse leitor, ele deixa de ser propriedade do dito autor, que voltará ao seu texto como convidado.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, pp. 68-69)

A fala de Barthes (1988) disposta acima é percebida em discurso elaborado por Julia Kristeva (1969)⁵, no qual a estudiosa explicita que a palavra transita por diversas superfícies, sendo um diálogo entre as mesmas: “A *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.”. (KRISTEVA, 1969, p. 66) Com isso, pode-se depreender que o texto é a união de falas e aspectos advindos do contexto histórico, cultural e social, daquele que escreve, daquele que lê e do próprio contexto em que a obra está sendo elaborada. Assim, no ato da composição textual, há sempre outro(s) texto(s) presente(s) naquele que se está compondo, fruto(s) da vivência de quem o compõe. Como afirma Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”. (KRISTEVA, 1969, p. 68). Para que intertextualidade e

⁵ KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise* (1969).

intermedialidade não sejam confundidas, convém tecer algumas ponderações, à luz de Clüver (2011).

Clüver (2011) esclarece que, textos de uma mídia só, ainda que plurimidiática, podem realizar “referências intermediáticas” (p. 17). Tal fenômeno ocorre quando há a citação ou evocação de um aspecto específico de um texto em outro. Pondera ainda que, em intertextos em qualquer mídia sempre há a alusão a aspectos de outras mídias. Desse modo, há a alusão a outros textos – intertextualidade – em uma transposição, que compreende a interação entre diversas formas de arte – Intermidialidade. A título de exemplo, há os filmes que citam pinturas ou pintores, e seriam estudados em outra subcategoria. Vejamos:

A segunda subcategoria de Intermidialidade é formada por referências intermediáticas. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. (CLÜVER, 2011, p. 17)

Realizando um compêndio sobre os dois conceitos, cabe dizer que o estudo das Intermidialidades é uma refocalização dos estudos da intertextualidade, sendo que esta última estaria para os textos literários como a Intermidialidade estaria para as mídias, *lato sensu*. Enquanto a intertextualidade se ocupa das referências combinatórias entre textos literários, sendo, portanto, voltada à mesma mídia, a Intermidialidade se ocupa das referências, combinações e transposições entre mídias diversas.

Por conseguinte, dizemos que, neste trabalho, o termo “original” compreende não o sentido dicionarizado e reconhecido pelo senso comum, ou seja, uma obra inaugural e sem precedentes; mas sim o adotado pelo comparativismo após a virada metodológica o qual não visa mais estabelecer, pela originalidade e erudição predeterminadas, cânones: ou seja, o grau de originalidade não é ‘origem’, condição inaugural, mas sim releitura, reescritura, um texto composto de vários outros textos e vivências, numa dinâmica de justaposição, combinação, supressão, acréscimo... Desse modo, partindo do princípio de que não há texto original, é possível começar a perceber a frivolidade de uma comparação hierarquizante que estabelece a originalidade e a superioridade de um sobre o outro.

Em um processo de tradução, diversos fatores interferem e modificam o processo e o produto, como, por exemplo, o meio técnico em que a obra será desenvolvida, o público-alvo, bem como quem a está executando. É importante lembrar que esse autor-diretor vive em uma época distinta do autor da obra-fonte (literária), imprimindo mudanças sociais, culturais e econômicas que comporão esse indivíduo com pontos de vista diferentes do autor da obra dita

“original”, tornando, assim, essa segunda obra, o que Ribas (2014) endossará como *releitura* (p. 123). A mesma ainda afirma que a adaptação é a ‘maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua’ (STAM, 2008: 468), podendo constituir um ‘ver em excesso’ (BAKHTIN, 1997). Dessa forma, dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinada época e trazem à tona as condições de produção de cada adaptação, ao tratarem de si, tratam também do outro.

Segundo Stam (2008)⁶, as adaptações fílmicas podem ser entendidas como uma reescrita, podendo ser consideradas como uma ampliação do texto- fonte, já que é possível observar a existência de uma polifonia, a presença não apenas do texto de partida, dito original, mas nele também é viável captar a “voz” (vivências) do autor do texto escrito e a “voz” (vivências) do autor do texto fílmico. Assim, a tão citada releitura seria, então, uma nova obra.

Considerando, então, com Bakhtin e Kristeva, a questão do dialogismo e intertextualidade já na composição do próprio texto (literário), é possível compreender o grau da polifonia na adaptação da narrativa literária para o cinema. Pode-se, inclusive, chegar a dizer, de novo com Stam (2008: 25), que “a adaptação, neste sentido, consiste na *ampliação* do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos”. Ampliação que, em nosso entendimento, é possível no processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos estes recursos e linguagens. (RIBAS, 2014, p. 121)

Além do dialogismo e da intertextualidade, que permitem pensar a obra de chegada diferente da obra de partida, há que se considerar, conforme esclarece Cardoso (2011), que esta última se desenvolve em um suporte distinto do que a inicial foi elaborada – o cinema –, o que demanda adequações entre a imagem criada pela Literatura e o que se consegue transmitir com a técnica da sétima arte, visto que nem tudo transmitido no literário consegue ser contemplado no fílmico. Cabe ressaltar ainda que, não somente o meio técnico irá diferir, mas o público-alvo também.

Então, ao considerar a adaptação uma nova obra, portanto uma releitura que contém elementos da obra de partida, mas executados sob outras perspectivas, afasta-se a concepção de que a que veio depois deve alcançar ou mesmo ultrapassar a primeira. Ainda que se realize uma comparação entre elas, reiteramos que a mesma não deve ser hierarquizante. Com isso, afasta-se também o estatuto de fidelidade como critério de valoração. Ribas (2014) indicará, assim como Stam (2008), que a proposta de fidelidade em relação ao “original” para a obra fílmica não é possível ou desejada, e que a segunda obra não poderia ser mesmo “fiel” à dita

⁶ Cf. em STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. (2008).

“original”, visto que é fruto de um outro autor, outros tempos e contextos. Além disso, exigir que a segunda seja fiel à primeira seria exigir um patamar que ela não conseguiria e nem poderia atingir, sendo essa cobrança até mesmo uma injustiça, já que a similitude integral entre mídias diversas é uma ilusão... O apropriado, melhor dizendo, mais rentável para o desenvolvimento da análise comparativa seria entender ambas como diferentes, como já explanado em outro momento. Esclarecendo ainda acerca do estatuto da fidelidade, Ribas (2014), através de Stam (2008), menciona que a passagem do meio verbal (literário) para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, como o cinema, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, que seria indesejável para Stam (2008).

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de fidelidade, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a leituras, críticas, interpretações e reescritas de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (STAM, 2008, p. 22).

Interessante, portanto, seria perceber que as obras - a de partida e de chegada - são, na verdade, obras distintas, ainda que com aspectos comuns, e que não se pode hierarquizá-las. Stam (2006), via Derrida, subverte a perspectiva de hierarquização entre obras ao mencionar que o prestígio aural do original é criado pelas cópias, nas quais se revela o original.

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. [...] O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; a *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóé* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p. 22)

Para arrematar o exposto acerca do modelo comparativista sem pretensão de hierarquização entre as obras, Ribas (2014) é assertiva quanto ao fato da validação da secundária não dever ser atrelada à “original”. Para ela, trata-se de um comparativismo que não alimenta dependência entre as partes postas em diálogo, não estabelece um texto modelo a ser seguido “fielmente” pela sua dita reprodução, o que exige a validação desta por conta do estatuto da fidelidade. A estudiosa alerta ainda que a eficácia desse tipo de enfoque demanda uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema.

O comparativismo citado por Ribas (2014) abrange a ação de cotejar, através do qual é possível constatar semelhanças e diferenças entre as narrativas, visto que uma foi inspirada na outra, mas, sem a hierarquização, a segunda tem probabilidade de se tornar uma espécie de suplemento da primeira, sendo excluída a compulsão por atingir o pedestal habitado pela obra canônica, já que não há uma melhor que a outra. Ainda sobre o conceito de suplemento, Nuñez e Ribas (2016) esclarecem que o mesmo não está nem dentro nem fora, não é presença nem ausência, é fundamental àquilo que suplementa, apontando, porém, para um acréscimo que pode ser retirado. É valioso ainda considerar que a noção de suplemento “desfaz o nexo solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado.” (NUÑEZ & RIBAS, 2016, p. 499).

Por esse viés da Literatura Comparada, o ponto interessante e enriquecedor seria observar como uma obra resiste à outra, o que numa se desvia da outra, considerar que literatura e cinema são materialidades que produzem modulações de tempo nem sempre viáveis de “se adaptar”, levando o olhar a investigar como se deu o processo de adaptação, dando importância, portanto, mais ao encontro delas, seus autores e épocas do que às suas semelhanças e diferenças. Por esse viés, conforme MÜLLER & ULM (2015), reconhecer essa espécie de fenda seria o princípio para um trabalho pautado mais em *encontros* (MÜLLER & ULM, 2015, p. 31) que em comparações.

Já sob a iluminação da área do Cinema, através de Ismail Xavier (2003), mas com o olhar também sobre a Literatura, fica convencido que há diferenças evidentes entre o texto literário e a adaptação. O meio no qual eles se desenvolvem serve de exemplo de variedade, porém não são propriamente as distinções entre o trabalho do cineasta e do escritor que nos convém estudar, mas, sim, quais foram as escolhas do primeiro ao se deparar com o texto do segundo. Valioso, portanto, seria refletir sobre a construção de pensamento do cineasta ao se deparar com o texto literário e, posteriormente, reuni-lo com suas vivências, para, após esta intensa provocação, confeccionar sua arte.

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tomar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

Bazin (1991), crítico e teórico do Cinema, considera que a intenção do adaptador deve ser demonstrar seu posicionamento de forma apenas semelhante à obra de partida, não

exatamente igual. A ideia seria dar um equilíbrio à nova obra, mantendo as qualidades do romance e da adaptação: “Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito.” (BAZIN, 1991, pp. 95-96). O crítico em questão via com bons olhos o entrelaçamento da sétima arte com a Literatura, sendo a favor de um “cinema impuro”, que tem por premissa de que a mistura entre as artes não era um aspecto que viria a empobrecer o cinema, pelo contrário.

Texto literário e texto fílmico desenvolvem-se em meios técnicos bem diferentes um do outro e, como este estudo analisa um exemplar de cada arte, convém examinar conceitos próprios da cinematografia antes da análise propriamente dita das obras. Dessa forma, cabe esclarecer o conceito aqui utilizado para distinguir cena e sequência.

Suppia (2015)⁷ afirma que não existe uma concordância sobre o emprego dos termos cena e sequência na teoria e na prática cinematográfica. Ao longo do texto, o autor disserta sobre as concepções de variados teóricos da área. Assim, ao longo de toda a intensa contemplação acerca de *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado, houve a percepção de que o conceito de cena e sequência que melhor se aplicaria à obra seria o proposto por Journot, que se apoia em Metz. Para este último, “(...) a sequência define-se como um sintagma cronológico que comporta elipses temporais. É o que a distingue da cena, que se funda numa duração real”. (METZ *apud* SUPPIA, 2015, p. 67) Então, compreende-se cena como um acontecimento que é descrito continuamente. Já a sequência, ainda que também seja marcada por tal continuidade, admite cortes temporais, que podem levar à mudanças no espaço, como esclarece Suppia (2015):

Ainda segundo Journot (apoiada em Metz), a cena seria aderente mais à ideia de uma ação ou evento narrado/descrito em continuidade, sem interrupções, do que propriamente ao espaço de uma ação. A sequência, por sua vez, embora também seja pautada pela continuidade temporal (encadeamento de eventos e ações), permite a interveniência de elipses temporais, o que em muitos casos pode favorecer a troca de espaços, a deambulação ou trajetória por diferentes cenários de ação. (SUPPIA, 2015, p. 67)

Até esta linha, é passível de conclusão que *Capitães da Areia* (2009) e *Capitães da Areia* (2011) são narrativas desenvolvidas em mídias distintas. Enquanto o primeiro teve sua narrativa tecida em letras, palavras e parágrafos, o segundo teve sua narrativa tecida através de câmeras, luz, fotografia, atores, músicas, dentre outros. O livro em questão é descrito através de somente um sistema de signos: a escrita. Já o filme, que é desenvolvido em um

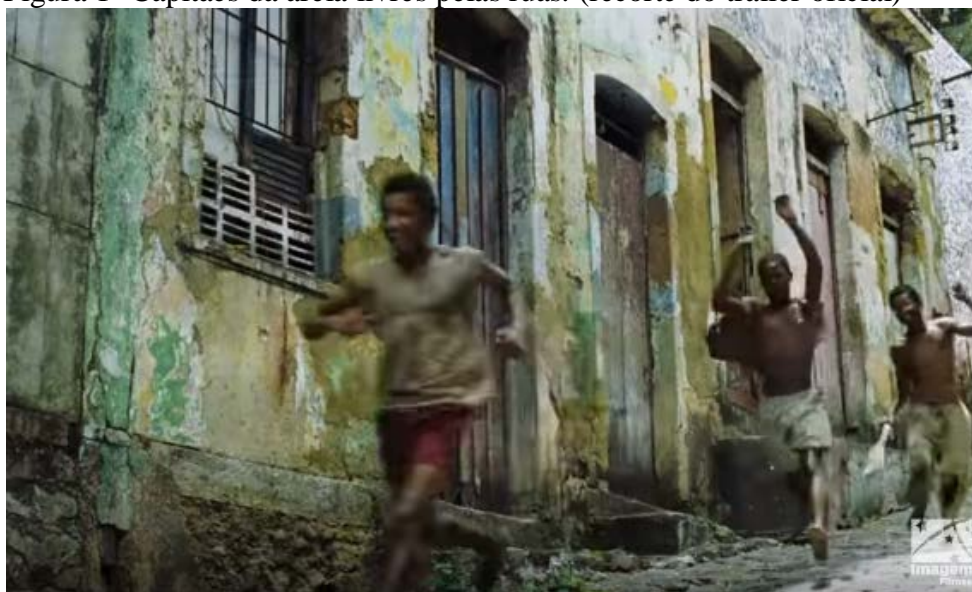
⁷ SUPPIA, Alfredo. L. *Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização*. (2015)

sistema de signos onde a imagem prepondera, configura-se como plurimidiático. Tendo o *Capitães da Areia* (2011) de Cecília Amado se desenrolado através de uma junção de imagem, música, olhar da câmera e outras mídias mais, mas com seu enredo partindo do texto homônimo de Jorge Amado, será considerado uma “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), uma releitura do texto de partida.

Conforme esclarecido por Clüver (2011), as transposições midiáticas podem realizar referências midiáticas. Em *Capitães da Areia* (2011), alguns recortes permitem relação com gravuras do pintor Carybé e com ilustrações de Poty, tendo ambos realizado desenhos para obras de Jorge Amado.

A liberdade, aspecto tão presente e tão marcante nos capitães da areia, pode ser sentida e vista no filme e em seu trailer (figura 1).

Figura 1- Capitães da areia livres pelas ruas. (recorte do trailer oficial)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=VTav_7PbnpU. Acesso em: 22 fev. 2019.

As diversas corridas dos meninos pelas ladeiras de Salvador, que revelam todo o desprendimento deles, estão presentes tanto nas linhas de Jorge Amado quanto nas imagens de sua neta. Também uma outra mídia, agregada à escrita, revela essa marca deles: uma ilustração de Poty Lazzarotto (Napoleon Potyguara Lazzarotto), desenhista e gravurista, na 57ª edição de *Capitães da Areia* (figura 2). O recorte da mídia fílmica, além de trazer a sensação de liberdade, é capaz de trazer também a ilustração à mente, triplicando a sensação de liberdade descrita para os capitães.

Figura 2- Ilustração de Poty para a 57ª edição de Capitães da Areia.

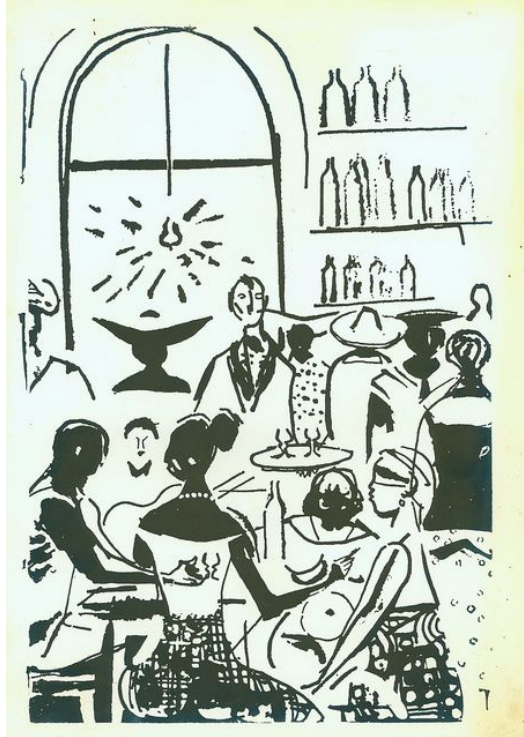


Fonte:

<http://obrasdepoty.blogspot.com/2013/06/1-ilustracao-do-livro-capitães-da-areia.html>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Carybé produziu uma gravura que retrata um bar, no qual alguns populares bebem e conversam e onde são vistas garrafas em prateleiras a decorar o lugar (figura 3). A figura estampa uma das edições de *Jubiabá*, outra obra de Jorge Amado.

Figura 3- Ilustração de Carybé para Jubiabá.



Fonte:

<http://www.blogletras.com/2012/08/a-arte-de-ilustrar-jorge-amado-parte-ii.html>. Acesso em: 22 fev. 2019

Essa configuração pode ser percebida em umas das cenas em que os capitães da areia estão no bar Porta do Mar em meio a uma roda de samba (figura 4).

Figura 4- Roda de Samba no Porta do Mar. (recorte do filme)

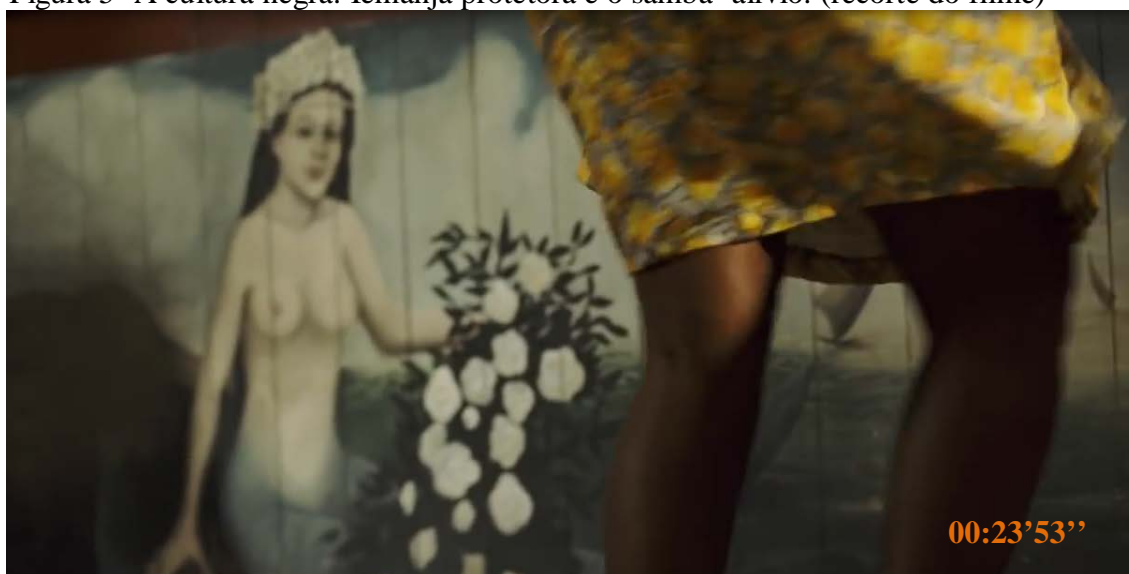


Fonte: CAPITÃES, 2011.

A supracitada ilustração de Carybé, assim como muitas outras concebidas por ele, têm inspiração na realidade do povo baiano, retratando toda sua boemia. Assim como Jorge Amado, o artista também tinha por inspiração as cenas que via na Bahia. A gravura, confeccionada em preto e branco, transmite a sensação de um local um tanto antigo, o que é perceptível pela janela de formato arredondado, remetendo às construções do período colonial, bem como a vestimenta de algumas mulheres. No recorte do filme, tem-se a mesma sensação. Nas imagens, vê-se quase a mesma configuração: há um grupo de pessoas ao redor de uma mesa abastecida de bebidas. Carybe e Jorge Amado utilizam-se das cenas baianas para criarem suas obras. No momento em que é perceptível na obra da cineasta esse recorte de Carybe bem como o que é descrito por seu avô pode-se conceber que sua obra traz não somente o povo, mas Carybe e Jorge Amado junto.

No bar em que se passa a cena fílmica, há, além de seus frequentadores e a roda de samba, a figura de Iemanjá pintada em uma das paredes (figura 5), reunindo dois aspectos bastante representativos dos baianos: a roda de samba/ boemia e a religião do candomblé.

Figura 5- A cultura negra: Iemanjá protetora e o samba- alívio. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

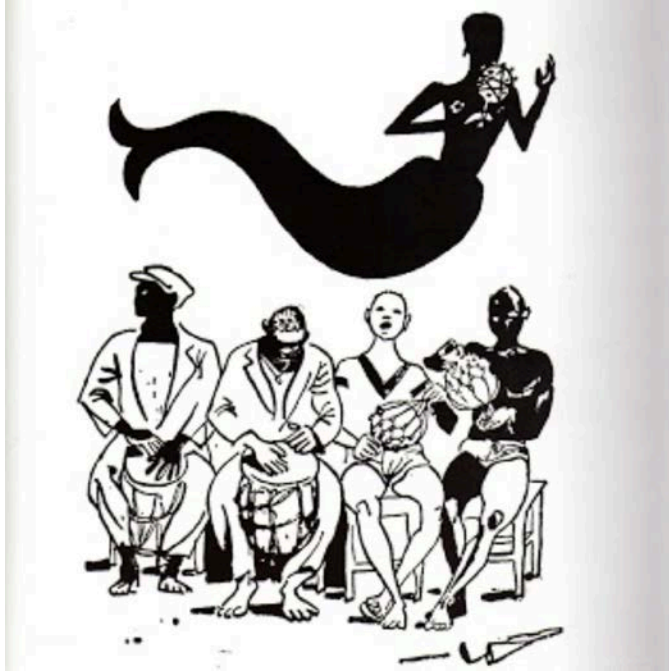
Apesar de ser uma divindade advinda da África, Iemanjá⁸ é representada como branca aqui no Brasil. Na imagem, aparece magra, descolorida, esguia e diáfana, com foco nos seios,

⁸ Divindade feminina do candomblé e da umbanda, religiões de matriz africana, mas nascidas no Brasil. Aqui, a santa é cultuada no mar, sendo a responsável pelos seus fenômenos. É considerada a mãe de todas as cabeças (*Ori*, na língua yoruba), mãe de todos os orixás e protetora da família e de sua harmonia. Na Nigéria, por exemplo, tem seu culto em um rio e seu nome é Yemoja. (Cf. DAMASCENO, 2015)

como uma santa desnuda, em contraste com as cores fortes e formas voluptuosas da mulata que dança vestida, em primeiro plano, com foco nas pernas e quadris.

Esses elementos, musicais e religiosos, podem ser encontrados em outras obras do pintor (figuras 6 e 7). Desse modo, a cultura negra se deixa ver tanto nas figuras quanto no trecho do filme.

Figura 6- Gravura de Carybé.



Fonte:

https://deskgram.net/p/1970374308832328997_1563647466. Acesso em: 22 fev. 2019.

Figura 7- Roda de samba, de Carybé



Fonte:

http://www.papelassinado.com.br/obr_rsm.asp?obr_cod=484. Acesso em: 22 fev. 2019

A figura 5, recorte do filme, reúne o samba e o candomblé, através da figura do orixá Iemanjá desenhada em uma das paredes do bar. A figura 6 traz a representação da divindade africana, chamada por meio dos instrumentos tocados pelos homens dispostos na gravura. Já a figura 7, alude à roda de samba. Cecília Amado, através de sua cena, reúne dois elementos retratados por Carybe, portanto, tanto um quanto o outro, reiteram esses hábitos culturais e religiosos do povo baiano. Desse modo, a pretensão de Jorge Amado de representar a cultura e o povo da Bahia se faz presente também nas obras do ilustrador e da cineasta, potencializando essa retratação, multiplicando seu conhecimento pelo Brasil e pelo mundo.

Também outra referência midiática ligada à Iemanjá pode ser percebida. A festa de Iemanjá, que abre e fecha o filme (figura 8), além de ter inspiração na festa que realmente existe na Bahia (figura 9), pode ser notada em uma obra pintada pelo artista Carybé, que demonstra tal festividade (figura 10) – amigo pessoal de Jorge Amado. No recorte presente na figura 8, o espectador vê Pedro Bala carregando o barco-presente da deusa africana, como um guardião da santa, quase como um reconhecimento por sua ajuda ao terreiro em tempos do rapto de Ogum e como um agradecimento a divindade pelo envio de Dora, circunstância presentes no livro do escritor baiano e no filme de sua neta. Livro, quadro e filme parecem reforçar a ligação dos três autores baianos com Iemanjá.

Figura 8- Pedro Bala entregue à Iemanjá. (recorte do filme)



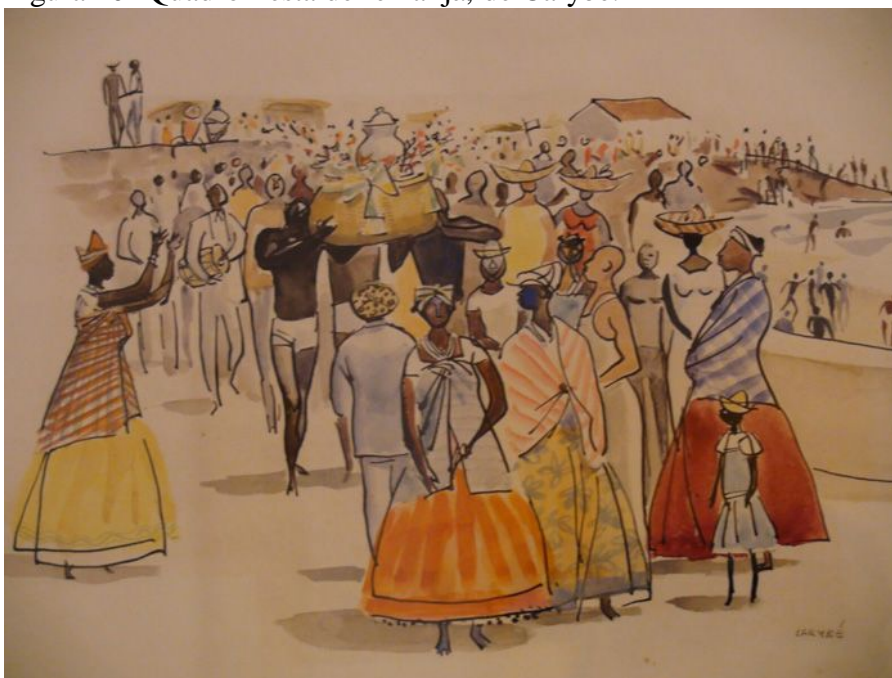
Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 9- Festa de Iemanjá no Rio Vermelho, na Bahia.



Fonte: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1932593-festa-de-iemanja-reune-performances-e-shows-alternativos>. Acesso em 09 de abr. 2019.

Figura 10- Quadro Festa de Iemanjá, de Carybé.



Fonte: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/no-alto-da-cidade-um-lugar-chamado-ceu/> Acesso em: 09 de fev. 2019.

Outro recorte do filme encontra similitude tanto com uma fotografia quanto com um monumento. O momento em que Pedro Bala, o capitão dos capitães, adentra a praia com o assentamento de Ogum nas mãos, a mostrar para os companheiros o troféu da luta (figura 11),

remete a um registro fotográfico de 1945, de Joe Rosenthal, que mostra um grupo de fuzileiros navais americanos colocando sua bandeira no alto do monte Suribachi, durante a batalha de Iwo Jima contra o Japão, durante a Segunda Guerra Mundial (figura 12). Essa imagem resultou em um monumento memorial que reproduz e atualiza o acontecimento em outro contexto do presente (figura 13).

Figura 11- Enfim, o líder voltou. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 12- Soldados fincam bandeira após batalha de Iwo Jima, durante a Segunda Guerra Mundial.



Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/internacional/2016/06/24/exercito-dos-eua-confirma-homem-da-foto-em-iwo-jima-teve-identidade-trocada.htm>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Figura 13- Monumento memorial de Iwo Jima.



Fonte: <https://wallhere.com/pt/wallpaper/123225>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Desse modo, fotografia, estátua e filme, três mídias distintas, entram em conexão, sendo possível ver foto e monumento na cena da película, o que atribui às duas primeiras

valor de referências midiáticas. Ambas as imagens remetem ao triunfo de uma batalha vencida, mas enquanto a cena de Pedro transmite êxtase e alegria, as demais transmitem êxito, mas também extenuação. Entretanto, todas as três figuras trazem consigo uma concepção de luta e vitória, podendo triplicar a sensação do leitor-espectador em relação à vitória do líder dos capitães.

Quando na transposição midiática percebe-se a presença de referências intermediárias, o espectador tem a possibilidade de multiplicar os sentidos do que vê na obra traduzida, o que viabiliza maior reflexão acerca da temática tratada e de como se dá o relacionamento entre as artes.

A citada obra de Jorge Amado, sexta obra do autor, teve a primeira edição publicada em setembro de 1937, logo após a implantação do Estado Novo, regime totalmente anticomunista implantado por Getúlio Vargas, tendo segunda edição apenas em 1944. Já a 57ª edição, aqui recentemente citada, foi publicada em 1983. Na época em que escrevera *Capitães da Areia*, o escritor baiano já havia participado da Academia dos Rebeldes (1928), movimento do qual fez parte e visava o combate às estruturas conservadoras da sociedade, buscando retratar a cultura negra e a população mestiça. Ao escrever *Capitães da Areia*, o romancista o faz com um olhar de um jovem com crenças comunistas e que já tinha como uma das intenções fazer visível a vida e a cultura popular baianas.

Por conseguinte, a obra não poderia ser considerada original – conforme o significado da palavra já aqui problematizado e adotado –, visto que nela percebem-se inspirações advindas das leituras, ideais e até da vida política do autor, pois há a presença de uma ideologia comunista de Amado, então militante pelo partido comunista; as mazelas sociais e o povo de Salvador, descritos e quase personificados, e o candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, do qual era Obá de Xangô (conselheiro e protetor do terreiro perante a sociedade civil). Esses componentes, presentes na vida e história do escritor, foram uma espécie de força motriz para a composição da obra, impossibilitando dar a ela o título de original. A ideologia política para a qual o autor pendia faz-se notar durante toda a leitura da narrativa, mas muito através da figura de Pedro Bala, líder dos Capitães e posterior líder grevista, lutando pelos direitos dos trabalhadores. As mazelas aparecem pela própria vida de miséria dos meninos abandonados pelas famílias e pela sociedade e inundam ruas, não só da Bahia, até hoje. Já o povo baiano, sofrido, mas aguerrido e alegre, tem sua força, malandragem e perspicácia representados por marinheiros, pescadores, operários, malandros e prostitutas, como bem representam Boa Vida, Gato e Dalva, por exemplo. Quanto ao candomblé, o mesmo aparece na trama através da visita de alguns do grupo, como Pedro Bala e João Grande – sendo este último integrante do

terreiro – e em várias passagens em que os orixás tomam papel de personagens que, embora não falem com palavras, se pronunciam através do elemento da natureza que comandam. Todos esses aspectos fazem da obra, não uma mensagem de um Autor-Deus, como diria Barthes (1988, pp. 68-69), mas um tecido de citações fruto da confluência de vivências do baiano-autor.

Seguindo esse caminho, cabe ressaltar uma importante informação: Cecília Amado é neta de Jorge Amado, o que fornece a ela, por conta de sua convivência com ele, experiências específicas em relação ao autor e à Bahia, que certamente estarão impregnadas na sua visão do livro e do avô. A partir desse *cruzamento de superfícies* (KRISTEVA, 1969, p. 66) textuais, a cineasta cria a sua narrativa. A mesma é lançada em 2011, como marco inicial das comemorações do centenário de Jorge Amado, em 2012, e durante o primeiro governo de Dilma Rousseff, primeira mulher presidente do Brasil, que lança nesse mesmo ano o programa Brasil sem miséria, com o objetivo de erradicar a extrema pobreza. Contudo, para composição de sua narrativa fílmica, a cineasta, visando fugir da necessidade de se ater ao contexto histórico do livro, opta por não retratar a década de 30 e tampouco retrataria os anos 2000.

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. (MONCAU, 2011)

O contexto social e cultural se fazem presentes através do candomblé, majoritariamente através da figura de Iemanjá, mas havendo também a presença do terreiro de mãe Aninha; algumas figuras baianas, como o malandro e a prostituta, também simbolizados por Boa Vida, Gato e Dalva, e as mazelas sociais, através dos meninos do trapiche. No entanto, não existe a figura grevista de Pedro Bala e o amor entre ele e Dora aparece com mais ênfase e romantismo, sendo um dos pontos de força do filme. Apenas por essa breve exposição, é claramente perceptível que a obra da cineasta é, portanto, uma releitura da obra de seu avô, não cabendo nem de longe hierarquia entre elas.

O “entrelaçar” das duas narrativas torna mais visíveis suas fronteiras e o cruzamento das mesmas, através do qual é viável perceber e destacar não apenas semelhanças e diferenças, mas que a diretora escolheu uma outra forma de compor seu discurso, excluindo uns elementos, como os traços do comunismo, e priorizando outros, que romantizam o enredo, como a relação de Pedro Bala e Dora, e que criam e reforçam uma maternidade não

tão sentida pelos capitães do livro, mas triplamente sentida pelos do filme, através da figura de Iemanjá, da própria cineasta e de Dora.

Como fora dito, a presença do religioso, principalmente representado pelos orixás e pelo candomblé, é percebida em ambas as obras, mas em Amado (2011) isso se torna muito evidente através da figura de Iemanjá, por exemplo, que através de sua celebração anual existente na Bahia, “abre e fecha” a película. Essa homenagem fundamenta-se no fato de a cineasta ser filha⁹ do orixá citado. Com isso, o religioso torna-se uma espécie de “ pilar” da narrativa fílmica, sendo um outro pilar o social, a questão dos menores abandonados, representada pelos meninos capitães habitantes do trapiche também abandonado.

Assim, segue a investigação pelo valioso, pautada nas palavras de Xavier (2003) e observando sempre o processo de composição: “valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.” (XAVIER, 2003, p. 62). Para tal investigação, cabe desde já considerar que o autor do texto escrito apresenta uma configuração múltipla e paradoxal, conforme será visto ao longo dos capítulos.

Para elaboração de suas narrativas literárias, Jorge Amado utilizava as conversas que tinha com o povo da Bahia e tudo que observava. O autor, que nasceu no dia 10 de agosto de 1912, na Fazenda Auricídia, em Ferradas, Itabuna, BA, era filho do coronel João Amado de Faria e de D. Eulália Leal Amado, o que poderia até fazê-lo ter posicionamento distinto do que teve sobre os populares, como de evitá-los, o que não ocorreu. Talvez porque seu pai tivesse se tornado coronel, não o sendo por herança, e por Amado ter crescido “solto” em meio às demais crianças, pessoas e lugares. Sua adolescência também fora em meio ao povo, circunstância que parece ter sido forte o bastante para marcar sua vida de escritor, seja pelas temáticas, pela ênfase dada a elas ou pela formulação e criação de seus personagens.

A temporada com os jesuítas e o palavrório dos adeptos da eugenia não afastaram Jorge dos ambientes mestiços. Ao contrário: cada vez estava mais seduzido pela cultura afro-baiana. Na rampa do mercado, na Feira de Água de Meninos e no Mercado das Sete Portas, se refestelava em peixadas, sarapatéis, tripas e maniçobas. A bordo de saveiros do rio Paraguaçu e do mar da baía de Todos-os-Santos, ou nas festas populares convivia com estivadores e mestres, capoeiristas e tocadores nos sambas de roda. Costumava frequentar os chatôs, ou castelos, apelidos para as casas de putas, que lhes serviam quase como salão literário [...]. Com Édison e Aydano, acompanhados de um jovem estudante de medicina interessado na cultura dos negros, o maranhense Arthur Ramos, começou a frequentar os candomblés. (AGUIAR, 2018, p. 32-33)

⁹ Cf. em CARNEIRO, 2011, p. 86.

No âmbito político, Jorge Amado fora durante muito tempo militante comunista, aspecto que se evidencia na composição de suas primeiras obras. Seu desejo de uma melhoria de vida para os mais pobres bem como para a obtenção da liberdade deles, inclusive religiosa, fez-se bem visível quando, em 1945, ao ser eleito deputado federal em São Paulo, pelo partido Comunista, criou várias leis que beneficiaram a cultura, com destaque para a que assegura o direito à liberdade ao culto religioso. Nesse momento, é importante a lembrança de que, também o viés religioso, através do candomblé, encontra-se presente em suas obras. Jorge Amado, inclusive, possuía o cargo de honra de Obá de Xangô, no Ilê Axé Opô Afonjá, na Bahia. Essas informações permitem avistar um Jorge Amado múltiplo e paradoxal, afinal, não é comum um filho de coronel viver em meio ao povo mais humilde e um comunista possuir um cargo em uma casa religiosa. Essas facetas da personalidade do escritor, que serão abordadas mais profundamente adiante, demonstram quão valiosos e relevantes ainda podem ser os estudos acerca de suas obras, ainda mais se realizados pelos estudos intermediáticos, relativamente recentes. Pensar a literatura de Jorge Amado, a interação entre as mídias e o processo de transposição do livro para o filme em harmonia revela-se riquíssimo para a iluminação das áreas da Literatura e do Cinema e das próprias obras em questão.

Este caminho nos levou à percepção de um Jorge Amado que retrata a cultura e denuncia a vida sofrida do povo brasileiro, aspecto existente também nas produções de sua neta, nos aproximando e suscitando grande interesse por ambos. O escritor produziu livros de cunho social e político, como *Cacau* (1933), que retrata as agruras de um trabalhador de uma fazenda de cacau, *Jubiabá* (1934), que trata de um menino órfão realizador de pequenos delitos e posterior grevista, e *Capitães da Areia* (1937), que narra a vida de meninos abandonados, infratores, sendo um deles também sedento por lutar pelos direitos dos pobres. A cineasta, Cecília Amado, foi continuísta¹⁰ de transposições midiáticas de obras de seu avô, como *Tieta do Agreste* (1996) e *Dona Flor* (1997), foi assistente de direção em *Cidade dos Homens* (2004 e 2005) e dirigiu *Capitães da Areia* (2011) e *Onde dormem os sonhos* (2018), girando estas três últimas em torno de temáticas semelhantes: o cotidiano e os sonhos de menores carentes e/ou infratores. Nota-se que avô e neta tiveram em sua veia de produção coisas em comum como, por exemplo, o desejo de expor o abandono, a falta de direitos e de visibilidade desses menores. Outro ponto em comum, agora se tratando especificamente de seus *Capitães da Areia*, é a presença dos orixás (deuses de origem africana) em suas narrativas. Os dois tópicos comuns levantados foram fatores que nos levaram a uma espécie

¹⁰ Cf. em <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cecilia-amado/>. Acesso em 08 out. 2018.

de identificação com seus autores e com suas obras, visto que o trabalho com menores da rede pública de ensino faz parte de nosso cotidiano e compartilhamos da crença pelos orixás.

Verificou-se ainda que suas obras também são procuradas com intuito de observar o perfil da mulher baiana/ brasileira, bem como do próprio Brasil, construídos pelo escritor baiano. Tal aspecto é valioso e merece um parêntese, visto que pode ser um dos pontos que permitam compreender determinado olhar estrangeiro – inclusive de próprios leitores brasileiros - de um Brasil tão atraente, sedutor e turístico. E, ao usar o vocábulo “turístico”, compreende-se não apenas o potencial natural destas terras, mas também este povo, tido como hospitaleiro, generoso, simpático e quase subserviente: o “homem cordial”¹¹ (p. 146) de Sérgio Buarque de Holanda¹² (1995). Cabe ressaltar que esta visão não é apenas internacional, mas acaba por se arraigar nacionalmente também, através de *Gabriela e Dona flor*, por exemplo, que até hoje predominam como símbolos de uma mulher tipicamente brasileira.

Essa imagem vibrante do país, propagandeada por agências de turismo, por exemplo, é tida por José Castello, em *Jorge Amado e o Brasil*, texto presente em *O universo de Jorge Amado- caderno de leituras* (2009), como “uma construção moderna, uma invenção coletiva, incentivada por movimentos culturais como o Modernismo.” (CASTELLO, 2009, p. 11). A fala de Castello explica-se no momento em que é reavivado o contexto brasileiro dos anos 1920, época do estilo literário citado, em que um sentimento nacionalista, que ganhou ainda mais força na Era Vargas, atraía forte interesse para as características do país no desejo de construção de uma verdadeira identidade nacional. Contudo, “numa sociedade como a brasileira, harmonia social, tolerância e democracia racial são construções decorrentes de um discurso forjado por elites políticas e intelectuais” (HILL, 2011, p. 92)¹³, o que é possível de conceber que esta sociedade que tem a proposta de retratar um Brasil “genuíno”, pode acabar pintando-o com as cores que ela vê, causando e perpetuando a mitificação da mulata brasileira e a exclusão dos negros, pois reitera valores já arraigados e tidos como reais, naturais e verdadeiros. Assim, da mesma forma que Jorge Amado consegue atrair a atenção do estrangeiro para o país e sua literatura, também constrói para eles e para nós um Brasil do

¹¹ Entende-se aqui por *cordial*, não o homem dito sincero, afável ou mesmo amável, detentor de bons modos e gentileza, mas aquele que tem sempre seus interesses voltados para si mesmo, para aquilo que o distingue dos demais, se considerando indiferente à lei geral sempre que esta vá de encontro às suas afinidades emotivas. Para o homem cordial, a vida em sociedade é uma espécie de libertação da convivência consigo mesmo e ele não vê distinção entre o público e o privado. Desse modo, em se tratando de cargos políticos, empregos e funções, por exemplo, encarará como assuntos de seu interesse particular, não interesse objetivo e comum.

¹² HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. (1995)

¹³ HILL, Marcos. *Meu Brasil brasileiro, meu...? Intermidialidade e etnicidade em discursos visuais sobre a mestiçagem afro-brasileira*. (2011)

“homem cordial”, sempre alegre, de bem com a vida, generoso e receptivo e uma mulher brasileira sempre sedutora, envolvente e pronta para satisfazer desejos, como a ocupar um lugar entre a mulher branca, totalmente pura, e a prostituta, totalmente devassa.

Acerca do conceito de moderno, Octavio Paz (1984)¹⁴, esclarece que não se trata apenas de novidade, mas também de pluralidade. Diz ainda que o moderno não é continuidade, é ruptura, funda sua própria tradição.

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade [...] Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição. (PAZ, 1984, p. 18)

A partir de tais assertivas e da fala de Castello (2009), percebe-se a obra de Jorge Amado por nós analisada como moderna, visto que, além de ter seu lançamento em 1937, já na Era Vargas, período em que se buscava a valorização de características nacionais, é extremamente plural em sua composição. A mesma busca retratar a cultura popular afro-baiana bem como tipos específicos da Bahia, o que era proposta da Academia dos Rebeldes (1928), movimento em prol de “uma literatura que seja universal por ser nacional, inspirada na realidade brasileira, feita para transformá-la”. (AGUIAR, 2018, p. 30). Jorge Amado e os demais integrantes da citada Academia faziam uma espécie de oposição ao movimento modernista paulista por acreditarem que os mesmos ainda se guiavam muito por padrões estrangeiros.

Castello (2009) afirma ainda que Jorge Amado foi o “inventor do Brasil moderno” (CASTELLO, 2009, p. 11). Através de suas fases, seja a política ou a mais descontraída, que retratava o povo de maneira bem-humorada, o autor diz que Amado foi se inventando e reinventando o Brasil, visto que desenhou, muito a partir de *Gabriela, cravo e canela*, um país colorido, mestiço, sensual, sincrético e repleto de fibra e alegria.

Nos idos do período modernista, havia o desejo de retratar um Brasil mais próximo da realidade que aqui se via. Ainda assim, Jorge Amado, considerando que os modernistas da semana de 1922 ainda fizessem uma literatura com temáticas não tão “realistas” e que retratassem o povo em si, integra a Academia dos Rebeldes, grupo de escritores baianos que focava sua temática na expressão da cultura negra, do sincretismo e na realidade dos populares da Bahia. Ainda que no início do século XX alguns escritores baianos expressassem

¹⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. (1984)

uma cultura negra ainda dentro do padrão europeu/colonizador, a partir dos anos 50/60 já se pode ver maior articulação entre os discursos do negro e do colonizador, demonstrada através de uma resistência da cultura negra e saberes provenientes da cultura europeia/ colonizadora. E tal hibridismo existente no povo brasileiro vai encontrar forte representação no corpo de Gabriela, que marcará também o brasileiro como um povo sensual e ligado ao prazer.

Esse Brasil mestiço narrado por Amado, que é repleto de cultura negra, é uma das razões apontadas por Josélia Aguiar – biógrafa do autor –, em entrevista à Sayonara Moreno (2017), para o site Agência Brasil, como contribuinte para o sucesso da carreira internacional do escritor.

Tem algumas coisas que as pessoas falam sobre Jorge Amado, que não correspondem, exatamente, ao que aconteceu. Por exemplo, a ideia de que o sucesso dele, no exterior, estava relacionado ao Partido Comunista, como se o partido tivesse ajudado ele a fazer uma carreira internacional. E, na verdade não foi isso. Ele começa a carreira dele por conta própria e outros fatores, além do político, contribuem para que ele tenha sucesso, por exemplo, o fato de ele tratar da vida da população negra da Bahia. Isso fez com que editores franceses se interessassem por essas histórias, num momento em que a França tinha muita curiosidade em conhecer esse “outro” que era dos trópicos. (MORENO, 2017)

A fala de Josélia Aguiar ao longo da entrevista, além de alertar sobre o interesse de editores franceses – tradução literária, portanto –, informa ainda que outra onda de divulgação internacional o atingiu quando suas obras passaram a ser adaptadas para o cinema –agora, já outro tipo de tradução–, abrindo mercado em países que se encontravam fechados para ele por conta de seu posicionamento comunista. Conforme a biógrafa¹⁵ deixa transparecer em algumas linhas, algumas das obras do escritor, quando eram compradas em locais como New York ou Paris, ocorriam por editoras que simpatizavam com os ideais da esquerda ou respeitavam os ideais de seus autores, entretanto nem sempre eram publicadas. O livro que contribuiu para sua publicação e sucesso em maior escala nesses países é *Gabriela* (1958).

O êxito de Jorge Amado com *Gabriela* fora nacional e internacional, embora alguns críticos nacionais mais conservadores ainda demonstrassem resistência para com a obra. Enquanto Antônio Olinto a declarava como “moderna literatura brasileira – sem molhos estranhos, simples e poderosa” (AGUIAR, 2018, p. 373), outros criticavam o fato da personagem do título aparecer somente após a página 90 e por Jorge Amado retratar um ambiente provinciano, de prostitutas e baixo valor espiritual, dentre eles está o crítico Arnaldo

¹⁵ Cf. em AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. (2018)

Pedro D’Horta¹⁶, que declarou em *O Estado de S. Paulo* que *Gabriela* não era literatura, era anedota de roda masculina, e ainda acusava o autor de indigência no vocabulário. Houve ainda quem questionasse se ele de fato era um escritor ou apenas um repórter dotado de algum talento artístico, ao que Aguiar (2018) elucida em sua biografia: “Disposto a esclarecer mal-entendido, Jorge, desde fins da década de 1940, repetia que não transpunha a realidade, e sim, a recriava.” (AGUIAR, 2018, p. 376).

No âmbito internacional, *Gabriela* fora capaz de apaixonar até mesmo nações antagônicas, ainda que por razões distintas. No caso da União Soviética, a obra se encaixava no contexto cultural de uma época pós-morte de Stalin, que se caracterizava pelo retorno de um espírito de liberdade. Convém um parêntese: pouco antes de a obra ser escrita, o autor baiano já não militava, pois havia se desencantado com o stalinismo – o que o fez, inclusive, adotar outros rumos de escrita –, mas não rompera relações com a União Soviética. Já no caso dos Estados Unidos, o sucesso se daria por conta da mudança ideológica, tendo algumas resenhas americanas classificado a obra como divertida, cativante, com atmosfera contagiante, erótica, violenta e cheia de cores chamativas. Aguiar (2018) complementa:

O único livro que até então chegara ao mercado americano, *Terras do sem-fim* era sem humor e repleto de indignação. *Gabriela*, ao contrário apresentava a cada página alegria de espírito, ironia e sátira. Os contrastes se explicavam pela própria história de vida do autor: antes era um militante, agora apresentava sua liberação artística, depois de longo período de comprometimento ideológico. (AGUIAR, 2018, p, 380)

Desse modo, parece deveras adequada uma reflexão acerca da contribuição da obra na construção da imagem de Brasil aqui já especificada. Se observadas obras como *Suor*, de 1934, e *Capitães da Areia*, de 1937, que foram compostas por um Jorge Amado jovem, revolucionário e militante comunista, haverá a concepção de um Brasil de injustiças sociais, sujeira e miséria. Já se os olhares se voltarem para *Gabriela* (1958) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), confeccionadas por um Jorge Amado já mais maduro e desencantado com o comunismo, interessado mais em narrar os costumes sociais, a mulher brasileira e um povo alegre, que sobrevive às penúrias da vida, haverá a concepção de um Brasil forte, acalorado e deveras sexual. Para além do já constatado, convém apontar exemplos de paradoxalidades¹⁷ do autor: a militância comunista, ser ateu e ser simpatizante do candomblé, ser filho de fazendeiro abastado e viver em meio aos populares. Jorge mostrou-se um sujeito múltiplo e

¹⁶ Cf. em AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. (2018, p. 376)

¹⁷ Cf. em AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. (2018)

possuidor de uma simultaneidade de opostos, assim como suas obras. Após a exposição, convém uma reflexão: a forma como o povo mestiço baiano é descrito ou mesmo o que compõe os enredos não criaria expectativas turísticas do que aqui se vive e se tem de fato? Para ponderar sobre tal aspecto, traz-se a fala de Nascimento (2012), que convida a raciocinar que, colocando o corpo da mulher negra como símbolo de regras rompidas, Jorge Amado poderia estar propagando o discurso do colonizador e criando uma imagem atraente e turística, inclusive para os próprios brasileiros, de um país que seria a terra do prazer, fator que movimenta o setor turístico até hoje, corroborado pelo carnaval.

Ao atualizar as imagens identitárias no corpo de uma mulher, — alegoria de um local onde as regras étnicas burguesas e cristãs são afrouxadas, para dar lugar aos sentidos, ao prazer (do corpo e da alimentação), — Jorge Amado pode estar incorporando e refletindo as imagens culturais veiculadas pelo discurso colonizador, oferecendo ao resto do mundo ocidental, uma comunidade com traços e hábitos amalgamados, reiterando símbolos que identificavam a Bahia/Brasil ao olhar do Outro, como a terra prometida, um paraíso terreal, lugar da hegemonia do corpo, dos sentidos e do prazer. (NASCIMENTO, 2012, p. 2)

Por todo o exposto, vê-se que tanto a recepção nacional como a internacional, de modo geral, comemoraram esse Jorge Amado menos indignado politicamente e mais descritor de uma sociedade alegre e quente. Ao mesmo tempo em que o escritor divulgava a cultura negra e popular existente na Bahia, buscando também a construção de uma literatura nacional, acabava por deixar em suas linhas um discurso ainda colonizador. Desse modo, acabou-se propagando, internacionalmente, o “homem cordial”, de Sérgio Buarque Holanda, e a mitificação da mulher negra brasileira, o que, nacionalmente, acabou-se incorporando. Internacionalmente ou nacionalmente, são estigmas que resistem até os dias de hoje, seja para o Brasil, seja para a obra de Jorge Amado. O autor e suas obras possuem multiplicidade e contradições em feixe que não se anulam, não se excluem nem se sintetizam e que os tornam ainda mais atraentes, merecendo um olhar mais atento e rico do que somente o olhar comum em que costumam ser colocados.

2 CARROSSEL: SONHOS, INFÂNCIA E MOBILIDADE

2.1 A invisibilidade, o abandono e a liberdade entre Amados

No começo da noite caiu uma carga d'água. Também as nuvens logo depois desapareceram do céu e as estrelas brilharam, ou também a lua cheia. Pela madrugada os Capitães da Areia vieram. O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de *lorgnon*. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas do Grande Carrossel Japonês. (AMADO, 2009, p. 82)

Figura 14- Carrossel-sonho. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Neste capítulo será examinada com maior ênfase a cena na qual os capitães da areia montam em um carrossel, armado em uma praça, e se põem a brincar, acreditando estarem cavalgando em cavalos de verdade e trocando tiros uns com os outros (figura 14). Na narrativa de Jorge Amado (2009), esse evento também se faz presente, no entanto nota-se que a cineasta condensa ou modifica algumas informações, personagens e/ou acontecimentos que envolvem a viagem no carrossel. Sendo valioso para este trabalho o processo transmidiático, não apenas a constatação de semelhanças e de diferenças, convém realizar desde já um interessante apontamento. Tanto no livro como no filme, a música se faz presente nos

instantes em que os meninos estão no brinquedo, o que para a abordagem desta divisão e para os estudos intermediáticos tem forte relevância.

Em outro momento deste estudo já fora apontado que muitos personagens da trama escrita não possuem nome próprio, mas, sim, apelidos, ou somente são chamados por eles quando têm sua singularidade reconhecida. Quando o possuem, costumam ser justapostos a algum tipo de apelido sendo apenas Dora a felizarda, talvez por ser uma dádiva, uma espécie de enviada dos deuses para amenizar a dureza da vida dos capitães, talvez por ter sido a única que parece ter tido a presença da mãe, tornando-se órfã por força da varíola, não através de um abandono premeditado.

O fato de poucos receberem nome próprio no livro e de haver a escolha por perpetuar isso no filme possibilita uma interessante reflexão quando o olhar é voltado para o processo de seleção de (não) atores realizado pela cineasta. Para a composição de elenco¹⁸, a mesma achava importante que os intérpretes não apenas fossem os personagens, mas que eles tivessem previamente uma vivência de capitães da areia. Após a leitura do livro, aos 14 anos, e de se apaixonar por Pedro Bala por vê-lo como símbolo da liberdade tão desejada por qualquer adolescente, sentiu um louco desejo em conhecer os capitães da areia e, mais, para a preparação de sua trama, se julgava na obrigação de conhecer intimamente os personagens que considerava heróis. Desse modo, tal qual fez seu avô durante a preparação do livro, foi conviver com eles, com meninos que, embora ajudados por organizações, têm as mesmas ou semelhantes histórias das vividas pelo grupo do livro.

Na busca por seus capitães da areia, Cecília Amado frequentou durante três anos o Projeto Axé, numa unidade chamada Canteiro dos desejos, que funcionava ao lado da igreja da Conceição da Praia, em frente ao porto dos saveiros, em frente aos trapiches e que era formado por Ongs que trabalham com educação e arte para meninos de rua em Salvador. Observou que coisas que perpassam o universo desses garotos mudaram negativamente desde a época da produção escrita, como o crime, a violência, o tráfico de drogas, o crack e o extermínio de menores, que ocorre em Salvador frequentemente. Em contrapartida, houve o surgimento dessas organizações, que conseguem dar certo suporte a eles. Ao longo do extenso e árduo trabalho de seleção, realizado com um total de 1.200 jovens, através de entrevistas nas quais os meninos foram perguntados sobre qual era o seu sonho, muitos responderam: “quero ser visto”, “quero aparecer”, “eu quero ser alguém”... Através dessas respostas e de suas

¹⁸ Cf. em

<https://www.youtube.com/watch?v=ngRKolo0X6Q&index=37&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&t=924s>. Acesso em 12 dez 2018.

posturas, a diretora diz que, nos 90 selecionados para a oficina de preparação para o cinema, havia muito compromisso e interesse em estar ali. E assim as filmagens se deram durante nove semanas, ao longo de nove meses, como se ela, filha de Iemanjá, que é o orixá feminino considerado a mãe de todas as cabeças, estivesse gerando seus filhos, como ela mesma os chama. Ela enfatiza que, quando uma criança diz que quer aparecer, acaba dizendo que deseja ser vista. Diz ainda que eles perdem o nome. Desse modo, os personagens descritos por Jorge Amado são ainda hoje atuais, conforme confirma a diretora a Rômulo Seitenfus (2013), do site Caderno de Cinema.

Eu tenho convivido com Jorge Amado, 50, 60 anos após ele ter escrito esse livro, entendi que o mais importante nesse romance – e que seria para ele no final da vida – o lado humanista, muito mais que o lado político. O quanto esses personagens e essa história continuavam reais nos anos 90 e até hoje. Para mantê-la atual, retirei o lado político e mantive o lado social. Fiz uma fábula meio atemporal, com esse drama acontecendo a qualquer momento da história do Brasil. (SEITENFUS, 2013)

Através dessa reflexão e da verificação dos projetos com os quais trabalhou – já anteriormente mencionados –, percebe-se claramente a preocupação da cineasta com a situação dos jovens abandonados da Bahia. Percebe-se também que ela os vê como meninos, crianças que não recebem muita atenção ou cuidados, mas que têm sonhos e desejos, só não acreditam que possa realizá-los, diferente de boa parte da sociedade, inclusive atual, que os vê como bandidos.

Essa preocupação e zelo com os menores excluídos também pode ser sentida em Jorge Amado, tanto em seus textos literários, como é o caso do próprio *Capitães da Areia* (2009), quanto em episódios da sua vida. O apreço pela liberdade que os capitães da areia têm, liberdade essa tão admirada pela cineasta, pode ser encontrado também no escritor. Aliás, liberdade e abandono, temáticas que ficarão evidentes também na obra de Cecília Amado, podem ser percebidos na alma de Jorge Amado através de certas falas de Aguiar (2018). Em trecho da biógrafa, vê-se um Jorge rapaz, que por muito frequentou colégio interno e está sedento por liberdade: “Jorge recuperaria pouco a pouco a liberdade das ruas, como nos dias de menino grapiúna. Convenceu os pais a transferi-lo para o Ginásio Ipiranga, de menos fama que o dos jesuítas e também de filhos de bem-nascidos, no entanto mais moderado nas exigências.” (AGUIAR, 2018, p. 25). Vê-se também um Jorge jovem, escritor de jornais e revistas literárias como *A Pátria*, *A Folha*, *A Luva* e *A Semana*: “Nas redações de jornal também começou a ganhar as ruas que tanto desejava, a de uma cidade que escolheu para ser sua.” (AGUIAR, 2018, p. 26). Vê-se ainda um Jorge, ainda jovem, mas não mais adolescente,

politizado e já inconformado com a situação de abandono das crianças baianas. Do México e já com *Capitães da Areia* enviado para edição, resolve escrever para Anísio Teixeira, então Ministro da Educação, e seu patrão por breve tempo:

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. O senhor é um homem para quem o grande amor e a única ambição tem sido as crianças do Brasil. Por isso e pelo muito que me ensinou nos meses que trabalhamos juntos aceite a dedicatória. Para mim é um grande orgulho poder dedicar este livro ao senhor. (AMADO apud AGUIAR, 2018, p. 123)

Por conseguinte, já bem se vê que tais assertivas evidenciam o olhar humano e a inquietação do escritor para com as crianças abandonadas e sua vontade de lutar por elas, pelo povo sofrido da Bahia, como costumava dizer¹⁹. Assim, é possível ver Jorge Amado nos capitães através do apreço pela liberdade das ruas que os meninos possuem e pela vontade de lutar pelo direito dos pobres, existente em Pedro Bala, seu protagonista.

Essa inquietude em relação à situação do menor carente no Brasil não é vista apenas em Jorge e Cecília Amado, mas também em Paloma Amado, filha do escritor e mãe da cineasta. Paloma, redatora, escreve crônicas que são publicadas em sua rede social. Nela, encontra-se uma crônica que trata do jovem abandonado, citando *Capitães da Areia* e trazendo a assertiva de que hoje o número é imensamente maior que na época em que seu pai escrevera o livro. Reflete ainda acerca de falas da atual Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damare Alves, e sobre a predileção da mesma por Jorge Amado como escritor.

Ao longo do texto²⁰, a autora afirma que a história do grupo de crianças é de dimensão bem menor se comparada ao que se observa hoje nas comunidades em que há a presença do tráfico ou da milícia e que foi como um grito de socorro para o problema, que já chamava a atenção para a falta de sensibilidade para com as crianças pobres do país. Conta também que, quando adotaram o livro em uma escola particular que estudou por breve tempo, um responsável foi reclamar, alegando que o filho era um menino decente, não um capitão da areia para ler aquilo. Sobre isso, Paloma recorda: “Me lembro das conversas em casa, com Zé Condé e papai, todos muito tristes por não serem minimamente compreendidos. Afinal, quem

¹⁹ Cf. em

<https://www.youtube.com/watch?v=7nbMDJImr0o&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=30>. Acesso em 08 de out 2018

²⁰ AMADO, Paloma. Princesas, príncipes e as crianças sem cor do Brasil., 2019. Disponível em:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=601774383608439&id=100013276483688. Acesso em: 10 jan. 2019.

se preocupava com os menores abandonados? Os socialistas, é claro. “Uma corja...” (AMADO, 2019). Pela fala dela e pela de Jorge Amado a Anísio Teixeira, compreende-se que ele pretendia dar destaque e tentar sensibilizar a sociedade para menores em situação de completo abandono e invisibilidade. No entanto, não obteve sucesso com uma parcela da sociedade, que continuava a vê-los como marginais, e os índices continuavam a aumentar. Sobre essa questão pública séria que só se vê aumentar nos dias de hoje também e sobre a falta de opção que esses meninos têm em vida, Paloma questiona:

Os que estão na rua, sem a menor chance de nada, seriam o quê? Provavelmente os de marrom desbotado. Esses ficam para lá, não são mencionadas ações para restabelecer seus direitos como ser humano. Que oportunidades os meninos e as meninas têm, quais suas opções? Infelizmente sabemos que são cooptados pelos bandidos, prostituídos, brutalizados. Eles não querem ser príncipes e nem princesas, querem ter o que vestir, não importa a cor. (AMADO, 2019)

A frase final de Paloma Amado remete ao texto do pai aqui estudado, que durante o capítulo *As luzes do carrossel* (AMADO, 2009, 63) expõe ao seu leitor, através de acontecimentos, falas e posicionamentos de seus personagens, que os jovens gostariam é de ter o afago de pai e mãe, como qualquer outra criança da cidade e dá a entender que são boas criaturas, necessitando apenas de atenção e carinho. No texto, ela alude também a um ponto que remete à fala de Cecília em entrevista já exposta aqui, que é o fato de muitos Pedros Bala, Sem-Pernas, Gatos e Doras serem alvo de balas à queima roupa e ao desejo de redução da maioria penal como solução para os menores em situação de rua. Sobre a condição deles, demonstra o que aprendeu com seus pais, expondo que a liberdade é para todos. Ela afirma:

Finalmente, gostaria de dizer que eu sou socialista. Aprendi com meus pais que nós, seres humanos, somos iguais, nascemos para ter liberdade, pensar pela própria cabeça, sermos unidos em irmandade, compartilharmos ao máximo o que temos em excesso com os que têm menos. Faço, da minha parte, tudo o que posso, com alegria e gratidão por esse maravilhoso povo brasileiro. (AMADO, 2019)

Assim, através da reunião das obras de três gerações de Amados torna-se possível depreender que a afeição pela liberdade, a preocupação com as crianças em estado de abandono e o apreço pelo povo é algo “de família”, como que passado de geração em geração, que parece arraigado nos conceitos propagados entre eles, na fala, na escrita e na convivência. São as vivências, modos de ver e mídias entremeando-se para construção de novas obras e sentidos.

Apesar de ambas as narrativas *Capitães da Areia* terem como enredo a história de um grupo de meninos abandonados à própria sorte em Salvador, acreditamos que um deles

representa bem as sinuosidades que compõem essas crianças: Sem-Pernas. O garoto, que tem um lado cruel e raivoso em evidência, aparentando ser formado apenas por ele, demonstra em algumas ocasiões que também tem um lado afável, que ainda é capaz de atitudes positivas e amistosas e que seu ódio pode ser uma espécie de autodefesa ou mesmo uma forma de protesto por sua condição de miséria e invisibilidade. Desse modo, ele seria um garoto que foi obrigado a crescer precocemente necessitando ter atitudes que classifica como de homens e realizar furtos para sobreviver, mas que gostaria de ser apenas uma criança com seus pais desfrutando de sua infância. Além disso, ele é o personagem que tem forte relevância no período do filme escolhido para análise neste capítulo, ocorrendo o mesmo no texto escrito.

Antes de adentrar a cena fílmica para exame, convém refletir sobre a composição do nome do personagem Sem-Pernas, pois os apelidos e nomes existentes na obra contribuem para a polifonia de sentidos.

O “nome” Sem-Pernas²¹ é composto por duas palavras. Se observadas em separado e pela via etimológica, a palavra *sem*, em sua acepção latina (*sine*), indica “ausência, exclusão ou privação” e a palavra *perna*, também em sua acepção latina (*perna*), faz menção a “cada um dos membros inferiores do corpo humano, usado principalmente para sustentação e locomoção”. Ao realizar-se a justaposição dos vocábulos, os mesmos ganham uma nova semântica, que aplicada ao personagem em questão, refere-se à sua deficiência física. Como o menino é manco, tem dificuldade de andar, de se locomover, logo sua mobilidade é comprometida. Contudo, a dificuldade para mover-se não se dá apenas no campo físico mas também no social, visto que mesmo quando surge alguma possibilidade de modificar sua condição, de se mover socialmente, como ficar de vez em alguma casa das quais adentra para dar golpes, sempre se vê preso à lealdade que deve ao grupo. Assim, algumas semelhanças entre a movimentação de Sem-Pernas e do carrossel já podem ser sentidas. Tanto um quanto o outro se movimentam, mas de forma limitada, sem verdadeiramente sair do lugar.

2.2 Um vislumbre de felicidade

²¹ MICHAELIS. PERNA. In: *Dicionário online Michaelis*, 12 fev. de 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/perna/>>. Acesso em: 12 fev. de 2019.

MICHAELIS. SEM. In: *Dicionário online Michaelis*, 12 fev. de 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sem/>>. Acesso em: 12 fev. de 2019.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

É com esse pensamento, ligado à mobilidade e à mobilidade parcial, que adentraremos as análises imagéticas. Na cena principal para este capítulo, a que os capitães brincam no carrossel, bem como em detalhes de outras que colaborarão para sua composição, são também trabalhadas as questões da infância e dos sonhos que os meninos não conseguem viver nem realizar. Através do carrossel e de Sem-Pernas, questões críticas como a exclusão sofrida pelos capitães da areia e por todos os meninos em situação de rua, os sonhos deles nunca realizados e a falta de mobilidade física e social serão problematizados por meio das imagens de Cecília Amado e das palavras de Jorge Amado.

A cena em que os capitães da areia vivem sua brevíssima infância tem início por volta dos 15 minutos e 20 segundos de filme e finda aos 17 minutos e 18 segundos. A mesma possui a reunião de mídias como a música, o movimento de câmera e a fotografia muito iluminada e colorida, por isso é o foco atual desta análise. No entanto, recorte de outras cenas anteriores e posteriores também serão utilizados.

Por volta dos 7 minutos e 18 segundos, os capitães, durante o dia, no trapiche, começam a planejar um assalto na casa dos Garcia, casal abastado da cidade. Como tinham perdido o filho havia pouco, Sem-Pernas faria como de hábito nesse tipo de golpe: iria dias antes, pediria abrigo e se instalaria no local para ver pertences de valor e rotas de fuga. Até que a cena do carrossel chegue, a cineasta mescla acontecimentos variados, que estão e não estão no livro e que têm relação com outros personagens ou situações que não são relevantes para o que se propõe verificar aqui, portanto serão suprimidas. Nas cenas que serão abordadas, o personagem Sem-Pernas encontra-se com planos bem próximos ao rosto, como para valorizar e quase definir para o espectador seus sentimentos e indefinições. O olhar de câmera e a linguagem corporal muitas vezes serão como narradores a revelar as crises do personagem.

Por volta dos 12 minutos e 19 segundos, durante o dia, Pedro Bala, Professor e Boa-Vida vão até a casa que planejam furtar. No quintal, onde vê a empregada a varrer, Pedro prepara o terreno passando uma cantada na criada e aproveita para ver Sem-Pernas, que aparece sentado em uma escada que dava para o interior da casa (figura 15, plano aberto), visto que já estava lá abrigado.

Figura 15 - À espreita de Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Após a breve conversa com a empregada da casa, Pedro para do lado externo do portão e lança um olhar inquisidor a Sem-Pernas, como a vigiá-lo e a mandar um recado. Esse plano aberto coloca o espectador na mesma posição de Pedro Bala, como se também ele o vigiasse, exercendo uma pressão a mais sobre o menino.

Aos 13 minutos e 08 segundos, ainda no mesmo dia, na sala do interior da casa, dona Ester – a senhora que abrigara Sem-Pernas – e o capitão infiltrado ouvem uma música tocada na vitrola, uma música instrumental em que se ouve o som de um piano. A moça diz a Sem-Pernas que Augustinho, seu filho, adorava tocar piano para ela, ao que o garoto responde: “Preto não toca piano, não senhora.” (CAPITÃES, 2011, 00:13’38’’). Levanta de uma poltrona e vai até uma mesa onde tinha um porta-retratos com uma foto dela e de seu filho. Sem-Pernas levanta o objeto e admira a foto (figura 16, primeiro plano, ângulo normal, 3/4), enquanto ouve a senhora dizer que o marido Raul iria trazer do Rio de Janeiro uma bicicleta para ele.

Figura 16- Tristeza pelo que nunca teve nem terá. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Seu rosto demonstrava certa circunspeção, sendo em princípio uma incógnita um tanto aflitiva para quem assiste. O que será que neste instante passa pelo pensamento do garoto? Lembrando rapidamente do perfil do personagem, que carrega consigo um coração repleto de ressentimento e revolta traduzida em crueldade, observa-se que há certa inveja por não ser ele na fotografia. Percebe-se também um aperto agoniado com pitadas de raiva por estar sempre tão distante daquela realidade. Ele ouve calado, devolve o objeto ao seu lugar e dá um sorriso discreto (figura 17, primeiro plano, ângulo normal, 3/4).

Figura 17- A lembrança da recompensa. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Tal sorriso torna-se para o espectador um segundo enigma, pois ainda não revela ao se é de contentamento com a notícia da bicicleta ou de ódio por não ter aquela vida, havendo ainda uma terceira possibilidade, ser de regozijo por ver a oportunidade para o furto, como uma espécie de vingança para com a sociedade e pelo que nunca teve.

Assim, as imagens tão próximas de um primeiro plano e a mudança sutil de expressão são capazes de transmitir a tristeza e o rancor do personagem e posterior alívio, que pode ter sido provocado pelas pitadas de ódio que o acompanham, proporcionando uma sede de vingança, devido a toda maldade que já o fizeram provar. A escolha da cineasta proporciona àquele que assiste a construção de um suspense acerca do futuro do personagem na narrativa. Neste momento, a raiva do garoto para com aqueles que o desprezam aparece de forma sutil, o que nas linhas de Amado (2009) aparece de forma bem evidente.

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 guardavam 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. Para o Sem-Pernas elas o acolhiam de remorso. Porque o Sem-Pernas achava que eles eram todos culpados da situação de todas as crianças pobres. E odiava a todos, com um ódio profundo. Sua grande e quase única alegria era calcular o desespero das famílias após o roubo, ao pensar que aquele garoto esfomeado a quem tinham dado comida quem fizera o reconhecimento da casa e indicara a outras crianças esfomeadas onde estavam os objetos de valor. (AMADO, 2009, pp. 124-125)

Desse modo, o trecho transmite que o roubo das casas era como uma vingança do garoto para com aquela sociedade que os ignorava, que os fazia sentirem como algo incômodo, e Sem-Pernas era o único dos capitães que parecia ter a consciência de que aquela alta sociedade tinha sua parcela de culpa na miséria deles. A violência que recebia dessa sociedade, através das prisões, surras e condição de miséria e abandono era devolvida por ele através dos roubos e golpes. Ao afetar a vida dos mais abastados no que mais os importava, os bens materiais, parecia para ele a devolução dos maus tratos de todo dia recebidos por eles. Aquela sociedade que sempre os enjeitara teria, através do furto, um pouco do que ele experimentava todos os dias, a dor, ainda que por intermédio de bens financeiros. Além disso, é como se aquilo que tanto negavam a ele e aos outros estivesse indo para quem realmente necessitava. Se negavam a eles, eles tomariam, seja por raiva ou por necessidade.

Aos 14 minutos e 32 segundos, durante o dia, em um local que aparenta ser uma praça, Pedro Bala, Professor e Boa-Vida conversam. Sem-Pernas chega e Pedro o indaga sobre sua demora na casa. O garoto mente, dizendo que estava esperando Raul viajar para ficar mais fácil de executarem o roubo (figura 18, primeiro plano, ângulo normal, 3/4). Pedro avisa que desse jeito irá perder o carrossel que o padre José Pedro havia conseguido para Pirulito e Volta Seca tomarem conta.

Figura 18- Reunião de capitães. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Mesmo imprensado, tanto pela disposição de Pedro Bala e Professor ao seu redor quanto pela cobrança os mesmos, conforme revela também a expressão dele na figura 15, o menino não entrega o real motivo de procrastinar a data do roubo. Neste trecho, também o espectador pode ter a sensação de ser um do grupo e estar também a pressionar o garoto. A demora de Sem-Pernas na verdade estava por conta da satisfação em desfrutar do conforto e dos cuidados da mãezinha que nunca tivera e da dúvida sobre o que fazer, sobre a quem trair. Nas páginas de Jorge Amado, o garoto reflete bastante sobre o que estava finalmente a viver e receber de dona Ester e sobre o que continuava a passar, incluindo fome, os demais capitães da areia.

Mas desta vez estava sendo diferente. Desta vez não o deixa na cozinha com seus molambos, não o puseram a dormir no quintal. Deram-lhe roupa, um quarto, comida na sala de jantar. Era como hóspede, era como um hóspede querido. E fumando o seu cigarro escondido o Sem-Pernas pergunta a si mesmo por que está se escondendo para fumar, o Sem-Pernas pensa sem compreender. Não compreende nada do que se passa. Sua cara está franzida. (AMADO, 2009, 125)

O Sem-Pernas ficou parado, sem um gesto, sem responder sequer o boa noite, a mão no rosto, no lugar em que dona Ester o beijara. Não pensava, não via nada. Só a suave carícia do beijo, uma carícia como nunca tivera, uma carícia de mãe. Só a suave carícia no seu rosto. Era como se o mundo houvesse parado naquele momento do beijo e tudo houvesse mudado. Só havia no universo inteiro a sensação suave daquele beijo maternal na face do Sem-Pernas. (AMADO, 2009, pp. 127-128)

Oito dias se passaram. Pedro Bala por várias vezes já andara em frente da casa para saber notícias do Sem-Pernas, que tardava a voltar ao trapiche. Já havia tempo mais que suficiente para que o Sem-Pernas soubesse onde se quedavam todos os objetos facilmente transportáveis da casa e as saídas que podiam auxiliar a fuga. (AMADO, 2009, p. 128)

Pedro Bala andava para a esquina, e Sem-Pernas o acompanhou. Quando chegou perto, ainda mais se espantou Pedro Bala:

– Peste! Tu tá até cheirando, Sem-Pernas.

O Sem-Pernas fez uma cara de aborrecimento, mas Bala continuou:

– Tu tá dez vez mais elegante que o Gato. Puxa! Se tu aparecer assim na toca assim tratavam o trapiche os outros vai dar em cima de tu. Tu tá mesmo uma tetéia...

– Não chateia... Tou vendo as coisas. Não demora dou o fora, tu pode vim com os outros.

– Desta vez tu tá demorando...

– É que os troço melhor tão trancado, mentiu o Sem-Pernas.

– Vê se tu te arranja. (AMADO, 2009, p. 129)

Após isso, aos 15 minutos e 21 segundos, com a melodia de *Contato Imediato* (2006), música de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown ao fundo, já à noite e numa praça em frente à igreja, o espectador vê Pirulito controlando o carrossel. Já Volta Seca, outro funcionário do carrossel, tentava controlar as crianças que nele queriam entrar, e o faz de forma quase impaciente e descontrolada, como se tivesse insegurança na função ou mesmo ciúme do brinquedo (figura 19, em plano de conjunto). A melodia remete àquelas caixinhas de música que possuem bailarinas girando e que perpassam a infância das crianças.

Figura 19- Volta Seca administra as crianças e o brinquedo. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

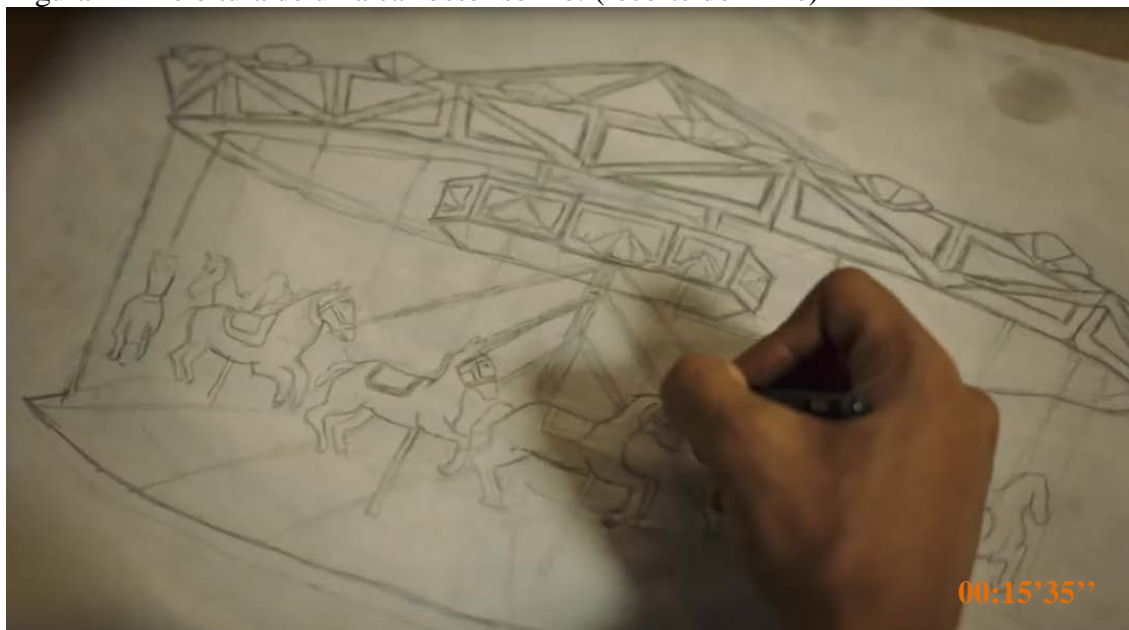
Enquanto alguns dos capitães admiram a beleza do brinquedo, Professor está a olhá-lo, com o reflexo de suas luzes em seus óculos, e a desenhá-lo (figuras 20 e 21).

Figura 20- Sonhos em reflexo. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 21- Releitura de uma carrossel-sonho. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O plano fechado, ângulo normal, 3/4 com o foco no rosto de Professor (figura 20) permite ler através de seus óculos muito mais do que o reflexo das luzes do carrossel, é como se estivessem ali refletidos também todos os sonhos dos capitães, como se ele almejasse não só o brinquedo, mas também o que ele simboliza: a infância. As lentes admitem quase uma função de tela, como a tela de uma televisão a transmitir esse filme tão esperado. Através das lentes é como se o espectador pudesse ver o que perpassa os pensamentos e desejos de Professor, como se fossem telas de TV a transmitir um filme produzido por seus desejos e emoções. Seu olhar é um misto de súplica e admiração. Diferente de Sem-Pernas, que traduz sua raiva, mágoa e frustração em atos cruéis, Professor traduzirá essa admiração nostálgica em desenho.

O desenho, em plano detalhe, demonstra a releitura que o sábio capitão faz do carrossel, imprimindo ali especificamente os seus sonhos e modos de ver, tal qual numa transposição midiática. Através dele, o personagem constrói a imagem do sonho, materializando o onírico. A imagem vista na realidade da cena é traduzida para o papel com suas impressões e desejos, é a sua leitura do carrossel. Assim como Cecília Amado faz sua releitura de *Capitães da Areia* de seu avô, Professor faz sua releitura do carrossel. O que sua lente reflete, transmite e capta, tal qual uma mídia, é transposto para o papel, outra mídia, produzindo assim não a visão do carrossel existente na praça, mas o brinquedo atrelado à sua visão dele e associada a seus sonhos e desejos. Assim, é como se Professor fosse um tradutor, um tradutor de sonhos. Entretanto, diferente do carrossel original, tão cheio de cores e iluminado, o dele é como a realidade em que vive: preto e branco, pouco luminoso e num papel improvisado, tal qual o lugar onde dorme. O carrossel sem luzes e cores do Professor do filme materializa o sonho da infância, mas através da paleta monocromática da realidade dos capitães da areia. O desenho do Professor fílmico nos remete aos desenhos nada alegres do Professor do livro, aspectos que denunciam a frustração dos personagens.

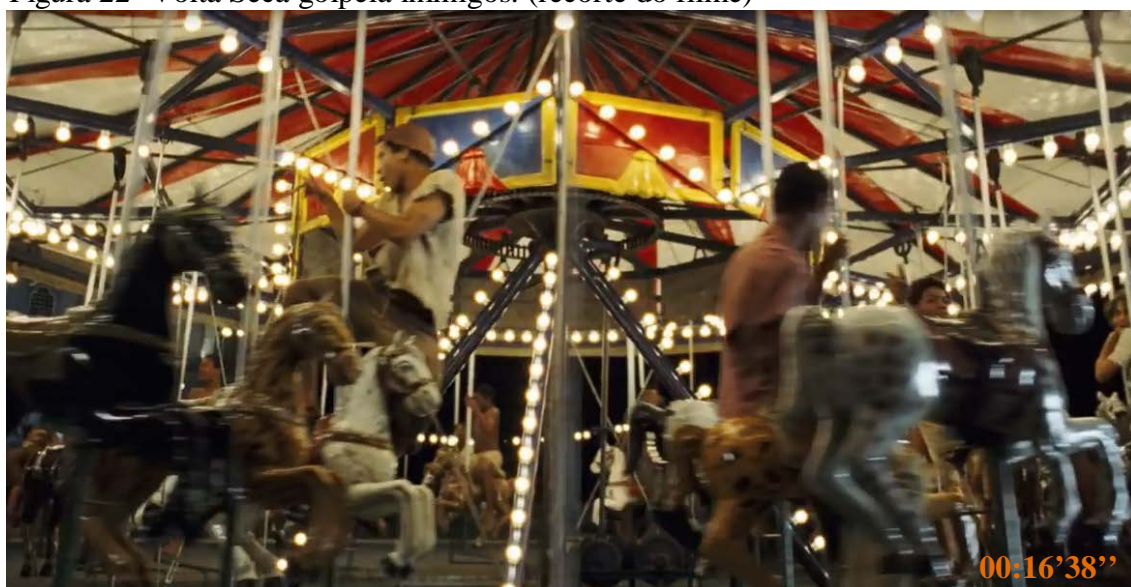
- Eu penso fazer um dia um bocado de pintura daqui...
- Tu tem jeito. Se tu tivesse andado pela escola...
- ... mas nunca pode ser um troço alegre, não... Professor parece não ter ouvido a interrupção de Pedro Bala. Agora está com os olhos longe e parece ainda mais fraco.
- Por quê? – Pedro Bala está espantado.
- Tu não vê que tudo é mesmo uma beleza? Tudo alegre...
- Pedro Bala apontou os telhados da cidade baixa:
- Tem mais cores que o arco-íris...
- É mesmo... Mas tu espia os homem, tá tudo triste. Não tou falando dos rico. Tu sabe. Falo dos outros, dos das docas, do mercado.
- Tu sabe... Tudo com cara de fome, eu nem sei dizer. É um troço que sinto... [...]
- Pedro Bala não estava mais espantado:
- Por isso João de Adão já fez um bocado de greve nas docas. Ele diz que um dia as coisas vira, tudo vai ser de vice-versa...

– Também já li um livro... Um livro de João de Adão. Se eu tivesse estado numa escola como tu diz, tinha sido bom. Eu um dia ia fazer muito quadro bonito. Um dia bonito, gente alegre andando, rindo, namorando assim como aquela gente de Nazaré, sabe? Mas cadê escola? Eu quero fazer um desenho alegre, sai o dia bonito, tudo bonito, mas os homens sai triste, não sei não... Eu queria fazer uma coisa alegre. (AMADO, 2009, pp. 136-137)

Enquanto Pedro admira as crianças e Volta Seca a coordenar a dinâmica da máquina, João Grande e Boa-Vida, sentados ao lado de Professor, jogam dados. Gato chega e pergunta ao grupo sobre Sem-Pernas. Boa-vida, meio ressentido, responde que ele está na vida boa e que se esqueceu deles, comentário que Professor repreende. Enquanto Pedro diz que Sem-Pernas está estranho e bastante nervoso e Gato menciona que calmo ele nunca foi, chega o padre José Pedro com alguns doces de confeitaria para os meninos dividirem. Ao ser perguntado por Boa-Vida se o padre roubou e ser imediatamente repreendido por Pedro, o padre fecha a cara, mas responde que não, que pegou do dinheiro da igreja que era voltado para caridade, achando que seria o justo. Logo todos os meninos comemoram, como a dar um “viva” pela atitude carinhosa do religioso.

Durante todo este tempo, se percebe a melodia de *Contato Imediato* (2006)²² ao fundo, mas agora, aos 16 minutos e 34 segundos, a música aumenta seu volume e as imagens vão ser somente do carrossel com os capitães da areia dentro, ora desfocadas, tal qual um sonho, ora focando neles e em suas brincadeiras (figuras 22, 23 e 24), mas sempre mostrando os movimentos em ritmo lento.

Figura 22- Volta Seca golpeia inimigos. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

²² Cf. em http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=650. Acesso em: 10 fev. 2019.

Figura 23- Professor finge ser atingido por Volta Seca. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 24- Pedro Bala, Gato e João Grande aproveitam a breve infância. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A câmera encontra-se parada, filmando o carrossel, na maioria do tempo em plano de conjunto e ângulo normal, mas às vezes em plano fechado e até com *contra-plongée* (enquadramento de baixo para cima em relação ao personagem), como quando Volta Seca anda a cavalo (figura 22). Essas variações de foco, plano e ângulo levam o espectador à esfera mágica, da fantasia, da infância, como se tratasse de fato de um sonho ou mesmo de

imaginação, como se fosse um mundo paralelo onde tudo é possível e onde não existem problemas, onde eles não são enjeitados. Mas não apenas as luzes, as cores e os movimentos de câmera transmitem a esfera onírica, também a música escolhida para a cena – daí inclui-se letra e melodia – contribui. O instrumental, que parece ter o mesmo ritmo do carrossel, lembrando também ritmo e melodia de antigas caixinhas de música, soma-se ao ritmo lento da câmera e contribui para que se tenha a sensação de sonho, provocando certa nostalgia e melancolia, podendo remeter à infância de cada um, possibilitando que o espectador se identifique e comece a vê-los e senti-los sob outra ótica, como meninos órfãos de infância tolhida, não cruéis ladrões. Através da letra, que é extremamente permeada por uma linguagem conotativa, é possível adentrar ainda mais o universo infantil, mas captando também o de abandono. As palavras transmitem uma espécie de mensagem que se assemelha à que a cineasta traz em uma entrevista anteriormente mencionada neste capítulo: a invisibilidade dos meninos de rua. A canção, que ganha um eu-lírico em 1ª pessoa, parece fazer um apelo ao ouvinte através do universo infantil e lúdico: uma adoção. Este narrador, que ganha ares de criança, pede e se diz preparado para o embarque nessa viagem que é ter alguém, mesmo sem saber quem ou onde, seja num disco voador ou num carrossel. A criança da música, como os capitães da areia e também os atores do filme, deseja ser ouvida, vista e quista, desfrutar do amor e da infância tão sonhada. Assim, através das figuras 22, 23 e 24, o espectador assiste e participa dessa aventura dos capitães na breve infância, sendo envolvido na cena e conseqüentemente pelos próprios capitães. É principalmente nesse instante, e através do enovelamento do espectador pela cineasta através da teia da música, das luzes, das cores, dos ângulos e do ritmo de câmera que o mesmo tem grande propensão a também adotá-los, a passar a vê-los como meninos, não como ladrões.

Peço por favor
se alguém de longe me escutar
que venha aqui pra me buscar
me leve para passear

no seu disco voador
como um enorme carrossel
atravessando o azul do céu
até pousar no meu quintal

Se o pensamento duvidar
todos os meus poros vão dizer
estou pronto para embarcar
sem me preocupar e sem temer

Vem me levar
para um lugar

longe daqui
livre para navegar
no espaço sideral
porque sei que sou

semelhante de você
diferente de você
passageiro de você
à espera de você

no seu balão de São João
que caia bem na minha mão
ou numa pipa de papel
me leve para além do céu

Se o coração disparar
quando eu levantar os pés do chão
a imensidão vai me abraçar
e acalmar a minha pulsação

Longe de mim
solto no ar
dentro do amor
livre para navegar
indo para onde for
o seu disco voador

(ANTUNES, BROWN, MONTE, 2006)

Desse modo, no instante em que o carrossel gira e a música ecoa, eles não são mais aqueles homens que bebem, fumam, lutam capoeira e roubam, são apenas crianças e quem os assiste é capaz de sentir a dor de seu abandono e também sua alegria pela brincadeira, que denunciam a infância roubada e que, somente por aqueles brevíssimos minutos, é permitida a eles. Somente naqueles brevíssimos minutos eles se esquecem da condição de miséria e da falta de cuidados a que são submetidos e se sentem parte integrante daquela cidade e sociedade que os ignora. Enquanto o carrossel gira, as luzes brilham e a música toca, eles são apenas meninos que brincam de atirar em seus inimigos, que para cada um poderia ter uma face específica, mas todos certamente têm como algoz mor a face do desprezo, da exclusão. Enquanto o carrossel gira, as luzes iluminam a todos e a música rege a cena – como a música que normalmente rege o carrossel de verdade, tal qual a de uma caixinha de música – eles não se sentem invisíveis. Todos os elementos e mídias em conjunto são responsáveis pela magia da infância, ainda que momentânea, e todos se sentem visíveis como os garotos que não experimentaram o abandono e a vida dura e amarga das ruas.

Perto do fim da cena, ainda com a imagem do carrossel a girar com os capitães dentro e a música *Contato imediato* (2006) ao fundo, ouve-se também a voz de dona Ester, que logo aparecerá. Ela, em primeiro plano, ângulo normal, 3/4, está a contar uma história para Sem-Pernas dormir (figura 25), a mesma que tão apropriadamente embalará o fim da cena: “os

meninos, todos eles, deram as mãos e começaram a voar num balão todo colorido que os levou até o fim do mundo.” (CAPITÃES, 2011, 00: 17’05’’ a 00: 17’17’’).

Figura 25- Dona Ester lê para Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A figura 25, que parece um quadro “leitura” leva o espectador ao universo de duas mídias, potencializando sua interpretação cênica. O recorte, que remete a um quadro, uma mídia, portanto, mostra a leitura da personagem, mídia escrita. Enquanto o espectador assiste Dona Ester realizar sua leitura para Sem-Pernas, tentando transportá-lo para o mundo que o garoto gostaria de habitar, também ele realiza a sua leitura desse quadro, desse recorte. O espectador lerá muito mais elementos que Dona Ester. Enquanto ela acompanha uma só mídia, quem assiste tem a combinação de mídias para assimilar, assim como a consequente maximização de efeitos de sentido. Assim como ela, o espectador também será um leitor, mas da transposição midiática e dos elementos que a compõem.

Tanto o trecho lido quanto a música que embala a cena, utilizam a imagem do balão como uma espécie de metáfora do meio que pode levá-los a uma realidade diferente da que eles vivem, mais colorida e mais alegre, como o próprio balão ou como o carrossel da cineasta e do escritor. É interessante também trazer à baila que o balão, como explicitado na canção, faz referência à cantiga *Cai, cai, Balão*²³, muito popular do mundo das crianças, o que colabora ainda mais para a construção de um universo onírico, onde todos os sonhos são

²³ Cf. em <https://www.lettras.mus.br/cantigas-populares/983986/>. Acesso em 18 fev. 2019.

possíveis, e para compreensão dos capitães enquanto meninos abandonados, não homens vigaristas. Além disso, o trecho do filme destacado neste parágrafo estabelece uma relação de semelhança com um trecho do capítulo *As luzes do carrossel* (AMADO, 2009, p. 63). A composição de cena da cineasta, que escolhe montá-la através de mídias como a música, o movimento de câmera, texto literário e imagem, tem narração semelhante à composição de cena de Jorge Amado. Ambas têm um ritmo prolongado, iluminação intensa, alegre e clara bem como a música como elemento essencial para a construção total de sentido, no entanto a sinestesia presente na obra de Cecília embebe o espectador de sentimentos, embriagando-o de sensações diversas até que quase não diferencie as mídias, apenas absorva o que as mesmas irradiam.

O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. Um operário que vinha pela rua, vendo a aglomeração de meninos na praça, veio para o lado deles. E ficou também parado, escutando a velha música. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso talvez que Yemanjá tivesse vindo também ouvir a música e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. (AMADO, 2009, 68)

Assim como os meninos narrados por dona Ester deram as mãos em sinal de comunhão, também os capitães da cineasta agora brincavam em extrema união, bem como os capitães do escritor, que se sentiram irmãos uns dos outros, se amando intensamente. Sem-Pernas, o único que de fato teve a oportunidade de sentir um amor materno, não desfruta do carrossel como no livro, mas através da leitura de dona Ester, também se encontra presente. Nas páginas do escritor baiano, o roubo da casa dos Garcia e as andanças no carrossel ocorrem em capítulos distintos, sendo respectivamente em *Família* (AMADO, 2009, p. 118) e *As luzes do carrossel* (AMADO, 2009, p. 63), enquanto que nas telas os acontecimentos ocorrem em simultaneidade. Sem-Pernas, que no livro participa ativamente dos dois episódios, no filme tem participação direta apenas o roubo, pois no instante em que os capitães estão a aproveitar o carrossel, ele está com aquela que poderia ser sua mãezinha, dona Ester. Quando Cecília Amado resolve agrupar em um mesmo período fílmico dois acontecimentos literários protagonizados por Sem-Pernas, tem de realizar também outras alterações, como inserir Pirulito no lugar do citado capitão para ajudar Volta Seca com o

brinquedo. Resolve também que padre José Pedro que teria arranjado a vaga para os dois, o que parece encaixar como uma luva, visto que Pirulito deseja ser padre e o religioso sempre fora desejoso de ajudar as crianças. Entretanto, mais do que as resoluções práticas enquanto à montagem da película, que aplacam também o curto tempo de narração próprio do mundo cinematográfico, ao aplicar essa construção à sua narrativa, a neta de Amado evidencia ainda mais a questão do abandono, que muito a inquieta.

Já aos 17 minutos e 19 segundos, na cena seguinte, dona Ester aparece no quarto de Sem-Pernas fechando o livro que continha a história que se ouvia ao final da cena do carrossel, e arremata: “... e amanhã a gente continua essa história.”. Esta frase se encaixa não somente na cena que começara, mas também na história dos próprios capitães, que no dia seguinte dariam continuidade ao plano do roubo, continuando mais um dia comum na vida dos capitães. “... e amanhã a gente continua essa história” é uma fala que conduz o leitor/espectador ao provável prosseguimento da cena, do evento, da situação. Ainda aqui e até o fim desta nova cena se continuará a ouvir a música *Contato Imediato* (2006) na voz de Arnaldo Antunes. Dona Ester percebe que Sem-Pernas chora, então se levanta da cadeira de onde lia, senta na cama, o abraça e diz que ele não precisava mais chorar, pois agora tinha outra mãezinha que o queria bem. Ela apaga a luz, sai do quarto e o foco recai sobre o menino, que está com a luminária a projetar estrelas e planetas nas paredes, combinando com a letra da música que se ouve. Ele segue de pernas dobradas, sentado na cama, com ar angustiado como a ressentir a decisão que havia tomado (figura 26, em plano médio, ângulo normal, 3/4), pois além de trair dona Ester, que havia sido boa para ele, perderia a mãe que teve por tão pouco tempo, mas que queria há muito.

Figura 26- A agonia pela decisão.



Fonte: CAPITÃES, 2011.

As estrelas e planetas refletidos pela luminária, que é um objeto que transmite luz, agora pesam sobre o menino. Esta cena, ao contrário do que se vê em muitas outras tão luminosas, tem o predomínio da sombra, da escuridão, e o que sobra é a luz. O reflexo do espaço sideral nas paredes do quarto escuro e por um instrumento que crianças costumam se encantar, permite que o espectador sinta como se o menino lá estivesse, ou ainda, estivesse em seu mundo, que era metade sonho, metade agonia. A palavra agonia, que vem do grego *ágon*, remonta à luta, a luta íntima de Sem-Pernas pela necessidade de decidir entre a desejosa mãe e os sempre tão irmãos. A projeção, atrelada ao espaço sideral da música cantada por Arnaldo Antunes, potencializam o sentimento de infância e magia, tal qual o carrossel que Sem-Pernas não desfrutara, no entanto agora não é uma sensação de aconchego ou de alergia como os demais sentiram, mas de angústia e tristeza, afinal teve de escolher entre estar na família que nunca tivera e sempre sonhara e trair a família que tinha e as leis do grupo. Era agora protagonista da cena e protagonista e antagonista de seu próprio destino. A agonia de Sem-Pernas advém desse protagonismo e antagonismo, assim como tais palavras advém do grego *ágon*. Ele estava agora entre ser seu salvador ou traidor, de si mesmo e do grupo. Nenhuma escolha era totalmente boa. Também nas linhas de Amado (2009) Sem-Pernas se debatia entre as duas opções.

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 confiara 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. [...] 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. (AMADO, 2009, p. 131)

A escuridão da cena simboliza a obscuridade que o habitava naquele momento de incertezas. A luminária era um quê de infância e luz, mas a escuridão prevalece no ambiente, assim como a agonia na alma. Em livro ou filme, Sem-Pernas toma a mesma decisão, o lado dos capitães da areia, no entanto, na narrativa literária ele parece apenas pressionado pelo grupo e suas leis, quanto que na narrativa literária não é somente essa a razão de sua escolha, mas pensa também que não resolveria nada para os companheiros e ainda passaria para o lado daqueles que julgava culpados por todo o sofrimento dos meninos abandonados da Bahia.

Assim, ele fica entre receber o carinho maternal e ter uma família e a lei do grupo, em prevalecer àqueles que eram seus companheiros. Mesmo que pressionado pela força maior que é a lei do grupo, há certo altruísmo neste gesto, visto que abre mão de seu sonho pelos companheiros capitães. O garoto, que se surpreende e gosta da forma com que o tratam, chegando a demorar um pouco mais na casa, sendo inclusive questionado por Pedro por sua demora, acaba cedendo e dando lugar à rotina de sempre dos capitães.

Durante aqueles oito dias os Capitães da Areia continuaram mal vestidos, mal alimentados, dormindo sob a chuva no trapiche ou embaixo das pontes. Enquanto isso, o Sem-Pernas dormia em boa cama, comia boa comida, tinha até uma senhora que o beijava e o chamava de filho. Se sentiu como um traidor do grupo. Era igual àquele doqueiro do qual fala João de Adão cuspiendo no chão e passando o pé em cima com desprezo. Aquele doqueiro que na greve grande se passara para o outro lado, para o lado dos ricos, furara a greve, fora contratar homens de fora para trabalhar nas docas. Nunca mais um homem do cais apertou sua mão, nunca mais um o tratou como amigo. 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. (AMADO, 2009, p. 130)

O Sem-Pernas de Cecília Amado acabou por se decidir pela mesma opção que de Jorge Amado, porém nas linhas do escritor, ainda que o debate do menino consigo mesmo pareça se dar em seu pensamento, não em voz alta ou com outro personagem, vem declarado explicitamente. Já a diretora, transmite a decisão através de mensagens sutis e subjetivas, como expressões do rosto do ator e as imagens do espaço já analisadas. Desse modo, o sorriso do capitão após olhar a foto de dona Ester e Augusto (v. fig. 16 e 17, p. 55) e o corpo e o rosto contraídos bem como o choro do menino (v. fig 26, p. 67) indicam que, antes o que ainda parecia ser uma vingança (o roubo) prazerosa dos excluídos da sociedade, agora já era motivo de angústia, independente da opção escolhida.

Um pouco mais adiante na narrativa, aos 21 minutos, durante o dia, no trapiche, os capitães se reúnem para combinar a execução do roubo da casa dos Garcia. Em seguida, algumas ações acontecem em paralelo. Enquanto Pedro e Professor, no trapiche, distribuem as funções de cada um (figura 27, plano de conjunto, ângulo normal), Sem-Pernas abre a casa para os demais, que iniciam o roubo. O menino expressa tristeza e certa apatia, como quem não tivera escolha a não ser tal atitude (figura 28, meio primeiro plano, ângulo normal, frontal).

Figura 27- Os capitães da areia aprimoram o roubo dos Garcia. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 28- O início-fim do sonho de Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

No recorte da figura 27, o espectador assiste à combinação dos capitães como se um deles fosse, como se também fosse participar do plano-roubo. No recorte da figura 28, é também colocado como se integrasse o grupo que furtaria a casa, no entanto, ao não receber o olhar de Sem-Pernas, parece um capitão invisível a roubar sorrateiramente não apenas a casa, mas também a chance do garoto a uma vida diferente.

Em paralelo com a imagem do trapiche, é mostrado cada personagem na casa dos Garcia, ao som de uma melodia que lembra músicas como as de filmes de faroeste (figura 29). Pirulito admira uma imagem de Jesus Cristo, mas não a rouba, pega somente um menino Jesus (figura 30), ação que faz menção a acontecimento do livro de Amado. Já Gato afana uma caixinha de música repleta de moedas (figura 31).

Figura 29- A invasão silenciosa dos capitães da areia para o roubo. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 30- A devoção preservada de Pirulito. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 31- A caixinha de moedas musicais de Gato. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Quando o grupo adentra a casa, boa parte da imagem é escura, com o que há de luz incidindo sobre Professor, que foi quem arquitetou o plano. Desse modo, quando ele chega luminoso, é como se chegassem com ele as ideias, as soluções e a sabedoria do grupo. O êxito do plano é simbolizado pelo sorriso no rosto de Professor.

Na figura 30, Pirulito, o capitão que desejava ser padre, admira a imagem de Jesus Cristo com olhos de quem vê uma salvação. A imagem, que está em sua maioria escura, tem uma luz que parece vir do alto e vai iluminar justamente a imagem. Essa luz remete ao divino, ao sagrado, à fé esperançosa que preenche o menino em seus dias nada fáceis de menor abandonado. Remete também à vocação que o garoto sente em se tornar padre. O respeito a Jesus Cristo e o medo ao pecado parecem fazer com que o garoto poupe o objeto e não o roube, ficando apenas com o menino Jesus, talvez como símbolo de proteção. Ao preservar o objeto na casa, parece não sujá-lo com seu pecado do roubo.

Já Gato, no momento em que furta as moedas contidas na caixinha de música, deixa de ser aquela criança do carrossel para ser o homem capitão da areia. O furto desse objeto, que toca uma música que lembra infância, nos remete à infância dos capitães-meninos, que assim como a casa, roubada através de uma espécie de ato vingança, também fora roubada. Assim como Sem-Pernas, Gato também parece fazer sua escolha de trocar a infância pela vida adulta dos capitães, parece já estar tão emaranhado que não vê outro caminho. Sem-Pernas, o viu, mas sentiu que não podia escolhê-lo.

Após dar a entrada dos capitães, Sem-Pernas e sua desilusão se encaminham novamente ao trapiche, pela beira do mar, tropeçando, sendo molhado e quase derrubado pelas ondas e pela angústia que levava consigo (figuras 32, 33 e 34).

Figura 32- A derrocada de Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 33- O vagante Sem-Pernas e sua solidão. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 34- A invasão do mar de desilusão. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Em todas as três figuras a claridade não é das maiores. Mesmo não contendo a mesma escuridão da cena em que o garoto está no quarto a decidir se furtaria, até porque sua situação agora já se encontrava definida, a pouca claridade transmite ao espectador o incômodo que ele leva na alma. O dia começa a clarear, mas o garoto leva consigo um pedaço da noite aflitiva.

A figura 32, em primeiro plano, ângulo normal e 3/4, traz o semblante fechado do menino, que enfatizado pela imagem escurecida da noite que ainda não fora de todo e pelo olhar desnordeado, demonstra sua inconformidade pela decisão e sua raiva por não poder sair de sua condição, pois não pudera movimentar-se da forma que mais desejava. Como um jogador que acabara de perder tudo, Sem-Pernas ao local de partida para continuar a jogar, numa partida sem fim.

Na figura 33, através de um plano geral, de forma a evidenciar sua solidão de sempre, vê-se o menino como um ponto quase perdido à beira mar tentando atravessar a difícil escolha que fez. À beira-mar, vê-se uma pedra, que faz lembrar uma baleia morta e encalhada na beira da praia. Assim como essa baleia, Sem-Pernas encontrava-se agora “morto”, pela dor de decepcionar Dona Ester, a ele mesmo e matar a chance mais preciosa que teve de pertencer a um lar. Assim como uma baleia morta, ele se encontra agora sem novas perspectivas, encontra-se no fim de um caminho. O garoto estava naquela beira-mar tão encalhado e tão imóvel quanto à baleia-pedra. Assim, ele está tão preso ao trapiche quanto as rochas que permeiam a beira dele.

Na figura 34, o primeiríssimo plano, ângulo normal e de perfil, revela um capitão desnordeado e já invadido pelo mar. O garoto sofria a ação do mar sem ter muito a fazer, com

mobilidade comprometida por sua condição física, assim como sofrera a ação da força da lei dos capitães e da falta de sua mobilidade social. O amanhecer de agora não era algo claro e renovador, pois ainda possuía certa escuridão, além de parecer acachapante. O mar, que fora seu protetor no início do filme, através de uma Iemanjá que o garoto não acreditava, agora o invade e o molha com a força das ondas. Assim como o mar batia e inundava Sem-Pernas, o ressentimento, a tristeza, a solidão, mais um abandono e a chance perdida também o invadiam e corrompiam seu íntimo já tão desgastado, causando-lhe ainda mais ódio e amargura.

Já aos 22 minutos e 41 segundos, à noite, no Porta do Mar, os capitães comemoram o hipotético sucesso do roubo, menos Sem-Pernas, este o remói. Após Querido-de-Deus apresentar Pedro Bala e Professor a Aurélio dos Santos, pescador, saveirista e cantor, tem início uma roda de samba na qual Aurélio canta: “É proibido sonhar, então me deixe o direito de sambar. O destino não quer mais nada comigo, é meu nobre inimigo, me castiga de mansinho...” (BATATINHA, 1975). Enquanto o samba acontece no Porta do Mar e a câmera gira a mostrar várias pessoas aproveitando-o, vê-se uma pintura de Iemanjá na parede, ao lado de uma mulher negra, que está a sambar (v. fig. 5, plano detalhe, p. 32). Paralelamente com a música *Direito de sambar* (1975), tem-se o breve instante em que Pedro vai receber de Gonzales o pagamento pelos objetos do roubo vendidos e ele não paga todo o prometido. A letra da música, junto às imagens desse breve momento, alude ao fato de esses meninos serem sempre castigados pela sociedade, independente da camada, sendo sempre passados pra trás, vistos como inferiores.

De volta ao bar, aos 24 minutos e 51 segundos, ainda com a música a tocar, em plano americano, ângulo normal e de perfil, agora se vê Sem-Pernas (figura 35), sentado em uma das janelas a tomar um trago de cachaça, estando Aurélio e uns músicos ao fundo (desfocados), formando algo como um quadro.

Figura 35- É da vida: desilusão e alegria.



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Esse quadro permite ao espectador, segundo nossa leitura, uma reflexão acerca da realidade do povo brasileiro, descrita muitas vezes pelo escritor baiano. O brasileiro, que é um povo sofrido, enfrenta todas as adversidades com garra, mas também com alegria. O samba de Aurélio dos Santos, seus amigos e Boa Vida caminha lado a lado com o sofrimento, a tristeza e a raiva de Sem-Pernas. Para Sem-Pernas, que não conseguiu ter sua família, para os capitães, que foram engabelados por Gonzales e para o povo brasileiro, que ainda vive boa parte na condição de miséria e ilusão, é proibido sonhar, então pedem o direito ao samba, alegria advinda do povo negro, alívio dos sofrimentos e agonias. Assim como diz a música, os capitães, Sem-Pernas e o povo brasileiro são castigados de mansinho. A pintura de Iemanjá²⁴ (v. fig. 5, plano detalhe, p. 32), orixá advindo também do povo negro, junto às pernas da negra sambista, remetem a dois elementos da cultura negra: o candomblé e o samba. Na imagem, vê-se que Iemanjá está sempre presente, na Bahia ou Porta do Mar, a olhar, proteger e a consolar os capitães e povo brasileiro tão sofrido, como uma grande mãe. Ela, que está presente na abertura e no fechamento do filme, também aparece em outros momentos, como este citado, através de pintura, como a demonstrar sua constante presença.

O menino, que por meio da bebida afoga as mágoas pela escolha que fez, assim como diz a letra da música, também fora proibido de sonhar. Aos poucos, sua imagem perde foco para dar lugar às luzes do carrossel. Como se pudesse ler o pensamento do capitão, o

²⁴ Divindade feminina do candomblé e da umbanda, religiões de matriz africana, mas nascidas no Brasil. Aqui, a santa é cultuada no mar, sendo a responsável pelos seus fenômenos. É considerada a mãe de todas as cabeças (*Ori*, na língua yoruba), mãe de todos os orixás e protetora da família e de sua harmonia. Na Nigéria, por exemplo, tem seu culto em um rio e seu nome é Yemoja. (Cf. DAMASCENO, 2015)

espectador vê a imagem dele todo feliz e bem vestido em um dos cavalos do carrossel (figura 36, em meio primeiro plano, ângulo normal, 3/4), com dona Ester acenando.

Figura 36- O sonho de Sem-Pernas... (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Ali, o garoto concretizava seu sonho, usufruindo, enfim, do carrossel, e da infância que almejava. O recorte, além de ser o momento que melhor retrata o que seria a felicidade para ele, parece agrupar duas passagens distintas e essenciais existentes para Sem-Pernas no livro de Jorge Amado: o carrossel e a família.

Entretanto, ele acordaria desse sonho de infância em seguida, quando seu Raul fala algo no ouvido da mulher, que logo mudará a expressão alegre para de decepção (figura 37, plano americano, ângulo normal, frontal).

Figura 37- A traição: realidade amarga interrompe o sonho. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Tais imagens são como uma mistura da imaginação de seu maior sonho e do que logo seria realidade: a rejeição do casal quando tomasse conhecimento do roubo. Ele sonha em ser como qualquer criança da cidade, em andar no carrossel, em ter uma infância, em ter uma mãezinha, mas esse sonho é interrompido pela fala de Raul a Ester, como o próprio pensamento de Sem-Pernas a lembrá-lo de sua traição. E logo é possível ver novamente o menino na janela do Porta do Mar, de volta o mundo real.

O recorte do filme aqui citado, do qual participam os capitães da areia, Sem-Pernas, Aurélio dos Santos e sua roda de samba não existe no livro, assim como os devaneios de Sem-Pernas. Pode-se ler a fala de Raul no ouvido de Ester como uma representação de um medo do menino, de quando ele já voltara ao trapiche, de quando voltara à sua cruel realidade e sabia que, cedo ou tarde, aquela que poderia ter se tornado sua família descobriria sua ingratidão.

Quando descobrissem o furto não o procurariam mais como a um filho desaparecido. Barandão fez uma cara de riso e gritou:

– Tua família tá te procurando, Sem-Pernas. Tua mamãe tá te procurando pra dar de mamar a tu...

Mas não disse mais nada, porque o Sem-Pernas já estava em cima dele e levantava o punhal. E esfaquearia sem dúvida o negrinho se João Grande e Volta Seca não o tirassem de cima dele. Barandão saiu amedrontado. O Sem-Pernas foi indo para o seu canto, um olhar de ódio para todos. Pedro B ala foi atrás dele, botou a mão em seu ombro:

– São capazes de não descobrir nunca o roubo, Sem-Pernas. Nunca saber de você... Não se importe, não.

– Quando doutor Raul chegar vão saber...
E rebentou em soluços, que deixaram os Capitães da Areia estupefatos. Só Pedro Bala e o Professor compreendiam. (AMADO, 2009, p. 134)

A liberdade e o abandono dos meninos largados à própria sorte se mostram questões presentes e que parecem mover tanto avô quanto neta na criação de suas obras. A cineasta leu *Capitães da Areia* aos 14 anos e se encantou, sendo uma das razões a liberdade vivida pelo grupo, tão almejada pelos adolescentes. O escritor teve sua infância e adolescência em meio ao povo e às ruas da Bahia, demonstrando gosto inclusive em trabalhar como jornalista, pois podia ganhar as ruas cobrindo matérias. Quando no ofício de diretora e escritor, neta e avô fixam sua presença nesse espaço urbano e na vida desses capitães, buscando a convivência com eles, denunciando mazelas sociais e procurando sensibilizar a sociedade para a questão do abandono.

O carrossel, brinquedo que tem extrema importância nas duas narrativas e é foco da análise cênica deste capítulo, simboliza muitas coisas nas tramas, incluindo liberdade e abandono. A liberdade degustada por eles pode ser percebida em diversos momentos, mas somente através do carrossel, naquele breve instante em que se aboletam nos cavalos, os garotos se libertam da vida adulta imposta e são de fato livres para sentir a infância. É também no carrossel que eles deixam de se sentir abandonados para se sentirem como as crianças que tinham pai e mãe, sentindo-se pertencentes àquela cidade e sociedade.

A palavra carrossel²⁵ advém do francês *carrousel* e sua semântica remete à máquina comumente encontrada em parques de diversão, montada em uma plataforma circular na qual são instalados assentos, normalmente em formato de cavalos ou outros animais. A engrenagem, com motor movido à explosão ou eletricidade, gira em torno de um centro fixo. O significado do vocábulo atrelado a tudo que já fora aqui exposto acerca da vida que levam os capitães da areia, permite a compreensão de que eles se assemelham ao brinquedo: se movimentam, mas somente em torno de um ponto fixo. Eles, que percorrem a cidade toda, possuidores de uma teórica liberdade, acabam por permanecer sempre no mesmo local. Além de habitarem fisicamente a margem, pois dormem em um trapiche localizado na beira do mar, sendo tão abandonado quanto eles, foram também colocados em uma margem social, pois, órfãos ou desamparados pelas famílias, se veem na condição de miséria e praticam furtos e golpes para garantir a sobrevivência. Para muitos deles, essas ações acabam sendo uma

²⁵ MICHAELIS. CARROSSEL. *Dicionário online Michaelis*, 28 fev. 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/carrossel/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

espécie de vingança contra essa sociedade que os ignora e exclui, tornando-os invisíveis. Sua visibilidade se dá apenas quando incomodam, quando provocam algum prejuízo material para a elite baiana. Assim como o carrossel, que gira e gira em torno do mesmo local, possuindo uma mobilidade ilusória, também os capitães percorrem a cidade sem sair da margem para a qual foram empurrados. Desse modo, o brinquedo é um símbolo.

Se atribuirmos à palavra liberdade²⁶, cuja etimologia *libertas* vem do latim, a semântica de “faculdade que tem o indivíduo de decidir pelo que mais lhe convém” ou “autonomia para expressar-se conforme sua vontade”, até é possível conceber o grupo como livre, pois além de não estarem em um cativeiro físico, movimentando-se por quase todo lugar que desejam, decidem e se expressam da forma que desejam, sem seguir as regras daquela sociedade excludente. No entanto, convém observar que eles estão sempre em um cativeiro social, em que mesmo se cumprissem as regras determinadas, que costumam incluir um indivíduo em um meio, não conseguiriam ser vistos, não conseguiriam integrar a cidade. Se as cumprissem, não incomodariam, mas continuariam a ser invisíveis, continuariam meninos de rua. Seus furtos, além de atos de sobrevivência física, são quase atos de sobrevivência social, pois é através deles que se atiram em uma sociedade vendada por escolha e se vingam pela ausência de cuidado e carinho e pelo desprezo dela recebidos. Assim, essa liberdade da qual desfrutam acaba sendo ilusória, sendo real a que sentem no momento em que adentram e saboreiam o carrossel, pois se sentem como todas as crianças da Bahia, que têm família e casa, que são vistas. Com isso,

O carrossel, que é um dos elementos representativos da infância, é também símbolo de um arremedo de liberdade que os capitães possuem, pois giram, giram e sempre permanecem no mesmo lugar, assim como o objeto. No entanto, no momento em que nele adentram, montam os cavalos coloridos, com as luzes coloridas a brilhar e a música embala a cavalgada, e é como se eles dali saíssem, como se o brinquedo os transportasse para a infância que gostariam de ter, na qual têm uma família, cuidado e carinho, aí então o carrossel faz as vezes de balão, transportando-os para o mundo que gostariam que fosse de real. Nesse instante, ainda que brevemente, eles são libertos daquela realidade acachapante que vivem. Através de livro e filme, torna-se perceptível para o leitor/ espectador que os temidos e cruéis capitães da areia eram, no fundo de seus corações, crianças abandonadas que desejam mais fortemente, não dinheiro e violência, mas alguém deles cuide e acarinhe.

²⁶ MICHAELIS. LIBERDADE 28 fev. 2019. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/liberdade/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

O brinquedo simboliza, portanto, a infância e a imobilidade (ou mobilidade parcial, visto que giram, correm e se movem, como o carrossel, mas sempre em torno no mesmo eixo) dos capitães da areia. Sem-Pernas, representante maior da dor do abandono de toda criança em situação de rua, é o personagem que protagoniza tanto a cena do maquinário quanto a sequência que abarca o roubo dos Garcia, também tem problemas de mobilidade, sendo a sua, assim como a do objeto, parcial, visto que tem problemas para se locomover, movendo-se lentamente. Socialmente também se nota semelhança, pois mesmo quando surge sua oportunidade de mover-se para outro contexto social, não consegue fazê-lo, preponderando a lei do grupo e fazendo com que ele sempre se mova apenas em torno do eixo dos capitães da areia. Já Pedro Bala, capitão dos capitães, representa a mobilidade, a liberdade. Ele, que leva no nome a representação de sua agilidade, luta capoeira como ninguém, é hábil em escapar de emboscadas e é aquele que vai lutar pelo direito, lutar pelos pobres, pelos trabalhadores, pelos meninos abandonados e se movimenta geograficamente quando na época de grevista. Enquanto Sem-Pernas, através de movimentos tonteados e arrastados e de seu amargor e aparente crueldade representa a imobilidade, instabilidade e abandono, Pedro Bala representa, através de sua agilidade, perspicácia, capacidade de liderança e senso de justiça, a mobilidade, a liberdade, a possibilidade de mudança da vida dos menores abandonados e dos pobres como um todo. Fortes sentimentos e desejos dos capitães da areia estão condensados nos dois personagens. Enquanto Sem-Pernas simboliza e destaca para o leitor/espectador questões como o abandono, a tristeza, a falta de mobilidade do carrossel, Pedro Bala simboliza a liberdade, a esperança, a mobilidade e o sonho que o carrossel proporciona. Ambos condensam em si e demonstram ao leitor/espectador a preocupação do escritor e da cineasta com os meninos em situação de rua bem como a admiração e reconhecimento da importância da liberdade e do sonho. Ambos permitem a leitura, através de suas composições, de que os capitães da areia, assim como os meninos reais abandonados pelas ruas do Brasil, necessitam de carinho, cuidado e de serem vistos, e que a agressividade deles seria muitas vezes uma forma de se fazerem ouvir, se fazerem ver.

Essa falta de cuidado e essa invisibilidade que volta à sociedade em formato de agressividade podem ser sentidas também através do grupo de Lampião. No livro, assim como os capitães da areia, o bando do cangaceiro também se encanta com o carrossel, como se voltassem a ser crianças, aproveitando um tipo de infância que não tiveram, assemelhando-se aos meninos. Assim como o grupo de Pedro Bala, o grupo de Lampião também era agressivo e violento e demonstrava um abismo emocional que, quando acessado, revelava a dor pela infância de alguma forma suprimida.

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. [...]. Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses. (AMADO, 2009, p. 64)

Seguindo tal linha de pensamento, mas agora com foco no capitão mais cruel, Sem-Pernas, é possível depreender, através de alguns trechos das obras de Jorge Amado, que o personagem não era de todo ruim, que ainda possuía traços que denotam afabilidade e outros que viabilizam a percepção de que seu ódio advém de maus tratos, injustiças, abandono, desprezo, aos quais ele revida em forma de atitudes cruéis. Alguns trechos do livro, portanto, indicam que a essência do Sem-Pernas de papel não era ruim, mas um resultado da condição que a vida lhe dera. No Sem-Pernas fílmico também se pode sentir, ainda eu na maioria das vezes de forma sutil, que sua crueldade é na realidade vingança contra o que sofria, contra sua condição, como a culpar eu a recebia, não uma questão de essência. Desse modo, percebe-se também que Cecília Amado partilhava da visão do avô acerca da personalidade do personagem. Ao escolher a sutileza para demonstrar isso, deixa seu espectador sempre necessitando de atenção para suspenses, para concluir o que de fato estava passando pela alma do garoto, como no caso do roubo da casa.

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. (AMADO, 2009, p. 65)

Tanto em livro quanto em filme, Sem-Pernas dizia não acreditar em deuses ou santos, questionando a existência deles por conta de alguns acontecimentos, como um humano ter de resgatar um santo (Ogum) na cadeia, e pela condição de miséria em que viviam. Essa falta de fé com pitadas de ódio revela não sua falta de crença em religiões, mas uma revolta com sua situação. Quando recebia de alguém cuidados e afetos, como de dona Ester e/ou quando lhe davam a oportunidade de ser a criança que deveria poder ser todos os dias, reagia de forma empolgada e até alegre, sentimento que não costumavam ver dele. Ele, que costumava

experienciar apenas pesadelos, tinha com o carrossel, sonhos. Diferente dos demais, que tinham Deus e os Orixás como fonte de esperança e conforto, Sem-Pernas se confortava não com o que poderiam fazer para ele através de rezas, pois dizia que isso não funcionava, mas com ações concretas que lhe proporcionavam, como quando Dona Ester o acolheu verdadeira e carinhosamente, quando Nhozinho França o empregou no carrossel ou quando o padre José Pedro desejou pagar os ingressos do brinquedo para que o grupo se divertisse. Talvez nele também esteja inserida a vertente de um habitual comunista, descrente de Deus. O Sem-Pernas transposto por Cecília também não cria em Deus ou nos Orixás, mas não tinha um Nhozinho para adorar. Como cenas foram agrupadas, retirando o menino fisicamente da cena em que brincam com o carrossel, talvez dona Ester tenha assumido o papel dela mesma e de Nhozinho, mas ao contrário do que se vê no livro, ele não degusta totalmente do brinquedo.

E para o Sem-Pernas, Nhozinho França não era o bêbado que estava em sua frente na pobre mesa da Porta do Mar. Para seus olhos era um ser extraordinário, algo como Deus, para quem rezava Pirulito, algo como Xangô, que era o santo de João Grande e do Querido-de-Deus. Porque nem o padre José Pedro e nem mesmo a mãe-de-santo Don'Aninha seriam capazes de realizar aquele milagre. Nas noites da Bahia, numa praça de Itapagipe, as luzes do carrossel girariam loucamente movimentadas pelo Sem-Pernas. Era como num sonho, sonho muito diverso dos que o Sem-Pernas costumava ter nas suas noites angustiosas. E pela primeira vez seus olhos sentiram-se úmidos de lágrimas que não eram causadas pela dor ou pela raiva. E seus olhos úmidos miravam Nhozinho França como a um ídolo. (AMADO, 2009, p. 66)

Jorge Amado, através de sua descrição de Sem-Pernas a entrar pela primeira vez no carrossel, faz com que o espectador consiga sentir a comoção positiva do menino, como se estivesse vendo algo mágico à sua frente. Na trama de Cecília Amado, é sentida comoção por parte dele com dona Ester, não tanto em relação à engrenagem. Seja por conta da atuação ou ainda que por escolha da cineasta, as emoções do menino se dão de forma sutil, sendo muitas vezes transmitidas pela expressão facial apenas, não tendo passado a mesma comoção para o momento citado ou para com dona Ester. Essa forma de construção deixa para aquele que assiste lacunas que pode preencher.

Depois vai o Sem-Pernas. Vai calado, uma estranha comoção o possui. Vai como um crente para uma missa, um amante para o seio da mulher amada, um suicida para a morte. Vai pálido e coxeia. Monta um cavalo azul que tem estrelas pintadas no lombo de madeira. Os lábios estão apertados, seus ouvidos não ouvem a música da pianola só vê as luzes que giram com ele e prende em si a certeza de que está num carrossel, girando num cavalo como todos aqueles meninos que têm pai e mãe, e uma casa e quem os beije e quem os ame. Pensa que é um deles e fecha os olhos para guardar melhor esta certeza. Já Se vê os soldados que o surraram, o homem de colete queria. Volta Seca os matou na sua corrida. O Sem-Pernas vai teso no seu cavalo. É como se corresse sobre o mar para as estrelas, na mais maravilhosa viagem

do mundo. Uma viagem como o Professor nunca leu nem inventou. Seu coração bate tanto, tanto, que ele o aperta com a mão. (AMADO, 2009, p. 70)

A preocupação de Jorge Amado com a questão dos menores abandonados, já aqui declarada anteriormente em diversos trechos, é visualizada na trama através do padre José Pedro, que assim como o autor quando escreve para Anísio Teixeira, tem vontade de ajudar as crianças órfãs da Bahia. Cecília Amado não dedica tanto espaço ao padre em sua trama quanto o avô, mas também escolhe mantê-lo presente na cena do carrossel. Em sua narrativa, ele não aparece fornecendo entrada para o brinquedo, uma oferta de infância, como no livro, mas aparece fornecendo um doce, comprado com o dinheiro que seria para caridade da igreja. Assim, Cecília reúne a oferta de cuidado o padre com o doce da comida e o doce do carrossel: infância. O padre José Pedro tem, então, um quê de Jorge e Cecília, de acreditar que os capitães se tratam apenas de crianças e que precisavam não de castigos e surras, mas de cuidado, atenção e um bom caminho, mas um caminho que respeite suas vontades, não imposto e de acordo com a vontade de quem o oferece. Jorge Amado, através de seu texto, torna perceptível a crença em meninos carentes que têm afabilidade, não marginais natos. Cecília Amado, através de sua intensa pesquisa de não-atores bem como suas falas nas entrevistas também já aqui demonstradas, demonstra seguir mesma linha de raciocínio do avô. Em seu filme, isso é perceptível em breves momentos, como quando Pedro Bala toma para si o resgate de Ogum, demonstrando apreço por quem faz por eles (mãe Aninha), como quando comemoram o doce trazido pelo padre e o festejam, como quando Sem-Pernas deita sua cabeça no colo de Dora, demonstrando profunda satisfação e gratidão pelo carinho recebido. E, assim, avô e neta, através de personagens, sutilezas nas falas e expressões, vão transmitindo ao leitor/espectador capitães da areia que no fundo são apenas crianças abandonadas reagindo à dura sorte que se impõe, não marginais de alma.

O padre José Pedro sorriu de novo. Sabia perfeitamente que Boa-Vida estava mentindo. Há muito que ele aguardava uma oportunidade para travar relações com as crianças abandonadas da cidade. Pensava que aquela era a missão que lhe estava reservada. Já fizera umas tantas visitas ao reformatório de menores, mas ali lhe punham todas as dificuldades porque ele não esposava as ideias do diretor de que é necessário surrar uma criança para a emendar de um erro. (AMADO, 2009, p. 73)

Seu maior desejo era conhecer os Capitães da Areia, 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. [...] 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. 74-75)

Chegou mesmo levar para casa de uma um menino do reformatório. Isso muito de conhecer os Capitães da Areia, quando apenas ouvia falar nela experiência deu maus resultados: o menino arribou da casa da solteirona levando uns objetos de prata, preferindo a liberdade da rua mesmo vestido de farrapos e sem muita certeza de almoço, aos trajés e ao almoço garantido com a obrigação de rezar o terço em alta, assistir várias missas e bênçãos todos os dias. Depois o padre José Pedro compreendeu que a experiência tinha fracassado mais por culpa da solteirona que do menino. Porque evidentemente – pensa padre José Pedro – é impossível converter uma criança abandona e ladrona em um sacristão. Mas é muito possível convertê-la em um homem trabalhador... E esperava quando conhecesse os Capitães da Areia entrar num acordo com alguns deles e com as beatas para tá uma nova experiência, agora bem dirigida. Mas logo depois que Boa-Vida o apresentou ao grupo, que aos poucos ganhou a confiança da maioria, viu que era totalmente inútil pensar nesse projeto. 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. 77)

Essa bondade e vontade de ajudar que tanto o padre José Pedro quanto mãe Aninha demonstravam era sentida pelos meninos, até mesmo por Sem-Pernas, considerado o mais cruel de todos. No livro, após o oferecimento de dinheiro para as entradas do carrossel pelo padre e posterior rejeição dos meninos, visto que eles já estavam a aproveitar o brinquedo graças à labuta de Sem-Pernas, este, vendo a frustração do sacerdote, se compadece pelo que tentara fazer para eles e consola o padre, dizendo que poderiam devolver à fonte o dinheiro que ele gastara com os ingressos. Além disso, ainda em determinada passagem do capítulo *As luzes do carrossel* (AMADO, 2009, p. 63), o autor baiano deixa ver capitães que, quando bem tratados e quando demonstram com eles cuidados, não desejam praticar atos violentos, protegem quem os protege e que têm dificuldade em trair. Tanto no livro quanto no filme, o grupo manifesta consideração por padre José Pedro e mãe Aninha, que se importavam com eles, o que denota que não eram selvagens cruéis, como o restante da cidade pensava, eram crianças, crianças que, se cuidadas, retribuía com a mesma consideração. Na trama da cineasta, na sequência exposta neste capítulo, José Pedro é quem arranja o carrossel para Pirulito e Volta Seca trabalharem e os meninos são gratos ao padre pelo doce que ganharam, já Sem-Pernas tem dificuldade em trair dona Ester, que fora boa para ele de verdade, que quisera de verdade ser sua mãezinha.

O padre José Pedro meteu a mão no bolso da batina, tirou o breviário negro. Abriu e de dentro sacou algumas notas de dez mil-réis:

– Isso é pra gente andar no carrossel hoje... Convido vocês todos para andarem hoje no carrossel da praça de Itapagipe.

Esperava que os rostos se animassem mais. Que uma extraordinária alegria reinasse em toda sala. [...] E como os rostos não ficaram subitamente alegres, ele ficou desconcertado, as notas na mão, olhando a multidão de meninos. Pedro Bala coçou o cabelo que lhe caía sobre as orelhas, quis falar, não acertou. Olhou então para o Professor, e foi este quem aplicou:

– Padre, o senhor é um homem bom. – Teve vontade de dizer que o padre era bom como João Grande, mas pensou que talvez o padre se ofendesse se ele o comparasse ao negro. – Mas o que tem é que o Sem-Pernas e Volta Seca tão os dois trabalhando no carrossel. E a gente tá convidado – aí fez uma pequena pausa – pelo proprietário, que é amigo deles, pra andar à noite de graça. A gente não esquece do convite do senhor... [...]

Olhavam para o padre sem compreender. Pedro Bala franzia testa como quando tinha um problema a resolver, o Professor tentou falar. Mas, João Grande compreendeu tudo, apesar de ser o mais burro de todos:

– Era da igreja, padre? – e bateu na boca com raiva de si mesmo. [...]

Então o Sem-Pernas veio coxeando ainda mais que o seu natural, como se viesse lutando consigo mesmo, chegou peno do padre e quase gritou a princípio, se bem logo baixasse muito a voz:

– A gente pode botar no lugar onde estava... É coisa canja pra gente. Não fique triste... – e sorria. (AMADO, 2009, pp. 78-79)

Pedro Bala sentia que tinha uma dívida a saldar com o padre. Queria que o padre soubesse que todos eles compreendiam. E como não achasse nada mais à mão, se dispôs a perder o trabalho que poderiam fazer naquela tarde e convidou o padre:

– A gente vai pro carrossel ver Volta Seca e Sem-Pernas agora de tarde. Quer ir com a gente, padre?

Padre José Pedro disse que sim, porque sabia que aquilo era mais um passo na sua intimidade com os Capitães da Areia. E foi um grupo pm o padre para a praça.

Vários não foram, o Gato inclusive, que foi ver Dalva. Mas os que iam pareciam um bando de bons meninos que tinham do catecismo. Se estivessem bem vestidos e limpos, pareceria um colégio de tão em ordem que eles iam. (AMADO, 2009. p. 80)

O apreço pela liberdade e a preocupação com os menores abandonados podem ser sentidos no escritor e no livro, na cineasta e no filme. A vontade de modificar a vida dessas crianças também está presente nos dois autores. Desse modo, percebe-se que liberdade e abandono são temáticas importantes e que constroem as narrativas, aparecendo mesmo através de outras. Os capitães da areia, órfãos teoricamente livres à espera eterna de uma mãe e de um pai, acabam encontrando uma espécie de figura materna através da tríplice maternidade Cecília Amado, Dora e Iemanjá, conforme será visto no capítulo a seguir, e a figura paterna através de Jorge Amado, Pedro Bala e Ogum como se discutirá no capítulo 4. Enquanto as mães afoagam e protegem do abandono, os pais lutam pelo direito, pelo direito dos capitães à liberdade.

3 A TRÍPLICE MATERNIDADE: A FESTA DE IEMANJÁ

O filme *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado, tem a festa de Iemanjá²⁷ – deusa feminina cultuada no candomblé – abrindo e fechando suas cortinas, diferente do texto de Amado (2009), que nem referência faz à citada. Diante da beleza e da magia das cenas, de uma diferença notável como esta em relação ao livro e com o olhar voltado para o processo de transposição de uma obra para outra, decidiu-se, neste capítulo, investigar essa escolha da cineasta bem como sua importância para o enredo e composição da trama.

Neste momento de trabalho, do filme serão escolhidos dois instantes para análise: a cena inicial e duas cenas da sequência final. A inicial, que começa aos 2 minutos e 48 segundos, tendo curta duração, indo apenas até 4 minutos e 10 segundos, mostra uma festividade anual que já é tradição em Salvador e, durante a qual, as pessoas homenageiam Iemanjá. A sequência final dura um pouco mais, vai de 1 hora, 28 minutos e 43 segundos à 1 hora, 32 minutos e 17 segundos. A primeira cena dessa sequência, que vai de 1 hora, 28 minutos e 43 segundos à 1 hora, 29 minutos e 44 segundos, retrata uma conversa entre professor e Zé Fuinha sobre Dora e o futuro dos capitães da areia. Já a segunda, que vai de 1 hora, 29 minutos e 45 segundos à 1 hora, 32 minutos e 17 segundos, retoma a festa de Iemanjá, mas agora com mais capitães presentes que na primeira. Nos trechos mencionados, além dos meninos, uma figura parece ter extrema importância: Iemanjá. A mesma aparenta estar a cuidar dos meninos, assim como Dora também esteve em alguns momentos do livro e Cecília durante a confecção do filme. Convém mencionar que início e fim do livro não se dão desta forma, tendo a abertura através de cartas endereçadas a um jornal e que reclamam das empreitadas dos capitães da areia ou mesmo do tratamento recebido por jovens no reformatório. A finalização e destino de cada personagem se dão através de capítulos antes do último (*Uma pátria e uma família*), no qual é dito que alguns jornais noticiavam as ações de um grevista: Pedro Bala.

Antes do exame e aprofundamento nas obras, é fundamental uma explanação sobre o ato cultural e religioso escolhido pela cineasta para pontos tão importantes de um filme, como início e fim. A festa religiosa em homenagem à Iemanjá ocorre na Bahia há anos, no dia 02 de fevereiro, na enseada do Rio Vermelho, em Salvador, ambiente também selecionado para a

²⁷ Divindade feminina do candomblé e da umbanda, religiões de matriz africana, mas nascidas no Brasil. Aqui, a santa é cultuada no mar, sendo a responsável pelos seus fenômenos. É considerada a mãe de todas as cabeças (*Ori*, na língua yoruba), mãe de todos os orixás e protetora da família e de sua harmonia. Na Nigéria, por exemplo, tem seu culto em um rio e seu nome é Yemoja. (Cf. DAMASCENO, 2015)

filmagem desse trecho do longa-metragem. O local, que sempre fora espaço para festas populares de cunho religioso, recebera as primeiras homenagens a Nossa Senhora de Sant'Ana, no século XIX, pois a santa padroeira dos pescadores teria aparecido para eles. Damasceno (2015) ilustra que os pescadores perderam certo espaço na festa quando a elite branca chegou através dos bondes e trens, pois faziam o local de zona de veraneio, passando a inserir o profano, como concursos de beleza, onde existia apenas o sagrado. Assim, os dois lados diversos passaram a coexistir, o que se dá até hoje. Com a exclusão dos pescadores da organização e realização da festa e da arrumação da igreja, começaram os desentendimentos entre eles e o clero. Em dado momento, a comunidade pesqueira deixa de usar a Casa do Peso (casa em que eram guardados artigos de pesca e venda de peixes) ligada à Paróquia de Sant'Ana e funda uma outra.

Em 1924, por conta de dificuldades com a pesca, os pesquisadores realizaram o primeiro presente à Iemanjá, após a celebração de uma missa em honra de Nossa Senhora de Sant'Ana, o que não foi bem visto pela igreja, que afirmou haver a mistura da crença católica com a de origem africana. A partir de 30, com maior identificação dos pescadores com o culto africano, a festa de Iemanjá toma força, caindo o culto a Nossa Senhora de Sant'Ana bem como a importância da igreja e da elite baiana para esses cultuadores. Em Damasceno (2015) é possível verificar que, mesmo com os candomblés sofrendo ainda muita perseguição durante as décadas de 30, 40 e 50, cresciam e popularizavam. A popularização dessa e de outras manifestações culturais de origem africana foram desenvolvidas por um grupo de intelectuais, no qual Jorge Amado estava inserido, através do II Congresso Afro-Brasileiro, na Bahia. O evento contou com figuras importantes da cultura negra, como a sacerdotisa Mãe Aninha. Além, disso é apropriado lembrar que Jorge Amado, em 1928, participara da Academia dos Rebeldes, que apesar de ter foco na literatura, buscava também a propagação e valorização da cultura negra.

Apoiada na historiadora Edilece Souza Couto (2004), Damasceno (2015) ilustra que a Festa de Iemanjá passou a receber esse nome de forma mais “oficial” e a ser realizada no dia 2 de fevereiro a partir do fim da década de 50. Cecília Amado, que escolheu ambientar sua narrativa fílmica por volta dos anos 50, demonstra nela, através da apreensão do ferro de Ogum pela polícia, a perseguição ao culto do candomblé ainda existente, e ao mesmo tempo, a ascensão da Festa de Iemanjá, que ocorreu na época em que a história se passa. Assim, Jorge Amado, inicialmente por volta dos anos 30, buscava a valorização da cultura popular e negra, seja nas atuações cotidianas, como o II Congresso Afro- Brasileiro, seja na literatura, através da Academia dos Rebeldes e obras como *Capitães da Areia* (2009), enquanto Cecília

Amado propaga a Festa de Iemanjá no seu *Capitães da Areia* ambientado nos anos 50, conforme ocorrera na realidade.

Nos dias de hoje, o início do festejo se dá às 5 horas, com fogos e a entrega dos primeiros presentes. A saída para envio de todos os eles se dá às 17 horas. Logo pela manhã, devotos se reúnem num barracão de madeira montado no local para fazer seus pedidos e entoar as cantigas. Do lado de fora, fiéis fazem um fila para depositar suas oferendas nas cestas que serão levadas ao mar. É preciso ressaltar que a festa, que tem o desenrolar na praia, se inicia em rituais anteriores em candomblés e é aberta com uma oferenda à Oxum, no Dique do Tororó. Após a cerimônia religiosa completa, o profano tem vem se chegando através do consumo de alimentos típicos da cultura baiana, cerveja gelada e música altas, que muitas vezes vêm de trios elétricos. Assim como há anos atrás, sagrado e profano coexistem e a Festa de Iemanjá popularizou o sagrado e a cultura negra baiana.

Originalmente, Iemanjá²⁸ é um orixá feminino, sob o nome Yemoja, de origem yoruba e é cultuada no Rio Ogun. No Brasil, teve seu nome adaptado para Iemanjá, sendo nomeada também de outras formas, como Iara, e é cultuada no mar. É considerada protetora dessas águas e mãe de todos os orixás, portanto, mãe de todos os ori (cabeça). Desse modo, é aquela que protege as famílias, o ciclo familiar, sendo a “mãe maior”, como diz Cecília Amado em entrevista a Davi Carneiro (2011). No caso de grupos em que não necessariamente há o laço familiar, como nos próprios candomblés, ela atua promovendo a manutenção da união, da harmonia do lar e estabelecimento de laços de proximidade, fraternidade e maternidade nos relacionamentos de uma forma geral. Assim, é ela quem estabelece e rega as relações, sejam elas consanguíneas ou não, propiciando, inclusive, o amor ao próximo. Os adeptos do candomblé costumam classificar os protegidos diretos da divindade como pessoas de extrema bondade, maternais, estando sempre abertas a proteger e acolher os que precisam, gostando de tutelar as pessoas. A amizade e o companheirismo também são componentes marcantes dos adeptos, bem como a força e a determinação.

A celebração em homenagem a essa divindade, que abre e fecha a narrativa fílmica, acaba delimitando o período de vida dos capitães que será narrado – um ano –, visto que a mesma acontece anualmente sempre no dia 2 de fevereiro. Já no livro de Amado (2009), não há bem um período de tempo determinado, mas passagens sutis demonstram que mais de um ano da vida dos capitães é narrado. A escolha da diretora não foi aleatória. Além dos meninos viverem sempre à beira mar, pois residem em um trapiche andam constantemente pela orla

²⁸ Cf. em <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/iemanja.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

marítima, sendo, por assim dizer, filhos do mar, a diretora também o é. Cecília Amado, em entrevista a Davi Carneiro (2011)²⁹ para a revista *Let's go Bahia*, fala um pouco de seu processo de construção do filme e deixa evidente para seu espectador e/ ou para o leitor da revista o que a teria levado à escolha supracitada:

Eu sou filha de Iemanjá. Desde pequena frequentei, como simpatizante, o Gantois e o Axé Opô Afonjá, onde meu avô era oba de Xangô. O filme é, na verdade, uma grande oferenda a ela, que é a nossa mãe maior e do povo da Bahia. Ele se passa na beira do mar e conta a história de um ano marcado por festas de Iemanjá. Ela está, também, muito presente na trilha do Carlinhos. Os Capitães da Areia, assim como toda a Bahia, são filhos do mar. (CARNEIRO, 2011, p. 86)

A cineasta, que se declara filha da deusa iorubá, faz dos atores-capitães, ao longo da seleção e das filmagens, seus filhos também, demonstrando característica gêmea à de Iemanjá no que tange à maternidade, algo típico de uma protegida deste orixá. Tal aspecto pode ser percebido através de variadas entrevistas fornecidas por Amado (2011). Nessas, é possível observar a diretora e os próprios atores-meninos referindo-se a ela como uma mulher que representa uma figura materna, sempre disposta a acarinhar, aconselhar, além de bem paciente, assim como normalmente é uma filha da rainha do mar.

Em *Capitães de Areia - Premier Salvador 2011* (SOUSA, 2011), a cineasta começa sua apresentação com tom descontraído para mencionar que fez papel de diretora, mas também papel de mãe, sendo logo aplaudida pelos meninos, que a acompanhavam no evento (figura 38).

²⁹ Cf. em CARNEIRO, Davi. *Baianidade no dna*. 2011.

Disponível em: <<https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Figura 38- Cecília Amado e os capitães não-atores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=388TK2Mx8nU&t=33s>. Acesso em 20 set. 2018.

Ela ainda cita que procurou não-atores propositalmente, visando à fidedignidade máxima. Para a seleção, procurou por ONGs que dessem apoio constante a esses meninos, pois acreditava que não adiantaria tirar um menino da rua momentaneamente para trabalhar no filme para depois ficar novamente entregue à própria sorte. Desse modo, Cecília Amado vai construindo uma imagem não apenas de diretora empenhada em seu trabalho, mas também uma espécie de mãe zelosa e dedicada que teme pelo futuro dos filhos bem como pela segurança deles.

Já em *Capitães da areia* (Cecília Amado- direção) (VIDAL, 2012), foi possível observar que essa figura materna também era sentida pelos próprios meninos (figuras 39 e 40).

Figura 39- Cecília abraça Heder Novaes, o Volta-Seca.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=m9FgTGCJCKs>.
Acesso em 20 set. 2018.

Figura 40- Cecília aconselha o intérprete do Gato.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=m9FgTGCJCKs>. Acesso em
20 set. 2018.

Jean Luís, que fez o papel de Pedro Bala, informa que ela sempre parava pacientemente para conversar e procurar entender o que estava se passando para, então, poder ajudá-los. Ana Graciela, intérprete de Dora, tem fala semelhante à de seu colega e reforça a ideia de uma Cecília Amado companheira e compreensiva, atestando que ela sempre procurava um jeito de ajudar no que era preciso e que sempre podiam contar com ela.

Mesmo fora da confecção do filme, seja em eventos ligados a ele (figura 41) ou mesmo em suas próprias redes sociais, Cecília Amado demonstra fortíssima ligação com seus capitães da areia, como aquela mãe que abraça, acarinha e protege sua cria constantemente, a ponto de tatuá-la (figura 42) e a posicionar-se em defesa dela (figura 43), colocando-se de fato como mãe dos meninos abandonados, seja os de Amado (2009), seja os seus (encenados e materializados).

Figura 41- A cineasta e os atores-capitães em evento com educadores.



Fonte: <http://mostrageracao.blogspot.com/2011/10/uma-manha-com-os-capitães-da-areia.html>. Acesso em: 01 fev. 2019.

Figura 42- Capitães da Areia: raízes de corpo e alma.



Fonte:

<https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Figura 43- Filhos de Cecília. (recorte de mídia social).



Fonte:

https://www.facebook.com/cecilia.amado/media_set?set=a.10205479657932809&type=3. Acesso em 20 set. 2018.

Desse modo, seja pela voz da cineasta, seja pela dos atores, a imagem de mãe desenhada para e pela neta de Jorge Amado torna-se perceptível e extremamente semelhante à de sua protetora: Iemanjá. Ela acaba tutelando e colocando no colo seus não-atores, tão órfãos quanto os capitães da areia descritos por seu avô. Tal semelhança de características é vista no *candomblé* como uma espécie de confirmação de que o indivíduo é mesmo do orixá indicado para ele.

Esse aspecto materno, presente nas linhas de Amado (2009) através da personagem Dora, foi transposto e devidamente encaixado no filme, dando forte contribuição de sentido quanto à temática da maternidade aqui verificada, já que se trata de meninos órfãos de tudo. A questão materna, então, não se manifesta somente através de Iemanjá ou Amado (2011), mas é também firmada através de Dora³⁰, uma menina que se torna a única capitã da areia já aceita pelo grupo e também uma espécie de mãe para os meninos do trapiche, que desconheciam qualquer carinho ou cuidado desse tipo. No livro, Dora ganha capítulos como *Dora, mãe* (AMADO, 2009, p. 178), *Dora, irmã e noiva* (AMADO, 2009, p. 188) e *Dora, esposa* (AMADO, 2009, p. 220), sendo o primeiro baseado em sua chegada ao trapiche e como cada menino passa a perceber e sentir essa figura feminina – de início cobiçada e/ou rechaçada – como alguém que poderia cuidar deles, como há muito não o faziam:

Mas Dalva não cosia suas roupas, talvez nem soubesse enfiar uma linha no fundo de uma agulha. Gostava era de se bater com ele na cama [...]. E Dora, não. Não era de propósito. A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar, nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava camisas do filho. [...] A mãe do Gato morrera cedo. Era uma mulher frágil e bonita. Também tinha as mãos maltratadas, que esposa de operário não tem manicura. E era dela mesmo 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. (AMADO, 2009, pp. 179-180)

O perfil materno, carinhoso e cuidadoso de Dora (figura 44, em primeiro plano, ângulo normal e frontal, e figura 45, em plano americano, ângulo normal e frontal) aparece em

³⁰ Assim como Cecília Amado desenha uma imagem de mãe para ela mesma, à luz de suas características gêmeas as de Iemanjá, o mesmo desenho é feito para Dora. A cineasta constrói sua Dora sob um viés de maternidade acentuada, assim como faz para consigo mesma. Desse modo, trata-se de uma maternidade desejada e construída pela neta de Jorge Amado, como a evidenciar o sentimento materno da cineasta em Dora, não sendo, portanto, uma maternidade completamente natural ou gratuita da personagem. Além desse aspecto, é importante mencionar que a cadeia de maternidade evidenciada neste trabalho ocorre por figuras que compõem planos distintos, como mítico (Iemanjá) e físico (Cecília Amado e Dora), não sendo interessante naturalizá-la por completo.

diversos momentos do filme, deixando o trapiche com uma luz amarelada, dando a sensação de mais calor, afeto e até certa proteção.

Figura 44- Dora cuida da ferida de Professor após ele tomar sua defesa. (recorte do filme).



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 45- Dora ouve e acarinha Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O olhar de Dora para Professor e para Sem-Pernas é de carinho, olhar de mãe, que agregado à luz dourada, trazem para o espectador uma atmosfera de cuidado, proteção e esperança, próprios de Iemanjá. Dora chega trazendo a feminilidade e a maternidade que não existiam no trapiche nem na vida dos capitães. Tal aspecto de Dora, aqui demonstrado através de trechos do filme, também pode ser encontrado nas linhas de Amado (2009, p. 167), no capítulo *Filha de Bexiguento*, facilmente constatado através de passagens como a seguinte fala de Gato: “- Você é a mãezinha da gente, agora...” (AMADO, 2009, p. 180). No livro, quem recosta a cabeça no colo de Dora é Gato, mas no filme, a diretora coloca Sem-Pernas em seu lugar (figura 42) enfatizando o desejo e a carência do menino em ter um afago de mãe.

A figura 45 pode trazer à mente do espectador atento a escultura da Pietà, de Michelangelo (figura 46), obra que representa o Cristo morto no colo de sua mãe, a Virgem Maria e que funcionará como referência midiática.

Figura 46- A Pietà, de Michelangelo.



Fonte: <http://www.guiageo-europa.com/vaticano/pieta.htm>.
Acesso em: 09 abr 2019.

Dora, que acaba encaixando-se no papel de mãe no trapiche, tem Sem-Pernas em seu colo assim como a Pietà tem o Cristo. A escultura demonstra um Cristo menor que sua mãe, transmitindo a sensação de fragilidade e da necessidade de cuidados dele, o que bem se aplica

ao garoto abandonado, que busca no colo da menina, também menor que ele, virgem, piedosa e mãe como a Pietà, o calor materno, para quem sabe aplacar suas agruras e necessidades da alma. Cristo, que sempre defendeu os mais necessitados, aparece agora na imagem de Sem-Pernas.

Além da escultura, outras imagens podem ser lembradas, sendo então consideradas referências midiáticas, como, por exemplo, uma cena do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e uma cena do filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. No recorte da obra de Salles, Dora encontra-se deitada no colo de Josué (figura 47), menino que perdera a mãe em um acidente e que acabara ficando aos cuidados da escritora de cartas da Central do Brasil. Já no recorte da obra de Muylaert, o adolescente Fabinho encontra-se deitado no colo de Val (figura 48), empregadas da casa que sempre cuidara dele nas inúmeras ausências da mãe biológica.

Figura 47– Dora, a Pietà invertida de *Central do Brasil* (1998) (recorte do filme).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xmMR46HsaBc>. Acesso em: 09 abr. 2019.

Figura 48- A Pietà de *Que horas ela volta?* (2015). (recorte do filme)



Fonte: <https://globofilmes.globo.com/filme/quehoraselavolta/>.
Acesso em: 09 abr 2019.

Na figura 47 é possível reconhecer uma Pietà invertida, conforme ouvi em uma das aulas da professora Ribas, visto que Dora está deitada no colo do menino, buscando conforto e alento. A personagem faz lembrar a mãe de Jesus que também era sua filha, que também necessitava de sua proteção espiritual. Dora, que teve a presença de Josué inserida em sua vida de forma repentina, sendo sua nova motivação, faz lembrar Maria, que também repentinamente descobriu que um filho seria posto em seu caminho, mudando seu percurso de vida. Além disso, os nomes dos personagens também se fazem importantes nessa análise. Josué, nome do menino de *Central do Brasil* (1998), tem origem no hebraico *Yehoshua*³¹ e possui o mesmo significado de Jesus, sua forma aramaica, tendo ambos o significado de “Deus é salvação”. Assim como Jesus seria a salvação, inclusive para Maria, mesmo a Pietà, Josué seria a salvação para a vida vazia de Dora. Ainda no campo dos nomes, vale mencionar que, em *Central do Brasil* (1998), a personagem que está deitada no colo de Josué, a Pietà invertida, também se chama Dora, assim como a menina-mãe dos capitães da areia. Maria – a Pietà –, a Dora de *Central do Brasil* (1998) e a Dora de *Capitães da Areia* (2011) possuem aspectos comuns: a vida sacrificada, o papel de mãe que protege e daquela que também precisa de proteção.

³¹ Cf. em NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

Na figura 48, recorte de uma cena do filme *Que horas ela volta?* (2015), vê-se Val com Fabinho deitado em seu colo. A posição dos personagens assemelha-se à vista na Pietà e em *Capitães da Areia* (2011) e é inversa à do filme de Walter Salles. Entretanto, um detalhe dela difere das demais: apenas nela as duas personagens sorriem. Nas outras, as expressões remetem à dor, sofrimento, tristeza e até desamparo, já nessa, Fabinho, sente-se consolado pela mãe que o criou e ela sente-se feliz por tê-lo em seus braços. A imagem transmite conforto, o conforto de um filho protegido por sua mãe “de criação”. Na imagem de Dora e Sem-Pernas (v. fig. 45, p. 96), se vê tristeza e desalento, talvez até brevíssimo alívio. Na imagem da Pietà, de Michelangelo (v. fig. 46, p. 97), vê-se tristeza, dor e ausência de esperança, há uma finitude, há uma mãe que sofre pela morte do filho e zela por ele pela última vez. Na imagem de Dora e Josué (v. fig. 47, p. 98), vê-se a agonia da adulta Dora que procura conforto em Josué, criança. Assim como a Pietà, também é maior que o “filho” no qual busca afago.

A partir da cena de Sem-Pernas no colo de Dora foi possível lembrar de mais três similares: uma escultura e dois outros filmes. Esses últimos são referências midiáticas que amplificam os efeitos de sentido do filme de Cecília Amado no espectador, podendo ampliar também a reflexão, transportando-o ao livro. Se o leitor-espectador assemelha Dora fílmica à Pietà, seu pensamento pode levá-lo à reflexão intensa do perfil materno da menina e do perfil materno de Dora escrita, tudo isso através da inter-relação das artes.

Assim como Maria, mãe de Jesus, teve de ser corajosa, forte e firme para lidar com todos os acontecimentos pelos quais o filho passou, incluindo sua crucificação, Dora tem também o lado valente e corajoso, mas isso é ainda mais acentuado quando ela resolve de fato adentrar o grupo, através da participação nos furtos e golpes. No capítulo *Dora, irmã e noiva* (AMADO, 2009, p. 188), a menina se torna irmã, noiva e capitã, estabelecendo todos os tipos de laço com os meninos abandonados do trapiche, fazendo uma função que ninguém jamais fizera:

Como o vestido dificultava seus movimentos e como ela queria ser totalmente um dos Capitães da Areia, o trocou por umas calças que deram a Brandão numa casa da cidade alta. [...]

No dia em que, vestida como um garoto, ela apareceu na frente de Pedro Bala, o menino começou a rir. (AMADO, 2009, p. 188)

Andava com eles pelas ruas, igual a um dos Capitães da Areia. Já não achava a cidade inimiga. Agora a amava também, aprendi a andar nos becos, nas ladeiras, a pongo nos bondes, nos automóveis em disparada. Era ágil como o mais ágil. Andava sempre com Pedro Bala, João Grande e Professor. (AMADO, 2009, p. 189)

Irmão... É uma palavra boa e amiga. Se acostumaram a chamá-la de irmã. Ela também os trata de mano, de irmão. Para os menores é como uma mãezinha, igual a uma mãezinha. Cuida deles. Para os mais velhos é como uma irmã que diz palavras boas e brinca inocentemente com eles e com eles passa os perigos da vida aventureira que levam. Mas nenhum sabe que para Pedro Bala ela é a noiva. (AMADO, 2009, p. 193)

No filme, Dora torna-se capitã ao decidir aprender capoeira e ao trajar-se com roupas de ar masculinizado. Ao ver Dora sem seus vestidos, vestida como um deles, Pedro lhe indaga sobre o gesto. Ela diz que foi aprender capoeira com Querido-de-Deus e que agora também seria um capitão da areia. Ele pergunta se, por estar vestida daquele jeito viraria homem, Boa-Vida diz que para ser homem tem que fumar. Ela responde que não quer ser homem, que quer ser como Rosa Palmeirão das histórias de Professor: valente na navalha e forte na capoeira. Pedro diz que aquilo era coisa de homem. Dora, pela segunda vez na narrativa, diz que são apenas um bando de crianças. Eles, que desenvolvem o quanto antes a ideia de que são homens e que precisam agir como um, têm a realidade volta e meia trazida à tona por ela, a mãe. Depois de encarnar em Pedro por ele ter Bala, palavra feminina no nome, mas ser homem, todos riem e ela acaba tendo sua aceitação para a capoeira e para atuação no grupo. De repente, se houve de Sem-Pernas e de Boa-Vida: “Menino Dora...” (CAPITÃES, 2011, 00:58’43’’). Pedro Bala, pai, e Dora, mãe, começam a jogar capoeira sob a observação dos meninos, filhos. O chefe dos capitães inicia na arte da capoeira a mais nova integrante efetiva do grupo (figura 49, plano médio, ângulo normal e perfil), mas não esquecendo o vínculo maior que os liga, marcando também o início de outra parceria entre eles (figura 50, plano fechado, ângulo normal e perfil).

Figura 49- O chefe e a nova capitã lutam capoeira. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 50- Pedro-pai e Dora-mãe celebram a nova capitã na roda de capoeira. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O olhar que a menina lança para o noivo bem como suas mãos entrelaçadas transmitem o amor, o cuidado e a parceria que estabeleceram também naquele momento. Quando os filhos tocam para os pais lutarem sua dança-celebração-enlace, é como se abençoassem a união e como se batizassem Dora como uma capitã da areia. A luz solar que incide sobre eles, é como uma bênção divina, transmitindo alegria e calor, o calor que os capitães precisavam: Dora. Agora a família estava completa.

Este episódio, que ocorre ao som da música *Capoeira do Futuro*, de Carlinhos Brown, aparece no filme logo após a sequência em que Pedro Bala resgata o ferro do orixá Ogum na delegacia, demonstrando diversas características semelhantes às do santo e podendo até ser um de seus filhos. A cineasta, que já havia colocado Dora à espera de Pedro de seu resgate de Ogum, tal qual uma Iemanjá Ogunté³² à espera de Ogum após suas empreitadas, marca agora uma Dora, valente e guerreira, novamente como uma Iemanjá Ogunté, que acompanha Ogum em suas batalhas. Quando Cecília coloca a decisão de Dora em integrar o grupo e acompanhar Bala nas missões logo após a sequência do resgate de Ogum, é como se demonstrasse o lado valente e guerreiro de Dora que consta também no livro, é como se Iemanjá Ogunté afluísse, visto que a menina continua a vê-los como meninos, a tratá-los como mãe e irmãos, mas sem deixar de ser a noiva de Pedro.

Desse modo, tanto no livro quanto no filme, a garota surge como um presente para aqueles meninos tão esquecidos. Pelo viés etimológico, o nome Dora³³, que tem origem no grego *dóron*, alude a “dom”, “oferta”, colaborando na composição de sentidos para a personagem. A capitã, que cruza o caminho dos meninos inesperadamente, tem o dom de dar a eles o colo de uma mãe, a parceria de uma irmã e o amor de uma noiva, e parece ter sido colocada no trapiche pelas mãos de Iemanjá, tal qual uma oferta-afago da deusa. A partir da chegada dela, o trapiche parece mais preenchido, com a mais amor.

O início e o fim da trama acabam tendo a presença dessas três mães que se apresentaram: Iemanjá, através da festa na praia; Cecília, através das escolhas de execução e preparação dos não-atores e Dora, que mesmo não estando fisicamente em nenhuma delas, aparece através da fala de Professor, que a coloca como uma estrela valente e protetora.

A cena inicial começa com várias pessoas à beira da praia para as celebrações tradicionais de Iemanjá que ocorrem anualmente no Rio Vermelho, na Bahia. Em plano de conjunto, o espectador, como se fosse mais um dos participantes, vai entrando no filme e na Festa de Iemanjá (figura 51).

³² Cf. em <http://vidaorixa.blogspot.com/2011/04/iemanja-por-pierre-verger.html>. Acesso em 28 jan. 2019.

³³ MACHADO, José P. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 198[?].

Figura 51- Começa a Festa anual de Iemanjá. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Enquanto alguns homens carregam o barco oferenda, incluindo Querido-de-Deus, outras pessoas se aglomeram ao redor para louvar e colocar flores. Agora, através de um plano geral, o espectador não está mais dentro da festa, está a olhá-la de longe, tal qual fosse um quadro, um quadro-bênção (figura 52).

Figura 52- Festa-quadro: um olhar de Cecília. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Nos momentos seguintes, a câmera funciona como um observador, como alguém que passeasse na festividade, podendo identificar alguns capitães da areia presentes, seja pela diversão, por “apenas estarem” ou por certa crença na divindade. Boa-Vida (figura 53, em plano médio, ângulo normal e frontal) e Gato (figura 54, primeiro plano, ângulo normal, de perfil) são vistos em um de seus momentos favoritos, uma roda de samba a bater palma e sambar ao lado de uma linda mulher. Já Sem-Pernas é visto distante dos demais – talvez por ser o único que não acredita em santos devido à sua condição miserável –, tomando bronca de uma senhora que tentava preservar intactas as flores de Iemanjá (figura 55, primeiro plano, ângulo normal, frontal).

Figura 53- Boa-Vida aproveita a roda de samba.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 54- Gato samba durante a Festa da rainha do mar.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 55- Sem-Pernas e sua presença-ausência na celebração.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Boa- Vida e Gato também aparecerão na cena final. Quanto a Sem-Pernas, a escolha da cineasta em colocá-lo na cena, permite a leitura de que, além de ser um dos mais relevantes do grupo, está, assim como os outros, sob certa proteção de Iemanjá, ainda que alheio à existência ou qualquer reverência a ela. Boa-Vida e Gato conseguem desfrutar do momento como um lazer, com a alegria malandra que lhes pertence, as Sem-Pernas carrega consigo em todos os instantes o incômodo, a tristeza e a conseqüente descrença. A luz do dia e a alegria da festa parecem não iluminar a escuridão do garoto.

Enquanto Professor e João Grande brincam com outros meninos no mar, Pedro Bala, que chegou depois da festa de Iemanjá ter iniciado, corre para entregar à grande mãe seu presente, que se torna também um pedido de proteção para ele e seus capitães, mas em forma de um espelho³⁴. Ao se olhar no espelho (figura 56), em plano médio, ângulo normal e de perfil, em cima de uma rocha e de frente para o mar, antes de mergulhar para colocá-lo no barco que leva os pertences da santa, o capitão dos capitães para uns segundos, como a realizar algum pedido.

Figura 56- Pedro pede a proteção de Iemanjá. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Quando o líder dos capitães se olha no objeto, parece ter um encontro narcísico consigo mesmo, com seus vários “eu”: “Espelho, espelho meu...”, como nos lembra a

³⁴ Esse objeto é, de acordo com a crença brasileira (candomblé e umbanda), elemento característico de orixás femininos, como Oxum e Iemanjá. Elas podem usá-lo para admirarem sua beleza e também seus opositores. Na África, o objeto não se apresenta como elemento desses orixás, pois lá o culto é anterior ao invento de tal objeto. (Cf, DAMASCENO, 2015)

madrasta do conto de fadas infantil da Branca de Neve. Quando se olha, é como um encontro com sua profundidade, pois o reflexo do espelho pode ser visto apenas por ele e por Iemanjá, de quem nada se esconde. Quando deixa seu reflexo no objeto, se entrega revelado para a santa.

Em seguida, sendo o personagem mostrado pelo ângulo da nuca e seu reflexo no espelho sendo filmado num plano frontal, ângulo normal e em primeiro plano (figura 57), se olha e sorri, como se tivesse encontrado alguém familiar, alguém amigo, alguém com que pudesse contar.

Figura 57- Pedro se encontra com Iemanjá. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O reflexo no espelho é um encontro com Iemanjá. Desse modo, ele não apenas pede a proteção dela, mas ele também é ela. Essa estratégia de filmagem proporciona o detalhamento não só da fisionomia do garoto, mas também de seus possíveis sentimentos, dando uma sensação de proximidade entre ele e a santa. Ao encontrar com ele mesmo e com Iemanjá, pode encontrar também com Ogum, através de seus componentes que o assemelham a um filho do orixá. A imagem, que é assimétrica, parece revelar ao espectador as assimetrias da personalidade de Pedro como, por exemplo, ter como premissa a justiça, mas praticar atos nem sempre tão justos ou corretos, como o estupro no areal ou mesmo os constantes roubos. O Pedro que derruba donzelas no areal é o mesmo Pedro que preserva e ama Dora, um viés assimétrico de personalidade.

Num gesto afetuoso de quem simpatiza, se sente acolhido e até sabe que pode contar com a deusa do mar, se coloca sob sua proteção (figura 58, primeiríssimo plano, ângulo normal, 3/4).

Figura 58- Após o mergulho, o capitão, com alegria, entrega seu presente. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Como líder que é, sendo o único a levar presente para a santa, de modo a também representar os demais capitães, pede a proteção de Iemanjá para aquele ano. Até porque, o espelho, que reflete qualquer coisa, pode servir também como arma para que ele e os demais sempre consigam ver seus inimigos. Assim, parece interceder por todos, visto que são capitães da areia, habitantes constantes da beira do mar e são como soldados protetores de seu reduto marítimo. Ela, que é protetora das famílias e mãe de todos, acaba por ser uma espécie de guardiã desses meninos que vivem à beira mar e que resultaram em uma família. Iemanjá, que é reflexo do mundo e reflete todas as diferenças, protegeria esses meninos, tão alvo de diferenças sociais.

Além do exposto, na cena inicial o espelho é a última coisa filmada e ganha foco de alguns segundos (figura 59) em plano detalhe.

Figura 59- Espelho-presente dos capitães e de Cecília para Iemanjá. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A imagem permite a leitura que os capitães e o filme estão sob a égide da rainha do mar e de que, a partir dali se adentraria no cotidiano daqueles meninos abandonados, podendo o espectador enxergar um pouco de si e/ ou um pouco da sociedade (mesmo a atual) refletida nesse espelho de Iemanjá. Pela angulação vista na figura 59, Iemanjá parece estar a observar o presente de Pedro e mesmo sua filha Cecília Amado, representada por seu nome. É como se a cineasta, ao escolher colocar seu nome ao lado de um elemento de sua mãe, pedisse a proteção dela para si e para seu filme e desejasse expor sem anestesia o reflexo da sociedade e de cada um nela. A divindade, como mãe de todos os *ori*, está sempre a olhar as diferenças, sendo uma espécie de espelho do mundo. Logo depois, outra sequência de cenas começa e o filme ganha seu ritmo. Desse modo, quando o espelho ganha foco (*plongée*, que é enquadramento do objeto de cima para baixo, como na figura 59), é também como se Iemanjá, ao olhar o presente que recebeu, olhasse também a vida dos capitães, colocando-os sob sua proteção amorosa. Ademais, é interessante reparar que é ainda no momento do foco no espelho que é anunciada a direção do filme por Cecília Amado, outra mãe amorosa desses atores capitães, a qual aparenta estar sempre “cuidando” deles, muito semelhante à atitude e sentimento de sua protetora.

Enquanto a narrativa fílmica se inicia com a festa em homenagem à mãe espiritual da diretora, fazendo do filme quase uma oferenda, a narrativa literária tem sua largada através de matérias de jornais e cartas que teriam sido enviadas a um jornal, nas quais são narrados e reclamados furtos e peripécias dos capitães e pedidos de providências em relação a tais atos. Há ainda uma carta da mãe de um dos meninos apanhados para o reformatório a denunciar os maus tratos e uma do padre José Pedro, a reafirmar essas punições desmedidas. Além disso, no capítulo *O trapiche* (AMADO, 2009, p. 27), que inicia o leitor na história em si, são descritos o local e seu entorno, onde os meninos abandonados vivem, e como ocorre a tomada da nova chefia do grupo: “Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente.” (AMADO, 2009, p. 27) / “Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era mais ativo [...]”. (AMADO, 2009, p.29). Por conseguinte, tornam-se perceptíveis as escolhas de Cecília Amado e de Jorge Amado para o começo de suas tramas. A abertura que os dois constroem já demonstra o projeto narrativo que pretendem seguir: ela, bastante voltada para o religioso e ele, num tom político e de denúncia das mazelas dos meninos.

A sequência das duas cenas finais da trama da cineasta mostra Professor conversando com Zé Fuinha, irmão da menina falecida, em meio primeiro plano, ângulo normal e de perfil

(figura 60), no exterior do trapiche, proporcionado ao espectador uma sensação de quem aprecia um quadro que tem o mar com paisagem de fundo.

Figura 60- Professor prevê o futuro dos capitães para Zé Fuinha.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

- Professor, o que vai ser da gente agora?
- Vai ser como as coisas são, vão seguir seu rumo.
- E eu?
- Tu? Tu vai aprender a pescar com Querido-de-Deus, vai crescer, ficar forte, conhecer o mar como a palma de tua mão... Ainda vai ter filhos, que vão ser do mar feito tu!
- Eu não quero ter filho, não...
- A gente tira a parte do filho se tu quiser...
- Eu não quero ter filho não... A Dora não pode ser mais nada, né, professor?
- Mas Dora já é... quando morre gente valente que nem ela, vira estrela daquela bem grande, que se movimenta de um lado pro outro, não tem tempo nem nada... Só você olhar que você vê.
- Mas de manhã a gente não vê estrela nenhuma...
- Ah, um dia tu aprende a ver...
- A gente aprende a ver?
- É... a gente tem que aprender tudo.
- E os outros?
- Como assim?
- Tu não disse como eu vou ser? Tu deve saber como os outros vão ser...
(CAPITÃES, 2011, 01:28m'44'' a 01:29'43'')

Através de um quadro-janela, o espectador é convidado a imaginar, e logo descobrir, futuro dos capitães. A imensidão do mar que se vê ao fundo parece simbolizar as infinitas (e imprevisíveis) possibilidades que o futuro pode trazer, mesmo para os capitães sempre tão abandonados.

Nesse momento, logo após o olhar pensativo de Professor em direção ao mar, como a refletir sobre o último comentário de Zé Fuinha, há a transição para a praia ao som de *Talavera* (2003), – composição do músico Carlinhos Brown, responsável pela trilha sonora do

longa – que também aparece na cena inicial, durante a mesma festa. A música em entrelaçamento com as imagens acentua para o espectador a ideia da religiosidade e, portanto, da presença de Iemanjá. É interessante ressaltar que tanto Carlinhos Brown quanto o cineasta são apreciadores da religião do candomblé, não sendo possível conceber a escolha dele para a montagem da trilha sonora também não fora aleatória. Em *Talavera* (2003), há a presença de versos como: “Rara Yara Ye”, que permite compreender, através de um jogo entre vogais e consoantes, a palavra Yara, que é um dos nomes utilizados no Brasil para se referir à dona das águas salgadas. Além disso, o restante da letra é composta pelo músico em uma língua semelhante ao iorubá (Yoruba), língua africana falada pelo povo yoruba em algumas regiões da África, como a Nigéria.

O espectador vê Pedro Bala carregando o barco-presente da deusa africana (figura 61), como um guardião da santa, quase como um reconhecimento por sua ajuda ao terreiro, talvez pelo resgate de Ogum e como um agradecimento à divindade pelo envio de Dora. Pedro entra na festa como a fazer parte de uma corte, de uma realeza.

Figura 61- Pedro Bala carrega o barco de Iemanjá e Volta-Seca assiste.
(recorte do filme)

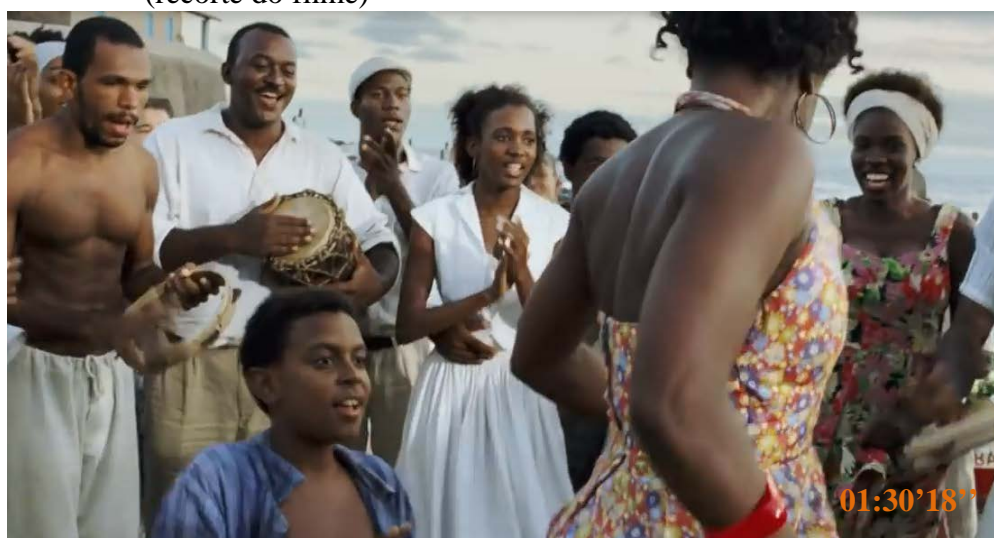


Fonte: CAPITÃES, 2011.

Enquanto isso, ouve-se *Talavera* (2003) e a voz do mais sábio dos capitães, realizando a “previsão” do futuro dos demais, bem como a dele própria. Sempre que Professor narra o destino de um dos meninos, a câmera focaliza o personagem que terá o “final” contado, como

a ajudá-lo nesse papel de narrador. À Volta-Seca, que aparece em cima de uma árvore, cabe a ida para o sertão para virar cangaceiro. Pirulito, que não participava da cena inicial, aparece e cumprimenta Pedro, que continua a carregar Iemanjá. Sendo designado a padre, acaba por simbolizar a convivência até harmônica entre o catolicismo e o candomblé (sincretismo) existente na Bahia. À Boa-Vida (figura 62, em plano médio, ângulo normal e $\frac{3}{4}$, permitindo captar o embevecimento dele pela moça) cabe continuar fazendo que já fazia desde a primeira cena, suas músicas e sua vida de malandro, tocando inclusive no bar que João Grande abrirá.

Figura 62- Boa-Vida e se olhar namorador a tocar na roda de samba.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Gato irá com Dalva – formando agora um casal – para Ilhéus para dar golpes nos coronéis frequentadores dos cabarés (figura 63, plano americano, ângulo normal, de perfil). O enquadre escolhido para o casal enfatiza o enlace, o acordo entre os dois e faz menção à intensidade que a junção deles terá.

Figura 63- Esperteza de Gato e beleza de Dalva: um casal em Ilhéus.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Em ambas as imagens, os dois personagens estão como no início, alegres, malandros e rodeados por mulheres, só que agora tem planos, tem objetivos mais adultos, na sua concepção de já ex-capitão. Na figura em que estão Dalva e Gato, há uma predominância da cor branca e o fundo está desfocado, como se naquele instante tudo estivesse arrumado, em paz e o foco fosse o enlace dos dois, o fundo “some” para somente os dois aparecerem.

Quando Professor vai falar de Sem-Pernas, o foco volta-se para o menino (figura 64), em primeiro plano, ângulo normal e $\frac{3}{4}$, que está a andar meio cambaleante à beira do mar, como que a fugir da festa, fugir da proteção de uma Iemanjá que ele não acredita existir. O recorte leva o leitor a outro bem semelhante, que é sua volta ao trapiche após o roubo da casa dos Garcia. Desse modo, é como se estivesse em sua outra derrocada, só que desta vez, a final.

Figura 64- O equilibrismo de Sem-Pernas. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Professor diz que não sabe do que será do capitão, mas que acreditava que seria equilibrista, fazendo referência ao final escrito por Amado (2009). A escolha por um primeiro plano, permite ler em destaque um certo desespero, incômodo e desconsolo do menino, talvez como a simbolizar para o espectador o fim escolhido para ele no livro. Após isso, ouve-se a voz de Zé Fuinha a perguntar Professor sobre o futuro dele próprio. Ambos estão como narradores, pois suas figuras aparecem também na praia, junto a Querido-de-Deus. Professor responde que vai para o Rio de Janeiro ser artista e que todo mundo conheceria os capitães da areia. Sobre Pedro Bala, o sábio diz que vai ser como o pai, organizar todos os meninos da Bahia e que não terá gente que ele não ajude, vai lutar pelo mais importante da vida: a liberdade. O capitão dos capitães, que termina sua caminhada de guardião de Iemanjá até a beira do mar (figura 65, plano de conjunto), através de um meio primeiro plano, ângulo normal, de perfil, inclina um olhar devotado para a santa (figura 66), que fora do alcance do olhar daquele que assiste, é uma Iemanjá que só Pedro vê, talvez veja Dora também. Agora, é possível ver o rapaz sentado no barco-presente a olhar o mar, sob a proteção de Iemanjá e de Dora-estrela. Está pronto para ir rumo ao horizonte, ao encontro das duas e para lutar pela liberdade (figura 67, plano de conjunto, ângulo normal, de nuca). O mar é altar e é horizonte, o horizonte dos capitães da areia.

Figura 65- Últimos retoques no presente. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 66- A devoção- amor de Pedro Bala. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 67- Pedro entrega presentes à Iemanjá.
(recorte do filme).



Fonte: CAPITÃES, 2011.

No livro, os “finais” dos personagens não acontecem por uma previsão de Professor, mas, sim, pelos próprios rumos e escolhas que os meninos vão fazendo para a vida deles, o que se dá ao longo de vários capítulos, como *Vocações* (AMADO, 2009, p. 229), que trata da ida de Professor como pintor para o Rio de Janeiro, Pirulito tornando-se frade e Boa-Vida, que virou um malandro a fazer sambas pela Bahia. No capítulo *Na rabada de um trem* (AMADO, 2009, p. 242), Gato vai para Ilhéus com Dalva, que ia fazer a vida em um bordel famoso de lá e Volta Seca vai para o sertão, pois a luta do cangaço e a vontade de ver seu padrinho Lampião o chamavam. No capítulo *Como um trapezista de circo* (AMADO, 2009, p. 250), Sem-Pernas foge de policiais e, para nunca mais estar em poder deles e ouvir suas risadas, decide se jogar no vão entre o pequeno muro no qual havia e o grande elevador: “Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio”. (AMADO, 2009, p. 251). No capítulo *Os atabaques ressoam como clarins de guerra* (AMADO, 2009, p. 265), João Grande embarca como marinheiro num navio cargueiro e Pedro Bala decide ir organizar os Índios Maloqueiros de Aracaju para uma brigada de choque, virando militante proletário noticiado em jornal. No filme, essa finalização é resumida a uma sequência de duas cenas, sendo uma na parte externa do trapiche e outra na praia. É possível notar também algumas semelhanças e diferenças nos destinos dos capitães da areia, mas como apenas essa conclusão tornaria simplória a análise da transposição midiática, convém pensar as escolhas da diretora, como no caso de Sem-Pernas, que tem a morte como final escrito, mas que aparece tentando se equilibrar nas águas do mar do filme.

O barco, elemento que aparece na abertura e na finalização da narrativa fílmica e que é um dos itens mais importantes na festa da deusa africana, leva Pedro Bala ao encontro de novos horizontes. Na literatura, esse elemento também apresenta forte simbologia. A ele se pode atribuir diversos sentidos, como o transporte que atravessa rios e mares, que faz a travessia do mundo dos vivos para o mundo dos mortos e também é possível conceber que ele indica movimento, costumando ir sempre adiante com a força das águas, assim como o tempo inevitavelmente se esvai, realizando o movimento da vida, que sempre caminha, independente do que aconteça. No entanto, um barco, que está sempre em movimento, podendo fazer a comunicação do mundo dos vivos com o mundo dos mortos, através de águas que remetem a fluidez do tempo, pode também voltar à margem de origem. Nesse sentido, contribui não com a ideia de finitude ou extinção de algo, mas renovação, que faz parte do ciclo da vida.

Na festa de Iemanjá, que ocorre todo dia 02 de fevereiro, na Bahia, o barco é o objeto que tem a função de transportar as ofertas e os pedidos dos fiéis à santa, que serão deixados em alto mar. Na literatura, ao pensar neste elemento, automaticamente vem à memória

Caronte, o barqueiro de Hades, que, na condição de receber uma moeda, transportava as almas mortas para o submundo. Segundo Damasceno (2015), na festa da santa, os pescadores da colônia disponibilizam seus barcos para transportar as pessoas que desejam colocar suas oferendas diretamente no mar, mas, assim como Caronte, recebem pelo serviço. Assim, os pescadores são como barqueiros de Iemanjá.

Em Amado (2009), no capítulo *Dora esposa* (AMADO, 2009, p. 220), Dora morre e Querido-de-Deus tem de levar seu corpo para o mar, visto que não pode sair um enterro do trapiche, caso contrário descobririam o esconderijo dos capitães. Desse modo, Querido-de-Deus faz as vezes de barqueiro com seu saveiro, mas irá prestar serviço à Iemanjá, levando de volta para ela o presente que a mesma dera aos meninos abandonados: Dora. Sobre a garota, Mãe Aninha diz que foi como uma sombra na vida, que virará santa na outra, que homens e mulheres valentes viram santos dos negros e, afirma para Pedro Bala: “Vai para Iemanjá”. (AMADO, 2009, p. 223). Ainda nesse capítulo, lê-se: “Foi como uma sombra para todos, um acontecimento sem explicação” (AMADO, 2009, p. 222). Assim como são todos os mistérios e milagres realizados pelos orixás, Dora não tinha explicação, pois era um deles materializado para ser a sombra da mãe que não tiveram, a sombra presente de Iemanjá. Ela, que tinha já começado a realizar sua travessia para o mundo dos mortos, quase arrasta seu amado tal qual Iara, mas como todo barco pode voltar à sua origem e também serve para fugir dos mortos, o próprio saveiro de Querido-de-Deus o recolhe e, após esse acontecimento, como ocorre no ciclo da vida, Pedro Bala renasce e ouve a voz da revolução: vai lutar pelo direito. Para Pedro Bala, morte e vida ocorrem em simultâneo.

Pedro Bala se joga n'água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem Fim de Yemanjá. Nada para diante sempre. Segue a rota do saveiro do Querido-de-Deus. Nada, nada sempre. Vê Dora em sua frente, Dora, sua esposa, os braços estendidos para ele. Nada até já não ter forças. Boia então, os olhos voltados para as estrelas e a grande lua amarela do céu. Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera?

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu. Fora mais valente que todas mulheres, mais valente que Rosa Palmeirão, que Maria Cabaçu. Tão valente que antes de morrer, mesmo sendo uma menina, se dera ao seu amor. Por isso virou uma estrela no céu. Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia.

A felicidade ilumina o rosto de Pedro Bala. Para ele veio também a paz da noite. Porque agora sabe que ela brilhará para ele entre mil estrelas no céu sem igual da cidade negra.

O saveiro do Querido-de-Deus o recolhe. (AMADO, 2009, p. 224-225)

Na trama de Amado (2011), existe uma embarcação com a inscrição “É da vida” e que aparece em dois momentos, como passagens de tempo, apontando novos caminhos. A primeira aparição se dá entre a sequência do resgate de Ogum por Pedro Bala e a decisão de Dora em aprender capoeira e integrar o grupo. O barco é visto pelo espectador, em plano de conjunto, como a um quadro no qual constam Pedro Bala, Dora e Professor à esquerda e Querido-de-Deus e outro pescador à direita (figura 68).

Figura 68- É da vida... (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A imagem é bem iluminada, solar e colorida, passando uma mensagem comemorativa, talvez pelo resgate bem-sucedido de Ogum, talvez pela fase boa e feliz que estavam a viver. Desse modo, Ogum, que é o orixá dono dos caminhos, que proporciona uma energia de motivação, coragem e alegria, guiava Dora para seu novo caminho como capitã da areia e o barco – consequentemente e Iemanjá –, dava movimentação aos meninos: vida. Já a segunda aparição se dá entre a morte da menina e os apontamentos dos destinos dos capitães por Professor. Agora em plano geral, o barco é visto de longe pelo espectador, quase não dando para ler a identificação nele pintada, somente dois pescadores nele iam, provavelmente um deles seria Querido-de-Deus (figura 69).

Figura 69- É da vida... (não tão viva assim). (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A imagem agora já não é iluminada como a anterior, ao contrário, ficando quase em preto-e-branco. Esse quase acinzentado do barco, que remete ao episódio da narrativa escrita em que o saveirista leva o corpo de Dora para o mar, permite ler que assim ficou a vida dos capitães: meio sem cor, vazia, silenciosa. A cor representaria a vida, a ausência de cor e/ou a presença de sombras, representaria a morte, a alegria que fora retirada dos meninos. No entanto, após a passagem do barco, a existência dos capitães se renova, Professor diz que “as coisas vão ser como são, vão seguir seu rumo” (CAPITÃES, 2011, 01:28’49’’) e em seguida todos têm suas vocações narradas por ele e Pedro Bala vai em direção ao seu horizonte: de lutas, de Dora, de Iemanjá (v. fig. 67, p. 116). E aqui, através das águas, morte e vida se encontram, a vida se renova, mais uma vez.

Princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os germes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as coisas e para a qual voltam, por regressão ou cataclismo. (ELIADE, 2010, p. 153).

Mesmo não constando nas imagens dos barcos, convém tratar de um personagem que dança, se equilibra e cai nas águas da rainha do mar: Sem-Pernas. O menino não se envolvera na festividade de Iemanjá na cena inicial, mas parecia ter sua proteção. Na cena final, na qual Professor o sentencia como equilibrista, o menino encontra-se no mar, distante da festividade

e dos demais, caindo e levantando, com ar incomodado, angustiado (v. fig. 64, p. 115). Sem-Pernas vivia quase como um morto vivo, permanecia nas sombras, seja de sua condição miserável, seja de seu ódio ou mesmo das lembranças que o assombravam. Ele, que tanto no livro quanto no filme fizera pouco dos santos, incluindo de Ogum, o dono dos caminhos, sendo alertado por outros capitães de uma possível ira das divindades, perdia agora o seu caminho. No livro, seu caminho findou com a morte, enquanto que no filme, tropeçava e caía nas águas turbulentas de Iemanjá, permitindo ler uma possível metáfora com seu destino escrito.

Por conseguinte, como a própria inscrição do barco traz, “É da vida”. A luta, a resistência, a persistência, a morte, a tristeza, as alegrias... são da vida, dos capitães da areia e da humanidade, fazendo parte do ciclo de renovação do mundo. Assim, como diz o Professor de Cecília Amado: “as coisas vão ser como são, vão seguir seu rumo” (CAPITÃES, 2011, 01:28’49’), tal qual o barco que sempre segue adiante, para a temporalidade inevitável, para cumprir o ciclo da vida.

Sobre tudo o que fora abordado neste capítulo, convém algumas considerações. Entende-se que, assim como Dora parece ter sido um presente de Iemanjá para os capitães-meninos, como o próprio nome dela sugere, sendo uma espécie de enviada da divindade para amenizar o sofrimento deles, o filme também parece ter sido uma oferenda da neta do autor baiano para sua mãe espiritual. Cecília, por sua vez, acaba sendo um presente surpresa na vida dos não-atores, tanto pela oportunidade de atuarem como a chance de desfrutarem de um sentimento materno, coisa que muitos não possuíam. O feminino e, portanto, os meandros que compõem o sentimento de maternidade, são intensamente sentidos tanto no processo de elaboração da obra cinematográfica quanto nela em si, através da tríade Iemanjá, Cecília Amado e Dora, mães que dão suportes variados aos capitães. Assim, os meninos órfãos têm, então, a proteção da tríplice maternidade.

4 A LUTA PELO DIREITO: O RESGATE DE OGUM

Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: companheiros. Uma voz que convida para a festa da luta. Que é como um samba alegre de negro, como ressoar dos atabaques nas macumbas. Voz que vem da lembrança de Dora, valente lutadora. Voz que chama Pedro Bala. [...] Porque é uma voz que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção. Voz poderosa como nenhuma outra. [...] Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. (AMADO, 2009, p. 267)

Neste capítulo o foco na investigação da cena final da sequência em que Pedro Bala vai ao resgate do assentamento do orixá masculino Ogum, divindade do candomblé. O objeto sagrado havia sido apreendido pela polícia após uma fiscalização em uma das casas do culto. Os acontecimentos também serão investigados com base no texto escrito.

Ogum é um orixá masculino conhecido por ser um guerreiro, senhor dos caminhos e do ferro. Pedro Bala é corajoso, destemido, bom na capoeira e chefe do grupo dos capitães da areia. O valente líder dos capitães, que vai ao resgate da imagem do deus das demandas, além de personagem principal das duas tramas será também central para este momento de estudo, por isso convêm algumas reflexões sobre ele antes que as cenas sejam descritas e esmiuçadas.

Tanto no livro de Jorge Amado (2009) quanto no filme de Cecília Amado (2011), o adolescente é filho de um estivador das docas que se tornara grevista. No livro, o grevista morrerá em uma das greves, de “balaço”. Em ambos os meios, o jovem tem singularidades, como a capacidade de liderar, a coragem, o gosto pela justiça e pelo respeito às leis do grupo, pela liberdade, a agilidade e o pensamento rápido. A diferença maior que se nota entre o Pedro da primeira trama e o da segunda é que o chefe construído pelo escritor baiano tinha em si a “voz da revolução” mais acentuada, a vontade de ser grevista ecoando em seu coração, enquanto que no Pedro da cineasta isso é percebido sutilmente, através de fala do Professor, ao final da película.

É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda a força do seu peito, de apartear os discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Ele tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. [...] Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade. É como uma festa aquela luta. (AMADO, 2009, p. 259)

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai

morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoeiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o Querido-de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da Areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don' Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia. (AMADO, 2009, p. 266)

– Pedro Bala vai seguir o destino dele. Não vai ter gente que ele não ajude! Vai ser feito o pai, vai organizar todos os meninos da Bahia. Todo mundo vai ouvir ele! Vai lutar pelo que tem de mais importante na vida, Zé: a liberdade. (CAPITÃES, 2011, 1:31'27'' a 1:31'41s'')

Sobre a ligação dele com o candomblé, nas páginas, o jovem chega a ir algumas vezes ao terreiro de mãe Aninha, mas não como filho da casa, ao contrário de João Grande e Querido-de-Deus: “O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da Mãe-de-santo, e entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo.” (AMADO, 2009, 97). Nas telas, a cineasta conduz a narrativa de forma que possibilita compreender que ele passa a fazer parte da comunidade ou mesmo ganha uma importância dentro dela (principalmente após o resgate de Ogum), visto que participa do ritual de entrega de presentes à Iemanjá na cena final (v. fig. 8, p. 34 e v. fig. 67, p. 116), ato que somente os iniciados ou mesmo considerados pela casa costumam realizar.

É interessante para a análise do processo de transposição pensar na construção da personalidade de Pedro Bala por Jorge Amado e por Cecília Amado. Por mais que a essência dos dois personagens seja quase a mesma, o Pedro do escritor fora construído com ainda mais gana, mais indignação acerca da condição dos pobres. Já o da cineasta, mesmo tendo a mesma inclinação pela justiça e cumprimento das leis do grupo, mostra-se mais doce, menos frio que o do livro. Além disso, o líder do filme parece ter estreitado relações com o candomblé, pois ao fim da obra, além de exercer uma função durante uma celebração de orixá, veste-se mais formalmente, de branco, como de costume pelos frequentadores e/ou simpatizantes do culto. É possível conceber que assim seja o Pedro de Cecília por conta da relação íntima que ela tem com a religião citada e com Iemanjá, já que é filha deste orixá³⁵. Já o Pedro do avô tem com o candomblé relação semelhante que o autor, visto que ele tinha contato, frequentava, mas sem realizar ritos mais profundos na religião, como a iniciação. Sobre a vertente revolucionária, o Pedro de Jorge fora elaborado por um jovem comunista, que acreditava nas greves e na revolução, enquanto que Cecília buscava não vincular sua narrativa e, conseqüentemente seus

³⁵ Cf. em CARNEIRO, Davi. *Baianidade no dna*. 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

personagens, a uma época³⁶ ou movimento histórico específico, para que fosse sempre atual. A neta de Amado, através do vídeo *Canteiro dos desejos os capitães invisíveis: Cecília Amado at TEDxPelourinho*³⁷ (TEDx TALKS, 2011), afirma ter lido *Capitães da Areia* quando tinha seus 14 anos e que teria ficado apaixonada por Pedro Bala, querendo casar com ele, afinal o rapaz era o símbolo da liberdade que todo jovem deseja. Ela afirma ainda, em entrevista para o site *Ativar sentidos*, em 2011: “O próprio romance que me conquistou, independente de ser um livro de meu avô, li *Capitães* com 14 anos e sonhava ver aqueles meninos correndo na areia. Uma vez trabalhando com cinema, me dei conta da força cinematográfica do livro.” (JUNIOR, 2011). Talvez essa breve esclarecimento permita começar a alcançar que o líder dos capitães da areia da neta não fugia ao que ela concebera ao ler o livro, ou seja, Pedro Bala como um jovem apaixonado e livre, mas adaptando-o ao seu projeto tradutório, que não parece compartilhar do ideal comunista do avô, mas que também valoriza a liberdade.

Pela via etimológica, o nome Pedro³⁸, em sua acepção grega, remonta à "pedra", "rochedo". É também um nome bíblico, atribuído a um dos discípulos mais próximos de Jesus, sendo também considerado um dos pilares da igreja católica. O personagem que Jorge Amado criou e Cecília Amado manteve é a “rocha” do grupo, o que recebe os impactos e não “quebra”, está sempre pronto para resolver e enfrentar tudo que necessário, sem abalos. Assim como o apóstolo Pedro foi um dos pilares da igreja católica, Pedro Bala é o pilar dos capitães da Areia. “Para Bala”³⁹, alguns significados que podem ser conectados ao jovem são “projétil metálico, esférico ou oblongo para arma de fogo” ou para o caso de uma expressão, “como uma bala”. Para o primeiro caso, é possível relacionar ao motivo da morte de seu pai. Já no caso da expressão citada, que cabe bem ao próprio Pedro, é possível correlacionar à sua rapidez e agilidade, seja para armar um plano, jogar capoeira ou mesmo fugir ou dar fuga em uma emboscada. É interessante lembrar que o vocábulo bala refere-se ainda a confeito doce. Essa doçura que a palavra admite, pode ser sentida no personagem principalmente através de

³⁶ Cf. em MONCAU, Gabriela. *Entrevista: Cecília Amado fala sobre a produção do filme “Capitães de Areia”*, 2011. Disponível em: <<https://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/2626-entrevista-cecilia-amado-fala-sobre-a-producao-do-filme-capitães-de-areia>>. Acesso em 02 nov 2018.

³⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ngRKolo0X6Q&index=37&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&t=924s>. Acesso em 12 de dez. 2018.

³⁸ MACHADO, José P. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 198[?].

³⁹ MICHAELIS. BALA. Dicionário online Michaelis, 15 nov. 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bala/>> Acesso em 15 nov. 2018.

seu trato com Dora, mas sendo visível certa doçura com aqueles por quem nutre carinho ou gratidão, como mãe Aninha, o padre José Pedro e seus próprios companheiros de grupo. Desse modo, a exposição de significados dos nomes irá funcionar como mais um instrumento de análise e de polifonia de sentidos, permitindo observá-los em separado, cada um com seu sentido, que caem bem ao personagem, mas cabendo também pensá-los justapostos, permitindo conceber o conceito de um líder forte, firme e ágil.

Ogum⁴⁰, deus de origem africana cultuado nos candomblés, é bastante cultuado no Brasil, assim como Iemanjá. Enquanto ela é tida como a mãe de todos e responsável pela família, Ogum é o responsável por reger todos os caminhos. É um orixá guerreiro, dono de uma fúria que pode ser devastadora, sendo ligado à luta, ao ferro, às espadas e às armas, protegendo seus filhos dos inimigos e livrando-os dos males dos caminhos. Embora Xangô seja considerado o orixá da justiça, do fogo e dos trovões, Ogum também tem a característica de primar pela justiça, estando sempre atento às leis, ao que é certo, detestando covardias. É também um líder nato e protetor dos trabalhadores, principalmente os da classe operária, mas muitos os que trabalham na área da segurança, policiais, por exemplo, pedem a proteção do deus.

No filme, a sequência em questão se inicia por volta dos 47 minutos e 25 segundos e só se encerrará de fato por volta dos 55 minutos. No livro, é narrada em um capítulo chamado *A aventura de Ogum*. As duas narrativas são construídas com enredo bem semelhante, diferindo de forma mais intensa na cena final.

Na narrativa fílmica, na primeira cena da sequência, vê-se, o dia ainda claro, mas sob muitos trovões, raios e muita chuva. Mãe Aninha, sacerdotisa do candomblé que era próxima dos capitães da areia, chega ao trapiche. Ela vai avisá-los da apreensão do assentamento de Ogum durante uma das batidas da polícia no terreiro. Afirma ainda que já havia tentado de tudo para resgatá-lo, mas que o delegado se negava a devolver o santo, além de proibir as celebrações⁴¹ religiosas. Nesse momento, Sem-Pernas, um capitão da areia descrente dos deuses, escutava a conversa ao fundo e se retira. Querido-de-Deus diz a Pedro Bala que algo

⁴⁰ Cf. em <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/ogum.html>. Acesso em 15 jan. 2019.

⁴¹ Durante o Estado Novo, principalmente, época em que se passa a narrativa amadiana, havia repressão aos cultos de Umbanda e Candomblé. Em 1946, Jorge Amado cria a lei de liberdade ao culto religioso, que seria incorporada à constituição posteriormente. Somente por volta de 1960, ano posterior ao contexto narrado do filme, essas religiões começaram a se popularizar.

Cf. em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1903.pdf>. Acesso em 22 jan. 2019.

Cf. em <http://vermelhoeduardolima.blogspot.com/2012/01/jorge-amado-autor-da-lei-de-liberdade.html>. Acesso em 22 jan. 2019.

tem de ser feito, pois Ogum está muito zangado por terem mexido no igba⁴². Na narrativa escrita, numa noite também de muitos relâmpagos, Pedro bala, João Grande e Sem-Pernas foram levar mãe Aninha e volta à sua casa, pois ela havia ido ao trapiche à tarde dizer que Ogum tinha sido apreendido pela polícia e estava zangado. Ela havia tentado reavê-lo junto a um guarda que conhecia e a um professor de medicina que estudava a religião negra do candomblé, mas não conseguiu, então foi apelar para os capitães da areia, que eram seus amigos há muito tempo. Pedro Bala a tinha como amiga e, na lei daquele grupo, amigo serve ao amigo.

No longa, apesar do alerta de Professor de que seria muito arriscado, Pedro, à noite e mesmo debaixo de chuva, vai até a frente da delegacia para executar o plano elaborado. Enquanto isso, no trapiche, à luz de velas, Professor conta a todos uma história de piratas. Durante a leitura, o letrado dos capitães pronuncia uma frase simbólica para o momento: “Foi quando o capitão dos mares conseguiu penetrar no navio inimigo e entrou na sala do tesouro”. Neste instante, o espectador é lançado à cena em que Pedro Bala, em frente à delegacia, finge assaltar senhoras que desciam de um táxi. A tentativa ocorre ao som de batuques de atabaques, servindo tanto para dar o ritmo intenso e de apreensão da cena como que para anunciar o que estava para ocorrer. No livro, os meninos voltam ao trapiche a fim de bolar um plano, enquanto Sem-Pernas debochava do santo, dizendo que ele estava preso e nada poderia fazer contra o que ele dissesse, no que fora repreendido por João Grande. Também sob chuva, raios e trovões, enquanto os demais jogavam no trapiche, Pedro vai executar o plano. Chega a pedir ao guarda para dormir na delegacia, que não consente, então o rapaz, como no filme, finge que rouba uma senhora para ser levado à delegacia.

A próxima cena da sequência fílmica é uma das que terá alguns detalhes verificados. Ainda na delegacia, um escrivão está à máquina de escrever. Um homem bêbado fala alto e implica com Pedro e com um gay, que está vestido de mulher e atende por Mariazinha. Pedro, através de um meio primeiro plano e de perfil, levanta e olha por cima da porta da sala do delegado (figura 70), ficando o espectador ainda no suspense sobre o que é visto por ele e sobre o que se seguirá, quase como o suspense acerca do sucesso daquela missão. Através de plano fechado, com um *contra-plongée* (enquadramento de baixo para cima em relação ao personagem) e num ângulo de nuca, o espectador percebe que ele se depara com Ogum.

⁴² Palavra da língua yoruba para designar assentamento sagrado e ponto de força de cada orixá.

Figura 70- Pedro procura o que foi buscar.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O santo, que está em posição superior à cabeça de Pedro (figura 71), além de trazer à tona a ideia de superioridade de um orixá em relação ao ser humano, remete a uma expressão costumeira no candomblé para quando se vai responder sobre seu orixá: “Ogum é o dono da minha cabeça.”

Figura 71- Pedro Bala encontra Ogum (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Assim, é como se Pedro estivesse diante do santo qual é devoto, numa analogia ao catolicismo, é como se estivesse diante de um altar a reconhecer à existência, tanto física quanto espiritual, da divindade.

Através de um plano fechado, com um *plongée* (câmera voltada para baixo) e num ângulo $\frac{3}{4}$, percebe-se um sorriso de canto de boca em Pedro e um olhar admirado, transmitem um misto de felicidade e (auto) reconhecimento pelo encontro (figura 72).

Figura 72- O reconhecimento. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

O olhar e o sorriso do rapaz ao descobrir onde estava o assentamento do santo se dão ao som de um toque de atabaque típico de quando se evoca Ogum nas festas do candomblé⁴³. Sua expressão transmite não apenas a sensação de possibilidade de sucesso da missão, mas é quase um reconhecimento de um líder, como se reconhecesse num lugar intimidador, alguém que o protegesse. O escrivão briga por conta do barulho, levanta e chama o gay travestido de mulher até a sala do delegado. Pedro olha mais uma vez para Ogum e sorri. O som dos instrumentos de agora, associado ao da tentativa de furto em frente à delegacia permite entender que Pedro não estava sozinho nessa aventura, estava mesmo regido e protegido pelo orixá que fora resgatar. Nas linhas de Amado (2009), tudo ocorre de forma quase idêntica,

⁴³ Cf. conhecimento pessoal da autora deste trabalho.

diferindo apenas em detalhes, entretanto, nas cores pintadas pela cineasta, Pedro Bala parece ter uma proximidade ou identificação maior com o orixá.

Na trama de Cecília, há neste instante um corte para o trapiche, em que Sem-Pernas reitera não acreditar em santos por viver na miséria, e é repreendido por Professor. Já a cena que ocorre em seguida e que também terá detalhes recortados, ocorre na sala do delegado. A autoridade e Pedro Bala conversam (figura 73) observados pelo guarda que o capturou.

Figura 73- Pedro Bala é interrogado pelo delegado. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Através de um meio primeiro plano, com a câmera de frente para Pedro e para o guarda, numa espécie de ângulo $\frac{3}{4}$, o espectador acaba adentrando a cena quase sob a ótica do delegado, que está agora no comando das perguntas, mas com o olhar voltado a Pedro. Dispostos dessa forma, frente á frente, se encarando, Pedro e o delegado assemelham-se a lutadores em um ringue, onde apenas um sairá vitorioso. O ponto de maior luz do ambiente, a luminária, parece demonstrar de onde virá a luz para salvar Pedro Bala: os documentos da delegacia.

Após Pedro afirmar ser filho de um saveirista de Mar Grande, do qual havia se perdido por conta da tempestade, o delegado indaga o nome do homem, ameaçando o garoto de pancadas e reformatório caso estivesse mentindo. Neste instante, há um movimento de câmera que se pode compreender como flashes da memória do personagem (figuras 74 e 75), a procurar mentalmente, em meio a homens nas ruas, nas docas, nos bares, que aparecem em primeiro plano, o nome desse pai inexistente. Tudo isso com a voz da autoridade a ecoar. De súbito, tal qual uma intuição-ajuda de Ogum – no papel de quarto personagem a participar da cena –, lembra-se da imagem de um saveirista, conhecido por ele tempos antes: Aurélio dos

Santos... dos Santos, do Mar Grande (figura 76). Diferente das demais figuras que vieram à mente do capitão, somente a de Aurélio tinha foco, naturalmente por ser ele o indicado para pai de Pedro.

Figura 74- Flashes- memória de Pedro. (recorte do filme)



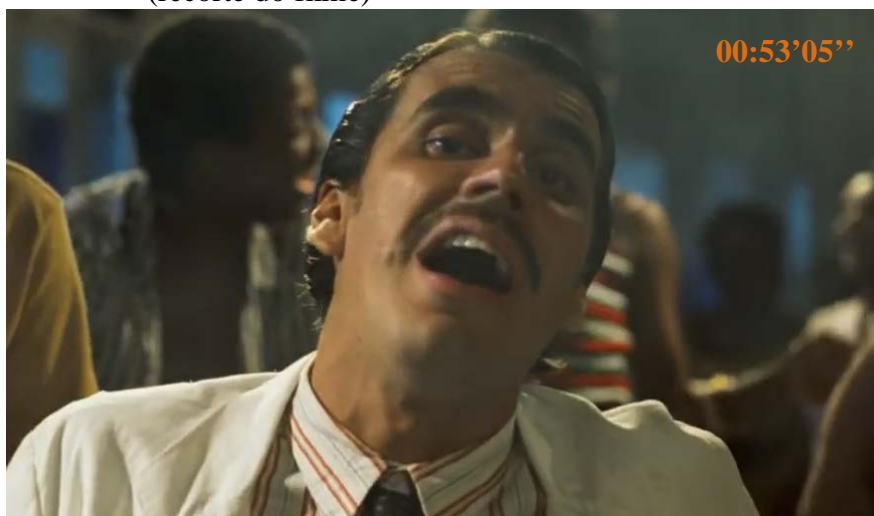
Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 75- Flashes- memória de Pedro. (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Figura 76- Flashes- memória de Pedro: Aurélio dos Santos
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A lembrança de Aurélio dos Santos parece ter vindo à mente de Pedro como uma iluminação de Ogum. A luz da luminária da mesa do delegado tem incidência de luz maior sobre Pedro, parecendo que a luz de Ogum estava mesmo com ele, a protegê-lo.

O Pedro de Jorge Amado contou ao seu comissário a mesma história longa que o Pedro de Cecília contou. A autoridade, que também perguntou o nome do pai ao menino, sendo respondido de pronto, procurou e encontrou o nome do suposto pai no livro de registros e liberou o capitão da areia. A escolha da cineasta de inserir os flashes de lembrança de Bala no momento em que se encontrava de frente para o delegado possibilita a leitura de que o garoto possa ter sido amparado por Ogum, demonstrando a proteção do orixá para com aquele que corajosamente foi o único a se arriscar em sua busca. Além disso, a imagem do saveirista Aurélio dos Santos vem à mente de Pedro Bala embalada por uma outra mídia, um verso da música *Direito de sambar*⁴⁴, do sambista Batatinha (1975), cantada pelo próprio Aurélio, que no filme, além de saveirista, é também cantor: “É proibido sonhar...”.

A próxima e mais importante cena da sequência filmica – a que aqui será mais profundamente analisada – mostra Dora, inicialmente em meio primeiro plano e de perfil, mas com a câmera fechando rapidamente para um primeiríssimo plano e ângulo $\frac{3}{4}$. Ela está com um olhar preocupado em direção ao mar, à espera de seu amado Pedro (figura 77), como se o mar fosse testemunha de sua agonia, como se suplicasse a ele a volta do noivo.

⁴⁴ Cf em letra inteira em <https://www.lettras.mus.br/batatinha/885945/>. Acesso em: 29 jan. 2019.
Cf em <http://dicionariompb.com.br/batatinha/dados-artisticos>. Acesso em: 11 fev. 2019.

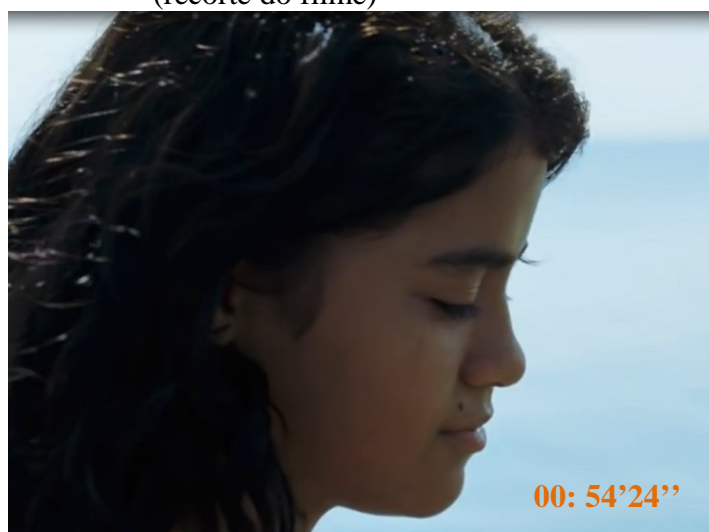
Figura 77- Dora, aflita, espera Pedro.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Desde o início da cena, em que somente é vista uma marola bater na beira da margem do trapiche, começa a ser ouvida a música Yamore, de Salif Keita com participação de Cesaria Evora. A chegada dele não é vista de pronto pelo espectador, sendo somente subentendida através de um sorriso discreto da menina, agora em close de perfil, olhar baixo (figura 78), como se Iemanjá tivesse dito a ela que o amado voltaria são e salvo.

Figura 78- Dora se alivia com a chegada de Pedro.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A aparição dele na praia (figura 79), mostrada através de um movimento rápido de câmera, como a acelerar a sua vinda, passando de um plano geral para um plano médio.

Figura 79- O chefe dos capitães retorna triunfante.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Tal rapidez de câmera remete à rapidez do próprio capitão dos capitães e à rapidez do próprio Ogum, evocando a lembrança de uma dança que o orixá realiza nas festas dos terreiros, na qual ele corre, ao som frenético dos atabaques, como a executar golpes em seus inimigos, sendo um dos momentos mais esperados pelos fiéis. Já não chovia, ao contrário, fazia um lindo dia de sol. O mar revoltado que invadiu Sem-Pernas e sua frustração, como a materializar a agonia do personagem, era agora calmo e doce para Pedro Bala. Já não transmitia agonia, mas serenidade, como a abençoar Pedro pela vitória.

Neste instante, a música, que só era percebida pela melodia, começa a ter palavras cantadas. Pedro, com o mar ao fundo como a testemunhar, levanta o ferro do assentamento na mão direita, como um troféu, e dá um grito com a bravura de um guerreiro (figura 80), anunciando sua chegada e comemorando sua vitória.

Figura 80- O chefe dos capitães comemora seu retorno e o retorno de Ogum.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Esse grito, que pode ser lido como uma comemoração, talvez possa ser visto por quem assiste também como o grito que denuncia e protesta sobre o abandono em que eles vivem. O grito pelo direito. Ao erguer o ferro de Ogum, a câmera, em plano detalhe, mostra o troféu de batalha, deixando ver o ferro que compõe o igba de Ogum e um pouco das ferramentas de trabalho e de luta que o compõe (figura 81).

Figura 81- Imagem de Ogum em detalhe.
(recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

Ao focalizar no troféu-ferramentas, o foco se torna a vitória, o triunfo sobre os inimigos, como um símbolo da vitória dos capitães e do povo negro sobre a sociedade opressora. Em plano de conjunto e um *plongée*, seus companheiros correm ao seu encontro e o erguem nos braços (v. fig. 11, p. 36). Até esse momento da cena, a câmera é como um narrador, mas quando eles o abraçam, a distância acaba e é como se o espectador se tornasse mais um dele a saudar o líder. Através de um plano médio, ângulo normal e frontal, Dora, de uma pedra perto do mar, com ele de pano de fundo, observa a cena ao fundo com um sorriso orgulhoso de amor (figura 82).

Figura 82- Dora- Iemanjá observa seu capitão amado (recorte do filme)



Fonte: CAPITÃES, 2011.

A câmera permite ver braços, meninos e troféu desfocados, pois o foco agora é o sorriso de Dora. A imagem, extremamente iluminada, parece reiterar a alegria da menina e do grupo, a alegria de Iemanjá e de Ogum. Quanto ao foco, quando a cineasta escolhe desfocar o primeiro plano, que compõe um triângulo, para dar realce ao fundo, na linha do horizonte vê-se o mar a emoldurar o sorriso de Dora. O triângulo formado pelos braços dos capitães pode remeter ao triângulo entre Dora, Pedro e Professor. Iemanjá, Ogum e Orumilá⁴⁵ – divindade eu através de oráculo indica caminhos aos humanos – juntos no resgate.

⁴⁵ Cf. em <<https://onireblogspotcom.blogspot.com/2009/09/orunmila-orunla.html>>. Acesso em: 13 abr 2019.

Cf. em <<https://www.curaeascensao.com.br/orixas/orixas17.html>>. Acesso em: 13 abr 2019.

SILVA, Sebastião F. *A filosofia de Orúnmilá-Ifá e a formação do bom caráter*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiás. Gioânia, 2015.

Nas linhas do escritor baiano, assim que Pedro é liberado pelo comissário, pede para ir buscar seu paletó. Quando pegou a peça de roupa, pegou também a imagem que nele estava enrolada, circunstância esta que não é mostrada no filme. Após sua soltura, o chefe dos capitães se põe em disparada, pois acreditava que o perseguiam. Eram João Grande, Professor e Gato, que saíram mais cedo do trapiche, mesmo sem ter o que fazer, e toparam com o chefe. Dora, que aparece na cena do filme, no momento desta aventura nem tinha conhecido ainda os capitães da areia.

Pedro abriu o paletó, mostrou a imagem de Ogum. João Grande riu com satisfação:
 - Como foi que tu tapeou eles?
 Foram descendo a ladeira escorregadia da chuva. E Pedro Bala ia narrando as aventuras da noite. O Gato perguntou:
 - Tu não teve nem um pingo de medo?
 Primeiro Pedro Bala pensou em dizer que não, depois confessou:
 - Pra falar a verdade tive um cagaço da desgraça...
 E riu da cara gozada que João Grande fazia. O céu agora estava azul, sem nuvens, o sol brilhava e da ladeira eles viam os saveiros que partiam do cais do mercado. (AMADO, 2009, p. 108-109)

Enquanto no filme Pedro Bala fora corajoso e valente, parecendo não demonstrar sinais verdadeiros de medo, apenas por dissimulação, no livro sua postura é mais realista e demonstra seu temor. Além, disso, a chegada dele não fora tão romanesca quanto no filme.

O personagem Pedro Bala, líder dos capitães da areia, conhecido por ser extremamente corajoso, valente, resistente, ágil na capoeira – usada pelos capitães principalmente como uma forma de luta –, justo e cumpridor das leis do grupo, possui diversos traços que o assemelham ao orixá Ogum, que também é um líder, guerreiro, vencedor de demanda e que prima pela justiça. Outra característica que os aproxima é também a fidelidade às amizades. Até pelo seu enorme senso por justiça, Ogum não desampara os que ele acha que merecem, fazem por onde, estão a agir corretamente ou mesmo ajudaram seus filhos. No candomblé, quando uma pessoa possui tantos pontos em comum com um orixá, costuma-se atestar que ela realmente é um dos abraçados por ele. Além de Pedro ter sido o único a aceitar o desafio do resgate, o que também é típico de quem é protegido por esse deus, ser filho dele seria ainda mais uma razão para receber a proteção de Ogum na empreitada. Desse modo, quando o chefe dos capitães, ao som dos atabaques, finge roubar a senhora para adentrar a delegacia, é o sinal de que a missão havia começado. Já no momento em que ele vê o assentamento de Ogum na sala do delegado (v. fig. 70 e 71, p. 127, v. fig. 72, p. 128) e é possível ouvir o som do agogô num toque típico que se realiza para chamar Ogum nos terreiros, é como se a cineasta trouxesse a presença e a força do orixá para acompanhar o filho naquela batalha. Quando ele olha a imagem e a

reconhece, é como se reconhecesse Ogum não apenas no objeto, mas como se de fato o visse, como se houvesse um encontro e como se o desafio tivesse ganhado ainda mais sabor. Além dessas duas escolhas musicais de Cecília Amado, houve também mais uma, mas de caráter imagético, e que não se encontra no texto de seu avô: os flashes de memória que Pedro teve ao procurar um pai saveirista. Nossa leitura desta escolha é que, a forma súbita com que o jovem lembrara-se de Aurélio dos Santos e sorria depois, triunfante, é de que, num momento de extrema tensão em que tudo poderia se perder, aparece a imagem de Aurélio, como um presente divino entregue a Pedro. Quando o saveirista surge na mente do chefe-capitão cantarolando “É proibido sonhar...”, é como se os capitães, que têm essa proibição implícita por conta de sua condição, estivessem agora, através de Pedro, sendo abraçados por aquele que luta pelo direito, pelos mais pobres e injustiçados. A ajuda de Ogum na libertação de Pedro é como um ato justo e em retribuição à coragem que teve e pela amizade à mãe Aninha e aos orixás.

Conforme se pôde ver no excerto do fim do capítulo do livro, após ser posto em liberdade novamente, Pedro Bala fora encontrado por Professor, João Grande e Gato, e ficaram do alto de uma das ladeiras a olhar os saveiros. Nas imagens da neta de Jorge Amado, Pedro chega triunfante na praia que margeia o trapiche. Como o valioso para as transposições midiáticas é analisar o processo, não o produto, faz-se interessante refletir sobre a escolha de Cecília Amado para construir a cena final da sequência. Por que colocar o mar assistindo à chegada de Pedro? Por que Dora, que nem constava ainda nas linhas de Amado (2009), aparece neste momento?

No longa, o chefe dos capitães da areia retorna ao trapiche para tranquilizar e notificar os companheiros do sucesso da missão da qual incumbiu a si mesmo. Pedro adentra a areia da praia (v. fig 79, p. 133) e dá um grito peculiar (v. fig 80, p. 134), como um líder guerreiro retornando para seu povo, como o guerreiro Ogum retornando vitorioso de uma batalha. Ao erguer a imagem de Ogum como símbolo da luta ultrapassada (v. fig. 81, p. 134), mostrando aos amigos que conseguira o que fora buscar, é erguido por eles (v. fig. 11, p. 36), como reconhecimento de um grande e valente guerreiro, chegando um deles a gritar a saudação do orixá: “Ogum Ye!”, Assim, Ogum e Pedro Bala, valentes guerreiros protetores dos mais pobres, portanto também dos capitães da areia, estavam de volta para reinar novamente e trazer a sensação de que eles não estavam sozinhos. Ao conseguir Ogum de volta, Pedro, como um Robin Hood, lutou também pelo direito dos negros ao seu culto religioso, assim como Ogum luta pelos meninos e trabalhadores pobres.

A escolha do retorno pela praia, caminho do trapiche, seria lógica e óbvia, visto que é o lugar onde os meninos moram, se não fosse pela presença de Dora, estrategicamente colocada pela cineasta nas pedras, à espera de Pedro, a rocha do grupo. Enquanto ele fazia as vezes de pai do grupo, assim como Ogum, ela fazia as vezes de mãe, como Iemanjá⁴⁶. Iemanjá, além de ser considerada mãe de todas as “cabeças”, ou seja, de todas as pessoas, segundo algumas lendas também teria sido mãe⁴⁷ de Ogum. Entretanto, há também versões que colocam Iemanjá e Ogum como marido e mulher⁴⁸.

Ao colocar a menina – possuidora de traços que poderiam classificá-la como uma protegida de Iemanjá⁴⁹ – em meio às pedras, à espera de Pedro, com o olhar agoniado (v. fig. 77 e 78, p. 132) e em primeiro plano, a cineasta permite que o espectador possa captar a Dora noiva e esposa, preocupada com a demora de seu amado, tal qual Iemanjá Ogunté⁵⁰, a guerreira casada com Ogum. No entanto, quando a neta de Jorge Amado escolhe colocar Dora, ainda em meio às pedras em plano médio (v. fig. 82, p. 135), mas ao fundo da comemoração dos capitães e com o mar atrás de si, possibilita que o espectador veja não apenas a Dora noiva, agora despreocupada e orgulhosa, mas também abre espaço para uma Dora mãe, como uma Iemanjá soberana a olhar, cuidar e se alegrar com a vibração dos capitães e com o retorno de Ogum. Essas escolhas de Cecília Amado poderiam encontrar explicação possível no fato dela ser assumidamente filha da rainha do mar, tendo afirmado em entrevista a Davi Carneiro (2011)⁵¹, inclusive, que o filme é uma espécie de oferenda a ela.

Toda essa última cena da sequência acontece ao som da música Yamore, do malinês Salif Keita com participação da cabo-verdiana Cesaria Evora. Salif Keita⁵² é um dos herdeiros do trono do Império Mali. Nasceu albino, o que é um sinal de azar na cultura

⁴⁶ Divindade feminina do candomblé e da umbanda, religiões de matriz africana, mas nascidas no Brasil. Aqui, a santa é cultuada no mar, sendo a responsável pelos seus fenômenos. É considerada a mãe de todas as cabeças (*Ori*, na língua Yoruba), mãe de todos os orixás e protetora da família e de sua harmonia. Na Nigéria, por exemplo, tem seu culto em um rio e seu nome é Yemoja. (Cf. DAMASCENO, 2015)

⁴⁷ Cf. em <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/ogum.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

⁴⁸ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. (2001, p.388)

⁴⁹ Cf. em <http://www.casaiemanjaiassoba.com.br/iemanja.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

⁵⁰ Cf. em <http://vidaorixa.blogspot.com/2011/04/iemanja-por-pierre-verger.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

⁵¹ Cf. em CARNEIRO, Davi. *Baianidade no dna*. 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

⁵² Cf. em <http://salifkeita.net/>. Acesso em: 28 jan. 2019.
https://www.facebook.com/pg/salifkeitafan/about/?ref=page_internal. Acesso em: 28 jan. 2019.
<http://cnnba.blogspot.com/2012/05/salif-keita-voz-de-ouro-da-africa.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

mandinga. Pela origem nobre, não deveria seguir o caminho da música, mas fez dela uma forma de resistência, de luta pela tolerância.

Je t'aime, mi amore
 Nmeni behfi ye
 nne lay yaribini ela too much
 (Ne t'en vas pas, chérie)
 Je t'aime, mi amore
 Nmeni behfi ye
 nne lay yaribini ela too much
 (Chérie né behfi ye)

Un tem fê, sim un tem fê
 C'nhô ta bem vivê sen mede e confiante
 Nô era más risonhe
 Olhar di nós criança ta torná brilhá de inosensa
 E na mei d'sês gritaiáda
 Temporal talvez ta mainá na brandura e calmaria
 Nós amor ta bem d'scansá di sê luta e resistência
 Pa sobrevivê nes tormenta na brandura e calmaria
 Nós amor ta bem d'scansá di sê luta e resistência
 Pa sobrevivê nes tormenta... (Keita, 2002)

Eu te amo, meu amor
 Eu estou dizendo a você
 que eu me apaixonei demais
 (Não se vá, meu amor)
 Eu te amo, meu amor
 Eu estou dizendo a você
 que eu me apaixonei demais
 (Minha amada, eu te amo)

Eu tenho fé, sim tenho fé
 Que um dia viveremos sem medo e confiantes
 Nós éramos mais risonhos
 O olhar das nossas crianças vai voltar a brilhar de inocência
 E em meio às suas gritalhadas
 Talvez o temporal se transforme em brandura e calmaria
 E então nosso amor vai poder descansar de sua luta e resistência
 Pra que possa sobreviver a esta tormenta em brandura e calmaria
 E então nosso amor vai poder descansar de sua luta e resistência
 Pra que possa sobreviver a esta tormenta... (Keita, 2002)⁵³

A canção, que tem trechos em inglês, francês – língua oficial do Mali – e bambarã (idioma mandinga)⁵⁴, trata sobre um grande amor, sobre luta, resistência, sobre o desejo de

⁵³ Tradução: Disponível em: <https://lyricstranslate.com/pt-br/yamore-yamor%C3%A9.html-5>. Acesso em: 20 out 2017.

calmaria, do desejo de olhares infantis que possam viver sua inocência. A música de Salif Keita, composta em prol da sua própria luta e resistência, também se aplica bem à cena, pelo grande amor de Pedro e Dora e pela luta e resistência dessas crianças, pela luta do direito de um dia elas, capitães atemporais, poderem viver sua inocência da infância. Cabe ressaltar que Yamore, usada para marcar a espera e o amor de Dora, bem como a resistência dos capitães, também teve sua melodia usada em outro momento da trama, quando Dora e Zé Fuinha são levados por Professor e João Grande ao trapiche pela primeira vez (00:42'11''). Como num ato de sabedoria de Professor, a vinda de Dora marcava a entrada do amor no trapiche. Além disso, em nossa leitura, o verso “Talvez o temporal se transforme em brandura e calmaria” da canção remete aos momentos meteorológicos da sequência, que por muito tivera temporal, como a posicionar a fúria de Xangô explicitada no livro, e o sol, após o resgate de Ogum.

Assim, Ogum, Pedro Bala, a luta pelo direito e resistência popular estiveram presentes tanto no trecho analisado bem como nas obras como um todo, seja de Cecília Amado ou a de Jorge Amado. Este último tem a luta, a resistência e a cultura popular como pontos fortes da obra aqui pesquisada. Sua intensa ligação, contato e descrição da vida do povo baiano estão presentes em muitas de suas narrativas e encontram-se materializadas em alguns objetos que o autor possuía. A Casa do Rio Vermelho, orada de Jorge e Zélia, por exemplo, é um dos pontos materializados da identificação dele com a cultura popular e com o Brasil, sobretudo Bahia e Nordeste, pois nela havia e há, visto que se transformou em um memorial, objetos criados por artesãos variados, para mobiliá-la e decorá-la, retratando elementos afro-brasileiros e brasileiros tradicionais do povo: “a ambientação do lar de Amado foi informada por esta forte característica que se sintonizava com a sua literatura e narrativa de si.” (CALIXTO, 2011, p. 21). Assim, para além das diversas declarações concedidas por Jorge Amado, sua casa foi uma das formas pelas quais o autor mistura sua vida pessoal com sua imagem de Brasil. Ainda sobre ela, Calixto (2011) informa: “A forma como foi projetada, o lugar em que foi construída e os objetos que a compõem parecem querer enunciar uma estreita relação entre Jorge Amado, a Bahia e o Brasil que se encontraria representada naquela casa, um efetivo lugar de memória.” (p. 19).

Calixto (2011) ainda esclarece acerca da casa do casal Amado:

Deste modo, os traços artísticos que povoam os livros de Amado, muitas vezes contribuindo na sua popularização, encontravam-se materializados na casa do autor, fazendo uma espécie de ponte entre a sua realidade e a ficção.

⁵⁴ QUINT, Nicolas. *O cabo-verdiano: uma língua mundial*. (2008. p. 4) Disponível em: <http://www.revistas.flch.usp.br/papia/article/viewFile/1981/1794> . Acesso em: 28 jan. 2019.

Os elementos que traduzem os cultos afro-brasileiros, tão enunciados na vida e obra de Amado e que faziam parte fundamental da cultura popular brasileira tal como concebida por ele, também se encontram na residência do autor.

Traduz também um sentimento de pertencimento do mesmo à sua terra, ao seu lugar, ao seu país, de acordo com uma concepção própria de identidade regional e nacional. Este envolvimento afetivo ficaria por fim evidenciado por ter sido o jardim desta casa o lugar escolhido por Amado para serem depositados os seus restos mortais. (CALIXTO, 2011, p. 21-22)

O envolvimento do escritor com a cultura popular, sendo quase que um compromisso ou uma missão de divulgação e propagação da mesma, também vai construindo a imagem de um autor amoroso para com este povo e esta terra, suas mazelas, docilidades e alegrias, sendo ainda contribuinte para a elaboração de uma literatura brasileira mais consciente do que há e do que se passa realmente em terras brasileiras, como fora proposto à época da Academia dos Rebeldes. Esse afeto em relação ao povo baiano e sua vontade em retratá-lo é um das paradoxalidades do autor, que era filho de coronéis, o que torna suas obras mais ricas, pois mesmo sem viver na pele as dificuldades que via e ouvia do povo, procurava retratá-las e, através de seus escritos, acabava por exercer a luta pelo direito deles de serem ouvidos, ainda que a voz ainda não fosse a deles. Dessa forma, expõe-se uma das facetas de um Jorge múltiplo. Em *Capitães da Areia* (2009) ela é evidenciada através do personagem Pedro Bala, que além de procurar ser sempre justo com todos do grupo, optou por seguir a voz da revolução que pulsava dentro dele, optou por lutar pelo direito dos pobres à religião, como na aventura de Ogum (2009, p. 96), e pelo direito dos pobres a uma vida mais justa, através das greves. Assim, A voz comunista de Jorge e o guerrear de Ogum demonstram-se em Pedro Bala.

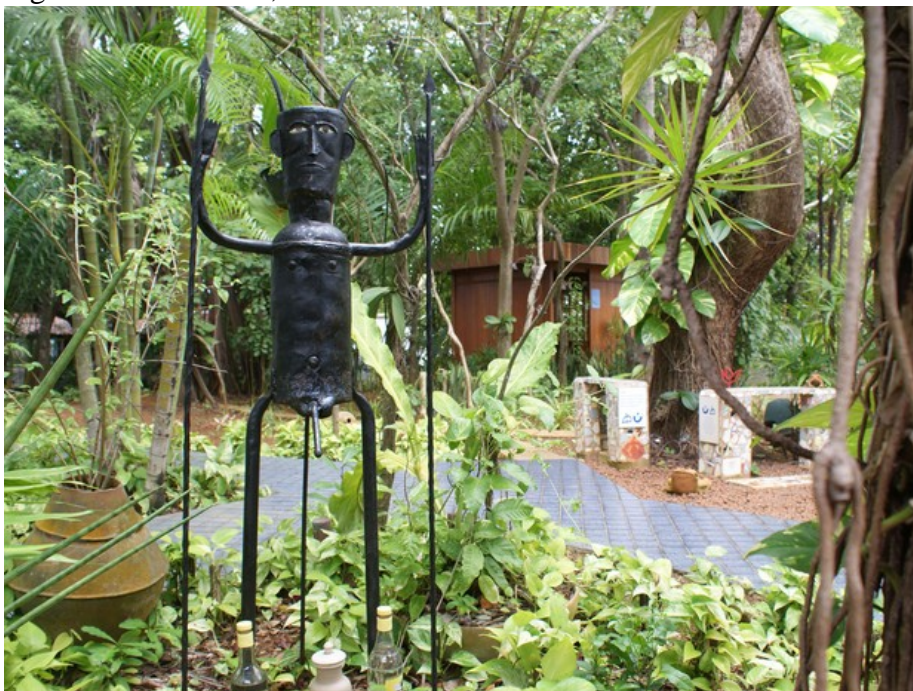
Outra simultaneidade de opostos de Jorge Amado que abrirá espaço para a percepção de outra faceta é sua proximidade com o candomblé. Como um ateu comunista poderia, por exemplo, possuir um cargo de honra em um dos terreiros mais renomados da Bahia?

Jorge Amado, apesar do cargo de honra que possuía, não parecia conhecer tão profundamente ou mesmo exercer com primazia a religião do candomblé. A figura de Exu⁵⁵ (figura 83), orixá da comunicação entre o céu e a terra, senhor das encruzilhadas, que o autor mandara fincar no quintal da casa para protegê-la e guardá-la, segundo a fala de sua filha Paloma Amado, em entrevista à Prefeitura de Salvador (2014)⁵⁶, fora colocada logo após ser recebida pelo artesão, o que é inconcebível dentro dos ritos do candomblé.

⁵⁵ Cf. em <https://ocandomble.com/os-orixas/exu/>. Acesso em 28 jan. 2019.

⁵⁶ Cf. em <https://www.youtube.com/watch?v=neisVVS-4jA&index=30&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&t=0s>. Acesso em 20 de dez. 2018.

Figura 83- Exu orixá, na Casa do Rio Vermelho



Fonte: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/08/casa-do-rio-vermelho-passa-ter-entrada-gratuita-quartas-feira.html>_ Acesso em Acesso em 08 jan. 2019.

Outros objetos (figuras 84, 85, 86 e 87), expressão da cultura negra e/ou popular, como o candomblé o é, também existiam no lar dos Amado, e existem ainda hoje, já que a mesma transformou-se em um memorial aberto para visitação. Assim como o orixá citado, que fora concebido pelo artesão Manu, também os azulejos (figura 86) – com símbolos dos orixás Iemanjá e Oxóssi – que compõem muitas paredes da casa e a sereia (figura 87) são obras artesanais, desta vez de Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), que dentre muitas atividades, era pintor, gravador, desenhista, historiador, escultor, ceramista e amigo do autor.

Figura 84- Orixá, casa do Rio Vermelho.



Fonte: <http://www.saiapelomundo.com.br/a-casa-do-rio-vermelho/>. Acesso em 08 jan. 2019.

Figura 85- Arte popular no Memorial Casa do Rio Vermelho.



Fonte: <https://catracalivre.com.br/agenda/casa-de-jorge-amado-e-novo-atrativo-turistico-em-salvador/>. Acesso em 08 jan. 2019.

Figura 86- Azulejos de Carybé, na Casa do Rio Vermelho.



Fonte: <https://infonet.com.br/blogs/turismo-cultural-udo-knoff-azulejaria-e-painel-instalado-em-sergipe/>. Acesso em 08 jan. 2019.

Figura 87- Sereia de Carybé, na Casa do Rio Vermelho.



Fonte: <http://www.revistafacil.net/2018/08/a-casa-do-rio-vermelho-de-jorge-amado-e.html>. Acesso em 08 jan. 2019.

Em documentário⁵⁷ fornecido a Glauber Rocha, o autor baiano faz uma apresentação detalhada de alguns artigos populares que constam em sua estante (figura 88), falando um pouco inclusive sobre o artesão que o havia produzido. Neste vídeo, percebe-se através das

⁵⁷ Cf. em https://www.youtube.com/watch?v=3mt8xq-v_hw&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=28 . Acesso em 20 dez. 2018.

falas dele seu apreço à cultura popular e ao povo: “Porque o que há de grande na Bahia é o povo, é a cultura popular.” (MIRANDA, 2012).

Figura 88- Jorge Amado e a cultura popular baiana. (recorte de documentário)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3mt8xq-v_hw&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=28. Acesso em 20 dez. 2018.

O autor demonstra tanto entusiasmo falando de obras ligadas ao candomblé quanto das demais obras de sua coleção, ressaltando o que ela representa e o artesão que a fabricou, sem demonstrar preferência por nenhuma delas. Suas falas nesse vídeo abrem um precedente para solução da questão paradoxal de Jorge Amado aqui proposta. Ao não demonstrar ter exacerbado conhecimento dos ritos do candomblé, como no caso do Exu instalado de súbito, e ao voltar sua atenção mais para o valor dos artigos populares enquanto cultura, expressão e valorização do povo, o autor demonstra engrandecer mais fortemente o candomblé como manifestação de um povo e sua cultura que propriamente uma ligação com a religião em si. Assim como o Pedro Bala que criara, que tinha mais apreço aos pobres e amigos, acreditando e colaborando com os assuntos do terreiro, mas sem total ligação. Desse modo, os orixás e outros aspectos que envolvem o culto afro-brasileiro presentes em suas narrativas seriam mais uma forma de demonstrar, enaltecer e valorizar o povo baiano e suas raízes negras, uma outra forma de lutar pelo direito.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho foi analisado o processo de transposição do livro *Capitães da Areia* (2009), de Jorge Amado, para o filme de mesmo nome dirigido em 2011 pela neta do escritor. Como tratou da tradução de uma mídia para outra, o que implica interação entre variadas formas de arte, tomou-se as Intermidialidades como sustentação teórico-crítica.

O filme de Cecília Amado é composto pela interação de mídias que constituem a linguagem do cinema, como a fotografia, a literatura, a música, além dos vários recursos de montagem com seus múltiplos efeitos visuais– e como tal, é uma narrativa plurimidiática. Analogamente ao texto literário, as montagem e edição no texto fílmico dizem respeito à justaposição de planos e inserção das pontuações para a construção da narrativa. Tais efeitos visuais ou pontuações, como vimos, podem atuar como elementos composicionais da narrativa e permitem sinalizar e/ou constituir passagens espaciotemporais, alteração de ritmo, temas, todo esse conjunto em uma estrutura que, na contemporaneidade, está cada vez menos linear.

Como toma o enredo de Jorge Amado como inspiração, transformando texto escrito em texto imagético, pode-se dizer, conforme esclarece Rajewsky (2012), que a obra da neta do autor baiano seria uma “transposição midiática” (p. 58), afinal é feita a transposição de uma mídia para outra. Nela, como em muitas transposições, foi possível a identificação de “referências intermidiáticas” (CLÜVER, 2011, p. 17), pois algumas imagens construídas no filme possibilitam que o espectador as associe a outras executadas em outras mídias, como a estátua americana em homenagem a soldados vencedores da batalha de Iwo Jima (v. fig. 13, p. 37) ou como as gravuras de Carybé, amigo pessoal do escritor, e Poty (v. fig. 2, 3, 6, 7 e 10, p. 30, 31, 33, 33 e 35), ambos artistas que estamparam obras de Jorge Amado. É possível a compreensão da obra da cineasta sem o conhecimento do monumento, das gravuras ou mesmo do próprio livro, mas quando o leitor-espectador consegue identificar ou associar itens de uma obra em outra, o valor delas se multiplica, amplifica, tem suas possibilidades de sentido potencializadas.

Quando Pedro Bala adentra a praia erguendo seu troféu de batalha – o ferro de Ogum –, é com clareza que visualizamos e tem-se a sensação de triunfo, de vitória, mas quando se associa isto a uma fotografia de uma batalha real, não ficcional, que se solidificou ainda mais em monumento, os sentimentos de triunfo, de vitória, de uma batalha laboriosa, de união e companheirismo entre os soldados e seu líder ganham ainda mais vigor, permitindo a quem

aprecia estabelecer correlação entre as obras, numa relação suplementar. Sabemos que a dinâmica ganha contornos mais fortes a partir da disposição do leitor/espectador em interagir com as narrativas em diálogo. Releituras demandam interação entre sujeitos...

No caso das ilustrações de Carybé, Iemanjá e a roda de samba, vistas em duas de suas gravuras, são imagens que aparecem de forma condensada na cena de Cecília Amado, chamando a atenção para dois aspectos fortes da cultura baiana e negra: a religiosidade e o samba. Carybé era apreciador da cultura e do povo baianos, sendo também obá de Xangô pelo *Ilê Axé Opô Afonjá*, como Jorge Amado. Desse modo, é como se Carybé pusesse em imagens as coisas que via na Bahia, assim como Jorge, que o fazia através de palavras. Quando nas imagens de Cecília conseguimos perceber a obra de Carybé, assim como a reunião de alguns dos elementos culturais retratados por ele, vem também a recordação de que Jorge Amado também buscou retratar religiosidade e a cultura negra. Quando através da obra da cineasta visualizamos não apenas seu avô mas também Carybé, é como se a religião do candomblé e o samba, elementos afro-baianos, tivesse sua força de representação triplicada. A partir de imagens visíveis ofertadas no filme, são evocadas uma série de projeções imagéticas/imaginárias. Em Cecília, vê-se Jorge e vê-se Carybé, veem-se também três mídias distintas a exaltar a cultura negra, o que pode ser ainda mais potencializado se pensarmos nas relações pessoais existentes entre os artistas e se considerarmos o dado biográfico como componente constitutivo na transposição.

Quando se tem a interação de variadas formas artísticas em uma mídia, há também o cruzamento das fronteiras de cada arte. Compreendendo esse cruzamento como um entrelaçamento das artes para a produção de novos sentidos, observa-se que o *Capitães da Areia* (2011) da cineasta, não somente pelo enredo, mas também pela reunião de música, imagem e texto para contá-lo, ressalta e potencializa questões levantadas pelo escritor. Tanto Cecília quanto Jorge elegem a liberdade e o abandono dos meninos em situação de rua da Bahia como linha para costurar suas obras e denunciar esse forte problema social. O escritor, que em trechos como o do carrossel acessa, ainda que através das palavras, a música e as luzes, constantes no próprio brinquedo, provocando o leitor com sua sinestesia, possibilita que sintamos não só a dor do abandono sofrido pelos capitães, mas também que adentremos no mundo mágico e onírico dos sonhos. A diretora escolhe manter em sua narrativa a cena do carrossel, ainda que com algumas mudanças em relação ao texto escrito. Ao reunir imagens, interpretação dos atores – que demonstram muito através de sutilezas –, movimento de câmera, efeitos visuais na transição como artifício da montagem. A música *Contato imediato* (2006), com sua melodia e letra, que de certa forma se assemelham ao que é narrado, texto

literário lido ao fundo da cena, atravessa as fronteiras artísticas. Ao entrelaçar tantos formatos de arte sob a mesma temática, leva o espectador ao além texto através do próprio texto, teletransportando-o para um universo infantil em seu aspecto onírico e mágico, onde tudo é possível. Pensando nos múltiplos efeitos de sentidos, é como se o texto fílmico, além de representar visualmente boa parte do que se lê, potencializasse as sensações e transmitisse ao seu apreciador o que os capitães sentiram naquele momento; talvez os meninos não sejam bandidos cruéis e sem coração, mas crianças invisíveis, de infância privada, que carecem de escuta e acolhimento, necessitam de cuidados, atenção, carinho, e que tal problema social - que só faz aumentar desde a época em que o livro foi escrito -, precisa de uma solução que não seja a do extermínio, conforme reitera a diretora em suas entrevistas. Sem-Pernas, personagem que já recebe destaque na história, ganha ainda mais força na película, sendo aquele que, pela voz de Cecília, melhor demonstra os sentimentos que, na nossa visão exterior, compõem a alma de um menor abandonado. Por exemplo, através da reunião em uma só sequência de dois acontecimentos do livro em momentos distintos da trama, quando o menino é parte importante das cenas. Estamos nos referindo às sequências do carrossel e do assalto da casa dos Garcia, nas quais a diretora intensifica a mensagem de dor, abandono e desejo de uma família existente não só em Sem-Pernas, mas em todos os meninos largados à própria sorte. Assim, a obra de chegada ilumina a obra de partida também no aspecto social e afetivo, chamando a atenção para a temática e para o personagem, que, por sua teórica crueldade ou por não integrar o trecho romântico do enredo, pode até passar despercebido ao meio aos demais.

A construção de Cecília Amado acaba por iluminar uma outra temática que seu avô tanto destacava em suas práticas profissionais e artísticas: a cultura popular. O candomblé, que para o escritor era também uma manifestação cultural baiana, fruto da miscigenação do povo que aqui se estabeleceu. Nas linhas do texto literário, os orixás são como personagens, protegem, punem e se manifestam quando algo que não aprovam é feito, ainda que não diretamente, pois não perdem o estatuto de deuses africanos que representam. Nas imagens da neta de Amado, um orixá tem maior destaque, abrindo e fechando a película: Iemanjá.

Por meio dessa escolha, ela marca não só um ano da vida dos capitães como também uma espécie de proteção da deusa para com eles. É como se a mão materna de Cecília aparecesse através da figura da rainha do mar, que também é sua mãe maior. É como se a diretora fornecesse por meio de Iemanjá a mãe que eles não têm, a proteção que não sentem. Iemanjá, que é considerada mãe de todos os ori (cabeça, na língua Yoruba), bem como da própria diretora, aparece na trama como mãe zelosa, protetora, acalentadora para esses

meninos-órfãos, o que parece se estender ao povo da Bahia. Dora, que tem aparição no filme antes que se apresenta no livro, pode ser sentida como uma materialização de mãe enviada por Iemanjá, colocada por Cecília, pois é através dela que recebem cuidados e a alegria invade o trapiche. Dora, do grego *dóron*, quando remonta à dádiva, pelo viés etimológico, exerce papel materno inclusive nas páginas de Amado (2009). É quando a personagem ganha potência e vigor, não sendo apenas amorosa e suave, mas tendo intensificado na trama fílmica o seu lado corajoso e ‘empoderado’. Assim, a cineasta proporciona a valorização da religião e da cultura negra, como já pretendia o avô, mas atrelando a uma concepção protetora de maternidade, aquela mãe batalhadora que sai do lugar comum da doçura e pureza virginal. A religiosidade tem forte presença no processo de criação dos dois amados e o cunho político paradoxal de Jorge escorre na ambígua maternidade guerreira de Cecília.

Assim é possível encontrar, nas páginas de Jorge, escritas aos 24 anos em plena militância política, a luta pelo direito, pelo direito dos pobres à liberdade, à liberdade de ser, de exercer sua cultura, sua religião e o direito a uma vida de melhor, com melhores condições. Tudo se entrelê em Pedro Bala, que se torna grevista. Na trança de Cecília, um Pedro Bala em performance ativista político não é tão intensamente desenhado, apenas mencionado, mas a luta pelo direito e pela liberdade humanas são vistos em vários trechos, seja de forma sutil ou mais declarada. Quando, por exemplo, Pedro Bala vai à delegacia resgatar Ogum, vai lutar pelo direito dos pobres e negros. Sua dimensão é mais humanista que político-partidária. No livro, o posicionamento de outros orixás, como Iansã e Xangô, é demonstrado através dos fenômenos da natureza que os competem, e isso é colocado pelo autor de maneira explícita. Na película, a falta de aprovação dos orixás pelo que acontecera a Ogum não é dita, mas apenas colocada em cena, através da tempestade, raios e trovões, tudo sob pouca luz, ao som de estrondos provocados por essas alterações climáticas e de atabaques, o que exige do espectador certa atenção e conhecimento da religião do candomblé. O resgate do orixá dos caminhos retratado no livro tem seu significado potencializado no filme. A diretora insere toques de instrumentos próprios do candomblé (música, portanto) e elabora construções de cena – como os *flashbacks* de Pedro Bala – que permitem ao espectador, através de um olhar atento e alguns conhecimentos da religião afro-brasileira, perceber a presença de Ogum na condução dos acontecimentos e resolução do resgate, culminando com a chegada à praia para demonstrar seu triunfo e ser abençoado também por Dora-Iemanjá. Essa construção tão sutil e detalhadamente elaborada pela cineasta acende a percepção do leitor-espectador para a resistência do culto religioso de origem africana sempre (e ainda) alvo de inúmeros preconceitos, ressaltando, portanto, a cultura negra a que Jorge Amado desejava se integrar

para compartilhar. Além disso, traz também a luta pelo direito retratada pelo escritor. Quando Pedro Bala chega ao lugar dos capitães – a praia, a margem – com seu troféu, traz consigo o símbolo da vitória dos pobres, pelo direito à liberdade de cultivar, à liberdade de ser. Mais uma vez é a obra de chegada iluminando a obra de partida para o leitor-espectador. Importante ressaltar, ainda, que a iluminação implica obscurecimento, assim como a fala implica silêncio e a transposição formula ponte entre margens e mídias dissonantes.

Por tudo que foi exposto e discutido até aqui é possível a percepção de que as obras em exame têm semelhanças e diferenças entre si, entretanto o valioso é a análise do processo de transposição, comparando as narrativas sem hierarquizá-las e sem buscar a superação de uma pela outra.. As vivências e os contextos histórico e cultural dos autores no momento de elaboração de suas obras são bem diversos, o que já não possibilita o vínculo de fidelidade entre as narrativas.

Por um lado, Jorge pinta seu projeto literário com as cores fortes da ideologia comunista e da cultura e religião negra, ressaltando figuras típicas do povo baiano e salientando suas mazelas, lutas, alegrias e tristezas e miscigenação, desenhando inclusive um perfil do povo brasileiro. Pelo mesmo ‘outro’ lado, Cecília Amado já não atribui à sua obra as cores rubras e intensas do comunismo, utiliza-se dos pincéis do humanismo, compondo nova aquarela dos resíduos da convivência com o avô Jorge da adolescência.

O filme de Cecília é uma tela estruturada através do triângulo Pedro-Dora-Professor – sendo demonstrado mais enfaticamente o interesse deste último em Dora, talvez para atrair parte do público para o cinema –, a religiosidade, a liberdade e o abandono. Estes dois últimos, também são vistos em Jorge Amado. O citado triângulo faz lembrar o de Jesus, Maria e José, da história bíblica, ou ainda, na mitologia africana, traz a associação a divindades como Ogum, Iemanjá e Orumilá⁵⁸, sendo este último o da adivinhação, responsável pelo oráculo Ifá. Pela perspectiva católica, Dora equivaleria à Maria, a mãe que está pronta a se doar ao filho. Pedro faria as vezes de José, pois tem um relacionamento com Dora tal qual o outro tem com Maria. Professor, por certa bondade, visto que é o capitão que leva Dora ao trapiche com intuito de abrigá-la, e pelo significado de sua alcunha, que imprime sabedoria, equivaleria a Jesus. Pela perspectiva iorubá, Dora, já aqui associada à Iemanjá pelo seu perfil materno e cuidadoso, tem como par Pedro, a imagem guerreira de Ogum, e como conselheiro

⁵⁸ Cf. em <<https://onireblogspotcom.blogspot.com/2009/09/orunmila-orunla.html>>. Acesso em: 13 abr 2019.

Cf. em <<https://www.curaeascensao.com.br/orixas/orixas17.html>>. Acesso em: 13 abr 2019.

SILVA, Sebastião F. *A filosofia de Orúnmilá-Ifá e a formação do bom caráter*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiás. Gioânia, 2015.

Professor, que faz as vezes de Orumilá – aquele que aponta os melhores caminhos e as soluções de problemas aos seres humanos. O capitão letrado tem interesse em Dora como par, embora não concretize essa união. Orumilá, de acordo com algumas lendas, teria tido um romance com Iemanjá. Professor se assemelha à divindade da adivinhação pela sabedoria, pela adivinhação do futuro de cada capitão – assim como a divindade – e pela própria alcunha.

A maternidade e o carrossel, aspectos vistos em dois capítulos deste trabalho, podem ser associados quando pensamos que Dora é uma mãe para os capitães e Sem-Pernas, um dos filhos, gira em torno do próprio eixo, como o carrossel. Quando a menina-mãe acaricia o garoto, que está deitado em seu colo (v. fig. 45, p. 96), nos mostra a Pietà, de Michelangelo (v. fig. 46. p. 97). Ao contrário de Cristo, Sem-Pernas não está totalmente morto, mas seu íntimo, como seus sentimentos e esperança em uma mudança de sua miséria e dor, sim. Dora faz, então, a vez de mãe misericordiosa, como Maria. Sem-Pernas, por sua vez representa “é” o carrossel, que jamais sai do mesmo lugar, ainda que gire sem parar. Assim, como o carrossel, ele se movimenta, convive com sonhos, assiste a alegria das pessoas, mas, no final, tudo se apaga e ele está só, por isso busca em Dora sua Pietà. O carrossel, através dos fios que sustentam seus cavalos, sustenta vários filhos, mas que desta vez não estão mortos. Dora sustenta e ilumina vários filhos que não estão mortos, mas que possuem a sombra do abandono em seus corações.

A narrativa fílmica, que tem pouquíssimo e ininterrupto tempo do espectador para contar seu enredo, precisa antes de tudo suscitar interesse no público, fator que também influencia na forma com que a artista elabora sua pintura que, para muitos é romanesca. Por todos esses aspectos levantados, conclui-se a impossibilidade, tanto prática, haja vista o meio com que ambas se desenvolvem, quanto histórica, cultural e empírica da neta construir uma narrativa fiel à do avô. Interessante é levantar aqui que sua obra ilumina e apaga temáticas que o avô declarava propagar e permite potencializar os sentidos através da transposição entre mídias, junto a combinações e referências intermediáticas.

As adaptações de obras literárias para o cinema, aqui chamadas de transposições midiáticas, portanto, por muitos ainda são vistas como devedoras de uma fidelidade às obras de partida, no entanto, a análise de alguns momentos do processo de tradução de *Capitães da Areia* (2011) presente nestas páginas, bem como de trechos das biografias de Jorge Amado e de Cecília Amado aplicados às temáticas observadas nas obras, atrelados ao estudo aprofundado das Intermedialidades colaboram para que o leitor desta pesquisa visualize que a obra da cineasta é, como sempre fora dito, uma nova obra, não sendo passível de fidelização

com aquela que deu o *start* no processo, seja literária, pictórica ou musical. Além disso, permite a iluminação da narrativa do avô, sendo também iluminada por ela, provocando o processo de contaminação descrito por Stam (2008), também considerado de “iluminação mútua (p. 468)”. Nesta dinâmica, a obra adaptada permite que o leitor retorne ao livro para relembra, comparar, questionar, rever algumas lições anteriormente aprendidas e apreendidas, degustar um pouco mais sobre a construção do enredo, composição das narrativas, dos personagens, efeitos visuais de transição na montagem cinematográfica *pari passu* ao processo de criação do escritor, seu período histórico-cultural e as condições de produção das obras em jogo.

Via de mão dupla, *Capitães da areia* livro também ilumina *Capitães da areia* filme, pois traz à tona momentos e situações demonstrados através de sutilezas que talvez passassem despercebidos. Em alguns instantes, ousamos dizer que as narrativas quase se misturam, dando um tom de suplementação uma para a outra. Por conseguinte, este olhar transmidiático sobre e com os dois Amados, enfrenta o histórico abismo entre mídias, em especial, Literatura e Cinema. Conforme enfatizamos, face às demandas contemporâneas, não se elege como fecunda a fidelização entre obras, mas sim a aproximação dissonante e a contribuição mútua das áreas, a importância das conexões e os vínculos suplementares entre as mídias em jogo. O processo de transposição midiática representa um modo de ver e entender o processo de migração/tradução/releitura entre mídias diversas, contribuindo para a potencialização dos sentidos, revalorização das produções, entendimento mais amplo dos contextos em que foram produzidas, dos sentimentos, pensamentos e paradigmas nelas inscritos. A transposição reesculpe os textos, as histórias, os tempos e a nós mesmos. Leitores espectadores, esperamos ter deixado, aqui, pegadas nas múltiplas areias dos amados Capitães. Entre linhas, entre telas, entre olhos.

Deixamos aqui também a concepção de que uma arte pode ser suplemento da outra, fator capaz de provocar acréscimo de sentidos para o leitor-espectador, aguçando ainda mais o potencial interpretativo, podendo provocar elevação da capacidade de ver e sentir as artes e suas múltiplas possibilidades de aplicação. Com as artes em caráter suplementar, não havendo, portanto, hierarquização entre as obras, viabiliza-se também a suplementação de áreas do conhecimento. Sob esse viés, Literatura e Cinema podem ganhar um tom de parceria, não rivais, conforme estatiza a hierarquização, em que um pode colaborar no consumo e degustação da outra e vice-versa. Desse modo, profícuo é o trânsito entre os formatos e produções artísticas, para conseqüente enriquecimento das obras, das áreas de composição em que elas foram concebidas e daqueles que as produziram.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALMEIDA, Rogério. *A casa do Rio Vermelho de Jorge Amado e Zélia Gattai*. 2018. Disponível em: <http://www.revistafacil.net/2018/08/a-casa-do-rio-vermelho-de-jorge-amado-e.html>. Acesso em 08 jan. 2019.
- AMADO, Cecília. *Perfil de Facebook*. [S.l.], 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/miguelsanchesneto/>. Acesso em 27 abr. de 2018.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Paloma. *Princesas, príncipes e as crianças sem cor do Brasil*. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=601774383608439&id=100013276483688. Acesso em: 10 jan. 2019.
- ANTUNES, Arnaldo, BROWN, Carlinhos, MONTE, Marisa. *Contato Imediato*. São Paulo: Biscoito Fino, 2006. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=650. Acesso em: 10 fev. 2019.
- A TARDE UOL. *Festa de Iemanjá reúne performances e shows alternativos*. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1932593-festa-de-iemanja-reune-performances-e-shows-alternativos>. Acesso em: 09 abr 2019.
- BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Ed. da Unicamp, 1988. p. 65-78.
- BATATINHA. *Direito de sambar*. Bahia: JS Discos, 1975 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/batatinha/885945/>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BEZERRA, Emanuelle. *No alto da cidade, um lugar chamado céu*, 2011. Disponível em: <http://opinioenoticia.com.br/cultura/no-alto-da-cidade-um-lugar-chamado-ceu/>. Acesso em: 09 fev. 2019.
- BLOGLETRAS. *A arte de ilustrar Jorge Amado (Parte II)*, 2018. Disponível em: <http://www.blogletras.com/2012/08/a-arte-de-ilustrar-jorge-amado-parte-ii.html>. Acesso em: 22 fev. 2019.
- BOTTON, Fernanda V. Capitães de quê? Os meninos de Jorge Amado na Literatura e no cinema. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 13, n. 1, p. 1-16, 2013.

- BRASILEIRO, *História do Cinema*. Cecília Amado. 2011. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cecilia-amado/>. Acesso em 08 out. 2018.
- BROWN, Carlinhos. *Talavera*. Bahia: Candyall Music, 2003. Disponível em: <http://www.carlinhosbrown.com.br/wp-content/uploads/2016/encartes/carlito-marron/files/assets/common/downloads/page0011.pdf>. Acesso em: 10 mar 2018.
- CALADO, Prila L. *Relações sociais e violência atualizadas na adaptação cinematográfica de Capitães da Areia, de Jorge Amado*. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade- UNIANDRADE. Curitiba, 2016.
- CALIXTO, C. F. *História e memória da trajetória político- intelectual de Jorge Amado*. 2016. 408 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.
- CALIXTO, C. F. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. 2011. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.
- CAPITÃES DA AREIA JORGE AMADO BLOGSPOT. *Capitães da Areia*, 2011. Disponível em: <http://capitaesdaareia-jorgeamado.blogspot.com/2011/08/sobre-as-adaptacoes-para-televisao.html>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Literatura em debate*. v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011.
- CARNEIRO, Davi. *Baianidade no dna*. 2011. Disponível em: <https://issuu.com/davicarneiro84/docs/pdf>. Acesso em: 27 nov. 2017.
- CASA IEMANJÁ IASSOBA. *Ogum*. Disponível em: <http://www.casaianjanaiassoba.com.br/ogum.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- CASA IEMANJÁ IASSOBA. *Yemanjá*. Disponível em: <http://www.casaianjanaiassoba.com.br/iemanja.html>. Acesso em: 10 jan 2019.
- CASTELLO, José. Jorge Amado e o Brasil. In: SCHWARCZ. L. M.; GOLDSTEIN. I. S. (Org.). *O universo de Jorge Amado- Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CATRACA LIVRE. 2014. *Casa de Jorge Amado é a mais nova atração turística de Salvador 2014*. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/casa-de-jorge-amado-e-novo-atrativo-turistico-em-salvador/>. Acesso em 08 jan. 2019.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.
- CURA E ASCENSÃO. *Yemanjá*. Disponível em: <https://www.curaeascensao.com.br/orixas/orixas17.html>. Acesso em: 13 abr 2019.

DAMASCENO, Tatiana. *Nas águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar*. 2015. 235f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Faculdade de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

DESKGRAM. *Erù-Iyá, Odó-Iyá*, 2019. Disponível em: https://deskgram.net/p/1970374308832328997_1563647466. Acesso em: 22 fev. 2019.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Clara. A religiosidade e a tríplice maternidade na narrativa fílmica *Capitães da Areia* (2011). *Polifonia*, v. 25, n. 40, p. 143-159, set- dez. 2018.

FERNANDES, Clara. *Capitães da Areia: uma proposta de análise da tradução intersemiótica*. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC, 2018. Rio de Janeiro. *Anais...* p. 2761-2771. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522195759.pdf. Acesso em: 02 jan. 2019.

FERNANDES, Clara. Um conciso olhar sobre o processo transmidiático em *Capitães da Areia*. In: RIBAS, M.C.; AMARAL, S. F. (org.) *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 211-226. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

G1 GLOBO. 2016. *Casa do Rio Vermelho passa a ter entrada gratuita às quartas-feiras*. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/08/casa-do-rio-vermelho-passa-ter-entrada-gratuita-quartas-feira.html>. Acesso em: 08 jan. 2019.

HILL, Marcos. Meu Brasil brasileiro, meu mulato...? Intermidialidade e etnicidade em discursos visuais sobre a mestiçagem afro-brasileira. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 88-99, nov, 2011.

HOGRAEFE, Renata P. *Capitães da Areia*, um estudo comparado entre os Amados – literatura e cinema em diálogo. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNIOR, Edvando. *Entrevista com Cecília Amado*, 2011. Disponível em: <http://ativarsentidos.com.br/entrevistas/entrevista-com-cecilia-amado>. Acesso em: 10 jul. 2018.

KEITA, Salif. *Discographie*. Disponível em: <http://salifkeita.net/>. Acesso em: 28 jan. 2019.

KEITA, Salif. *Perfil de Facebook*. [S.l.], 2010. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/salifkeitafan/about/?ref=page_internal. Acesso em: 28 jan. 2019.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

LIMA, Eduardo. *Jorge Amado autor da Lei de Liberdade de culto*, 2012. Disponível em: <http://vermelhoeduardolima.blogspot.com/2012/01/jorge-amado-autor-da-lei-de-liberdade.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

LYRICS TRANSLATE. 2018. *Yamore (Tradução para Português)*. Disponível em: <https://lyricstranslate.com/pt-br/yamore-yamor%C3%A9.html-5>. Acesso em: 20 out. 2017.

MACHADO, José P. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 198[?].

MICHAELIS. BALA. *Dicionário online Michaelis*, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bala/>. Acesso em 15 nov. 2018.

MICHAELIS. CARROSSEL. *Dicionário online Michaelis*, 28 fev. 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/carrossel/>. Acesso em: 28 fev. 2019.

MICHAELIS. LIBERDADE 28 fev. 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/liberdade/>. Acesso em: 28 fev. 2019.

MICHAELIS. PERNA. In: *Dicionário online Michaelis*, 12 fev. de 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/perna/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

MICHAELIS. SEM. In: *Dicionário online Michaelis*, 12 fev. de 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sem/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

MINUZZI, L. P. Mia Couto e a simbologia de barcos: navegar, mais do que possível, é sonhável. *II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades*, Vitória, 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/9499>. Acesso em: 02 fev. 2019.

MONCAU, Gabriela. *Entrevista: Cecília Amado fala sobre a produção do filme “Capitães da Areia”*, 2011. Disponível em: <https://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/2626-entrevista-cecilia-amado-fala-sobre-a-producao-do-filme-capitães-de-areia>. Acesso em 02 nov. 2018.

MORENO, Sayonara. *Jorge Amado subvertia espaço reservado à elite na literatura, diz biógrafa.*, 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-08/jorge-amado-subvertia-espaco-reservado-elite-na-literatura-diz-biografa>. Acesso em: 08 dez. 2018.

MOSTRA GERAÇÃO. *Uma manhã com os capitães da areia*, 2011. Disponível em: <http://mostrageracao.blogspot.com/2011/10/uma-manha-com-os-capitães-da-areia.html>. Acesso em: 01 fev. 2019.

MÜLLER, Adalberto; Ulm, Hernan. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Revista Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NASCIMENTO, Renata. *Eu nasci assim... A construção de Gabriela como símbolo de mulher baiana e brasileira*. Artigo para III Seminário Internacional Mulher e Literatura. 2007.

NUNES, Luciana H. A capitã da areia: como a personagem Dora do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, é personificada no filme homônimo de Cecília Amado. In: II Jornada UFRGS de Estudos Literários, 2012. Poa. *Anais...* Rio Grande do Sul: Editora do Instituto de letras, 2012.

NUÑEZ, C.; RIBAS, M. C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao *écran*. *Passages d Paris - Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France*, Paris, n. 13, p. 493-511. 2016.

OBRAS DE POTY BLOG. *1ª Ilustração da 57ª edição do livro Capitães da Areia*, 2013. Disponível em: <http://obrasdepoty.blogspot.com/2013/06/1-ilustracao-do-livro-capitães-da-areia.html>. Acesso em: 22 fev. 2019.

O CANDOMBLÉ. 2008. *Exu*. Disponível em: <https://ocandomble.com/os-orixas/exu/>. Acesso em 28 jan. 2019.

OLIVEIRA, Silvio. *Turismo cultural: Udo Knoff, azulejaria e painel instalado em Sergipe*. 2018. Disponível em: <https://infonet.com.br/blogs/turismo-cultural-udo-knoff-azulejaria-e-painel-instalado-em-sergipe/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

ONIRE BLOGSPOT COM. *Ifa/ Orunmila*. Disponível em: <https://onireblogspotcom.blogspot.com/2009/09/orunmila-orunla.html>. Acesso em: 13 abr. 2019.

PAPEL ASSINADO. *Roda de samba*. Disponível em: http://www.papellassinado.com.br/obr_rsm.asp?obr_cod=484. Acesso em: 22 fev. 2019.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Mila. 2018. A casa do Rio Vermelho e meu vizinho Jorge Amado. Disponível em: <http://www.saiapelomundo.com.br/a-casa-do-rio-vermelho/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

QUINT, Nicolas. *O cabo-verdiano: uma língua mundial*. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/papia/article/viewFile/1981/1794>. Acesso em: 28 jan. 2019.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, Maria Cristina. A rede conceitual do pós-moderno: entre o singular e o plural - (na seção: Historiografia literária em cenários multiopcionais). In: PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale; SALES, Germana Maria Araújo; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Roberto Acízelo de, BARBOSA, Socorro Fátima Pacífico. (org.). *História da literatura: fundamentos e práticas analíticas*. 1. ed., Rio de Janeiro: Makunaíma, 2012, v. 20, n. 36, p. 165-195.

RIBAS, M. C.; NUÑEZ, C.. Entrevista com Karl Erik Schollhammer. *Soletras*, Niterói, n. 32, p. 5-7, jul- dez. 2016.

RIBAS, Maria Cristina. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio*. v. 14 - n.28 - p. 117-128, jan./jun. 2014.

RIBAS, Maria Cristina. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: Tópicos da transposição midiática. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC, 2018. Rio de Janeiro. *Anais...* p. 2878-2885. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522155948.pdf. Acesso em: 02 jan. 2019.

RIBAS, Maria Cristina. Olhares de intacta retina: o exercício-do-ver-profundo e a Intermedialidade. In: RIBAS, M.C.; AMARAL, S. F. (org.) *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 227-242. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

SCHMIDT, Michael S. *EUA descobrem que soldado de foto icônica da Segunda Guerra não estava na imagem*, 2016. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/internacional/2016/06/24/exercito-dos-eua-confirma-homem-da-foto-em-iwo-jima-teve-identidade-trocada.htm>. Acesso em: 22 fev. 2019.

SEITENFUS, Rômulo. *Rômulo Seitenfus entrevista Cecília Amado*. 2013. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/cecilia-amado/>. Acesso em: 09 out. 2018.

SILVA, Sebastião F. *A filosofia de Òrúnmilá-Ifá e a formação do bom caráter*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiás. Gioânia, 2015.

SÓ HISTÓRIA. *Era Vargas*. Disponível em: https://www.sohistoria.com.br/ef2/eravargas/p3_2.php. Acesso em: 22 jun. 2019.

SOARES, A. B. C. *Academia dos rebeldes: modernismo à moda baiana*. 2005. 204. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – faculdade de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2005.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n.51, jul./dez.2006.

SUPPIA, Alfredo. L. Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização. *Galaxia (São Paulo)*. São Paulo, n. 30, p. 60-72, dez 2015.

VIDA Orixá. *Iemanjá por Pierre Verger*. Disponível em:
<http://vidaorixa.blogspot.com/2011/04/iemanja-por-pierre-verger.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

WALLHERE, 2017. Disponível em: <https://wallhere.com/pt/wallpaper/123225>. Acesso em: 22 fev. 2019.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

YSRAYL, M. B. *Salif Keita - A voz de ouro da África*, 2012. Disponível em:
<http://cnnbba.blogspot.com/2012/05/salif-keita-voz-de-ouro-da-africa.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Filmografia

BISCOITO FINO. 2015. *Arnaldo Antunes - "Contato Imediato" (Ao Vivo) - Ao Vivo No Estúdio*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1B7pRJ1jR1k>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BURAKONEGRO. 2011. *Entrevista Exclusiva: Diretora e elenco do filme Capitães da Areia*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=v5fpydLiBSM&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=11&t=117s>. Acesso em: 11 abr. 2018.

CANCIONESCOMPARTIDAS. 2013. *Talavera (Carlinhos Brown)*. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=RBgml0Z2_WQ. Acesso em: 10 mar. 2018.

CAPITÃES da areia. Direção: Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana e Cecília Amado. Bahia, 2011. 132min. Son, Color.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. 2015. *Documentário Jorge Amado Produção Antônio C Limongi e mais*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=cX2vdeSnAUI&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=27&t=0s>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. 2011. *Jorge Amado fala da miscigenação*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=bFM9OqXBSbA&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=35&t=0s>. Acesso em: 20 mai. 2018.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. 2011. *Jorge Amado fala sobre o povo brasileiro*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=7nbMDJImr0o&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=30>. Acesso em: 08 de out 2018.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. 2011. *Zélia Gattai fala sobre a relação de Jorge Amado com o candomblé*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hR2crUI74AQ&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=32&t=0s.>> Acesso em: 10 abr. 2018.

IMAGENS FILMES. 2011. *Capitães da Areia (2011) Trailer Oficial*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=VTav_7PbnpU. Acesso em: 22 fev. 2019.

IMAGENS FILMES. 2011. *Carlinhos Brown e os Capitães da Areia*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=gvI4GJDD0iY&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=8>>. Acesso em: 06 out. 2018.

MIRANDA, Alan. *Jorjamado no Cinema*. 2012. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=3mt8xq-v_hw&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=28. Acesso em: 20 dez. 2018.

PREFEITURA DE SALVADOR. 2014. *A Casa do Rio Vermelho*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=neisVVS-4jA&index=30&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&t=0s>. Acesso em: 20 de dez. 2018.

QUEM SOMOS NÓS?. 2018. *QUEM SOMOS NÓS I Capitães da Areia por Roberto Amado*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=j0Y8heEnumE&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=23&t=2152s>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SILVA, Celly A. 2011. *Cecília Amado fala do filme "Capitães da Areia"*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=u4NoYndbn8Y&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=2&t=109s>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SOUSA, Patrícia B. 2011. *Capitães de Areia - Premier Salvador 2011*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=388TK2Mx8nU&index=3&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr>. Acesso em: 26 mar 2018.

TEDx TALKS. 2011. *Canteiro dos desejos os capitães invisíveis: Cecília Amado at TEDxPelourinho*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ngRKolo0X6Q&index=37&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&t=924s>. Acesso em: 12 de dez. 2018.

TV BRASIL. 2016. *Paloma Amado, filha do escritor Jorge Amado, revela características sobre a escrita do pai*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cGVMqNoehkM&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=25>. Acesso em: 05 maio 2018.

VIDAL, Rafael. 2012. *Capitães da areia (Cecília Amado- direção)*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=m9FgTGCJCs&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr&index=7>. Acesso em: 26 mar. 2018.

WEBTVUNEB. 2011. *UNEB promoveu debate sobre o filme Capitães da Areia*. Disponível em:
6https://www.youtube.com/watch?v=_3JIFhfUJCc&index=13&list=PL3eG5JnTRpTJeDZGievpeuSawsEgC7xWr. Acesso em: 06 de set. 2018.