

PRILA LELIZA CALADO

**RELAÇÕES SOCIAIS E VIOLÊNCIA ATUALIZADAS NA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA DE *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO**

**CURITIBA
2016**

PRILA LELIZA CALADO

**RELAÇÕES SOCIAIS E VIOLÊNCIA ATUALIZADAS NA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA DE *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.
Orientador: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs

**CURITIBA
2016**

TERMO DE APROVAÇÃO

PRILA LELIZA CALADO

RELAÇÕES SOCIAIS E VIOLÊNCIA ATUALIZADAS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO

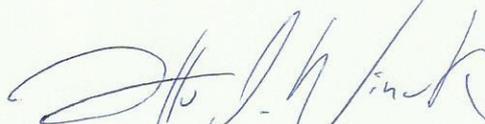
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Verônica Daniel kobs (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof. Dr. Marcelo Franz (PUC)



Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Curitiba, 19 de fevereiro de 2016.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de sabedoria, iluminação, força e amor.

Aos meus pais, Maria Izabel Rodrigues e Arivonil Calado, e irmão, Billy Nicolas Calado, sempre no meu coração, me impulsionando a cada passo da jornada.

A todos os grandes amigos que torceram por mim e me apoiaram, direta ou indiretamente – em especial Temy Placedes dos Santos e Rejane Koppe Rolim Ritter, por terem acompanhado de perto e dado suporte fundamental à primeira e à segunda fase deste grande projeto, respectivamente. A Fábio Edoardo Finger, pela constante presença e compreensão na minha ausência.

À minha orientadora, Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, muito mais que uma orientadora, verdadeira professora, que deixa espaço para criação, mas que ao mesmo tempo guia a produção, com calma, retidão, sabedoria, coerência e objetividade. Sem você nada seria possível.

À Universidade Campos de Andrade, seus integrantes, à diretora pedagógica Ana Maria Vogt, a todos os professores e professoras do Mestrado em Teoria Literária, exemplos de profissionalismo e dedicação.

Ao Exército Brasileiro e ao Colégio Militar de Curitiba, que me proporcionaram tempo e condições para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

Às minhas parceiras de trabalho Capitã Maristella Mattos da Silva, Tenente Flávia Gisele Nascimento, Tenente Mariah Mendes Soares Siqueira, Tenente Priscila Maria Menna Gonçalves Kinoshita, Maria Luíza Striffler de Souza Gonçalves, Irene Kondo Izawa, Maria Terezinha Knabben, Ana Maria Iribarem Soares da Trindade, Denise Dittrich Vieira, Monica Maria Carvalho, Alcina Brasileiro e Rochele Maria Branco de Souza pelo companheirismo e incentivo.

Não sou religioso [...] mas tenho assistido a muita
mágica, sou supersticioso e acredito em milagres. A
vida é feita de acontecimentos comuns e milagres.

Jorge Amado

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	01
1 REGIONALISMO, CIDADE E CULTURA: A IDENTIDADE NACIONAL EM PERMANENTE CONSTRUÇÃO.....	08
1.1 OBRA DE JORGE AMADO E O REGIONALISMO DE 1930: AS QUESTÕES POLÍTICO-SOCIAIS E DE IDENTIDADE NACIONAL DA ÉPOCA.....	08
1.2 A CARACTERIZAÇÃO DA CIDADE: ESPAÇO DEGENERADOR X PROTETOR....	24
1.3 A IDENTIDADE NACIONAL CONFORME STUART HALL.....	33
2 A ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: UMA INTRODUÇÃO.....	41
2.1 CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS E PASSAGENS ESPECÍFICAS TRANSPOSTAS PARA O FILME.....	52
3 RELAÇÕES INTERPESSOAIS, VIOLÊNCIA E CIDADE NA OBRA LITERÁRIA E NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	69
4 O REGIONALISMO E O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS SOCIAIS E ESPACIAIS, NO FILME <i>CAPITÃES DA AREIA</i>.....	92
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS.....	124

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Jorge Amado com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.....	09
Figura 2 – Jorge Amado com Diego Rivera e Pablo Picasso.....	19
Figura 3 – Xilogravura de Calasans Neto para a primeira edição de <i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	49
Figura 4 – Xilogravura de Calasans Neto para a primeira edição de <i>Tereza Batista cansada de guerra</i>	49
Figura 5 – O início do filme: culto à Iemanjá.....	53
Figura 6 – O desalento de Sem-Pernas.....	55
Figura 7 – Resgate da imagem de Ogum por Pedro Bala.....	57
Figura 8 – Dora e Pedro Bala jogam capoeira.....	59
Figura 9 – Pedro Bala encarcerado na solitária do reformatório.....	60
Figura 10 – Professor lê o jornal para os meninos no trapiche.....	76
Figura 11 – O malandro Gato.....	79
Figura 12 – Boa Vida e a atração por mulheres.....	79
Figura 13 – Pedro Bala e Dora: cabelos escuros.....	80
Figura 14 – Dora observa Almiro.....	81
Figura 15 – Final feliz para Dalva e Gato no filme.....	83
Figura 16 – Pirulito e o cuidado com o altar.....	87
Figura 17 – Dois lados do sincretismo: a fé católica e a total descrença.....	89
Figura 18 – Outro lado do sincretismo: ritual de Candomblé.....	90
Figura 19 – Violência interna: o confronto entre iguais.....	103
Figura 20 – O encarceramento da “escória” humana.....	105
Figura 21 – Trabalho pesado e castigos.....	105

RESUMO

O presente trabalho analisa a relação entre o romance *Capitães da areia*, escrito por Jorge Amado e publicado em 1937, e a adaptação fílmica de mesmo título, produzida e dirigida pela neta do autor, Cecília Amado, em 2011. A pesquisa discute a maneira como a cineasta realiza o cruzamento das leituras de caráter histórico, cultural e social do texto-fonte, tendo como base os pressupostos teóricos de Robert Stam, Linda Hutcheon e Júlio Plaza, acerca das adaptações intermediáticas. O primeiro capítulo faz uma revisão das correntes literárias da época em que se ambienta o romance – um importante panorama para que a ideologia da obra do autor baiano seja recuperada e que foi traçado de acordo com as pesquisas de Luís Bueno, Alfredo Bosi, Antônio Candido, Lígia Chiappini, João Luiz Lafeté e Renato Ortiz. Paralelamente, acontecimentos político-sociais importantes de tal período da História do Brasil também são recobrados, visto que a busca de elementos de resgate da identidade nacional era impulsionada. Assim, autores que discorrem sobre o período da modernidade embasam a pesquisa inicial, pautando a análise do romance exclusivamente. Em seguida, são destacados estudos sobre a caracterização das cidades e sobre os processos de formação da identidade nacional, com o objetivo de explicar como ocorreu a transição entre os períodos que separam o lançamento do filme da publicação da obra que o originou - a pós-modernidade e a modernidade, respectivamente. Para tanto, as pesquisas de Stuart Hall, Roberto DaMatta e Renato Cordeiro Gomes norteiam as análises. Com o segundo capítulo buscou-se uma visão geral de como as hierarquias, fortemente arraigadas, aos poucos foram desconstruídas por meio das pesquisas pós-coloniais – desfazendo imagens de superioridade e fidelidade atribuídas à Literatura e à adaptação, respectivamente. O papel do adaptador, nesse momento, é exposto detalhadamente. Visando exemplificar a teoria por meio da prática, o terceiro capítulo aponta passagens específicas do romance transportadas para a grande tela, buscando analisar como tais relações interpessoais foram atualizadas no ambiente urbano e violento. Visto que tais relações, tanto da obra literária, quanto da adaptação fílmica, acontecem nas ruas de Salvador, entre os meninos *de rua* de Salvador, o estreito diálogo que o espaço urbano e brutal estabelece com os sujeitos adquire grande importância para a presente análise. Por essa razão, é elencada uma série de afastamentos e aproximações entre os textos-fonte e alvo, objetivando verificar quais relações transtextuais foram estabelecidas. A leitura da produção fílmica, no quarto capítulo, está pautada pela teoria a respeito da “modernidade líquida”, desenvolvida pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Sendo assim, esse capítulo, por ser específico sobre o filme, trará pesquisas e conceitos pós-modernos, os quais visam delinear o panorama das relações interpessoais atualmente, propondo uma visualização do que vem mudando nas sociedades. Portanto, o derretimento das fronteiras, bem como das relações interpessoais, permeadas pela violência urbana, será um aspecto observado durante o estabelecimento do paralelo entre literatura e cinema, entre modernidade e pós-modernidade.

Palavras-chave: Teoria Literária. Cinema. Poéticas do Contemporâneo. Cidade. Violência. Identidade.

ABSTRACT

This paper analyzes the relationship between the novel *Capitães da Areia*, written by Jorge Amado and published in 1937, and the film adaptation of the same title, produced and directed by the author's granddaughter, Cecilia Amado, in 2011. The research discusses the way the filmmaker recognizes the intersection of historic, cultural and social readings of the source text, based on the theoretical assumptions of Robert Stam, Linda Hutcheon and Julio Plaza, about intermedia adaptations. The first chapter reviews the literary period in which the novel is settled - an important outlook in order to recover the ideology of the author's work. Such overview was drawn according to the research of Luis Bueno, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Ligia Chiappini, João Luiz Lafetá and Renato Ortiz. At the same time, important political and social events in the history of Brazil are also retrieved, as the rescuing of national identity elements was driven. Thus, authors who talk about the period of modernity underlie the initial research, basing the analysis of the novel exclusively. Then, studies on the characterization of the cities and on the national identity formation processes are highlighted, in order to explain how the transition occurred between the periods that separate the film's release and the publication of the book - the post-modernity and modernity, respectively. Therefore, the research of Stuart Hall, Roberto DaMatta and Renato Cordeiro Gomes guide the analysis. In the second chapter, we sought to set an overview of how hierarchies, strongly held, were gradually deconstructed through postcolonial studies - dispelling images of superiority and loyalty attributed to Literature and adaptation, respectively. The adapter's role, at that time, is displayed in detail. Aiming to illustrate the theory through practice, the third chapter discusses specific moments of the novel transported to the big screen, trying to analyze how such interpersonal relationships have been updated in the urban and violent environment. Since such relationships, both in the literary work and in the film adaptation, take place in the streets of Salvador, among street children *from* Salvador, the close dialogue that urban and brutal space establishes with subjects has great importance for the present analysis. For this reason, it is listed a series of differences and resemblances between the source and target texts in order to verify which transtextual relations were established. The reading of the film production, in the fourth chapter, is guided by the theory about the "liquid modernity", developed by the Polish sociologist Zygmunt Bauman. Thus, this chapter, for being specific about the film, brings post-modern research and concepts, which aim to outline the current scenery of interpersonal relationships, suggesting a background of what is changing in society. Therefore, the fading of borders, as well as interpersonal relationships, permeated by violence, is one aspect observed during the establishment of the parallel between literature and cinema, between modernity and postmodernity.

Palavras-chave: Literary Theory. Cinema. Poetics of the Contemporary. City. Violence. Identity.

INTRODUÇÃO

Não há violência maior do que o abandono. E é justamente essa violência que Jorge Amado desvenda e explora sob a ótica das vítimas em *Capitães da Areia*. Publicada em 1937, a obra é o sexto romance do escritor baiano, um dos mais famosos e traduzidos autores brasileiros do século XX. O romancista faz parte da segunda geração do movimento modernista brasileiro¹, a qual pode ser dividida em duas vertentes: a intimista e a social – sendo a última, característica de toda a primeira fase da extensa produção de Jorge Amado². O “romance de 1930” assume um caráter regionalista, que visa ressaltar peculiaridades e dificuldades do povo de cada região do país, apoiando-se, sobretudo, na linguagem típica e coloquial, para mais naturalmente narrar as histórias. Torna-se compreensível, então, que a primeira fase da obra de Jorge Amado seja caracterizada pela profunda crítica social e pela exaltação da população nordestina em geral e da baiana, particularmente.

Além do modo de expressão popular, também as classes sociais menos favorecidas foram expostas e tornaram-se o centro das narrativas, já que o objetivo dessa corrente literária era observar mais atentamente a essência nacional, seus habitantes e culturas. Então, o termo “proletário” termina por designar todo e

¹ Há diversos modos de dividir o Modernismo e entender as fases desse movimento. De acordo com Antônio Candido, “Convém assinalar que a literatura brasileira no século XX se divide quase naturalmente em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945.” (CANDIDO, 2006, p. 119). Para o teórico, a primeira corrente da segunda fase do Modernismo “se amparava sobretudo na pesquisa lírica de intenção psicológica; procurava a beleza na expressão de estados inefáveis, por meio de tonalidades raras ou delicadas. [...] A segunda linha, [...] aborda temas análogos com espírito diferente. Mais *humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente, produzindo uma crítica bem mais profunda.” (CANDIDO, 2006, p. 129)

² Conforme o autor José Paulo Paes, Jorge Amado expõe seu forte engajamento político a partir de 1931, com a publicação de *O país do carnaval*, até 1954, com a obra *Os subterrâneos da liberdade*, somando quinze publicações. Em 1958, com *Gabriela, cravo e canela*, inicia uma fase distinta, que vai até o lançamento de seu último romance *O milagre dos pássaros*, de 1997, assumindo um caráter nacional mais sentimental e folclórico, ligada ao ciclo do cacau em seu início, totalizando trinta e dois romances em toda sua carreira, um livro de memórias, além de seus contos.

qualquer indivíduo que traga em si um “ar de revolta”, que esteja contra o “sistema” ou, de alguma forma, à margem da sociedade. O professor da Universidade Federal do Paraná, Luís Bueno, afirma, no terceiro capítulo de seu livro *Uma história do romance de 30* (2006), que, para os escritores de 1930, “proletários” seriam desde os trabalhadores rurais, passando por estivadores, vaqueiros, militantes, miseráveis, prostitutas, malandros, retirantes, desempregados, crianças, homossexuais, inválidos, mendigos, viúvas desamparadas, pescadores, jovens intelectuais, soldados, até o operário urbano. Devido, portanto, a um momento de tensão política generalizada (no Brasil, os movimentos que levaram à Revolução de 1930; a instituição do Estado Novo em 1937; no mundo todo, os embates que culminaram na II Guerra Mundial), que se refletiu na literatura de diversas maneiras, surgiu a necessidade da adoção de uma postura ideológica de direita ou de esquerda. Conseqüentemente, a esperança que vinha sendo cultivada ao longo do século XIX, época da Independência e da Proclamação da República, transformou-se em desencanto, ao se deparar com os regimes autoritários das primeiras décadas do século XX. A produção de caráter regionalista, então, ganha extrema importância, pois traz à tona elementos da cultura nacional aliados à dura realidade que se propagava em todas as regiões do país – aumentando a conscientização da população acerca da injustiça social sempre crescente.

Capitães da Areia está entre as obras desse período: a narrativa gira em torno das aventuras de um grupo de meninos de rua que sobrevive de furtos e pequenas trapaças, vítima do abandono e da desigualdade social. O romance é dividido em três partes, que são subdivididas em capítulos de variadas extensões, ora longos, ora curtos. O prólogo *Cartas à Redação* precede as partes subdivididas do romance. Ao se utilizar de cartas – artifício empregado desde o século XIX, pela

literatura realista – o autor leva o leitor a atribuir veracidade aos fatos, os quais serão narrados em terceira pessoa, sobre o bando de menores repudiados pela sociedade. Jorge Amado é conhecido por ser um escritor que cria narradores que aderem às causas das personagens mais necessitadas, excluídas. Escolhendo essa forma de criar histórias, por meio de focos narrativos que tomam partido dos mais fracos, o escritor, claramente, reflete seus princípios ideológicos de esquerda, pois, na época em que escreveu o romance em questão, pertencia aos quadros do Partido Comunista Brasileiro.

Além da importância cultural e literária, o romance possui grande relevância política. “Trata-se de um livro politicamente revolucionário para a época” (DUARTE, 1996, p. 114), afirma Eduardo de Assis Duarte, professor e autor do livro *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia. Capitães da Areia* foi censurado e o autor preso pela polícia do Estado Novo (1937-1945), regime de exceção instituído por Getúlio Vargas, que limitava a liberdade política. Conforme reportagem publicada no jornal *Estado da Bahia*, em 17 de dezembro de 1937:

Aos dezenove dias do mês de novembro do ano de 1937, em frente à Escola de Aprendizes de Marinheiros, nesta cidade de Salvador [...] foram incinerados por determinação verbal do [...] comandante da Sexta Região Militar, os livros apreendidos e julgados como simpatizantes do credo comunista, a saber: 808 exemplares do *Capitães da Areia*, [...]. (AMADO, 1996, contracapa)

Na época, o romance foi um escândalo. Além da questão do erotismo, o ponto de vista das crianças ladras não era aceito. Jorge Amado propõe um olhar humanizado e desconstrói a forma como eram vistas: monstros abomináveis. O escritor não defende o roubo, mas mostra por que as crianças agem de tal forma. Tinha apenas vinte e cinco anos quando escreveu a obra. “É um livro de um jovem, que acredita que os pobres vão salvar o país” (DUARTE, 1996, p. 114). Para Duarte,

o romance representa um grande painel da miséria, a partir de um olhar terno e sensível, que defende os menores e mostra que eles são vítimas de um problema muito mais amplo: o desamparo das crianças no Brasil. “É uma violência muito maior do que a praticada pelo bando de garotos. É uma violência sistêmica.” (DUARTE, 1996, p. 116). Por conseguinte, a violência que o sistema impõe aos cidadãos reflete-se na pobreza e na brutalidade que se alastra pelas cidades – espaços que receberam destaque especial durante a pesquisa, visto que Salvador é o cenário percorrido pelos meninos de rua em todas as situações que vivenciam. A caracterização urbana também colabora para aumentar a verossimilhança da narrativa, assim como o retrato da linguagem coloquial, falada no dia a dia da população. De acordo com historiador francês Michel de Certeau (1998), a transformação de um lugar em espaço propriamente dito só se realiza a partir da ação dos indivíduos, que nele concretizam suas experiências, reconstruindo sua identidade a cada novo fato experienciado. Assim, intimamente ligado aos conceitos de regionalismo e cidade está o de identidade – tema que já passou por muitas discussões e continua a ser atualizado, devido à complexidade dos constantes processos de formação pessoal e às culturas de seus agentes: cada indivíduo que vive em sociedade. Portanto, o primeiro capítulo da presente dissertação articula ideias ligadas ao regionalismo literário, à caracterização das cidades e à formação da identidade nacional para situar o romance *Capitães da Areia* no período modernista da sociedade brasileira. Por esse motivo, autores que discorrem sobre o período da modernidade embasam a parte inicial, pautando a análise do romance exclusivamente.

Reconhecendo a grande importância que a crítica social assume em um país que, desde sua colonização enfrenta graves problemas, este trabalho visa examinar

questões acerca da adaptação midiática de uma obra escrita há 78 anos, mas que, ainda hoje, tem todas as suas temáticas atuais. Por essa razão, o segundo capítulo traz pressupostos contemporâneos relacionados à teoria do cinema e à linguagem cinematográfica e, principalmente, à transposição intermediária – visando aplicá-los à adaptação fílmica *Capitães da Areia* (2011), dirigido por Cecília Amado. Por meio da desconstrução dos estereótipos de superioridade da literatura perante o cinema, procura-se explicar como o conceito de fidelidade não mais se aplica às análises das transposições, pois as leituras realizadas pelos adaptadores, assim como pelos espectadores, são múltiplas – gerando, dessa forma, imensa variedade de significações.

Ao examinar quais artifícios foram utilizados para transportar personagens e passagens da literatura para a grande tela, verifica-se que o trabalho dos profissionais da adaptação é realmente meticuloso. No caso em questão, crenças, preconceitos e fatos políticos foram transpostos para o cinema de forma a conquistar o público atual, recuperando, ao mesmo tempo, antigas mazelas da sociedade brasileira, expostas no romance. Esse jogo entre dois diferentes momentos históricos, também denominado “historicização”, é esclarecido pelo teórico Patrice Pavis, o qual afirma:

[...] a historicização põe em jogo duas historicidades: a obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo: [...] leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista. (PAVIS, 2005, p. 196-197)

E, assim, merecidamente, – por retratar situações tão importantes, mas que muitas vezes são esquecidas por parte da população e por grande parte dos governantes – o romance é resgatado por meio do cinema, veículo que atinge ampla

quantidade de pessoas, e que, assim como a literatura, também é um instrumento de construção da identidade nacional.

Unindo as reflexões apresentadas no primeiro e no segundo capítulo, a terceira parte da dissertação visa expor afastamentos e aproximações entre o texto-fonte e o texto-alvo, no que concerne às relações interpessoais, à cidade e à violência – buscando possíveis razões ou justificativas para as escolhas feitas pela roteirista Cecília Amado, neta do escritor baiano. Procura-se também verificar se – e como – as alterações propostas interferem no resultado final da adaptação fílmica. Além disso, observam-se quais recursos foram utilizados, sempre com uma visão pós-moderna de que não há certo ou errado quando se analisa transcrições midiáticas, mas sim uma necessidade de ajustar detalhes a fim de que o processo de contar uma história por meio de uma mídia diferente, no caso a visual, seja sempre enriquecido. Nesse sentido, o professor Robert Stam explica esse método da seguinte maneira:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc. (STAM, 2003, p. 230)

Faz-se necessário ressaltar que o segundo e o terceiro capítulos se apoiam em teóricos que discorrem sobre a modernidade e a pós-modernidade, para atender ao romance e ao filme, respectivamente, visto que ambos são examinados lado a lado. O quarto capítulo, por sua vez, tem como suporte aspectos teóricos acerca da pós-modernidade, considerando o período de lançamento da película e suas principais características. Devido ao fato de este estudo fazer uma análise entre duas produções criadas em dois momentos diferentes de nossa história – a

modernidade e a pós-modernidade – o último capítulo propõe investigar como as relações interpessoais, a caracterização da cidade e a violência evoluíram e se apresentam nos tempos atuais. Para tanto, toma-se por base a extensa produção do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, o qual aponta o medo, a mudança drástica nas relações de alteridade, a competição demasiada, o imediatismo e a desintegração dos laços afetivos como os principais traços da modernidade líquida – desencadeada, sobretudo, pelo advento da globalização. O pesquisador frequentemente afirma que as pessoas passaram a encarar os relacionamentos interpessoais como se fossem itens ou bens de consumo, passíveis de descarte, reposição ou renovação quando se estragam.

Raramente param por tempo suficiente para imaginar que os laços humanos não são como peças de automóvel – que raramente vêm prontos, que tendem a se deteriorar e desintegrar facilmente se ficarem hermeticamente fechados e que não são fáceis de substituir quando perdem a utilidade. [...] Em outras palavras, laços e parcerias tendem a ser vistos como coisas destinadas a serem consumidas, e não produzidas; estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo. [...] Se o participante numa parceria é concebido em tais termos, então não é mais tarefa para ambos os parceiros 'fazer com que a relação funcione' [...]. É em vez disso, uma questão de obter satisfação de um produto pronto para o consumo [...]. (BAUMAN, 2001, p. 187-188)

Portanto, ao unir reflexões acerca de obras diferentes, reproduzidas em mídias e épocas diferentes – tomando por base a transposição fílmica de uma obra literária escrita há 78 anos – a presente dissertação pretende verificar como se deu a transição da modernidade para a pós-modernidade, levando em consideração aspectos relacionados à violência que se propaga pelas grandes cidades. Concomitantemente, examinar-se-ão teorias a respeito dos processos identitários e das relações humanas nas referidas épocas.

1 REGIONALISMO, CIDADE E CULTURA: A IDENTIDADE NACIONAL EM PERMANENTE CONSTRUÇÃO

Lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse um caráter universal; por uma literatura inserida no momento histórico que vivíamos, e que se inspirasse em nossa realidade, a fim de transformá-la.

(Jorge Amado)

1.1 A OBRA DE JORGE AMADO E O REGIONALISMO DE 1930: AS QUESTÕES POLÍTICO-SOCIAIS E DE IDENTIDADE NACIONAL DA ÉPOCA

A produção de Jorge Amado é significativa, pois tem forte ligação com a identidade cultural da sociedade brasileira. Sua obra abrange desde questões político-sociais ligadas a movimentos grevistas e partidários até o sincretismo religioso e a miscigenação popular – aspectos altamente representativos da cultura nacional. Dessa maneira, faz-se essencial entender as influências da época e do estilo de produção desse autor, os quais dão tamanha projeção à sua obra, levando-a a representar profundamente as características do povo brasileiro, particularmente do nordestino e do baiano. Seja como militante político, no início da carreira, seja como romancista que descrevia o povo mestiçado, suas festas e costumes, o escritor baiano sempre tratou de temas de grande relevância. A brasilidade revelada e idealizada pelo escritor condensa elementos das realidades sociais e históricas das quais participou e com as quais teve amplo contato. Em uma de suas entrevistas, Jorge Amado diz: “Se uma virtude possuí, foi a de me acercar do povo, de misturar-me com ele, viver suas vidas, integrar-me em sua realidade. Seja no mundo heróico e dramático do cacau, seja no oleoso mistério negro da cidade de Salvador da Bahia.” (SANTOS, 1993, p. 72). Apesar de sua amizade com personalidades de destaque – como Pablo Neruda, Diego Rivera, Mário Vargas

Llosa, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro, Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre e Gabriel García Márquez – e do amplo reconhecimento de sua obra, Jorge Amado recusava pompa ou grandeza durante sua trajetória: “Aprendi com o povo e com a vida, sou um escritor e não um literato [...]. Não nasci para famoso nem para ilustre, não me meço com tais medidas, nunca me senti escritor importante, grande homem: apenas escritor e homem” (SANTOS, 1993, p. 73).



Figura 1 - Com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir em plantação de cacau, em Itabuna, Bahia, 1960.

Fonte: <<http://www.jorgeamado.org.br/>>.

Para visualizarmos de que forma essa nação retratada pelo escritor se relaciona com o Brasil de fora dos romances, daremos destaque, neste capítulo: ao posicionamento político do autor e ao regionalismo brasileiro de 1930; às concepções de espaço e cidade; à identidade dos sujeitos na modernidade – utilizando, para isso, bases teóricas que tratam exclusivamente de tal período.

No início da década de 1920, inicia-se o movimento modernista no Brasil, período em que se retoma a questão nacional como uma oportunidade de desenvolvimento da nação, radicalizando-a. É interessante lembrar que os intelectuais formados entre as décadas de 1920 e 1930 debruçaram-se sobre o tema da origem colonial, da diversidade étnica e cultural, da condição social, política e econômica do país de um modo novo em relação às gerações precedentes: eles

buscavam vislumbrar algo de singular a respeito do quadro social brasileiro, passando a assumir, então, uma espécie de “missão dos intelectuais”.

Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-1940), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. Em consequência, manifestou-se uma "ida ao povo [...]". (CANDIDO, 2000, p. 131)

Certamente, esta escolha de tema não se justificava apenas no âmbito do debate intelectual, além de não se tratar, tão somente, de um confronto de “ideias novas” e “ideias velhas”. Repensar o Brasil, antes de qualquer coisa, significava tentar descobrir o que estava dando “errado”. Desse modo, pensar a nação, o Estado e a identidade nacional, naquele momento, também possuía um caráter político.

O Modernismo, e num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos [...]. Mas, sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX, preferiram nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. (BOSI, 1994, p. 389)

Por essa razão, artistas em geral professavam a urgência de um projeto nacional e viam-se como condutores legítimos da nação. Assim, alguns intelectuais

de várias regiões começaram a manifestar-se: a verdadeira arte moderna devia retratar criticamente um Brasil mais abrangente, que mal se conhecia, cujas desigualdades sociais fossem denunciadas com vigor num realismo próprio do século XX.

A representação do Brasil na literatura nacional transitou da tentativa de alcançar uma autonomia única (um país, uma nação) composta de diferentes regiões, para a exaltação particular de cada uma de suas partes, como maneira mais obstinada de se afirmar “brasileiro”. Em 1926, ocorre um congresso em Recife e nele se encontram escritores do Nordeste, os quais se dispõem, aos poucos, a fazer uma prosa regional consistente e participativa. É dessas primeiras manifestações que surgirá uma das produções mais autênticas da literatura brasileira – o regionalismo de 1930. A data de 1930 é marcante porque consolida a renovação do gênero romance no Brasil, ou seja, traz novos rumos à prosa. Foi um período em que o país passava por profundas transformações no cenário político, econômico e social, o que acabou por afetar também, é claro, o cenário cultural.³ De acordo com a professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP – Lígia Chiappini: “O regionalismo tem aproximado solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo, auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura.” (CHIAPPINI, 1995, p. 154).

O regionalismo de 1930 sugere um olhar mais atento para o “interior” do que para o “exterior” – um olhar para o “coração” do Brasil, com todos os seus problemas, qualidades, ritos e crenças, deixando de lado estrangeirismos e

³ É importante lembrar que, na literatura brasileira, antes do Modernismo, houve o regionalismo da geração indianista do Romantismo e, posteriormente, o regionalismo do Pré-Modernismo, com a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), entre outras.

importações; paralelamente, propõe também um olhar para o conteúdo do romance e não só para a linguagem e sua construção formal. Entretanto, nesse período a literatura também “olhava para fora”, já que o regionalismo objetivava conter a internacionalização das vanguardas. Conforme o sociólogo espanhol Manuel Castells, o regionalismo é “mais reativo do que ativo, tende a ser mais cultural do que político e, portanto, mais dirigido à defesa de uma cultura já institucionalizada do que à construção ou defesa de um Estado”. (CASTELLS, 2001, p. 47).

São exemplares dessa nova fase: *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *O país do Carnaval* (1931), de Jorge Amado; *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego; *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos; e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. É interessante lembrar, inclusive, que algumas obras sociológicas fundamentais surgem nessa mesma época: *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, é de 1933, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, de 1936. Os romances de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e outros escritores representam um estilo, que tentava incorporar a real linguagem regional, com as gírias locais. Mais do que tudo, por meio dessa “fala”, dessa alusão a imagens por meio de sonoridade, ritmo e modo de falar dos personagens, tais autores trouxeram à tona questões bastante graves: a desigualdade social, a vida cruel dos retirantes, os resquícios de escravidão, o coronelismo apoiado na posse das terras, o abandono dos meninos de rua – todos problemas sociopolíticos que se sobreporiam ao aspecto pitoresco das várias regiões retratadas.

O encontro entre vida real e ficção percorre grande parte da obra de Jorge Amado. Essa fusão permite ao leitor acompanhar diferentes temas tratados na

ficção, os quais, direta ou indiretamente, remetem ao mundo em que vivemos. Considerando o entrecruzamento de ficção e vida real como eixo dos diálogos amadianos, é possível verificar que dele se desmembram novos diálogos. Logo, podemos afirmar que a verossimilhança serve como recurso de denúncia social, pois a realidade é utilizada como base para as produções. As personagens do romance são integrantes de estruturas sociais perfeitamente identificáveis; assim, muitas vezes, elas lutarão para transformar tais estruturas, sendo possível ao leitor reconhecer os padrões culturais e sociais expostos, já que são abordados explicitamente. Assim, ao acompanhar a narrativa, o leitor vai incorporando dados históricos da formação de nossa sociedade, que também emolduram os acontecimentos fictícios do romance. É necessário, porém, lembrar que o recurso da verossimilhança provém do romance realista do final do século XIX e, por isso, os romances escritos pela geração de 1930 são também chamados Neorrealistas.⁴ Entretanto, os autores da 2ª geração modernista enriquecem tal recurso, por meio das preocupações psicológicas e sociais inseridas em suas obras. Em *Capitães da Areia* é possível visualizar como Jorge Amado se utiliza da verossimilhança:

O difícil para o padre José Pedro era conciliar as coisas. Mas ia tenteando e por vezes sorria satisfeito dos resultados. A não ser quando João de Adão ria dele e dizia que só a revolução acertaria tudo aquilo. Lá em cima, na cidade alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões, para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. O padre queria dar casa, escola, carinho e conforto aos meninos sem a revolução, sem acabar com os ricos. Mas de todos os lados era uma barreira. Ficava como perdido e pedia a Deus que o iluminasse. E com certo pavor via que, quando

⁴ Conforme Antônio Cândido, por exemplo, em *Literatura e Sociedade*, p. 132, e também Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, p. 388.

pensava no problema, dava, sem querer o sentir, razão ao doqueiro João de Adão. (AMADO, 1996, p. 102-103)

O trecho citado nos remete a momentos em que, parados no semáforo, por exemplo, ficamos na dúvida entre ajudar o menor carente com dinheiro ou simplesmente fechar o vidro, assim como sentia o Padre José Pedro. E quando optamos pela segunda alternativa, imediatamente somos acometidos pelo sentimento de revolta e o desejo de fazer algo para mudar tal situação, assim como sentia João de Adão. O recurso da verossimilhança utilizado por Jorge Amado tem exatamente esse objetivo: por meio da leitura nos ligar à nossa própria realidade. Mesmo com os romances menos brutais, os leitores aprenderiam que o velho mundo dos homens poderosos não acaba tão facilmente: as estruturas das oligarquias regionais se mantêm por meio do poder e da força, e é contra eles que se tem de lutar. Assim, também por meio da verossimilhança, nos conta o narrador, ao final de *Capitães da areia*:

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia. E no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (AMADO, 1996, p. 256).

Com essa passagem encerrando o romance, visualizamos as convicções ideológicas do personagem principal, o que consolida seu perfil de maneira verossímil, visto que o período em questão foi marcado fortemente por greves e lutas por direitos trabalhistas. Nesse sentido, corrobora o autor Alfredo Bosi:

As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos [...]. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. (BOSI, 1994, p. 384)

A grande motivação da literatura regionalista é apresentar a tensão “entre nação e região, oralidade e letra, campo e cidade [...]”; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente” (CHIAPPINI, 1995, p. 156). Por isso, esses romances foram fundamentais para o amadurecimento da consciência crítica e social do leitor brasileiro. Com eles, encontramos formas de compreensão do homem em várias faixas da sociedade brasileira e da determinação que o acompanha em situações adversas. Dessa forma, é injusto pensarmos que esses romances mostraram apenas as “mulatas gabrielas”, os “escravos explorados”, os “sertanejos pobres”, os “coronéis intransigentes” para o mundo exterior. As formas de narrar o cotidiano ficaram mais complexas e tensas. A literatura regionalista, intencionalmente ou não, traduz peculiaridades locais, expressando os traços do momento histórico e da realidade social; nela, o local é abordado com amplitude, podendo-se falar tanto de um regionalismo urbano quanto de um regionalismo rural.

Todavia, o fato é que sem os modernistas de 1922 (1ª geração) dificilmente os modernistas de 1930 (2ª geração) teriam conseguido o feito literário e social que obtiveram, porque aqueles foram os primeiros que provocaram a atualização da “inteligência” brasileira, foram eles que trouxeram para a literatura o fato não-literário

e a oralidade, que tanto beneficiou o realismo seco dos escritores regionalistas, dando-lhes maior autenticidade. Assim, não é necessário diminuir a herança modernista originária de 1920, que de fato foi marcante, para apontar a diversidade ocorrida no período posterior:

[...] o romance de 30 se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. No entanto, ao afastar-se da utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira do pós-64, também dominada pelo desencanto. (BUENO, 2006, p. 80).

Desse modo, pensar a nação, o Estado e a identidade nacional, naquele momento, ainda mais do que em outros, possuía um caráter político. Para que possamos ter uma ideia do ambiente em que os romancistas estavam inseridos, é interessante observar como Gilberto Freyre, em seu *Manifesto regionalista*, de 1926⁵, descreve o movimento:

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalisuto.⁶ [...] Pois são modos de ser - os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão - que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de interrelação⁷ que ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano. [...] Nosso movimento não pretende senão inspirar uma nova organização do Brasil. Uma nova organização em que as vestes em que anda metida a República - roupas feitas, roupagens exóticas, veludos para frios, peles para gelos que não existem por aqui - sejam substituídas não por outras roupas

⁵ Apesar de ter sido escrito em 1926, o *Manifesto regionalista* só se tornou público na década de 1950.

⁶ A grafia da última palavra da sentença aparece desta maneira em várias fontes.

⁷ A grafia desta palavra aparece desta maneira em várias fontes.

feitas por modista estrangeira, mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa: aos poucos e toda sob medida. Daí ser perigoso falar-se precipitadamente num novo "sistema" quando o caminho indicado pelo bom senso para a reorganização nacional parece ser o de dar-se, antes de tudo, atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social. [...] Essa desorganização constante parece resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os "direitos dos Estados", outros, com as "necessidades de união nacional", quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação inter-regional. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais. (FREYRE, 1996, p. 48).

A despeito do modo como foi reconhecida pelos seus antecessores, é certo que a geração modernista de 1930 se distinguiu por construir uma visão crítica das relações sociais. Por sua vez, a adesão ao socialismo e ao comunismo impôs aos escritores da época, às vezes de forma radical, fórmulas de compreensão do homem em sociedade. Os romancistas, imbuídos do sentimento de missão política, queriam mostrar os conflitos que transformavam ou destruíam os homens - aliás, um tema universal e sempre vivo na ficção. Jorge Amado assim resumiu o sentimento dos intelectuais da época:

“Minha geração, surgida na onda de um movimento armado e popular, tinha sua palavra a dizer, feita de realidade áspera e de densa esperança. Chegávamos com o coração pesado de penas e dores ante a visão de nosso país e de nosso povo, despojado de suas riquezas, pasto de apetites estrangeiros, humilhado em sua grandeza. Devíamos, assim, romper com todos os muros a impedir o eco de nossa palavra, nosso duro protesto.” (SANTOS, 1993, p. 47).

Ao lermos esse e outros depoimentos, é possível entender o porquê, mesmo anos mais tarde, quando exilado na Europa, Jorge Amado estabeleceu laços com artistas de esquerda, autores de fortes produções sociais. Ainda conforme Itazil

Benício dos Santos (1993), em 1945, Jorge Amado foi eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Assumiu o mandato no ano seguinte, porém, alguns anos depois, o partido foi colocado na clandestinidade e o escritor teve o mandato cassado. Em 1948, partiu para a Europa e fixou-se em Paris. Durante o período de exílio voluntário, conheceu Jean-Paul Sartre e Pablo Picasso, entre outros escritores e artistas. Em sua *Message d'espérance* (escrita no fim desse mesmo ano, por ocasião do Natal) dirigida a Luís Carlos Prestes, Jorge Amado recorre novamente ao discurso religioso, a fim de criticar situações de desigualdade mencionando os ricos que esbanjam e os pobres que passam fome e privações. Aparentemente voltado para criticar a política e a economia brasileiras, o texto se encaixa perfeitamente no contexto francês do pós-guerra, com as conhecidas dificuldades de emprego e abastecimento. O romancista integra, como representante do Brasil, o Comitê Internacional dos Partidários da Paz e colabora na organização do I Congresso Mundial, que se realiza em Paris, em 1949. Na semana do evento, os muros da cidade aparecem cobertos com as “Palomas de la Paz”, criadas por Picasso. Os dois amigos envolvem-se em ações verdadeiramente delicadas a fim de trazer o ex-senador Pablo Neruda ao Congresso, pois este, foragido do governo chileno, não tinha visto de entrada para a França. Consequentemente, em 1950, o governo francês expulsou Jorge Amado e sua esposa Zélia Gatai do país. O autor passou a morar na Tchecoslováquia, e nos anos seguintes viajou pelo Leste Europeu, visitando a União Soviética, a China e a Mongólia.



Figura 2 - Com Diego Rivera e Pablo Neruda, Chile, 1953.
Fonte: <<http://www.jorgeamado.org.br/>>.

Retornando à década de 1930, no então novo contexto da literatura moderna no Brasil, ocorreu uma mudança de inclinação no movimento modernista, capaz de diferenciar as duas primeiras fases da corrente literária:

[...] enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). (LAFETÁ, 2000, p. 28).

A "vanguarda em diluição" – para seguirmos com os apontamentos do professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, João Luiz Lafetá – se não significou uma ruptura com os princípios modernistas, introduziu, segundo o autor, uma tensão no âmbito do projeto estético, ou, de acordo com suas palavras:

As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a "revolução na literatura", é a predominante da fase heróica, "a literatura na revolução" (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano nos anos trinta. (LAFETÁ, 2000, p. 30).

A visão de Lafetá filia-se à mesma vertente de interpretação dos anos de 1930, desenvolvida por seu mestre Antônio Candido, que aborda a relação entre literatura e os fatores sociais, remetendo-a, sob vários aspectos, à experiência social brasileira. Candido argumenta que o elemento social interfere na economia, psicologia, religião e linguística de uma sociedade. Então, torna-se natural que essa mudança entre as duas primeiras fases do Modernismo tenha gerado alterações significativas na forma de construção literária, tendo em conta que boa parte da literatura é devedora imediata da composição social, concebida por experiências vividas a partir de conflitos tanto em regiões metropolitanas quanto no interior. A construção do regionalismo como discurso crítico foi tocada por razões políticas desde o momento da passagem, no Brasil, do Império para a República. Desde o seu surgimento, o regionalismo operou uma valorização tanto estética quanto moral e social das tradições populares, além de fazer crescer o debate sobre as identidades regionais e, inclusive, sobre a identidade nacional.

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Todavia, a produção das décadas de 1930 e 1940 sofreram críticas e repreensões. O professor Luís Bueno traz inclusive um trecho do prefácio de *Capitães da Areia*, escrito por Jorge Amado, o qual, revoltado, reage às análises puristas de que o regionalismo seria apenas uma divisão entre literatura do norte e do sul.

Sempre falei em material recolhido e muitos donos do romance brasileiro criticaram asperamente essas palavras. Mas nesta minha série de romances sobre a Bahia eu só me dei a liberdade de inventar, de imaginar os enredos. Não quis imaginar nem

os costumes do meu Estado, nem os sentimentos dos seus homens, nem a maneira como eles reagem diante de determinados fatos. A isso, a ir ver como realmente vivem os baianos, chamo eu “recolher material”. Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social em suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie da continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores. (BUENO, 2006, p. 405)

Ademais, o regionalismo é uma forma literária representante do subdesenvolvimento econômico, marcado por traços distintos, tanto do ponto de vista sócio-econômico, quanto da perspectiva simbólica, cultural e imaginária de sua configuração. Por isso, é possível afirmar que, atualmente, o movimento perdura em qualquer região do país, porém, sua incorporação estética tem maior destaque nos lugares em que a globalização não se realizou de modo homogêneo. Assim, caracteriza-se o regionalismo pela tensão dialética entre o local e o universal, o particular e o geral. Segundo Antônio Candido, enquanto houver subdesenvolvimento haverá novas manifestações regionalistas, que expressarão o modo de vida do povo, as contradições sociais, os ressentimentos, as desigualdades e as lutas políticas.

[...] não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. [...] Daí a disposição de combate que

se alastra pelo continente, tornando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais. A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. (CANDIDO, 1987, p. 141).

A professora Lígia Chiappini propõe revisar os caminhos percorridos pela literatura regionalista brasileira à luz de motivações sócio-econômicas que determinaram diferentes contextos políticos no Brasil (1995). O processo de modernização do país encontrou eco na literatura regionalista como uma crítica aos traços marginalizados do habitante interiorano, de um homem que se mostra como um impedimento para o desenvolvimento, sendo o regionalismo um posicionamento de aceitação ou recusa das transformações sociais desse período. Mesmo nas obras de temática urbana são personagens provenientes das camadas populares e menos favorecidas que merecem destaque – e *Capitães da Areia* é um exemplo disso. Diante do novo, foi a partir de uma reação intelectual que houve a tentativa de se buscar o representante de feições perdidas com o progresso na figura tradicional do habitante interiorano ou do proletariado urbano, procurando a imagem que representasse o sentido da nacionalidade no interior do país ou nas periferias das grandes cidades. Em seu artigo intitulado *Do beco ao belo*, publicado pela revista *Estudos Históricos*, em 1995, a professora Lígia Chiappini registra dez teses a respeito do regionalismo na literatura, relacionando também o movimento com o fenômeno da globalização.

Estudar o regionalismo hoje nos leva a constatar seu caráter universal e moderno. Surgindo como reação ao iluminismo e à centralização do Estado-nação, hoje se reatualiza como reação à chamada globalização. Se, para um pensamento não-dialético, a chamada “aldeia global” suplantou definitivamente a “aldeia” e tudo o que dela fale e por ela se interesse, a dialética nos faz considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no “paraíso neoliberal”. (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

As obras produzidas no Brasil da década de 1930 destacaram-se devido ao fato de os escritores levarem para o campo literário o reflexo das transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que aumentavam as diferenças entre as classes sociais. Dessa maneira, os autores passaram a retratar a realidade brasileira de forma crítica e reflexiva, ao denunciar a indiferença política e a má administração pública, seja dos cenários rurais ou urbanos de suas obras.

No livro *A moderna tradição brasileira*, o sociólogo Renato Ortiz tem como objeto de estudo a discriminação das sociedades periféricas, examinando a suposta modernização do Brasil, alimentada, na verdade, para esconder o colonialismo cultural que sofremos até hoje no país. Ortiz vai assumir a perspectiva de que "a burguesia não possui na periferia o papel civilizador que desempenhou na Europa". (ORTIZ, 1999, p. 32). Nos países de periferia, e conseqüentemente no Brasil, houve uma defasagem entre os níveis de modernidade, ou seja, o conceito de Modernismo "antecipa" uma realidade que de fato não estaria acontecendo. E neste sentido "a noção de modernidade estaria 'fora do lugar' na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização." (ORTIZ, 1999, p. 32)

Assim, é possível perceber que, além de o regionalismo representar e denunciar as dificuldades da realidade social brasileira, desde muitas décadas, pode ainda ser instrumento de reflexão nos dias atuais, visto que várias das situações

narradas não apresentam diferenças significativas em relação ao momento atual, mesmo ou, sobretudo, com o advento da globalização.

1.2 A CARACTERIZAÇÃO DA CIDADE: ESPAÇO DEGENERADOR X PROTETOR

Em *Capitães da Areia*, encontramos uma narrativa de denúncia social à sombra do subdesenvolvimento de uma grande capital: diferenças e injustiças sociais, miséria e o grave problema do abandono dos meninos de rua em Salvador. Com mais de seis milhões de exemplares vendidos desde sua primeira edição, a obra foi uma das mais perseguidas do autor, sendo inclusive queimada em praça pública. E ainda hoje, 78 anos mais tarde, a realidade retratada no romance está longe de ser datada. Os valores daquele grupo de adolescentes e crianças abandonados, dentre eles a esperança e a generosidade, expressam a visão idealista e utópica do escritor de uma sociedade harmonizada e igualitária. Acima de tudo, é interessante pensar de que maneira a arte nos reflete como indivíduos e comunidade, e também de que forma a sociedade serve de molde para a literatura: Jorge Amado passou a infância em Ilhéus e foi para a escola em Salvador, onde viveu a adolescência e teve os primeiros contatos com a vida popular, o que marcaria profundamente sua obra. Sabe-se que, para escrever *Capitães da Areia*, o autor baiano foi dormir no trapiche com os meninos, esteve com eles, experimentou a situação de abandono, pesquisou como viviam em Salvador e a sua relação com a classe dominante, o que ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história. (SANTOS, 1993, p. 72-73). O romance, que retrata o cotidiano de um grupo de meninos de rua, procura mostrar não apenas

os assaltos e as atitudes violentas de suas vidas bestializadas, mas também as aspirações e os pensamentos ingênuos, comuns a qualquer criança.

Constata-se que a linguagem coloquial regional predomina durante toda a trama do autor baiano. Paralelamente, outro traço bastante recorrente na obra amadiana, e muito enfatizada em *Capitães da Areia*, refere-se ao espaço. Para Jorge Amado, desde os primeiros capítulos, a cidade de Salvador, também citada como “cidade da Bahia”, figura nas páginas do romance com importância destacada e, muitas vezes, descrita de forma quase que poética:

Desde aquela tarde em que seu pai, um carroceiro gigantesco, foi pegado por um caminhão quando tentava desviar o cavalo para um lado da rua, João Grande não voltou à pequena casa do morro. Na sua frente estava a cidade misteriosa, e ele partiu para conquistá-la. A cidade da Bahia, negra e religiosa, é quase tão misteriosa quanto o verde mar. (AMADO, 2009, p. 22)

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem quinze anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. [...] Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim viviam. Eram bem uns cem e destes mais de quarenta dormiam nas ruínas do velho trapiche. (AMADO, 2009, p. 26-27)

Localizado na parte baixa da cidade, onde está a zona portuária, o trapiche representa o único lar que os meninos abandonados conheciam; é a única referência de casa para eles e, apesar de ser um espaço obscuro, é o lugar onde os Capitães da Areia se abrigam, escondem-se, sentem-se seguros e vivem como uma família, procurando manterem-se firmes em meio às tempestades do céu e da vida. Composta pelas docas do porto, pelas ladeiras do centro, pelas vielas do Pelourinho,

pelas ruas ao redor do Mercado Modelo, pelo trapiche à beira do mar, a cidade que o escritor constrói durante sua narrativa é um espaço paradoxalmente degradante e acolhedor. Ao mesmo tempo em que os meninos de rua – exímios conhecedores de seus caminhos – são protegidos por ela quando precisam escapar da polícia, são por essa mesma cidade rejeitados e obrigados a se recolher em seu esconderijo distante.

Sem-Pernas corria de um lado para outro da rua, os guardas avançavam. Ele fez que ia escapular por outro lado, driblou um dos guardas, saiu pela ladeira. Mas em vez de descer e tomar pela Baixa dos Sapateiros, se dirigiu para a Praça do Palácio. Por que Sem-Pernas sabia que se corresse na rua o pegariam com certeza. (AMADO, 2009, p. 236)

Ela era comadre de Lampião, os coronéis respeitavam sua terra. Mas quando Lampião se internou pelo sertão de Pernambuco os coronéis ficaram com a terra da mãe de Volta Seca. Ela desceu para a cidade para pedir justiça. Morreu no caminho, Volta Seca continuou a caminhada com seu rosto sombrio. Muita coisa aprendeu na cidade, entre os Capitães da Areia. Aprendeu que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres. Na cidade, também. Aprendeu que as crianças pobres são desgraçadas em toda parte, que os ricos perseguem e mandam em toda parte. (AMADO, 2009, p. 233)

Sobre esse caráter múltiplo que a cidade apresenta, comenta o sociólogo e professor da PUC-RJ Renato Cordeiro Gomes: “a cidade é o território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo jamais saturado de imagens [...]” (GOMES, 1994, p. 53). Na época em que o romance foi escrito, Salvador, geograficamente, era dividida em Cidade Alta, lugar da classe abastada, dos ilustres da burguesia, dos poderosos, e Cidade Baixa, onde moravam os excluídos e marginalizados pela sociedade – o que levou o autor a utilizar o espaço para caracterizar, guiar e transformar a vida dos personagens, tanto no que se refere às suas ações quanto às suas personalidades.

Tal era o caso da cidade de Salvador no período colonial, quando a chamada “cidade baixa”, no dizer de um historiador do período, “era dominada pelo comércio e não pela religião” (dominante junto com os edifícios públicos mais importantes, na “cidade alta”). “No cais [...] marinheiros, escravos e estivadores exerciam o controle e a área muito provavelmente fervilhava com a mesma bulha que lá se encontra até hoje em dia”. (DAMATTA, 1994, p. 30)

Notemos como novamente o espaço da cidade surge dividido: cidade alta X cidade baixa; espaço degenerador X espaço acolhedor. No livro *Todas as cidades, a cidade*, o pesquisador Renato Cordeiro Gomes discorre sobre essa caracterização dualista das cidades na literatura:

Apreender, assim, as cidades é detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno. Descrever e rearticular esse fio é a tentativa de ler a cidade, que parece um quebra-cabeça ilegível, semelhante ao sonho. Nesta ótica, a *duplicidade* é o princípio estruturante das cidades invisíveis: cada cidade se divide em duas. Há duas maneiras de ler a cidade, embora não simétricas. (GOMES, 1994, p. 50)

São cidades que flutuam entre duas tendências confrontadas cotidianamente, conferindo-lhes dois rostos. Um aparente, visível, de mecanismo funcional e funcionante, que tenta organizar o ritmo da vida de seus habitantes; o outro é o rosto da crise que rechaça o modelo urbano funcional. Duas realidades em fricção desestabilizadora que se enfrentam e põem em questão o ordenamento espacial da grande cidade. (GOMES, 1994, p. 54)

Salvador foi fundada em 1549 e sua topografia é privilegiada: situada entre o mar e o morro, divide-se em Cidade Alta e Cidade Baixa, e se abre para o mar. Jorge Amado possuía uma relação muito íntima com a capital baiana, já que na grande maioria de suas obras estão presentes descrições de ruas, bairros, feiras, mercados, ladeiras e praias de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, a cidade da Bahia, “negra por excelência”. Além de traçar a cartografia do lugar, frequentemente o autor faz uma crônica dos costumes da população baiana: discorre sobre as igrejas, as

macumbas e os terreiros, as comidas típicas, a lavagem da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, as homenagens a Iemanjá e a São João, entre outras festas populares. O escritor investiga o caráter do baiano, valorizando a mestiçagem do povo e as contradições de seu espírito libertário e conservador, fazendo questão de abordar também suas misérias e dores. Jorge Amado relembra que as ruas da cidade conservam as marcas da escravidão e que há questões crônicas de saúde e de moradia que atingem a população mais pobre⁸. Ecos da intensa atividade política do autor podem ser sentidos principalmente na primeira fase de sua produção, já que, no ano de publicação de *Capitães da Areia*, Jorge Amado foi eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro. Sobre essa tessitura de imagens e significados organizada pelos autores em suas obras, Renato Cordeiro Gomes comenta:

Estas cidades implicam uma cartografia imaginária, sobrepondo os tempos e os espaços num labirinto em que se busca não um ponto de chegada, mas uma infinidade de percursos, uma atividade de conexões [...] rede-texto, cuja leitura procura engendrar uma possível legibilidade; leitura que é travessia, passagem: percurso, conexões. (GOMES, 1994, p. 41)

Nos capítulos intitulados *Caminhadas pela cidade* e *Relatos de espaço*, do livro *A invenção do cotidiano*, o historiador francês Michel de Certeau levanta questões relativas aos espaços e lugares, diferenciando-os a partir de suas apropriações pelos sujeitos. Para ele, lugar é “[...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade” (CERTEAU, 1998, p. 201). Seria possível entender o lugar como uma rua, uma praça – quando planejada e construída –, como a malha viária de uma cidade, ausente de significado. Ou seja,

⁸ É interessante percebermos – tendo em vista tudo o que já foi exposto anteriormente, acerca do regionalismo – que, em *Capitães da Areia*, um regionalismo urbano é constante durante toda a obra. Embora muitos teóricos afirmem que o regionalismo seja geralmente relacionado aos temas rurais e de interior, autores como Jorge Amado e Dalton Trevisan nos mostram que o espaço urbano também serve de cenário às narrativas regionalistas.

seria a configuração espacial das coisas. Sob a perspectiva de Certeau, podemos entender o espaço como a prática do lugar, isto é, como os sujeitos o transformam constantemente a partir das suas ocupações, apropriações e vivências. Assim, “[...] a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1998, p. 202). Ele ainda acrescenta que são os passos que moldam os lugares e os transformam em espaços: são os percursos que inserem e inscrevem sentido nestas camadas simbólicas, as quais se sobrepõem e criam uma extensa rede de significados e que, compartilhadas simbolicamente através da comunicação, modificam os usos que os sujeitos fazem dos espaços. “[...] as motricidades dos pedestres formam um desses ‘sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade’ [...]”. (CERTEAU, 1998, p. 176). Ao caminhar, o sujeito se apropria das possibilidades permitidas pelas configurações espaciais disponíveis, o que, por fim, ainda implica diversas novas relações entre os outros indivíduos que ocupam o mesmo espaço.

O antropólogo Roberto DaMatta também discorre sobre o tema em seu livro *A casa & a rua*, reafirmando a relevância das experiências que acontecem nos lugares transformando-os em espaços, aproximando-se, porém, de uma ótica mais social do assunto.

[...] o espaço se confunde com a própria ordem social de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido. [...] o espaço não existe como uma dimensão social independente e individualizada, estando sempre misturado, interligado ou “embebido” [...] em outros valores que servem para a orientação geral. (DAMATTA, 1994, p. 30).

O pesquisador brasileiro vai mais além, e compara como os diferentes tipos de sociedades encaram a espacialização dos lugares. Ele exemplifica como as

sociedades individualistas – a norte-americana seria uma delas – e as relacionais – sendo a brasileira uma das representantes – organizam a identificação de ruas e avenidas em suas cidades.

[...] as cidades dos Estados Unidos se orientam muito mais em termos de pontos cardeais – Norte/Sul; Leste/Oeste – e de um sistema numeral para as ruas e avenidas do que por qualquer acidente geográfico, ou, ainda, alguma característica social e/ou política. [...] a forma de notação surge de modo muito mais individualizado, quantificado e impessoalizado. [...] Nas cidades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora. Para verificar isso, basta conferir a expressão brasileira “centro da cidade”, e também a conotação altamente negativa do espaço *sub*-urbano – suburbano –, altamente em contraste com os Estados Unidos. (DAMATTA, 1994, p. 31-32).

Com base nos escritos de Michel de Certeau e Roberto DaMatta é possível afirmar que, durante a narrativa de Jorge Amado, observa-se cada lugar da cidade de Salvador citado pelo autor sendo transformado em um espaço abarrotado de sentido pelas experiências e percursos vividos pelos personagens da obra. Assim, pode-se dizer que alguns lugares mencionados durante a narrativa representam metáforas a partir das relações experimentadas pelas personagens, a exemplo do carrossel localizado à pracinha em Itapagipe. Nele, os menores infratores vivenciam um raro momento de diversão, relacionando-se como crianças de verdade.

Volta Seca e o Sem-Pernas nunca haviam acolhido uma idéia com tanto entusiasmo. Eles muitas vezes já haviam visto um carrossel, mas quase sempre o viam de longe cercado de mistérios [...]. 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. [...] 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. (AMADO, 1996, p. 56-59).

Outro lugar que se transforma em espaço e que não pode ser deixado de fora dessa análise é o já citado trapiche à beira mar, onde vivem as crianças do grupo. Entretanto, como o lugar não chega a ser realmente uma casa e sim um refúgio, muitas experiências ali vividas não são boas. O trapiche representa o último abrigo onde os meninos puderam se esconder sem que ninguém os achasse ou perseguisse; um local obscuro e abandonado que restou às crianças, as quais não tinham outra escolha, senão ali ficar. Roberto DaMatta apresenta um ponto de vista interessante a respeito dos espaços estereotipados negativamente e indignos de reconhecimento:

Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo ao conflito ou à contradição – como as regiões pobres ou de meretrício – fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. Jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição: ‘zonas’, ‘brejos’, ‘mangues’ e ‘alagados’. Locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo. (DAMATTA, 1994, p. 45)

Desse modo, podemos perceber a cidade de Salvador concebida por Jorge Amado de maneira a se encaixar em ambos os entendimentos acerca do espaço – propostos por Michel de Certeau e por Roberto DaMatta. De acordo com o professor francês, cada lugar de Salvador onde um dos garotos do grupo dos Capitães da Areia viveu uma experiência só foi transformado em espaço por causa de tal acontecimento ou por causa de outras relações entrelaçadas com demais sujeitos em tal local. Para Pedro Bala, por exemplo, o areal nunca mais será o mesmo depois da noite em que forçou a menina desconhecida a ter uma relação sexual consigo. O cenário se transformou de um simples lugar em um espaço que lhe traria

lembranças angustiantes para sempre. Sem-Pernas preferiu se atirar do alto do Elevador para morrer a retornar à cela da prisão, lugar onde vivenciou experiências terríveis, conseqüentemente eternizadas na forma de um espaço abominável.

Já em conformidade com o teórico brasileiro, o qual postula a diversidade na visão do espaço entre os diferentes tipos de sociedades, observamos que a cidade de Salvador – uma das maiores representantes da cultura brasileira – se encaixa perfeitamente no modelo relacional de construção do espaço: ao nos lembrarmos da divisão entre Cidade Alta e Cidade Baixa reconhecemos imediatamente a segregação existente no município. A Cidade Alta, superior, elevada, abastada, e a Cidade Baixa, degradada, decaída, rebaixada – denominações carregadas do sentido hierárquico e pessoal mencionado pelo antropólogo brasileiro.

Omulu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram [...]. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama. [...] Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omulu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo. Apesar disto, os homens da Saúde Pública vinham e levavam os doentes para o lazareto. [...] Morriam sem ninguém saber [...]. (AMADO, 1996, p. 132-133)

E, assim como afirma o pesquisador Renato Cordeiro Gomes, são justamente as duras experiências vividas pelos meninos abandonados nas ruas de Salvador que os tornam sujeitos agentes da transformação dos lugares em espaços: “Este é o universo da grande cidade moderna, lugar da ‘experiência de ser estranho no mundo’, de estar sob o signo da precariedade e do desamparo, cujos heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência.” (GOMES, 1994, p. 69)

É fundamental lembrar que, conforme Certeau, toda descrição é criadora: “[...] toda descrição é mais que uma fixação, é um ato culturalmente criador. [...] Ela é então fundadora de espaços. [...] onde os relatos desaparecem [...], existe perda de espaço.” (CERTEAU, 1998, p. 209). Portanto, independente da maneira como Jorge Amado descreve a cidade de Salvador, ele a recria, a reinventa, a reconstrói, de forma a criar espaços que ficarão eternizados na imaginação de cada leitor, evitando, assim, que haja a perda de representações importantes da cidade, na cena escrita construída pela literatura.

Visto que os cidadãos têm suas identidades construídas por meio das experiências vividas em diversos lugares das cidades onde moram e por onde viajam, é necessário examinar como o período regionalista brasileiro reflete, na literatura, a identidade nacional, assunto que será abordado no próximo subcapítulo.

1.3 A IDENTIDADE NACIONAL CONFORME STUART HALL

É de grande importância considerar que a partir do início do século XIX a diversidade de reciclagens, as combinações e recombinações – no âmbito dos gêneros textuais, da discussão acerca da identidade e da alteridade, e das múltiplas abordagens teóricas – cresceram imensamente. Isso nos faz buscar ou, ao menos, considerar ideias desconstrucionistas e refletir seriamente sobre os discursos de caráter totalizante, quando discutimos literatura, cultura e artes em geral.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2001) apresenta algumas questões de identidade cultural, analisando também a possível existência de uma crise identitária, assim como os caminhos percorridos por essa crise; finalmente, são propostos pelo autor novos olhares para a temática da identidade. O

pesquisador jamaicano inicia seu livro sinalizando as concepções de identidade que permeiam o sujeito desde o Iluminismo. A partir de seus estudos, Stuart Hall distingue três concepções de identidade do ser humano: o sujeito do Iluminismo, que é o indivíduo centrado e dotado de capacidades de razão; o sujeito sociológico, presente no mundo moderno e que não é independente, uma vez que se forma pela relação que estabelece com os outros; e o sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa, promovendo assim um debate em torno dos conflitos de identidade.

Ao longo de todo o livro, o autor questiona sobre em que, efetivamente, consistem os conflitos de identidade e afirma a urgente necessidade de repensarmos o nosso entendimento sobre essa crise, visto que as sociedades foram, ao longo do tempo, marcadas por transformações que influenciaram as maneiras de compreender os sujeitos e sua cultura. Stuart Hall sugere uma nova maneira de trabalharmos com a temática, percebendo que toda identidade é móvel e pode ser redirecionada, indicando a possibilidade de utilizarmos o termo “identificação” ou a expressão “processo identitário” para compreender de maneira mais significativa as representações que formam (e transformam) as culturas, os sujeitos e os espaços.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2001, p. 50-51)

[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? Essa idéia está sujeita à dúvida por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. (HALL, 2001, p. 59)

Com base nesse breve apanhado das ideias de Hall, consolida-se a mudança que houve na perspectiva que analisa as identidades. Em *Capitães da Areia* nota-se a constante luta de vários dos meninos abandonados para construir sua identidade, levar adiante um processo identitário e até mesmo se descobrir como sujeitos sociais. Entretanto, em meio a tantas experiências dramáticas, qualquer pessoa teria dificuldade em fazê-lo, sobretudo crianças e adolescentes sem qualquer estrutura familiar e escolar. Até mesmo o personagem do padre José Pedro sente-se pressionado pelo juramento que fez à Santa Ordem e o forte sentimento de piedade que tem pelos meninos de rua.

Fazia pouco tempo que o padre captara de todo a confiança dos meninos. Estes já o tratavam como amigo, mesmo quando não o levavam a sério como sacerdote. O padre tivera de passar por cima de muita coisa para conseguir a confiança dos Capitães da Areia. Mas José Pedro pensava que só Pirulito e sua vocação pagavam a pena. O padre tivera que fazer muita coisa contra o que lhe haviam ensinado. Pactuara mesmo com coisa que a Igreja condenaria. Mas era o único jeito... [...] pensou que muito possivelmente tudo o que fizera fora errado, seus superiores não aprovariam. E, no Seminário, lhe tinham ensinado a obedecer. Mas pensou nos meninos. [...] Era preciso salvar aqueles pequeninos... As crianças eram a maior ambição de Cristo. Devia se fazer tudo para salvar aquelas crianças. Não era culpa deles se estavam perdidos... (AMADO, 1996, p. 140-141)

Um dos adolescentes exposto no romance como que lutando constantemente para se encontrar é Sem-Pernas, o menino com dificuldades para

andar, que foi preso muito cedo e sofreu na cadeia, com os maus tratos dos policiais. Ele carrega consigo uma raiva imensa do sistema, da sociedade, do mundo em geral e não consegue se relacionar de maneira normal com as pessoas.

Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. Nunca conseguira amar a ninguém, a não ser a este cachorro que o segue. Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico. (AMADO, 1996, p. 238)

Como vimos anteriormente, tamanha é a revolta que Sem-Pernas sente, que depois de ser perseguido pela polícia, nas ruas da cidade, o menino se joga de um prédio, preferindo suicidar-se a voltar a ser preso e a sofrer os abusos que uma vez já havia enfrentado.

Outro personagem que tem seu conflito identitário descrito detalhadamente é Pirulito, o menor infrator que tem vocação para a vida religiosa e que sonha em ser padre no futuro. O garoto se vê frequentemente castigado por Deus, por estar roubando e cometendo crimes. Ele passa horas rezando e vê no Padre José Pedro um modelo a ser seguido; entretanto, devido às condições precárias da vida que leva, se vê obrigado a roubar para sobreviver.

E se voltou de todo para Deus, ouvia a voz de Deus, rezava ante os quadros que o padre lhe dera. No primeiro dia começaram a mofar dele no trapiche. Ele espancou um dos menores, os outros se calaram. No outro dia o padre disse que ele fizera mal, que era preciso sofrer por Deus [...]. E não espancara mais nenhum, evitava as brigas e se não evitava os furtos era que aquilo era o meio de vida que eles tinham não tinham mesmo outro. [...] Ajoelhava horas e horas no trapiche, dormia no chão nu, rezava mesmo quando o sono queria derrubar, fugia das negrinhas que ofereciam o amor na areia quente do cais. (AMADO, 1996, p. 103)

Pirulito busca uma conformidade de vida quase que impossível, pois precisa dos assaltos para continuar a viver, visto que não tem quem lhe sustente. Ao mesmo tempo, indiscutivelmente, ele se cobra pelas coisas erradas que faz, torna-se alvo inclusive de piadas feitas pelos garotos do grupo, e aceita isso como uma espécie de preço que se sente obrigado a pagar por sua inadequação aos padrões.

Temos ainda o líder do grupo – Pedro Bala – que também busca uma formação identitária durante a narrativa. Desde chefiar os outros adolescentes do bando até se definir como grevista, junto aos doqueiros do cais, Pedro Bala também passa pelos maus tratos das ruas e do reformatório. Entretanto, tem algo diferente de Sem-Pernas, pois não nutre o mesmo ódio desmedido pela sociedade. Pedro Bala é o protagonista da história e, talvez pela idealização com que Jorge Amado escreve o romance, o adolescente sofre uma transição identitária que o faz partir do crime nas ruas à bravura no porto, junto aos grevistas. É como se visualizássemos uma espécie de decadência na formação da identidade de Sem-Pernas, o qual termina por se matar; e uma evolução, uma ascensão, no que se refere a Pedro Bala e também a Pirulito.

A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele [...]. Porque é uma voz que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção. Voz poderosa como nenhuma outra. Voz que atravessa a cidade e vem de todos os lados. Voz que traz com ela uma festa, que faz o inverno acabar lá fora e ser a primavera. A primavera da luta. Voz que chama Pedro Bala, que o leva para a luta. Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. (AMADO, 1996, p. 253)

Após a análise das mudanças nos conceitos de sujeito e identidade, exemplificados por meio de passagens do romance em questão, continuemos a

expor as ideias de Stuart Hall, o qual nos desafia a pensar sobre a identidade cultural nacional e seus deslocamentos. O autor critica os modos de perceber as identidades culturais nacionais que soam como formas naturais e neutras. Como resultados de diversos deslocamentos observamos, por exemplo, o hibridismo das nações, já que o autor reforça o fato de as culturas nacionais serem mistas, ou seja, movidas por mudanças, encontros e desencontros.

Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) — e com crescente intensidade desde então — a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente "mistas". [...] As pessoas têm se mudado por várias razões — desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, semi-escravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico. (HALL, 2003, p. 55)

Dessa forma, Stuart Hall reitera seu entendimento em torno da identidade, alegando que não é possível afirmar que temos uma “identidade”, mas que somos formados por uma “identificação”, passível de mudança e transformação.

Levando-se em conta o enorme sucesso que Jorge Amado obteve no Brasil e no exterior, vale a pena reafirmar como suas obras – e aqui se destaca *Capitães da Areia* – retratam a brasilidade concebida pelo romancista. Qualquer processo de construção identitária é um embate entre elementos recorrentes de um repertório cultural já estabelecido e novos valores ou práticas, que passam a fazer sentido e se tornam estratégicos em novos contextos históricos. Não existe uma identidade nacional única, nem definitiva, pois se trata de um processo dinâmico de construção, influenciado pela evolução constante da humanidade. O peso das relações pessoais na sociedade brasileira, a importância das festas na cultura popular e os desdobramentos da mestiçagem, tão fundamentais na leitura que Jorge Amado fez

do Brasil, são elementos acionados para conformar um modelo de identidade nacional brasileira no século XX, convencendo tanto por sua recorrência como por permitir — por meio do exagero e por vezes do estereótipo — opor o Brasil a outras nações, a exemplo do que propõe o antropólogo Roberto DaMatta, pois a identidade se faz por meio da diferença.

Durante a modernidade, a comunidade tradicional fechada e isolada, os laços e obrigações sociais fundados na afetividade e na tradição, a religião, dentre outros, foram, de certa forma, “dissipados” pela evolução dos tempos. Acima de tudo, a modernidade almejava o melhoramento, o progresso, a razão. Os sólidos que se derretiam eram ressignificados e reinseridos em uma nova ordem social, mais racional e lógica. Assim, o período em questão pode ser pensado como um processo de destruição criativa que desenraizava o velho para reenraizá-lo de outra forma, tal como ocorre esporadicamente, em qualquer sociedade. No romance de Jorge Amado, concebido durante a segunda geração do movimento modernista brasileiro, percebe-se justamente essa intenção de melhoramento, de progresso, de evolução da sociedade, tão injusta e degradada. Acima de tudo, o autor baiano, naquela época, explora um processo de “derretimento” das relações humanas, resultado, principalmente, da industrialização, que produziu impacto em diversas esferas da sociedade.

De acordo com Stuart Hall, então, o momento em questão é caracterizado justamente pela dissolução das forças ordenadoras que permitiam ativamente reenraizar e reencaixar os antigos sólidos em novas formas sociais modernas. Em *Da diáspora*, Hall escreve que o processo de globalização já é antigo. A diferença é que atualmente ela existe de modo mais forte, mas seus primeiros sinais já surgiam na época da industrialização, a qual gerava, naquele tempo, uma espécie de

globalização, pois os produtos fabricados eram consumidos no mundo todo, tornando a sociedade “globalizada”. “[...] a globalização não é algo novo. A exploração, a conquista e a colonização européias foram as primeiras formas de um mesmo processo histórico secular (Marx denominou-o ‘a formação do mercado mundial’).” (HALL, 2003, p. 58). Os padrões sociais de referência que balizavam a ordem social tornaram-se fundidos: a classe, o Estado-nação e a cidadania, juntamente com a livre expansão global das forças de mercado, libertaram os indivíduos das amarras a uma ordem rígida e racional-instrumental.

O que Jorge Amado fez foi generalizar e romantizar alguns elementos que, com tanta perspicácia, observou a sua volta, acrescentando várias pitadas de criatividade e utopia. Seu Brasil mestiço, alegre, festeiro e sensual é um conjunto de elementos pinçados dentro de um repertório histórico e cultural, recortes que revelam conflitos, heterogeneidade, transformações, mitos, tabus e desejos de parte significativa dos brasileiros. E por toda a relevância adquirida no cenário artístico-cultural brasileiro, por meio de sua obra – representada neste estudo pelo romance *Capitães da Areia* – é que se faz necessário relacionar como a literatura reflete a identidade nacional, apresentando os processos de formação identitária dos indivíduos de uma sociedade e de regiões específicas das nações.

2 A ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: UMA INTRODUÇÃO

[...] há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.

(Linda Hutcheon)

As analogias entre literatura e cinema são múltiplas e muitas vezes complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas, desde as origens do cinema, pois está ligada a elementos de especificidade e fidelidade. Os pesquisadores e críticos de cinema visam avaliar ou descrever e analisar os processos de transposição de uma obra literária para o roteiro e depois para o filme, podendo focar gêneros textuais, personagens, lugares, estruturas temporais, a época em que acontece a ação, a sequência de acontecimentos etc. A partir de um olhar intersemiótico, as adaptações recriam histórias por meio de imagens que deixam de ser sugeridas para serem concretizadas, reunindo os mecanismos necessários à organização interna da montagem, que pressupõe estética e linguagem própria.

Para analisarmos aspectos da adaptação de um romance a um filme, por exemplo, é necessário considerar que o cinema, mais que um suporte, é uma nova linguagem, diferente da linguagem literária. A adaptação de uma obra literária pode recriar na tela significados tão expressivos quanto os que se encontram no texto de partida, utilizando-se de diferentes recursos técnicos, narrativos e estilísticos, próprios do cinema. A relação intrínseca existente entre livros e filmes quase sempre favorecia o estabelecimento de uma hierarquia entre as formas de expressão, visto que muitos estudos direcionavam o foco para as “falhas” e “deformações” das adaptações em relação a seus textos-fonte. Em decorrência disso, exigia-se uma

“fidelidade” da tradução – conceito que, com as pesquisas pós-modernas, caiu por terra. Conforme Robert Stam, professor da New York University: “[...] a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’.” (STAM, 2006, p. 20). Logo, a insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária pode resultar em julgamentos superficiais, que frequentemente valorizam o texto literário em detrimento da adaptação, sem uma reflexão mais profunda. Os filmes são julgados pobres ou inferiores porque, de um modo ou de outro, considera-se, equivocadamente, que eles não são “fiéis” à obra “modelo”. É importante ressaltar que não se pode fazer nenhuma consideração categórica. Certamente, muitas adaptações não são bem recebidas, porém isso não ocorre simplesmente pelo fato de, na opinião dos espectadores, elas não corresponderem de algum modo ao texto literário – mas também por falhas de roteirização, continuidade, ou outras especificidades cinematográficas. Do mesmo modo, há boas transposições fílmicas – que, independente do fato de se aproximarem ou se afastarem do texto-fonte – são extremamente interessantes e de boa qualidade.

Robert Stam descreve algumas raízes do preconceito, que colocam as adaptações fílmicas em desvantagem perante a literatura:

- 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores);
- 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura);
- 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos);
- 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos);
- 5) anti-corporalidade, (um desgosto pela

‘incorporação’ imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso); 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’). (STAM, 2006, p. 21)

Percebemos, por meio de estudos sobre intertextualidade e intermedialidade, que as relações entre literatura e cinema vêm se modificando, deixando para trás a necessidade de fidelidade entre si e assumindo um caráter transacional, interativo, o qual não mais admite uma via de mão única entre as artes, mas sim inúmeros caminhos pelos quais se pode transitar. Assim, as adaptações, da mesma forma que os textos de partida, também têm como objetivo inovar, recriar, visto que o diretor ou o roteirista de um filme é, igualmente, um autor e visa recuperar uma história, porque ela ainda tem algo a dizer e precisa ser conhecida pela época do diretor e do público que receberá o filme. A transposição de uma obra literária para o cinema é um novo produto, um novo texto, que, por meio da intertextualidade, projeta-se como uma nova leitura do texto base, com novas combinações e finalidades. De acordo com Anna Stegh Camati:

Quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transescritura ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções. (CAMATI, 2009, p. 294)

A partir de tal pressuposto é possível compreender que novas visões podem ser transmitidas pelas adaptações, dependendo das relações intertextuais e intermediáticas que o diretor/roteirista fizer, ao utilizar os vários materiais a que teve acesso durante a produção da transposição. Sobre isso, Tânia Pellegrini afirma:

[...] a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece. Portanto, “a técnica mais exata ainda pode conferir às suas criações um valor mágico” e, apesar de toda a perícia do olho por trás da câmera, [...], cada um pode descortinar o acaso, “a realidade [que] chamuscou a imagem”. (PELLEGRINI, 2003, p. 27)

A linguagem fílmica utiliza-se de recursos específicos na construção da película, os quais nem sempre podem ser explorados no universo da escrita. Essa é uma questão relevante e que vem sendo aprofundada durante as últimas décadas, por meio de estudos na área de tradução intersemiótica e de outras áreas afins, como a tradução e o comparatismo. Com o desenvolvimento tecnológico e da comunicação, advindo das imensas mudanças de contexto e da sociedade em geral, esse campo de análise nasceu da necessidade de estudar os trânsitos de textos e signos entre as variadas mídias. Sendo assim, quando examinamos uma adaptação de um texto literário para um cinematográfico, por exemplo, temos uma tradução intersemiótica, pois o texto-fonte, literário, foi transposto para outra linguagem, que combina signos verbais e não-verbais. O teórico Júlio Plaza define “tradução intersemiótica” da seguinte maneira:

Tradução como prática criativo-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamentos em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 1987, p. 14)

A partir do momento em que os estudos a respeito de intertextualidade e intersemiótica começam a se desenvolver, surge a “solução” para as ideias pré-definidas que tanto rebaixavam o cinema e outras formas de arte perante a literatura. O que Robert Stam destaca é que, com o surgimento de novas teorias e

estudos, as transposições começaram a ganhar espaço e reconhecimento. Ainda de acordo com o autor:

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmemente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. A nivelção provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funciona analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte. (STAM, 2006, p. 21-22)

É claro que tantos anos de conceitos enraizados sobre fidelidade X traição, superioridade X inferioridade, sagrado X profano, clássico X moderno não são facilmente atualizados, porém, por meio de muitas pesquisas já é possível reconhecer mudanças nas opiniões, fato que abre espaço para a valorização de todas as formas artísticas. Ainda conforme Tânia Pellegrini:

Essas rápidas e incompletas reflexões sobre o funcionamento das categorias narrativas, na sua relação com o horizonte técnico da produção das imagens – desde as estáticas até as eletrônicas –, que criou novas formas de percepção e representação, constituem, de fato, a formalização de uma preocupação maior, de caráter ético, digamos, com relação aos caminhos que se abrem para a literatura neste novo século. (PELLEGRINI, 2003, p. 33)

Outra questão importante que não pode ser esquecida é a da autoria, ou seja: quais limites da autoria do texto de partida são ultrapassados, invadidos ou modificados pela adaptação? Uma transposição pode basear-se em algo já escrito anteriormente, mas é, sim, original em seu propósito de (re)criar imagens para uma história já existente. Sendo assim: com qual grau de “originalidade” interfere-se no texto de partida? Mesmo quando analisamos o texto fonte, do qual Jorge Amado é o

autor, é possível concluir que os leitores desempenham também o papel de autores, uma vez que criam representações do texto escrito em suas mentes. Robert Stam explica que, no fim da década de 1950 e princípio da década de 1960, uma ideia já bem antiga ressurgiu: o culto ao autor cinematográfico – processo também conhecido como autorismo – que permitiu o emparelhamento do status do diretor ao dos autores literários. Ainda na mesma década, em 1968, Roland Barthes publica o texto *A morte do autor*, seguido por Michel Foucault, que, em 1969, escreve *O que é um autor?* Conforme resume Robert Stam, o crítico literário francês “reconfigurou o autor como um subproduto da escritura, convertendo-o agora em uma mera instância da escritura [...]. Para Barthes, a unidade de um texto derivava não de sua origem, mas de seu destino. A obstetrícia barthesiana, na verdade, matou o autor a fim de possibilitar o nascimento do leitor” (STAM, 2003, p.145). Assim, o professor da Universidade de Nova Iorque explica que o estruturalismo autoral – inserido no movimento intelectual denominado estruturalismo – deixa de lado preocupações com o autor de determinada obra, mas se volta diretamente para a importância crucial que a linguagem assume para a evolução do pensamento humano.

No cinema, a abordagem estrutural implicou o distanciamento de qualquer empreendimento crítico valorativo interessado em celebrar o estatuto artístico do meio ou de cineastas e filmes individuais. [...] Se a política dos autores valorizava certos diretores como artistas, para a semiologia, todos os diretores são artistas e todos os filmes são arte, simplesmente porque o estatuto socialmente construído do cinema é o da arte. (STAM, 2003, p. 126)

É com essa noção de valorização das transposições que passamos a analisar a película *Capitães da Areia* (1937), a qual já foi adaptada inúmeras vezes e para diversas mídias. Surpreendentemente, ganhou, em 1971, uma versão cinematográfica estrangeira: *The Sandpit Generals*, dirigida pelo americano Hall

Bartlett e selecionada para o 7º Festival de Cinema Internacional de Moscou, no mesmo ano. Mesmo sem ser premiada, a produção foi proclamada pelo jornal *Komsomolskaya Pravda* como o melhor filme estrangeiro da época. Ao contrário do grande sucesso alcançado na Rússia, onde se tornou icônico, o filme americano não teve audiência nos Estados Unidos, devido a seu contexto socialista.⁹ No Brasil, entretanto, essa versão continua inédita.

O sexto romance de Jorge Amado resultou, também, em uma minissérie de TV, exibida pela Rede Bandeirantes, em 1989, dirigida por Walter Lima Jr. A narrativa foi trazida para o palco em 1958, na capital baiana, pelo padre Valter Souza; por Carlos Wilson em 1982, tendo sido encenada por diversos grupos teatrais no Brasil e no exterior; e finalmente, em 2002, por Roberto Bomtempo, da Companhia Baiana de Patifaria. Também a dança ganhou versões nacionais e internacionais do livro de 1937, o qual foi adaptado pelo Grupo Êxtase, em Minas Gerais, no ano de 1988; por Raymond Foucalt e Plínio Mosca, na França, em 1988; por Friederich Gerlach, na Alemanha, em 1971; e por Nanci Gomes Alonso, na Argentina, em 1987. Curiosamente, até mesmo os quadrinhos tiveram uma transcrição baseada em *Capitães da Areia*: o romance foi adaptado por Ruy Trindade e publicado pela Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, em 1995.¹⁰

O objetivo deste capítulo é ilustrar o processo de adaptação do livro de Jorge Amado para o filme de mesmo título, dirigido e produzido pela neta do escritor baiano, Cecília Amado¹¹, e lançado em 14 de outubro de 2011¹². Para tanto, as

⁹ Informações disponíveis em: <http://www.thepeoplesvoice.org/TPV3/Videos.php/2012/02/28/the-sandpit-generals>. Acesso em: 12 out. 2015.

¹⁰ Informações disponíveis em: http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=148&lang=pt&obra=806&start=6#obra. Acesso em: 12 out. 2015.

¹¹ Anteriormente a essa adaptação, Cecília Amado já havia atuado como assistente de continuidade e assistente de direção em outros longas-metragens brasileiros. Na televisão, trabalhou como continuísta em minisséries e novelas.

fontes teóricas pesquisadas neste capítulo são publicações dos períodos moderno e pós-moderno, visto que o romance e o filme foram produzidos nessas épocas, respectivamente.

Sabe-se que a adaptação tem como resultado uma produção fílmica em que o espectador pode reconhecer a obra original, mesmo que haja transformações decisivas. Conforme mencionado anteriormente, as adaptações trazem muito da obra em que se inspiram, todavia, podem alterar diversos aspectos – seja por escolha do roteirista e/ou diretor, seja pela duração da película, e até mesmo por razões orçamentárias, além de um item muito importante: para adaptar a história ao contexto e ao público que irão receber o filme.

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. [...] Operar sobre o passado encerra um problema de valor. Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro. (PLAZA, 1987, p. 5-6)

Para, de certa forma, também recuperarmos a história, antes de desenvolver o objetivo do presente capítulo, faz-se importante relacionar alguns dos vários estudos realizados sobre Jorge Amado e sua obra - a fim de justificar a pesquisa em questão e, acima de tudo, reconhecer sua importância no cenário literário nacional. Jorge Amado foi um homem atento a tudo que o cercava e um escritor capaz de tecer elos de época com a tradição, assim como de diferentes linguagens artísticas

¹² A película *Capitães da areia* foi selecionada para a Première Brasil do Festival do Rio 2011.

com as formas de comunicação. Sua obra estabelece múltiplos diálogos. Alguns livros remetem a outros, retomando temas, cenários ou personagens. Grande parte faz uma ponte entre ficção e vida real. A maioria remete à tradição popular brasileira, em especial ao cordel. O estudo da ficção amadiana é, portanto, um campo vasto para analisar, assim, a intertextualidade. Verificamos que, por exemplo, em *Jorge Amado e a literatura de cordel*, Mark Curran busca elementos usados pelos cordelistas nos romances *Os pastores da noite*, *Tenda dos Milagres* e *Tereza Batista cansada de guerra*. O autor, que pesquisa o cordel há 35 anos, tem outras publicações nessa área, como uma *História do Brasil em cordel*.



Figuras 3 e 4 – Xilogravuras de Calasans Neto para a primeira edição de *Tereza Batista cansada de guerra*.

Fonte: <<http://www.jorgeamado.org.br/>>.

Além de Roberto DaMatta, Luis Bueno e Eduardo de Assis Duarte, citados nesta pesquisa, diversos outros autores se dedicaram a examinar detalhadamente a produção do escritor baiano, como: Ilana Seltzer Goldstein, Itazil Benício dos Santos, Alexandre Lôbo, José Paulo Paes e Jean Roche. Já na mídia jornalística, pode ser encontrada uma infinidade de entrevistas e publicações em periódicos

nacionais e estrangeiros. Alfredo Bosi e Antônio Cândido, renomados críticos literários, entre outros, destacam vicissitudes na obra do escritor baiano, conforme podemos verificar por meio das seguintes citações: “A obra de Jorge Amado é denominada pelo impulso, sendo cheia de altos e baixos que revelam descuido de fatura, tanto na composição quanto ao acabamento, prejudicando muitas vezes o efeito da sua capacidade fabuladora.” (CANDIDO; CASTELLO, p. 321)

Cronista de tensão mínima, soube explorar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueiam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso à vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *Eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. (BOSI, 1994, p. 458-459)

Após recuperarmos o universo de análises acerca da produção de Jorge Amado, vemos que se trata de uma obra que consegue conquistar leitores e críticos com a mesma intensidade. Quando analisamos a transposição cinematográfica de 2011, é possível visualizar que muitas cenas foram mantidas ou alteradas quando as comparamos com as narradas no romance, o que não tornou o filme incoerente, nem muito menos entediante. Logo, por meio da seguinte passagem do texto de Robert Stam, podemos verificar como as alterações no roteiro são decisivas durante a produção das adaptações.

[...] o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas

verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. [...] Em termos não-linguísticos, numa linguagem mais Deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia lingüística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação. (STAM, 2006, p. 50)

Portanto, já que a recriação é um processo natural, a própria percepção do mundo ao nosso redor se dá pela transposição, método pelo qual aquilo que é percebido é recriado em signos ao chegar à mente. Depois, esses signos irão estruturar outros processos essenciais, como a comunicação e o pensamento. Toda recriação envolve uma complexidade de sistemas culturais, tecnológicos e políticos. Intersemiótico é tudo o que diz respeito a mais de um meio, mais de uma semiose. Uma tradução intersemiótica, então, é uma tradução de uma coisa de um meio para outro; é uma recriação ainda mais ousada e complexa, um grande desafio, pois nesse processo códigos sempre serão perdidos, afinal, a mídia está mudando. E, já que as mídias são tão diferentes, diversas também são as possibilidades de resultado. Segundo Jorge Furtado (2003), o que vemos no filme é uma produção que recebe interferências de inúmeros profissionais, como diretor, roteirista, produtor, figurinista, que influenciam muito no processo de tradução de uma história que era formada apenas na imaginação do leitor e que, ao ser transposta para o cinema, deverá se apresentar concreta e visualmente ao espectador. Dessa forma, destacamos que a interpretação está intrínseca no processo de reconhecimento e adaptação do conteúdo. Assim, jamais podemos considerar como superior uma obra ou outra, principalmente quando estão inseridas em diferentes formas de expressão artísticas. As colocações do teórico Júlio Plaza corroboram com os estudos de Robert Stam, quando este afirma que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 1987, p. 1)

Confirma-se, assim, e, acima de tudo, que a cada vez que uma nova versão ou adaptação surge, clássicos e best-sellers são atualizados, revitalizados e eternizados pelos diálogos intertextuais e intermediáticos propostos.

2.1 CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS E PASSAGENS ESPECÍFICAS TRANSPOSTAS PARA O FILME

Conforme mencionado anteriormente, o romance *Capitães da Areia* foi adaptado para a grande tela 74 anos após sua publicação. Enquanto o romance descreve primeiramente o velho trapiche abandonado à beira da praia e parte para a descrição de seus moradores – os meninos de rua, o filme se inicia com imagens do culto a Iemanjá, uma das cerimônias mais populares do povo baiano. De acordo com os pressupostos da Umbanda e do Candomblé as oferendas para Iemanjá devem ser realizadas à beira-mar ou em alto mar, utilizando, neste caso, embarcações. Como se trata de uma deusa vaidosa, ela pede presentes relacionados à beleza: colares, braceletes, espelhos, flores, perfumes, enfeites em geral. E é logo no começo do filme que Pedro Bala mergulha, ao som do berimbau, para alcançar o barco que carrega as oferendas à Iemanjá, levando-lhe um espelho, símbolo maior da vaidade feminina. Assim, é possível visualizar, já logo nas primeiras cenas da película, elementos regionais do estado baiano, os quais Jorge Amado descreve em diversos capítulos separadamente: o sincretismo religioso, a miscigenação racial, o Candomblé, a música e a dança. Além disso, é importante

ressaltar que a praia, uma paisagem tipicamente brasileira, serve de pano de fundo para toda a cena.



Figura 5 – O início do filme: culto à lemanjá. (CAPITÃES, 2011).

A crítica social é um aspecto constante na obra de Jorge Amado e, acima de tudo, em *Capitães da Areia*. A adaptação mostra o abandono dos garotos de rua e a violência das cidades, tema que nunca deixou de existir no Brasil, atualizando o romance de 1937. “Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem” (STAM, 2006, p. 34). Ao assistirmos na tela à trajetória do bando de meninos abandonados, obviamente fazemos ligações com a obra literária; entretanto, por meio de nosso conhecimento de mundo, de nossa experiência e vivência em sociedade, como cidadãos brasileiros, nos damos conta de que setenta e quatro anos se passaram; um novo século se iniciou, sem que a situação retratada pelo filme tenha apresentado alguma mudança na vida real. Conforme as palavras de Stam, essa reciclagem de informações, imagens e textos, que é provocada pelas adaptações, é motivo mais do que suficiente para reconhecermos a grande

necessidade de novas produções, para que nossas dificuldades sociais não permaneçam isoladas ou esquecidas.

Uma das maneiras encontradas pela direção do filme de representar a difícil situação dos meninos abandonados é o momento em que o personagem Aurélio dos Santos, cantor, interpreta a música *Direito de Sambar*, escrita em 1975 pelo compositor e cantor baiano Oscar da Penha (1924-1997), mais conhecido como Batatinha. É clara a escolha feita pela diretora e roteirista Cecília Amado de incluir uma canção que retrata o infortúnio vivido pelos garotos abandonados, principalmente por Sem-Pernas, o qual, enquanto escuta a música, bebe e se recorda da família que acabara de enganar e roubar.

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

O destino não quer mais nada comigo
É meu nobre inimigo
E castiga de mansinho (PENHA, 2015)

A escritora Linda Hutcheon explora como o suporte auditivo utilizado nas adaptações colabora para a construção das cenas, afetando, conseqüentemente, o espectador:

Quando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem. [...] As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação [...]. O som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera [...]. (HUTCHEON, 2011, p.70-71)

Enquanto, no romance, a descrição da tristeza e da revolta de Sem-Pernas se estende por inúmeras páginas de vários capítulos, no filme poucas cenas, porém fortes, denunciam a desesperança do menor abandonado.



Figura 6 – O desalento de Sem-Pernas (CAPITÃES, 2011).

Enquanto os outros meninos cantam, dançam e se divertem em meio à roda de samba, Sem-Pernas bebe pensando na mãe que havia encontrado, que tinha se proposto a adotá-lo e a cuidar dele, e também na armadilha da qual participou a contragosto com o bando, para assaltar o casarão – fazendo-o perder a oportunidade de ter uma família. Provavelmente devido ao fator tempo, a roteirista optou por transmitir o sentimento de desesperança do personagem de forma objetiva, mas ao mesmo tempo forte, e apoiada pela trilha sonora, que auxilia no desvendamento dos sentimentos do personagem. Independente da razão que levou Cecília Amado a recriar tal cena, é por meio da análise das releituras realizadas que visualizamos o impacto gerado por uma obra em seus leitores: nesse caso, o esmorecimento do menor abandonado, claramente oposto à ocasião festiva, nos deixa ver, além de tudo, a perspectiva da diretora, que, na adaptação, apresenta sua (re)leitura do texto-fonte. Faz-se necessário, assim, examinar sempre as motivações históricas e culturais que geraram as diferenças entre as diversas recepções.

Outro aspecto interessante que se pode notar na adaptação é a maneira que Cecília Amado encontrou de contextualizar uma das peripécias do líder Pedro Bala.

A imagem de Ogum havia sido apreendida pela polícia no terreiro de Candomblé e Mãe Aninha pediu a ajuda dos garotos para recuperá-la. Pedro, prontamente, se dispõe a infiltrar-se na delegacia e trazer o objeto de volta. Enquanto o chefe dos Capitães da Areia usa de artimanhas para entrar no posto policial, Professor, no trapiche, conta uma história de piratas aos meninos. “Lobo, capitão dos mares, conseguiu penetrar no navio inimigo e entrou na sala do tesouro” (CAPITÃES, 2011). A analogia proposta no roteiro adaptado (Lobo, capitão dos mares = Pedro Bala, capitão da areia; navio inimigo = delegacia; tesouro = imagem de Ogum) não é narrada no romance, porém, para o espectador, a leitura de Professor só faz aumentar a emoção da missão de Pedro Bala, assim como a expectativa por seu desfecho. Certamente esse foi um recurso que, no filme, complementou o caráter aventureiro da obra de Jorge Amado. Novamente de acordo com a escritora Linda Hutcheon, na citação a seguir, verificamos que – ao assistirmos ao ato de heroísmo do protagonista, o qual se dispõe a entrar exatamente no lugar que deveria evitar – a cena torna-se emocionante justamente porque vemos, no interrogatório do delegado, na expectativa dos meninos no trapiche, e principalmente na expressão de Pedro Bala, toda a ousadia que tal ato representa. O mesmo ocorre quando Pedro retorna à praia, empunhando a imagem e sendo celebrado pelos amigos (figura 3).

Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. [...] uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestésicamente. [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, a às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história como

em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)



Figura 7 – Resgate da imagem de Ogum por Pedro Bala (CAPITÃES, 2011).

Uma segunda analogia proposta pela direção da adaptação é a forma como a valentia da personagem Dora é apresentada. A coragem da menina é descrita no livro da seguinte maneira:

É verdade que Dora é a mais valente de quantas mulheres já nasceram na Bahia, que é a terra das mulheres valentes. Mais valente mesmo que Rosa Palmeirão, que deu em seis soldados, que Maria Cabaçu, que não respeitava cara, que a companheira de Lampião, que maneja fuzil igual a um cangaceiro. Mais valente porque é apenas uma menina, apenas está começando a viver. (AMADO, 1996, p. 194)

Na película, Dora se veste como um menino e, orgulhosa, quer jogar capoeira com Pedro, o qual, naturalmente, acha a ideia um absurdo.

Dora: Hoje eu vim aprender a jogar capoeira com o Querido de Deus. Agora eu também sou um Capitão da Areia.

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

Dora: Eu não quero virar homem.

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

Dora (rindo): Um bando de crianças se achando homem.

Boa Vida: Você vai fumar? Porque pra ser homem vai ter que fumar. Você vai fumar?

Dora: Olha só que besteira o Boa Vida tá falando... Que pra ser homem tem que fumar. Nunca escutei tanta besteira assim. Quero ser que nem Rosa Palmeirão, que o Professor falou... Valente na navalha e forte na capoeira.

Pedro Bala: Tá vendo Professor? Fica inventando essas historinhas de mulher-macho pra Dora... Agora ela quer ser igual.

Professor: Não é invenção não, Bala. É verdade.

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

Dora: Não... Pode chamar de Dora mesmo. Não te chamam de Bala? Bala pra mim é mulher! (CAPITÃES, 2011)

Com muitos argumentos, Dora finalmente convence Pedro de que também pode aprender a lutar e a cena se encerra conforme mostra a figura 8. Porém, essa passagem pode ser mais profundamente analisada se considerarmos que não somente a coragem da garota é aqui representada, mas também o papel da mulher, relacionado ao preconceito e sexismo da sociedade. Por meio da transcrição do diálogo, percebemos que Dora, por agora fazer parte do grupo, também quer participar de todas as atividades, inclusive dos roubos – e não somente permanecer no trapiche costurando e cuidando dos feridos. Além disso, ela é absolutamente consciente de que não precisa se tornar um homem para isso, muito menos fumar, porém, terá que trocar o vestido por calças e amarrar os cabelos para conseguir desempenhar melhor as atividades. A caracterização do personagem de Dora, embora de maneira delicada, mostra sim a força das mulheres, mas, acima de tudo, as escolhas, as concessões e as renúncias que elas precisam fazer para alcançarem o respeito do gênero masculino na sociedade – situações não raras mesmo em nossa época contemporânea. Logo, a roteirista optou por dar maior

ênfase a essa cena, incorporando, inclusive, um símbolo de atitude e poder até bem pouco tempo atrás – o cigarro, aliado ao preconceito dos garotos – representado pela imagem de Boa Vida – que impunham uma espécie de “provação” pela qual Dora deveria passar para alcançar o status que desejava. Pedro Bala, por sua vez, aceita a opção da menina, que, decidida, faz com que ele veja que a diferença de gênero pouco importa, quando há determinação. Assim, de forma leve e espontânea, a determinação da garota – simbolizando a luta do gênero feminino contra o preconceito – foi exposta na tela diferentemente do romance, porém de maneira totalmente natural e convincente aos olhos do espectador.



Figura 8 – Dora e Pedro Bala jogam capoeira (CAPITÃES, 2011).

Continuando com a análise da adaptação, observa-se que os recursos que o cinema oferece foram habilmente utilizados pela direção para recriar a passagem em que Pedro Bala permanece encarcerado na solitária do reformatório, logo após ser preso pela polícia. No romance, as aflições do garoto são narradas ao longo de oito páginas; já na película, ouvimos sua respiração tensa e acelerada; observamos uma série de imagens sobrepostas e embaçadas de suas recordações de Dora, dos meninos no trapiche, das ameaças de Ezequiel, do diretor do reformatório – representando a saudade, o desespero, o medo, a fome, a sede e a revolta que sentia em meio à escuridão da cela minúscula. A cena dura dois minutos, mas é

suficiente para transmitir ao espectador, de forma eficiente, todos os sentimentos do adolescente – sendo possível considerarmos que esse episódio possui os mesmos peso e relevância que a sequência possui no romance. Robert Stam comenta a respeito dessa “substancialidade” que os sentimentos, antes somente imaginados, adquirem ao serem projetados visualmente ao espectador.

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo de materialidade. (STAM, 2006, p. 49)



Figura 9 – Pedro Bala encarcerado na solitária do reformatório (CAPITÃES, 2011).

Outro aspecto interessante da adaptação em questão diz respeito ao seu desfecho. Nas últimas páginas do romance, o destino de cada um dos garotos é apresentado pelo narrador, o qual descreve os fatos acontecidos, deixando-os, de certa forma, definidos e resolvidos. Em contrapartida, no filme, o personagem Professor conta a Zé Fuinha, de maneira lúdica e incerta, o futuro de cada um dos meninos do bando dos Capitães da Areia.

Zé Fuinha: E os outros?

Professor: Como assim?

Zé Fuinha: Tu não disse como eu vou ser? Tu deve saber como os outros vão ser!

Professor: Volta Seca vai pro sertão... virar cangaceiro valente e vai fazer parte de um monte de história que a gente vai ler pelo jornal toda noite. Pirulito vai ser padre e papa! Primeiro papa pobre, vai ajudar os meninos de rua e vai parar de roubar. Sendo papa, né, já pensou papa roubando? Não dá, nem na Bahia pode uma coisa dessa. O Boa Vida vai continuar fazendo as músicas dele, num vai ter festa que ele não cante... porreta, viu. O João Grande vai abrir um bar maior que o Porta do Mar, todo mundo vai lá... o Boa Vida mesmo vai tocar nas festas de lá.

Zé Fuinha: E o Gato?

Professor: O Gato? Gato vai bater em Ilhéus com a namorada dele. Dalva vai virar rainha de cabaré e vai roubar o último dinheiro daquela gente do cacau. E o Gato, só no bem e bom! Só não sei do Sem-Pernas... mas acho que ele ainda vai acabar sendo equilibrista.

Zé Fuinha: Sem-Pernas? Equilibrista? E isso pode?

Professor: Pode. Pode tudo!

Zé Fuinha: E tu?

Professor: Eu? Vou pro Rio de Janeiro... ser artista. Vou levar um retrato de vocês pra todo mundo ver. Todo mundo vai conhecer os Capitães da Areia.

Zé Fuinha: E o Bala?

Professor: Pedro Bala vai seguir o destino dele. Não vai ter gente que ele não ajude. Vai ser feito um 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)

A alternativa encontrada por Cecília Amado se afasta da conclusão do texto-fonte em alguns detalhes – principalmente quando o personagem Sem-Pernas não morre. Além disso, as prisões de Gato e de Volta Seca também não acontecem. Por isso, ao encerrar a película de forma lúdica e suave – por meio do diálogo transcrito acima – observa-se que a roteirista decidiu dar um tom positivo, de esperança, à cena final. Tal escolha provavelmente deve-se à diferença de contextos históricos entre a época atual e a da publicação do romance – conforme descreve o primeiro

capítulo desta dissertação. Na década de 1930, as greves fervilhavam e os assalariados lutavam pela conquista de direitos trabalhistas; atualmente, os desafios sociais existem e a configuração nacional é muito diferente. Portanto, pode-se afirmar que o filme tem um final edificante, o que, de fato, abranda demasiadamente o desfecho da narrativa de Jorge Amado. Ao baratear o desenlace de um importante personagem da trama, a diretora perde uma grande oportunidade de trazer impacto ao espectador – que, como o próprio nome diz, tem a expectativa de ser atingido de forma marcante pelo que assiste. É preciso lembrar, novamente, que o que se discute neste momento não é a questão da traição ou da fidelidade em relação ao texto-fonte, mas sim como a ideologia amadiana, em parte, terminou por ser diluída, enfraquecida, quando, na verdade, poderia ter sido extremamente elevada pelo final da transposição fílmica.

Fica claro, obviamente, que escolhas devem ser feitas, no momento em que se decide adaptar uma obra literária para o cinema, ou para qualquer outra mídia visual. Com todos os estudos pós-estruturalistas e pós-colonialistas, além dos Estudos Culturais, a pretensa aura que a literatura sustentava foi enfraquecida, desmistificando, conseqüentemente, a ideia de que adaptações são sempre e necessariamente inferiores, pobres e infiéis a seus textos de partida, ou ainda que, para serem consideradas de qualidade, precisariam seguir exatamente o que já foi escrito anteriormente. Assim, a diretora Cecília Amado propôs uma releitura cujo resultado mostrou-se interessante e conectado ao texto-fonte, sem, no entanto, estar precisamente submetido a cada fato narrado no romance de 1937. Tal resultado surgiu porque a sociedade e o público já não são mais os mesmos da época do lançamento do livro, ou seja, conjunturas sociais, econômicas e culturais mudam constantemente e as adaptações precisam acompanhar essas atualizações para

que o público as possa receber de maneira coerente. Conforme Robert Stam: “[...] a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2006, p. 26).

Para seguirmos com a presente análise é necessário reconhecer como certas escolhas influenciam a produção da adaptação e de seu resultado final. A escritora canadense Linda Hutcheon afirma:

[...] há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. [...] o propósito pode muito bem ser o de suplantando economicamente e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. (HUTCHEON, 2013, p. 44-45)

É possível dizer que Cecília Amado fez uma homenagem a seu avô, visto que o filme foi lançado exatamente dez anos após o falecimento de Jorge Amado, transformando-se no marco inicial das comemorações pelo centenário do nascimento do romancista. Por essa razão, não somos levados a crer que a supressão artística do texto-fonte tenha sido sua motivação para a recriação na grande tela – nem muito menos o desejo de questionar valores estéticos do texto de partida. Porém, parece razoável afirmar que a discussão dos valores políticos e sociais tem relação direta com a situação nacional que vivemos atualmente. Portanto, a adaptação em questão seria uma forma de “colocar o dedo na ferida” e relembrar à sociedade que o quadro social do país precisa mais do que nunca de especial atenção.

A transposição fílmica não conta com um elenco conhecido ou experiente. Em entrevista ao jornal *O Globo* (2011), Cecília Amado explica que, no final de 2007, ela reuniu 1.200 jovens baianos que faziam parte de organizações não governamentais de Salvador. A roteirista explicou que queria a espontaneidade de jovens com idades entre 12 e 16 anos. Além disso, ela enfatizou que se preocupava com o fato de que, depois do filme, os garotos não ficassem abandonados e tivessem um acompanhamento social. Assim, visitou 22 ONGs que trabalhavam com dança, capoeira e teatro. Após seis meses de pesquisa, a cineasta conseguiu reduzir o grupo para 90 adolescentes e crianças. Então, pediu que fizessem dois meses de oficina, com o preparador de elenco Christian Durvoort (de *Cidade dos homens*), o que reduziu a equipe para 26 jovens. Somente nesse momento lhes foram apresentados os papéis e algumas experiências foram realizadas, até que se pudesse chegar ao elenco final que gravou o longa-metragem. Portanto, podemos concluir que um filme que conta com um elenco de certa forma inexperiente, provavelmente apresentará algumas falhas. Contudo, como o escopo da diretora era obter um resultado espontâneo, a opção de recrutar jovens amadores contribuiu para a obtenção de tal objetivo. Como ela mesma afirma: “Eles nunca receberam roteiro. Fizemos uma leitura coletiva porque eu queria um pouco de improvisação nas cenas, que eles dissessem frases naturais, orgânicas.” (O GLOBO, 2011)

O filme dividiu opiniões em meio à crítica especializada, e vários comentaristas censuraram, ao mesmo tempo em que outros elogiaram a produção¹³:

Se Jorge Amado colocava o dedo na ferida em plenos anos 1930 sobre a questão dos menores abandonados, no filme o que temos é a romantização da marginalidade [...]. E o filme nunca questiona nada, só referenda

¹³ As críticas mencionadas estão disponíveis no site da Abraccine – Associação Brasileira de críticos de cinema.

como se o garoto merecesse todas as honras e, por ser oprimido, tivesse autorização para assaltar. [...] Há uma belíssima fotografia, [...] o resultado na tela é exuberante, mas sua configuração no contexto de uma história de pobreza e denúncia social é completamente falsa. (João Nunes)

E se a estética referida investe com força na primeira parte, por outro lado, a injeção de romantismo da segunda tira, ao filme, um corpus estrutural uniforme. *Capitães da Areia*, o filme, é muito inferior ao livro, sendo, apenas, pálido reflexo deste. (André Setaro)

Cecília carrega em sua construção muitos dos elementos negativos e prejudiciais à arte: parece trabalho brotado de influência televisiva, com cortes e mais cortes extremamente velozes, [...] onde os atos e imagens se impusessem para não permitir que as intuições ou deduções do espectador tivessem tempos e espaços para maturação [...]. (Cid Nader)

Cecília embalou a narrativa em arrebatadora trilha de Carlinhos Brown e, o que é melhor, ampliou as tiradas de humor dos “capitães”. Jorge Amado, afinal, sempre encontrou espaço para exercitar duas de suas características mais sedutoras: o erotismo e o riso. [...] Ao situar a trama nos anos 50, o filme de Cecília Amado criou um anacronismo: mandou Volta Seca para as fileiras do cangaço quando dele não restavam nem resquícios. O Governo Vargas dera fim a Lampião, em 1937, matara Corisco e baleara Dadá, em 1940. Mas isto é só um detalhe num filme de muitas qualidades. [...] O que ficou datado, no livro, além da fé inquebrantável num porvir socialista, é a redundância. Cecília e Hilton Lacerda souberam, com inventividade, condensar a retórica amadiana. O filme resultou sintético, lacunar e, portanto, capaz de motivar nossa imaginação. (Maria do Rosário Caetano)

Entre acertos e erros, tem uma virtude essencial para qualquer adaptação: consegue dar carne aos personagens imaginados pelo escritor, que surgem na tela em versões críveis e carismáticas. Não há a frustração causada pela sensação de que o personagem do filme é menor do que o do livro. Ou que se trata de outro personagem. [...] O mérito deve ser dividido entre o jovem elenco baiano, o casting e a direção de atores – que chegou a um belo meio-termo entre o naturalismo competente e a teatralidade excessiva tão comum no cinema nacional. (Ricardo Calil)

Cecília demonstra segurança ao impor ritmo ágil à fita, com cortes rápidos e sem firulas. Atento à falta de concentração do jovem de hoje, o bom roteiro, que

teve colaboração do talentoso Hilton Lacerda, se detém apenas nos principais elementos da história. [...] Mas o grande ganho do filme é o carisma do trio central de atores estreantes, bem preparados por Christian Durvoort, o mesmo de Cidade dos Homens. (Christian Petermann)

Como o objetivo deste capítulo foi analisar de que maneira a diretora e roteirista da película relacionou os fatos que escolheu apresentar no filme, é de suma importância ressaltar que as analogias apresentadas não verificam (in)fideliades da transposição. Assim, se confrontarmos o romance de 1937 e a adaptação cinematográfica, é possível considerar que há mais semelhanças do que diferenças entre as produções – visto que grande parte dos diálogos, fatos e sequências foram incorporados à transcrição analisada, de forma quase que idêntica. Sem-Pernas, obviamente, não poderia deixar de ter um problema na perna. Entretanto, logicamente, algumas discrepâncias podem ser observadas e gerar questionamentos. Para citarmos apenas um exemplo, Pedro Bala, sempre imaginado pelos leitores com seu “cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto” (AMADO, 1996, p. 21) surgiu, na tela, moreno e sem marca alguma na face. É coerente afirmar que, nesse ponto, houve uma falha ao propor a caracterização de um garoto de rua, vulnerável à violência todos os dias, sem cicatriz alguma – o que pode configurar uma divergência notável, diante do destaque constante do sinal no rosto do personagem na obra de Jorge Amado. Mais importante, entretanto, que apontar falhas ou equívocos (que, do ponto de vista técnico, são vários) é, definitivamente, tentar entender as alternativas sugeridas pelos adaptadores, para, da melhor forma, apreender ainda mais elementos que o próprio texto de partida propôs. De acordo com Stam, no desfecho de seu artigo sobre teoria e prática da adaptação:

Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição a uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 50-51)

Por meio dos estudos sobre intertextualidade, intermedialidade e adaptação, enfatiza-se como o cinema e seus recursos próprios podem interferir na literatura, preservando não só as características do texto de partida, mas também trazendo possibilidades de novas leituras. Já a contribuição inovadora do roteiro adaptado busca na releitura um meio para provocar diferentes sensações nos espectadores, instigando, assim, relações inteligentes entre ficção e realidade, advindas das relações de recepção e interpretação feitas por eles. Para explicar melhor, vejamos o que Robert Stam comenta em seu livro *Introdução à teoria do cinema*:

Trazemos, todos, as nossas perspectivas interpretativas ao assistirmos a um filme. Banir a interpretação significa, indiretamente, banir a política, porque é por meio da interpretação que os interesses políticos da análise fílmica se tornam manifestos. Os filmes estão abertos aos nossos desejos e projeções, mesmo quando esses desejos se acham sublimados em um dispositivo de subjetividade positivista. Portanto, é difícil imaginar, que, algum dia, sejamos capazes de estar completamente “além” da interpretação. (STAM, 2003, p. 224)

Após a análise sobre o complexo trabalho de transformar o texto literário em texto cinematográfico, notamos que as opções de cada autor (escritor e diretor) precisam ser entendidas e, sobretudo, respeitadas, já que não existe uma sistematização de procedimentos, tornando cada caso único e particular.

Uma história pode ser contada de vários modos: no momento em que ocorre a transposição de uma linguagem à outra é necessário verificar como o texto fonte foi adaptado e como os personagens foram caracterizados – se em menor ou maior detalhe, permanecendo mais enigmáticos ou mais determinados – enfim, como o filme tece a narrativa e como ele nos faz ganhar consciência do que trata a história.

3 RELAÇÕES INTERPESSOAIS, VIOLÊNCIA E CIDADE NA OBRA LITERÁRIA E NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo.

(Robert Stam)

Por meio da intertextualidade é possível analisar de que forma uma obra literária serve de base ou inspiração para uma adaptação, e ainda, quais adições, supressões e modificações são realizadas durante a transposição, assim como os impactos positivos e negativos gerados a partir do resultado final. Dessa maneira, é necessário entender por que releituras, adaptações e apropriações são tão relevantes: ao mesmo tempo em que suscitam outras interpretações, recriam personagens, despertam novas sensações e ainda conseguem levar espectadores e estudiosos a pensarem a respeito das escolhas feitas pelos adaptadores (diretores e roteiristas), no momento da transposição do texto-fonte para o texto-alvo.

A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes. [...] a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos. (STAM, 2003, p. 227)

O presente capítulo – teoricamente embasado por pesquisas modernas e pós-modernas, devido ao fato de romance e filme serem analisados paralelamente – pretende explorar aspectos específicos da adaptação de um romance para o cinema, com foco nas relações sociais da nação brasileira, em épocas distintas, ou seja, examinar quais aproximações e afastamentos foram realizados pela diretora e

roteirista Cecília Amado, em sua releitura fílmica do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. Em linhas gerais, a maioria dos acontecimentos e personagens da narrativa não sofreu grandes alterações no filme. Embora transposições fílmicas quase sempre exijam supressões e alterações, a produção em questão manteve muito do que foi escrito. Mesmo assim, é interessante constatar que, apesar do grande distanciamento temporal entre as obras, o motivo central da história continua atual e alvo de extensos estudos culturais contemporâneos, pelo tema que aborda – a violência dos grandes centros urbanos. Portanto, cabe investigar até que ponto as relações interpessoais e identitárias retratadas no livro *Capitães da Areia* e transpostas para a grande tela correspondem aos padrões da contemporaneidade, já que tais relações eram e continuam sendo permeadas pela violência na sociedade, mais enfatizada, hoje, pela caracterização da cidade, tema que o escritor baiano destaca com frequência e que foi redelineado pelas relações do contexto atual.

Ao refletirmos sobre como a homossexualidade, o sincretismo religioso, a segregação social, a ignorância e a rivalidade – tópicos que sobressaem no romance *Capitães da Areia* – podem transformar as relações interpessoais em situações de extremismo e violência, entendemos por que a adaptação produzida em 2011 torna-se relevante – principalmente se considerarmos que ela tem como pano de fundo a capital baiana, expressivo centro cultural nacional. Por conseguinte, considera-se importante destacar que, como veremos adiante, a ligação sexual entre os personagens Almiro e Barandão, a oposição religiosa entre Pirulito e Sem-Pernas, assim como a rivalidade entre Pedro Bala e Ezequiel, por exemplo, demonstram o quão importante é o papel da alteridade para o desenvolvimento das sociedades. Assim, o roteiro proposto pela diretora Cecília Amado mantém e, acima

de tudo, atualiza questionamentos sobre igualdade, diferença, intolerância e aceitação, tentando diminuir as chances de aceitarmos de modo passivo uma sociedade enclausurada na mesmice e enraizada no preconceito. Conforme a proposta do sociólogo polonês Zygmunt Bauman em seu livro *Tempos Líquidos*:

Quanto mais as pessoas permanecem num ambiente uniforme – na companhia de outras ‘como elas’ com as quais podem ter superficialmente uma ‘vida social’ praticamente sem correrem o risco da incompreensão e sem enfrentarem a perturbadora necessidade de traduzir diferentes universos de significado –, mais é provável que ‘desaprendam’ a arte de negociar significados compartilhados e um *modus vivendi* agradável. Uma vez que esqueceram ou não se preocuparam em adquirir as habilidades necessárias para uma vida satisfatória em meio à diferença, não é de estranhar que os indivíduos que buscam e praticam a terapia da fuga encarem com horror cada vez maior a perspectiva de se confrontarem cara a cara com estranhos. Estes tendem a parecer mais e mais assustadores à medida que se tornam cada vez mais exóticos, desconhecidos e incompreensíveis [...]. (BAUMAN, 2007, p. 94)

E, como as relações interpessoais, tanto da obra literária, quanto da adaptação fílmica, acontecem nas ruas de Salvador, entre os meninos *de rua* de Salvador, o estreito diálogo que o espaço urbano e brutal estabelece com os sujeitos adquire grande importância para a presente análise. O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta corrobora com a teoria de Bauman, quando afirma que a tendência à padronização do sistema social existe em muitas cidades – e desde suas fundações – sendo perpetuada com seus projetos de modernização. Assim, o poder de Deus era simbolizado pela igreja matriz – marco fundador da vila – e o poder do Estado, pelo Palácio do Governo.

Não é, pois, por mero acaso que sinalizamos os espaços urbanos que se pretendem eternos com palácios e igrejas, mercados, quartéis; ou seja, tudo aquilo que representa a possibilidade de emoldurar a vida social num sistema fixo de valores e de poder. [...] Rio de Janeiro, Recife e Bahia cresceram – como Brasília –

em volta do largo do Paço, tal como Lisboa, naquela junção tipicamente ibérica entre fidalguia altamente irmanada com as atividades comerciais, tudo isso orquestrado por um poderoso e onipresente estamento tecnoburocrático [...]. (DAMATTA, 1991, p. 44-45)

Jorge Amado construiu uma ligação íntima entre a cidade e os meninos de rua – enlace também mantido no filme. “Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas.” (AMADO, 1996, p. 21). Visualizamos, tanto no romance como na adaptação cinematográfica, a referência a diversos pontos turísticos e locais peculiares da cultura baiana, os quais conferem veracidade a ambas as obras, dentre eles: o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda – primeiro elevador urbano do mundo, inaugurado em 1873, que cumpre atualmente a função de transporte público entre a Praça Cairu, na Cidade Baixa, e a Praça Thomé de Souza, na Cidade Alta. Mencionam-se também dois bairros nobres de Salvador – o Corredor da Vitória, posicionado junto ao declive que margeia a entrada da Baía de Todos os Santos; e o Rio Vermelho, localizado na orla marítima da cidade. Finalmente, várias cenas foram narradas e filmadas no Pelourinho – centro histórico da cidade, o qual possui um conjunto arquitetônico colonial barroco português preservado e integrante do Patrimônio Histórico da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.¹⁴

Indiscutivelmente bela, a cidade de Salvador é também umas das mais truculentas do Brasil, sendo apontada como a 17ª cidade mais perigosa do mundo em pesquisa divulgada no início de 2015, pela revista Exame. Fortemente

¹⁴ Informações sobre os pontos turísticos de Salvador retiradas de: <<http://www.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=5>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

relacionada às ruas da cidade e a seus espaços, a brutalidade permeia grande parte das relações interpessoais da narrativa, assim como da releitura para o cinema. Certamente, o quadro da violência de hoje em dia é bem diferente do que era na década de 1930, pois, atualmente, ela ocorre com maior intensidade (o estado da Bahia passou da 22^a para a 5^a posição no ranking dos estados brasileiros mais violentos, conforme pesquisa de 2012, publicada pela revista Exame), inclusive entre iguais – espetacularizando, de certa forma, situações diárias, tornando-as, conseqüentemente, banais. Por essa razão, é interessante observar de que forma a tríade indivíduo–cidade–violência apresenta-se como um círculo vicioso no romance de 1937, que volta a ser exposto no século XXI, de forma a destacar uma situação que só piorou com as tendências pós-modernas.

Lembremos ainda o que explica Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*: nenhuma identidade é fixa ou imóvel; além disso, não somos capazes de encontrar verdades absolutas sobre as identidades. Dessa forma, o autor evidencia que somos constituídos por representações transitórias, sendo essencial compreendermos o mundo por esse olhar, em que as identidades se transformam, as culturas se misturam e as certezas são inconstantes.

As sociedades da modernidade tardia [...], são caracterizadas pela “diferença”: elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. (HALL, 2001, p. 17)

Para prosseguir com a análise de comparação entre livro e filme, além de considerar os processos identitários dos sujeitos inseridos nas cidades da época atual, observamos mais uma vez o que os estudos do professor Robert Stam nos

indicam: ambos, cinema e literatura, são formas artísticas de suma importância para o aumento da bagagem cultural e para o desenvolvimento da consciência crítica de seus receptores, não cabendo, portanto, classificar a literatura como algo superior quando comparada ao cinema.

A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. [...] Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2006, p. 24-25)

Na mesma linha de pensamento do sociólogo Zygmunt Bauman, Robert Stam explica que, antes do pós-modernismo, as fronteiras demarcadas estabeleciam rígidas hierarquias entre aspectos religiosos, biológicos e linguísticos das sociedades. Com a flexibilização advinda da pós-modernidade, as dualidades pré-estabelecidas e limitadas passaram a abranger novos alcances, o que, certamente, também se refletiu na crítica cinematográfica.

Os paradigmas rígidos entram em colapso e são substituídos por metonímias deslizantes. As posturas eretas e militantes cedem lugar a uma orgia de “posicionalidades”. As fronteiras antes seguras tornam-se mais porosas; uma iconografia de fronteiras separadas por cercas de arame farpado transforma-se em imagens de fluidez e de cruzamento. (STAM, 2003, p. 323)

Ainda de acordo com Stam, os estudos pós-coloniais e pós-modernos abriram inúmeras possibilidades de leitura e recepção de textos e produções, visto que as relações no pós-modernismo, conforme será exposto mais detalhadamente no próximo capítulo, tornam-se maleáveis, flexíveis – mudanças refletidas também nas percepções de quem lê ou recebe qualquer tipo de texto.

O pós-modernismo mostrou uma capacidade multiforme para assumir sentidos distintos em diferentes contextos nacionais e disciplinares, vindo a designar uma enorme gama de fenômenos heterogêneos, abrangendo desde detalhes da decoração arquitetônica até amplas modificações na sensibilidade histórica ou societal. (STAM, 2003, p. 328-329)

É com a noção atual, que focaliza o sujeito pós-moderno, fragmentado, múltiplo e flexível, que analisamos o processo de transposição da obra de Jorge Amado para o cinema, a fim de tentar demonstrar em que medida ela ainda reflete marcas da nossa sociedade, mesmo décadas após sua publicação. Jorge Amado inicia o romance contextualizando-o por meio de elementos pré-narrativos: quatro cartas enviadas à redação do jornal da cidade. Tais correspondências fazem parte de uma reportagem publicada pelo *Jornal da Tarde*, que antecipa a trajetória de roubos e crimes do conhecido bando dos Capitães da Areia ao leitor do romance.

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos “Capitães da Areia”, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam nossa urbe. (AMADO, 1996, p. 3)

A primeira carta vem do chefe de polícia; a segunda foi escrita pelo juiz de menores; a terceira tem o Padre José Pedro como remetente; seguida, finalmente, da mensagem enviada pelo diretor do reformatório da cidade. A única correspondência que se refere de forma compreensiva em relação aos meninos de rua é a que foi escrita pelo Padre José Pedro, personagem que, no decorrer da narrativa, os apoia e protege, visto que responsabiliza a desigualdade social pelos atos fora da lei cometidos pelos integrantes do bando. Somente após apresentar as quatro correspondências é que a narrativa propriamente dita se inicia, com a descrição do velho trapiche habitado pelo grupo. Em outras passagens, o autor

novamente utiliza a notícia de jornal para dar mais autenticidade ao romance. Uma delas é quando o leitor, por meio da reportagem, fica sabendo que Pedro Bala foi preso e levado ao reformatório. Professor, único do grupo que sabe ler, repete a notícia da prisão do líder:

Ontem a polícia baiana lavrou um tento. Conseguiu prender o chefe do grupo de menores delinqüentes conhecidos pelo nome de “Capitães da Areia”. Por mais de uma vez esse jornal tratou do problema dos menores que viviam nas ruas da cidade dedicados ao furto. [...] Realmente a cidade vivia sob o temor constante destes meninos, que ninguém sabia onde moravam, cujo chefe ninguém conhecia. (AMADO, 1996, p. 186)

Ao fim do romance, é também o *Jornal da Tarde* que divulga o desfecho dos personagens Professor, Gato, Boa Vida e Volta Seca, os quais ocupam manchetes de destaque. Na adaptação fílmica lançada em 2011, o jornal não assume a mesma importância que tem no livro, mas, logo no início, Professor lê uma reportagem que transmite ao espectador toda a contextualização proposta pelo romancista baiano no livro, de forma mais ou menos equivalente.

Na tarde do último dia 2, o Corredor da Vitória foi palco de mais um assalto. Um bando de moleques armados de facas e navalhas invadiu a residência do comendador Alcebíades Menezes. A polícia acredita que a ação tenha sido arquitetada pelo chefe dos famigerados Capitães da Areia, Pedro Bala. (CAPITÃES, 2011)



Figura 10 – Professor lê o jornal para os meninos no trapiche (CAPITÃES, 2011).

Ao observarmos tal relação entre romance e filme, vemos que os adaptadores precisam encontrar meios para que as eventuais alterações não causem ao espectador uma sensação de estranheza, para que a recepção seja fluída e coerente. Conforme as palavras da professora canadense Linda Hutcheon a respeito disso, a roteirista e diretora Cecília Amado foi capaz de utilizar uma sutileza narrativa em sua transposição:

Grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários. [...] Nesse discurso negativo da perda, as mídias performativas são vistas como incapazes de sutilezas linguísticas ou narrativas ou de representar o psicológico ou espiritual. (HUTCHEON, 2011, p. 66)

Por meio da citação, também é possível verificar que personagens e fatos podem ser excluídos durante o trânsito entre mídias, sem que, no entanto, isso represente algo negativo, sendo, contudo, necessário refletir a respeito dos motivos pelos quais tais mudanças foram realizadas. Por exemplo, o roteiro do filme *Capitães da Areia* não conta com o personagem João de Adão, o qual, durante o romance, revela a Pedro Bala sobre o passado de seus pais e instiga o garoto a tornar-se líder grevista dos doqueiros. Na película, quem desempenha essa função é Professor, o qual conta a Dora sobre a trajetória dos ascendentes de Pedro. Observando que seria possível condensar a existência de um papel dentro da produção, a roteirista optou por adaptar uma cena na qual outro personagem transmitiria a mensagem desejada ao espectador: a de que o pai de Pedro Bala era grevista e foi assassinado em uma greve no cais. Do mesmo modo, o filme não traz a cena do estupro que o chefe do grupo comete no areal contra a menina desconhecida – fato que não torna a transposição de maneira alguma pobre ou

incoerente – mas que merece atenção. Seria possível afirmar que a diretora não reproduziu tal passagem por considerar o estupro um crime hediondo – o qual só degradaria sua adaptação – já que Pedro Bala aparece em outras cenas mantendo relações sexuais com a empregada do casarão e também com Dora no trapiche? Ou simplesmente seria uma opção relacionada à necessidade de encurtar a duração da película? – um aspecto técnico, portanto. Parece-nos que, conforme vimos no capítulo anterior, Cecília Amado optou por não recriar tal passagem adotando a mesma razão pela qual decidiu não reproduzir as prisões de Gato e Volta Seca, assim como a morte de Sem-Pernas: seu propósito parece ser o de atribuir à adaptação um maior teor positivo e de esperança, que traz mais leveza ao enredo como um todo – o que, todavia, abranda demasiadamente os conflitos propostos pelo romancista e dá um desfecho folhetinesco à película, no qual todos são “felizes para sempre”. Linda Hutcheon, ao analisar o que atormenta um roteirista durante seu trabalho, escreveu:

[...] ele está preocupado com sua responsabilidade como adaptador diante de um autor e um livro que admira. [...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. [...] Em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de ‘arte cirúrgica’. (HUTCHEON, 2011, p. 43)

Além de supressões, alguns personagens sofreram modificações em suas caracterizações. Por exemplo, no romance, Gato é branco e Boa Vida apresenta tendência homossexual. “Gato é o elegante do grupo. Quando chegou, alvo e rosado, Boa Vida tentou conquistá-lo.” (AMADO, 1996, p. 32). No filme, o primeiro é negro e o segundo, por três vezes, aparece claramente assediando mulheres.



Figura 11 – O malandro Gato (CAPITÃES, 2011).



Figura 12 – Boa Vida e a atração por mulheres (CAPITÃES, 2011).

É possível afirmar que o escritor baiano foi muito mais liberal do que sua neta, a qual, neste momento da adaptação, deixou a questão relativa à homossexualidade de lado – embora venha a tratá-la de forma relativamente discreta em outras duas cenas, como veremos mais adiante. O fato é que nossa sociedade está mais conservadora do que nunca – apesar da existência de tantas campanhas e movimentos a favor da tolerância e da aceitação das diferenças – e a reação do público a algumas polêmicas tratadas em telenovelas, por exemplo, comprovam isso. Zygmunt Bauman (2007) comenta acerca da lógica excludente da neurótica sociedade pós-moderna, despreparada para interagir com a diversidade de perspectivas, pois para o indivíduo acomodado em seus valores conservadores é muito mais fácil tentar modificar o outro do que a si mesmo. Assim, conforme o pesquisador, tudo aquilo que se expressa como "diferente" é imputado

enfaticamente como "extravagante", recebendo a reprovação imediata e o convite ostensivo a adequar-se aos parâmetros conservadores da sociedade. Caso a resposta do "outro" seja negativa, o desprezo pela expressão da diferença torna-se completamente justificável. Essa talvez seja uma das razões que justifiquem a escolha de Cecília Amado, visto que sua adaptação assume um caráter manso, aparentemente sem a pretensão de gerar conflitos de opiniões. Portanto, seria também coerente considerar que a produtora Imagem Filmes atribui um contorno comercial a seus filmes, um tom novelesco, visando sempre à audiência elevada. Isso significa que a questão negocial, a pressão que o mercado cinematográfico exerce sobre diretores e roteiristas, também precisa ser levada em consideração, quando nos propomos a analisar adaptações.

Outra alteração – pequena, talvez, mas notável – diz respeito aos cabelos de Pedro Bala e Dora, os quais eram loiros no romance e surgem morenos na adaptação. “Ela o sentou, foi ao canto de Pirulito, trouxe água. Com um pedaço de pano limpou as feridas dele. [...] Agora limpava os lábios dele, estava curvada na sua frente seu rosto bem próximo do de Bala, os cabelos loiros misturados com os dele.” (AMADO, 1996, p. 182). Entretanto, como cada releitura constrói seu próprio universo, a adaptação cinematográfica trouxe o casal de protagonistas reinventado também – aspecto que não trouxe prejuízo algum à trama.



Figura 13 – Pedro Bala e Dora: cabelos escuros (CAPITÃES, 2011).

Em outra passagem modificada, os personagens Almiro e Boa Vida são contaminados pela varíola, que assola a cidade, sendo que só o primeiro aparece doente na película, morrendo após ser levado para a família – fato que não se realiza no texto literário, pois o garoto morre no “lazareto”, uma espécie de centro de tratamento para contaminados, um leprosário. Na cena em que Almiro é levado por Querido-de-Deus à casa de seus pais, Dora aparece na janela, sendo chamada por sua mãe, prestes a morrer devido à infecção¹⁵. Vemos, então, que a diretora optou por expor a epidemia no filme, apesar do fato de a moléstia já ser extinta, talvez com o objetivo de ressaltar que outras epidemias ainda são comuns na cidade – a exemplo da dengue, enfermidade que atinge boa parte da população atualmente – e que a situação da saúde pública no estado, assim como em todo o país, ainda é precária.



Figura 14 – Dora observa Almiro (CAPITÃES, 2011).

Já Ezequiel – o qual aparece no livro apenas como o líder de um bando rival da cidade – é expulso por Pedro Bala por ter roubado de outro menino, na adaptação, onde assume papel de grande importância, pois é de suas ameaças que

¹⁵ Classificada como uma das doenças mais devastadoras da história da humanidade, a varíola foi declarada erradicada pela Organização Mundial de Saúde (OMS)¹⁵ em 1980, sendo que, em 2010, uma estátua foi erguida na cidade de Genebra, em comemoração ao aniversário de trinta anos da extinção do vírus. O último surto da doença na Europa foi na Iugoslávia em 1972, e o último caso conhecido ocorreu na Somália, em 1977.

Pedro Bala sempre lembra, quando enfrenta situações perigosas: uma espécie de “anunciante” de maus presságios – uma voz que não figura nas páginas do romance.

Após analisarmos todas essas modificações feitas entre transposição cinematográfica e romance, percebemos que, além de, muitas vezes, elas serem necessárias, devido a fatores como tempo e até mesmo orçamento, nenhuma delas trouxe quebra de continuidade, mas sim de finalidade, podendo, assim, exigir certa flexibilidade dos espectadores, em determinados trechos. Uma das razões pode ser explicada por meio do que afirma Linda Hutcheon:

Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança. (HUTCHEON, 2011, p. 33)

São justamente o reconhecimento, o alinhamento e a aliança realizados pelos receptores e leitores das produções que proporcionam novas interpretações, diferentes sentimentos, olhares renovados sobre uma adaptação que se inspira em uma produção anterior, sem querer imitá-la, ser superior ou inferior de qualquer maneira, mas sim uma forma de revitalizar no presente o que, no passado, também foi motivo de reflexão. Acima de tudo, os temas apontados na adaptação em questão – a pobreza, as doenças, o abandono das crianças, a violência, o descaso do governo – são universais, ou seja, desde antes da publicação do romance já refletiam o atraso do país. E, como ainda fazem parte de nossa realidade, têm grande apelo junto ao público, o que proporciona o alinhamento e o reconhecimento mencionados por Hutcheon.

Paralelamente, quando as diferenças entre os textos são substanciais, o receptor também verá a necessidade de estabelecer novas relações e alianças para chegar a um entendimento da proposta da adaptação. Nesse sentido, quando analisamos o desfecho da película *Capitães da Areia*, verificamos outros afastamentos maiores em relação ao romance. Dalva e Gato, por exemplo, têm um final feliz, ao contrário do que é narrado no livro:

– Quase não te conheço... – diz Pedro Bala. – E Dalva?

– Ficou amigada com um coronel. Mas eu já tinha deixado ela. Agora tenho uma moreninha do balacobaco... (AMADO, 1996, p. 252)



Figura 15 – Final feliz para Dalva e Gato no filme (CAPITÃES, 2011).

Visualizamos, por meio dessa modificação, que o preconceito de idade, gênero e cor em relacionamentos amorosos foi exposto de maneira sutil, e que, diferentemente do romance, os estereótipos foram quebrados. Dalva, prostituta, mais velha que o rapaz, não terminou envolvida com um coronel ou homem rico; Gato, elegante e conquistador, não encontrou uma moça mais nova. Ao finalizar a adaptação com o casal unido, a diretora mostrou que a diferença pode e, acima de tudo, deve ser aceita.

Observa-se, ainda, uma modificação quase que poética com relação ao desfecho do personagem Sem Pernas, o qual, no romance, tem final trágico, descrito no capítulo intitulado *Como um trapezista de circo*:

Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem-Pernas não para. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo. A praça toda fica em suspenso por um momento. *Se jogou*, diz uma mulher, e desmaia. Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio. (AMADO, 1996, p. 238)

Na película, o garoto tem seu destino narrado por Professor, o qual diz a Zé Fuinha que Sem-Pernas será equilibrista. Diante da surpresa do irmão de Dora, que pergunta: “Sem Pernas equilibrista? Isso pode?”, Professor responde: “Pode, pode tudo!” (CAPITÃES, 2011). Vemos, assim, que há uma relação de analogia entre os termos circenses *trapezista* do romance e *equilibrista* do filme, e que houve uma escolha feita pela roteirista, a qual optou por não atribuir a morte ao personagem Sem-Pernas – proporcionando uma leveza muito maior ao desfecho do personagem e da adaptação cinematográfica como um todo. “O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas. [...] o ponto de partida ou a conclusão podem ser totalmente transfigurados na adaptação.” (HUTCHEON, 2011, p. 34). E de acordo com o que diz o personagem de Professor – “Pode tudo!” – nos lembramos, dessa forma, do papel que os adaptadores assumem ao transpor uma obra para outra mídia – sempre contando com inventividade e desenvoltura, para que o resultado final seja atrativo e inteligente. Assim como os tradutores, adaptadores e roteiristas precisam tomar decisões cruciais, que nem sempre agradarão o público unanimamente. Todavia, é importante lembrar que o trabalho é sempre pautado pela pressão do mercado: as escolhas precisam agradar a maioria do público. Vejamos o que diz o professor da universidade americana de Indiana, Claus Clüver, a respeito da teoria da tradução:

[...] uma total correspondência nunca pode ser alcançada. Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (CLÜVER, 2015, p. 117)

Se considerarmos que a adaptação realizada pela neta do autor Jorge Amado fez parte do início das comemorações do centenário de nascimento do escritor, – de acordo com as palavras do professor Claus Clüver – ela desempenha uma função de prestar uma homenagem e se insere num contexto de crítica social mais do que adequado, visto que a questão do abandono de crianças nas ruas só se agravou e continua a crescer no Brasil, aumentando assustadoramente os números da violência e da marginalidade no país. De acordo com pesquisas realizadas:

As taxas de mortes violentas nos principais centros urbanos brasileiros superam as de países que vivem em conflitos armados. Comparando-se os coeficientes de mortalidade por homicídios entre diferentes países, observa-se que, no Brasil, o risco de morrer por essa causa é quinze vezes o do Canadá, três vezes o dos Estados Unidos e 1,5 vez o do México, chegando a ser 40 vezes superior ao do Japão. A Rússia e a Colômbia, países que atravessam graves crises econômicas e sociais, apresentam taxa superior à do Brasil. O Brasil tem quase 10% dos homicídios do mundo, com 48 mil mortes por ano. O risco de óbito por homicídio no Brasil em 2003 foi de 28 óbitos por 100.000 habitantes. (ÂMBITO JURÍDICO, 2015)

É por essa razão que – assim como vários afastamentos foram propostos pelo roteiro adaptado – inúmeras características e passagens da obra literária podem ser reconhecidas na película de 2011, desde os traços mais sutis impressos pelo escritor baiano no romance, até os mais fortes. Percebemos duas situações que, embora com amplitudes diferentes, são retratadas em ambas as obras: a

homossexualidade de Almiro e Barandão; a fé e a descrença de Pirulito e Sem-Pernas, respectivamente.

A orientação sexual dos meninos é apresentada em dois rápidos momentos do filme. O primeiro é quando Barandão, depois de chamar Almiro para uma relação sexual, descobre que o parceiro foi infectado pela varíola. O segundo é quando Boa Vida conta a Dora que os dois garotos namoravam antes de Almiro morrer. Ao computarmos a duração de tais passagens, veremos que a questão homossexual não teve a intenção de ser destacada na película.

Já a religião – tema de grande relevância para a população baiana – aparece constantemente na transcrição cinematográfica. Vejamos o quão importante tal assunto é para as pessoas do estado da Bahia:

Em cada ato da nação baiana há uma profunda religiosidade que enleva e seduz: a festa de Iemanjá, a lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim, a Festa de Bom Jesus dos Navegantes, o Reisado, a Festa da Conceição da Praia, São Cosme e Damião, e uma série imensa de manifestações sensíveis. Além destas expressões religiosas, os candomblés espalhados pela Bahia depois foram gradativamente transferindo-se para o Brasil, em todos os seus quadrantes. O sincretismo religioso permite constatar que a religião aqui moldou-se como instituição social, estabelecendo ponte de contato permanente entre os seres sobrenaturais e a relação destes com os personagens da vida. (LOBO, 2009, p. 86)

Por essa razão, explica-se o fato de o roteiro apresentar maior ênfase ao assunto religioso, tópico que gerou inclusive uma cena polêmica para demonstrar a enorme distância entre os pontos de vista dos dois garotos – ressaltando, assim, o sincretismo religioso presente em todo o estado baiano. Nela, logo no início do filme, Sem-Pernas faz um gesto obsceno e desrespeitoso em direção ao altar que Pirulito mantém enfeitado com flores, velas e imagens de santos e de Nossa Senhora. Logo após a morte de Almiro, vítima da epidemia de varíola, Pirulito reza para que a

Virgem Maria acolha a alma do amigo. Ao som de uma Ave Maria proferida por Pirulito, contrariamente, ouvimos o pensamento de Sem-Pernas, revoltado com a situação:

Pirulito: Nossa Senhora, recebe a alma de nosso irmão. Nos ofereça saúde. Eu tô pedindo proteção minha Mãe. Ave Maria, cheia de graça...

Sem-Pernas: Todo mundo sabia que Almiro ia morrer e a culpa é minha? Pra arranjar lugar pro povo roubar eu presto... pra enganar meio mundo eu presto né? O fresco do Almiro pega bexiga e a culpa é minha? (CAPITÃES, 2011)



Figura 16 – Pirulito e o cuidado com o altar (CAPITÃES, 2011).

Em outra passagem, há um diálogo muito próximo ao que encontramos no livro. Quando Pedro Bala vai à delegacia para recuperar a imagem de Ogum, Sem-Pernas não contém sua raiva e desilusão no trapiche:

Sem-Pernas: Plano descabido da gota. Nunca vi. Santo que é santo vai preso coisa nenhuma. E o Bala é que faz milagre?

Professor: Ó a língua, ó a língua Sem-Pernas. Quem fala mal de santo acaba morrendo é na rasteira.

Sem-Pernas: Que santo o quê, rapaz? Santo não existe não. Se santo existisse não havia miséria. Só serve pra enganar os pobre, que nem esse aí ó (aponta para Pirulito). Vive pedindo a Deus que não dá nada pra ele.

Pirulito: Mas eu rezo muito é por você, Sem-Pernas.

Sem-Pernas: Não reze não. Não reze não, que não tá dando certo. (CAPITÃES, 2011)

A total discrepância entre os pontos de vista de Sem-Pernas e Pirulito é clara e nos remete ao romance, o qual também mostra tamanha diferença de opiniões. Porém, para demonstrar isso de forma eficaz, e até mesmo chocante, a roteirista escolheu gestos e palavras que fossem capazes de chamar a atenção do receptor. Linda Hutcheon comenta a respeito da adaptação dos debates entre os valores dos personagens de uma trama: “Na passagem do contar para o mostrar [...] os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

E, como uma das marcas registradas de Jorge Amado é o sincretismo religioso, em paralelo à religião católica, o Candomblé aparece logo no início da produção, – antes mesmo do resgate da imagem de Ogum, realizado pelo chefe dos Capitães da Areia – com o já mencionado culto a Iemanjá. Segundo o escritor Itazil Benício dos Santos (1993), quando já havia sido eleito deputado pelo Partido Comunista, o romancista propôs um projeto de lei que assegurava a liberdade religiosa no Brasil - projeto acolhido e aprovado pela Câmara em 1946.

Antes dessa lei, proibida como era a prática da religião afro-brasileira, as temidas batidas policiais invadiam os terreiros, os templos da celebração religiosa afro-brasileira, surpreendiam o candomblé em plena cerimônia, prendiam-se participantes indiscriminadamente [...]. (SANTOS, 1993, p. 79)

Assim sendo, várias outras cenas mostram a importância da crença trazida pelos escravos africanos ao Brasil. Após expulsar Ezequiel do grupo por roubo, Pedro Bala participa de um ritual de Candomblé, no qual Ezequiel também está presente. Durante o ritual, Pedro vê, na mulher que rodopia no meio da roda, uma

imagem desfigurada, que lembra algo ruim, negativo, e percebe que Ezequiel – o qual havia prometido que a vida de Pedro Bala se tornaria um inferno – o encara de maneira ameaçadora. Logo após essa cena, a epidemia de varíola infesta a cidade e, assim, vemos que o mau presságio de Pedro Bala se concretiza.

Outra referência importante feita ao Candomblé é quando Dora fica doente. A menina tem uma febre muito alta e, no momento em que a freira cuida dela, no convento, uma imagem da cerimônia africana mostra um pai de santo empunhando um recipiente em chamas, uma evidente referência ao estado febril da menina. Logo após, Pedro Bala e Professor invadem o local para resgatá-la e Mãe Aninha, já no trapiche, benze a garota com uma pomba branca, entoando uma canção, num claro ritual de cura do Candomblé. Por fim, a adaptação se encerra novamente com a celebração do culto a Iemanjá, na praia, no qual Pedro Bala carrega a embarcação levará as oferendas à deusa em alto mar. Nesse sentido, o antropólogo Roberto DaMatta explica qual a função assumida pelas cerimônias: “[...] os ritos seriam espaços para criar uma ética única em sistemas divididos por éticas dúplices ou tríplexes.” (DAMATTA, 1991, p. 63)



Figura 17 – Dois lados do sincretismo: a fé católica e a total descrença (CAPITÃES, 2011).



Figura 18 – Outro lado do sincretismo: ritual de Candomblé (CAPITÃES, 2011).

A última aproximação entre romance e filme que examinaremos é o desfecho do protagonista Pedro Bala, o qual se torna líder grevista dos trabalhadores do porto, a exemplo de seu pai, buscando sempre na liberdade um modo de vida para si e para a sociedade. É clara a opção da diretora em reafirmar as palavras do avô, ao atribuir um desenlace heroico ao líder do bando de pequenos ladrões, o qual buscará, na igualdade social, a solução para os problemas que assolam a população – assim como Jorge Amado, que vislumbrava, na revolução, o fim da opressão vivida pela sociedade, em boa parte do século XX.

Verifica-se, pois, que a transposição fílmica da obra literária *Capitães da areia* (1937), como qualquer adaptação, sofreu alterações, adições, supressões, além de também manter diálogos e traços característicos do texto-fonte. Buscou-se analisar como o novo produto relaciona-se com seu texto de partida, e ainda, como ele se torna objeto de reflexão para a época contemporânea em que se insere, ressaltando uma realidade que persiste desde antes do século XX, em nosso país. De acordo com Claus Clüver,

[...] no estudo de transformações e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato

adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. (CLÜVER, 2014, p.17)

Logo, o filme assume uma função que engaja discussões acerca de identidade cultural, a vida nos grandes centros urbanos e a violência, de forma a comprovar que as adaptações são extremamente necessárias – não só para que as grandes obras literárias, assim como seus autores, sejam sempre lembrados, mas, acima de tudo – para que leitores e receptores tenham a oportunidade de reviver antigas histórias e motivar novas discussões a respeito de temas que continuam precisando de atenção. Cabe aqui lembrarmos outra afirmação de Robert Stam:

Os espectadores participam de múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, região, religião, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas socialmente impostas nem sempre são determinantes das identificações e fidelidades políticas pessoais. Não é apenas uma questão de quem se é ou de onde se vem, mas também daquilo que se deseja ser, de onde se quer ir e com quem. (STAM, 2003, p. 258)

Por meio da passagem acima, pode-se reconhecer a ligação extremamente importante, que é gerada entre o público leitor/receptor e os produtos midiáticos, possibilitando debates culturais e sociais cada vez mais abertos e produtivos para a sociedade em que vivemos.

4 O REGIONALISMO E O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS SOCIAIS E ESPACIAIS, NO FILME *CAPITÃES DA AREIA*

A condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar.

(Roger Scruton)

Diversos termos são utilizados para nomear nossa condição sociocultural contemporânea: pós-modernidade, modernidade tardia, modernidade reflexiva, segunda modernidade – todos nos mostram que a atual situação sociocultural não é mais da maneira que costumava ser quando nós a descrevíamos como sendo apenas “modernidade”, sem um diferenciador. Mas todas as designações sugerem de que modo a nossa época difere de sua antecessora. Tais termos afirmam explicitamente apenas uma coisa: este mundo, aqui e agora, não é idêntico ao mundo que existiu há setenta anos, por exemplo. Este capítulo trará pesquisas e conceitos exclusivamente pós-modernos, os quais visam delinear o panorama das relações interpessoais atualmente, propondo uma análise do que vem mudando nas sociedades. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman propôs o termo “modernidade líquida” para descrever como esta era contemporânea se caracteriza, de que forma ela se distingue da modernidade “clássica” e, por conseguinte, como ela exige uma nova abordagem em relação aos Estudos Sociais e Culturais. O aspecto definidor de “liquidez”, ou seja, a incapacidade de reter uma determinada forma por muito tempo e a propensão a mudar de formato sob a influência de mínimas, fracas e ligeiras pressões é apenas o traço mais óbvio e também a característica mais marcante de nossa atual condição sociocultural. Ao mesmo tempo, a capacidade de

transformação e a mobilidade dos fluidos nos remetem a um aspecto de leveza, que deve também ser encarado como algo positivo.

Em sua extensa produção, Zygmunt Bauman (2001) analisa o processo de individualização da sociedade e se volta para a observação do projeto da modernidade no Ocidente. Segundo o sociólogo, a modernidade costuma ser entendida como um conjunto de ideias relacionadas ao projeto de mundo e à visão de sociedade, empreendidas em diversos momentos, ao longo da Idade Moderna, sobretudo a partir da Revolução Industrial. Em síntese, o autor faz uma investigação sobre as origens e o desenvolvimento do Capitalismo e distingue os períodos da modernidade e da pós-modernidade, chamando-os, respectivamente, de “modernidade sólida” e “modernidade líquida”.

A primeira seria justamente a que tem início com as transformações clássicas e o advento de um conjunto estável de valores e modos de vida cultural e político. É o momento da máxima expressão da racionalidade científica, em que os homens assumiram de modo absoluto a responsabilidade e a consciência de que o mundo é sua criação e de que, pela razão pode-se criar um mundo à sua imagem e semelhança. Não é nenhuma consciência de perfeição, mas de que o imperfeito criado pelo homem pode ser recusado e transformado igualmente pelo homem: é o pleno sentimento de que ele é livre. Dessa forma, Bauman (2001) afirma que sólido é aquilo que soa como algo rígido, duradouro e previsível em suas formas e possibilidades, em seus aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais. A modernidade traz o fim da crença em uma ordem revelada e mantida por Deus e o surgimento da ideia de que o ser humano estaria no mundo “por conta própria”. Assim, a modernidade sólida promoveria a ascensão do indivíduo, causando declínio das instituições tradicionalistas. Para Bauman, ela é caracterizada

principalmente pelo conceito de controle do mundo por meio da razão, do ordenamento lógico e técnico. O pesquisador polonês concebe a modernidade sólida como um plano de controle estatal e científico, o qual valoriza, portanto, instituições sociais e políticas. Nessa fase, a igualdade era, ainda, um valor tão importante quanto a liberdade – mas apesar de a individualização ser considerada relevante, era secundária. O indivíduo podia ser distinto e diferente, todavia, caso desejasse uma aceitação plena, deveria se conformar à identidade do Estado a que pertencia.

Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em estado avançado de desintegração; e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, por uma vez, descobrir ou inventar sólidos de solidez *duradoura*, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável. [...] “Derreter os sólidos” significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações “irrelevantes” que impediam a via do cálculo racional dos efeitos. (BAUMAN, 2001, p. 10)

No entanto, os indivíduos já exigiam seus direitos e eram cobrados por seus deveres, responsabilizados por suas ações, sendo livres para empreender a tarefa da construção de uma identidade. Com a modernidade sólida, os indivíduos deveriam ambicionar se tornar alguém e lidar com as consequências dessa ambição, tendo em vista que poderiam, inclusive, fracassar em pleno caminho de sua realização. O que antes deveria ser creditado à força divina agora seria de total responsabilidade humana. Essa mudança de parâmetros teria provocado, então, uma quebra dos moldes, abrangendo as divisões de classe, etnia e linhagem. Na proposta de Bauman, o projeto moderno realizava, por meio dos Estados-Nação, a eliminação da ambivalência – tudo deveria ser conhecido e categorizado para então ser controlado. Todos os aspectos que permanecessem duplos, confusos, dúbios,

deveriam ser suprimidos; a abolição da ambiguidade é definida por Bauman como o exercício da modernidade rumo à racionalização e à uniformidade (BAUMAN, 1999, p. 38). O objetivo da ciência era, então, eliminar toda a incerteza, imprevisibilidade e indeterminação. Da mesma forma, o Estado buscava a supressão de suas contradições internas, e isso significava a exclusão dos que não se adaptassem.

Nas palavras de Bauman:

Essa modernidade pesada / sólida / condensada / sistêmica da “teoria crítica” era impregnada da tendência ao totalitarismo. A sociedade totalitária da homogeneidade compulsória, imposta e onipresente, estava constante e ameaçadoramente no horizonte [...]. Essa modernidade era inimiga jurada da contingência, da variedade, da ambiguidade, da instabilidade, da idiosincrasia, tendo declarado uma guerra santa a todas essas “anomalias”; e esperava-se que a liberdade e a autonomia individuais fossem as primeiras vítimas da cruzada. (BAUMAN, 2001, p. 33)

Para o sociólogo, o advento da modernidade significou uma luta contra toda e qualquer indeterminação: foi a tentativa de eliminar a incoerência de toda a existência humana. Segundo ele, o grande problema da modernidade foi a suposição de que as ações política e técnica, quando racionalmente orientadas, poderiam eliminar toda a contradição do mundo. O processo de individualização é central na modernidade, mas não é mais importante que o processo de racionalização das relações sociais.

Dando sequência a seu pensamento, Bauman (2001) argumenta que, inversamente ao que ocorre na modernidade sólida, na pós-modernidade – período da modernidade líquida – tudo é volátil: as relações humanas não são mais palpáveis e a vida em conjunto, familiar, de casais, de grupos de amigos, de afinidades políticas e assim por diante, perdem consistência e estabilidade. Na modernidade sólida, as identidades eram autoconstruídas, no entanto, eram também

feitas para durar. No caso da experiência dos indivíduos na versão líquida da modernidade, a identidade é continuamente montada e desmontada. O indivíduo já não é mais determinado pelo lugar no qual nasce, nem pelas relações pré-estabelecidas ali. Assim, o medo, a exclusão social e a produção do mal são elementos que Bauman considera precisamente como os “efeitos colaterais” da modernidade líquida, a qual é fortemente marcada pela globalização. Partindo dessa reorganização social, o Estado ganha um novo sentido: com a velocidade dos novos acontecimentos, a economia ganha um impulso determinante, que acaba por romper com as últimas barreiras de proteção do Estado, ficando este condicionado ao fator econômico. Em outras palavras, a modernidade líquida pode ser entendida como um processo de individualização e privatização do espaço público, relacionado com a nova preponderância econômica extraterritorial.

Condições econômicas e sociais treinam homens e mulheres [...] a perceber o mundo como um contêiner cheio de objetos *descartáveis*, objetos para *uma só* utilização; o mundo inteiro – inclusive outros seres humanos. [...] Qualquer oportunidade que não for aproveitada aqui e agora é uma oportunidade perdida; [...] “Agora” é a palavra-chave da estratégia de vida, ao que quer que essa estratégia se aplique e independente do que mais possa sugerir. Num mundo inseguro e imprevisível, o viajante esperto fará o possível para imitar os felizes globais que viajam leves; e não derramarão muitas lágrimas ao se livrar de qualquer coisa que atrapalhe os movimentos. (BAUMAN, 2001, p. 186-187)

Na fase da liquidez, as mega empresas desfrutam de todas as aberturas e oportunidades, para realizarem manobras econômicas que tornam o Estado mero espectador, dominado e sem poder de reação. A incerteza do mercado torna-se uma arma para possíveis atos de revolta, tanto da sociedade, como de seus governantes. A promessa do livre comércio, do desenvolvimento econômico e da diminuição das desigualdades sociais revela-se falsa e inconsistente: o que se apresenta é um

aumento cada vez mais elevado da riqueza dos mais ricos e uma diminuição drástica das condições de vida dos mais pobres. Esse novo mundo proposto é o da fome, da pobreza e da miséria absoluta, onde 800 milhões de pessoas estão em condições de subnutrição e 4 bilhões de pessoas vivem na miséria (BAUMAN, 1999a, p. 81).

Com a modernidade líquida, as formas de sociabilidade que sugerem dependência mútua passam a ser vistas com desconfiança, promovendo, conseqüentemente, o desprendimento no sentido afetivo e de posse eterna dos bens lucrativos – os quais devem sim ser de favorável retorno financeiro. Contudo, deve-se ter ciência de que eles são altamente perecíveis, precisando ser rapidamente repostos. O indivíduo, agora sem obrigatoriedade de conduta em conformidade com a comunidade, se torna livre; mas essa liberdade é relativa, na medida em que suas opções de construção da individualidade são limitadas pelo consumo. Dessa forma, o ser humano se despersonaliza e adquire o estatuto de coisa a ser consumida, para em seguida ser descartada por outrem, já que o objeto “homem” é facilmente substituído por modelos similares. Para as gerações antigas, a vida girava em torno de um plano prévio, de coisas permanentes, às quais vinham se associar os eventos, as casualidades e os apetrechos descartáveis. Para as gerações jovens, a vida funciona como uma sequência de episódios, com início e fim. Assim como vemos nas séries de TV, tudo é movimentado, desmontado e montado, tendo em vista o momento presente e as incertezas, que são as únicas coisas permanentes. A arte da vida no mundo líquido caracteriza-se por levantes intermitentes e encontra-se em estado de “transformação constante”. O processo de despersonalização do indivíduo é a característica mais marcante do conceito de “vida líquida”, problematizado por Bauman, que o define como precário, em

condições de incerteza contínua: “O verdadeiro prêmio nessa competição é a garantia (temporária) de ser excluído das fileiras dos destruídos e evitar ser jogado no lixo” (BAUMAN, 2007b, p. 10).

Observando as infraestruturas das grandes metrópoles, é possível inclusive notar o contínuo desenvolvimento de uma arquitetura do medo. Essa é a estética da segurança que impõe uma lógica da vigilância e da manutenção da devida distância aos tipos humanos estigmatizados como “indesejáveis”. Em nossa sociedade líquida, “manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder” (BAUMAN, 2008, p. 92). Podemos constatar que a própria disposição espacial das grandes metrópoles modificou-se drasticamente, nas últimas décadas. Os casarões antigos até podiam ser cercados por grades, mas estas eram constituídas de tal forma que permitiam ao observador externo contemplar a beleza do imóvel, tratando-se muito mais de uma delimitação territorial do espaço ocupado.

Atualmente, ocorre uma mudança radical no modo como são elaboradas as estruturas espaciais das casas e prédios, evidenciando uma busca insana por um “abrigo seguro”. Uma nova estética da segurança modela todos os tipos de construção e impõe uma lógica diferente de vigilância e distância. Se uma casa ou um prédio público não é ornado com altas grades, nem possui câmeras de monitoramento, eles não nos inspiram a menor confiança. Somente nos sentimos seguros se somos vigiados a cada instante e se um grande muro de concreto nos isola da realidade externa. Permanece sempre uma atmosfera de insegurança no ar, pois, apesar de todos os recursos técnicos que possuímos para nos proteger, fica ainda essa tensão diante das ameaças externas. Talvez, mesmo que permanecêssemos numa redoma totalmente fechada, a dúvida diante do desconhecido ainda nos afetaria. Uma vez que a realidade exterior se apresenta

sempre, diante de nossa limitada percepção, como ameaçadora e violenta, os muros intransponíveis ou as grades de proteção que delimitam nosso espaço vital e o mundo de fora, além das câmeras de monitoração, cumprem o papel de garantir psicologicamente nossa segurança pessoal, tornando-nos, todavia, dependentes desse paranoico sistema de controle.

Contrariamente à ideia de liberdade e fluidez a que a modernidade líquida muitas vezes nos remete, observa-se uma opção por vivermos encerrados e supostamente protegidos por barreiras pretensamente invioláveis. A liberdade, portanto, se evidencia como uma grande ilusão, pois, em troca da segurança prometida pela ideologia do conforto material, somos privados de uma vida livre e plena em comunidade, sinal nítido do declínio do sentimento de paz e de tranquilidade em nossa líquida organização civilizatória. Justamente por isso, Bauman destaca que o mal-estar da pós-modernidade nasce, paradoxalmente, da liberdade, em vez da opressão (BAUMAN, 1998, p. 156). Vivemos em uma era marcada pelo alto índice de violência e pela necessidade de aceleração das nossas atividades cotidianas, seja na profissão, nos estudos, ou na família. Da mesma maneira, queremos distância da diferença, pois consideramos que somente o igual é bom, belo e útil para nós.

[...] há uma concordância quase generalizada de que a segurança prometida não apenas deixou de se materializar em sua plenitude, mas nem sequer chegou perto, e pode até ter ficado mais distante. O grau de autoconfiança e os sentimentos de segurança abominavelmente deixaram de crescer, já que parecemos passar de um "pânico de segurança" para outro, cada qual não menos assustador, se é que não mais, do que o anterior. Já que os sucessivos acessos de pânico de segurança geralmente se seguem às notícias de que algumas instituições humanas (hospitais, prisões e serviços de condicional, fábricas de alimentos e supermercados, unidades de purificação da água etc.) são menos seguras e não funcionam tão bem como se presumia (e fomos encorajados a crer), os medos resultantes tendem a ser

explicados por atos perversos motivados por intenções malévolas. (BAUMAN, 2008, p. 171)

Esse sentimento constante de insegurança está presente também na produção cinematográfica *Capitães da areia* (2011) e configura exatamente o conceito ressaltado por Bauman, em uma de suas obras:

Libertar as pessoas pode torná-las *indiferentes*. O indivíduo é o pior inimigo do cidadão [...]. O “cidadão” é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem-estar da cidade – enquanto o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à “causa comum”, ao “bem comum”, à “boa sociedade” ou à “sociedade justa”. Qual é o sentido de “interesses comuns” senão permitir que cada indivíduo satisfaça seus próprios interesses? [...] Em suma: o outro lado da individualização parece ser a corrosão e a lenta desintegração da cidadania. (BAUMAN, 2001, p. 45-46)

Na película, observamos claramente como a população vive amedrontada com a violência urbana e com a desigualdade social, causadas justamente pelo enriquecimento desproporcional da sociedade, gerado pela globalização, conforme explicado anteriormente. Na cena em que Dora – que acabara de ficar órfã de mãe – pede pão ao dono da mercearia e ouve como resposta: “Tome, mas não volte mais aqui não, viu? Pra não ficar viciada em pedir, feito os outros” (CAPITÃES, 2011), é possível percebermos que o dono da padaria dá o pão, mas trata logo de pedir que a menina se afaste dali. Conforme Bauman, vemos a atitude “morna” do comerciante, o qual não se importa com o bem comum para a sociedade, e tenta “se livrar” do problema, da ameaça que enxerga na menina que pede um pedaço de pão.

Por conseguinte, a liquefação dos valores da era pós-moderna traz outro grave e inevitável problema: a supressão da consciência de alteridade, ou seja, a incapacidade de compreendermos o outro na sua própria pluralidade de significados

e vivências. Suprimindo a alteridade, cada vez mais empobrecemos as nossas relações interpessoais, pois reduzimos nossas experiências existenciais apenas àquilo que julgamos conveniente, segundo nossos critérios particulares de avaliação. Um agravante a ser inserido nessas considerações é que dissimulamos essa incapacidade de convivência com a diferença, por meio da criação de preceitos "politicamente corretos". Muitas vezes demonstramos publicamente adequação irrestrita a esses princípios de respeitabilidade social, mas intimamente permanecemos racistas, machistas e intolerantes em relação ao "outro". Outras vezes, buscamos perseverar no nobre propósito de aceitar as diferenças, mas, no primeiro desagravo que sofremos da parte do "outro", lançamos nossas violentas rebatidas.

Desenvolvemos o medo crônico de sermos deixados para trás, de sermos excluídos ou abandonados (BAUMAN, 2008, p. 29). Tememos, assim, a proximidade do outro, pois este, na visão distorcida que dele fazemos, traz sempre consigo uma sombra ameaçadora, capaz de desestabilizar o frágil suporte de nossa organização familiar, de nossa atividade profissional e de nossa sociedade como um todo. A necessidade de nos enclausurarmos em espaços fechados e vigiados continuamente motiva, em contrapartida, nosso próprio encarceramento existencial e o medo de espaços livres, onde ficamos, por alguns instantes, em contato com a realidade externa e, portanto, a mercê das ameaças dos "estranhos". "O espectro arrepiante e apavorante das 'ruas inseguras' mantém as pessoas longe dos espaços públicos e as afasta da busca da arte e das habilidades necessárias para compartilhar a vida pública" (BAUMAN, 2001, p. 100).

Sendo o outro proclamado como o verdadeiro culpado por todo infortúnio da vida corriqueira, tudo aquilo que é feito para minar a sua influência maléfica sobre

nós se torna válido. Nesse sentido, Bauman faz uma interessante analogia com os *reality shows*, tão assiduamente vistos em todas as partes do mundo, atualmente.

Segundo o autor:

Os *reality shows* [...] testemunham diariamente em favor da vigorosa realidade dos medos. Como indica o nome que assumem (*reality show*), [...] "real" é aquilo que mostram. E o que mostram é que a inevitabilidade da exclusão – e a luta para não ser excluído – é aquilo no qual a realidade se resume. [...] E o que vemos são pessoas tentando excluir outras pessoas para evitar serem excluídas. (BAUMAN, 2008, p. 29-30)

Percebemos que o individualismo pós-moderno faz aumentar a ocorrência das falsas relações entre os sujeitos, nos levando a mudar completamente de atitude, de maneira repentina, bastando para isso que exista uma disputa: em dado momento pode-se defender ou confiar em um colega de trabalho e, logo no instante seguinte, tal pessoa torna-se um oponente, se houver um cargo ou promoção em jogo, por exemplo. Assim, a individualidade impera e o confronto diário entre iguais é chamado de “violência interna” por Bauman, o qual cita Pierre Bourdieu, que também comenta: “a ligação entre o colapso da confiança e o enfraquecimento da vontade de engajamento político e ação coletiva” (BAUMAN, 2001, p. 190). Na produção cinematográfica homônima do romance de Jorge Amado, logo no início da narrativa, vemos que Ezequiel, um dos integrantes do bando dos Capitães da Areia, rouba de outro menino, enquanto todos dormem. Ele é expulso por Pedro Bala, chefe do grupo, o qual sofre ameaças por sua atitude. Mais tarde, a vingança se realiza e um confronto entre dois bandos de garotos de rua acontece de forma violenta, caracterizando essa luta entre iguais a que Bauman se refere.



Figura 19 – Violência interna: o confronto entre iguais (CAPITÃES, 2011).

Outra passagem que também assinala tal disputa é quando Almiro, outro integrante do bando, foi acometido pela varíola que infestara a cidade. Sem-Pernas manda-o embora do trapiche com golpes e pontapés, assim que sabe da notícia, sem nenhuma compaixão pelo menino doente. Dessa forma, quando temos a despersonalização do ser humano somada aos sentimentos de competição, rivalidade, preconceito e desprezo, o resultado é inevitavelmente uma grande atmosfera de agressão e brutalidade, a qual se propaga pelos mais diferentes ambientes sociais. Para complementar o entendimento acerca da supressão da alteridade advinda dos tempos líquidos em que vivemos, o sociólogo polonês relembra duas táticas utilizadas para esmagar a alteridade, propostas pelo antropólogo cultural Claude Lévi-Strauss: a primeira seria a antropoêmica – aquela que repele o contato com o outro –, e a segunda seria a antropofágica – aquela que quer assimilar o outro, “engolindo-o”.

A primeira estratégia consiste em “vomitar”, cuspir os outros vistos como incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social [...]. As variantes extremas da estratégia “êmica” são como sempre, o encarceramento, a deportação e o assassinato. As formas elevadas, “refinadas” (modernizadas) [...] são a separação espacial, os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços e o impedimento coletivo a seu uso. A segunda estratégia consiste numa

[...] “desalienação” das substâncias alheias: “ingerir”, “devorar” corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e, portanto, não distinguíveis deles. Essa estratégia também assumiu ampla gama de formas: [...] cruzadas culturais, guerras declaradas contra costumes locais, contra calendários, cultos, dialetos e outros “preconceitos” e “superstições”. (BAUMAN, 2001, p. 118)

A primeira estratégia pode ser claramente visualizada no filme *Capitães da areia*, já que a sociedade e as autoridades procuravam desesperadamente prender o bando de meninos de rua e aprisioná-los no reformatório – evitando ao máximo o contato físico e isolando vidas. Assim, a violência – palavra que pode conter terríveis tragédias e abusos, como também a simples manifestação do medo e da intolerância – só aumenta o sentimento de isolamento, de vulnerabilidade e de uma existência reduzida ao mínimo pela manutenção de guardas e vigilantes que só o dinheiro pode comprar. É, portanto, uma segurança experimentada apesar dos outros, ao invés de uma segurança vivida com os outros.

No momento em que as políticas sociais tornam-se políticas de encarceramento da “escória” humana, abre-se a temporada da autoproteção, uma vez que os muros das prisões tornam-se algo ilusoriamente “confortável” ou “assegurador”. “Lá fora”, na vida pública, onde as pessoas se encontram, misturam-se, aquelas que são protegidas se amedrontam, e o Estado busca edificar as alfândegas sociais. Aqui podemos fazer uma ligação com a cena da obra cinematográfica que mostra a conduta dos responsáveis pelo reformatório: ao invés de fornecer melhores condições de vida e de aprendizado aos garotos de rua, os forçavam a trabalhar duro e os submetiam a rígidos castigos. De acordo com Bauman: “Essa técnica de construção só pode criar ‘comunidades’ tão frágeis e transitórias como emoções esparsas e fugidias, saltando erraticamente de um

objetivo a outro na busca sempre inconclusiva de um porto seguro: comunidades de temores, ansiedades e ódios compartilhados [...]” (BAUMAN, 2001, p. 47).



Figura 20 – O encarceramento da “escória” humana (CAPITÃES, 2011).



Figura 21 – Trabalho pesado e castigos (CAPITÃES, 2011).

Em relação à globalização, Bauman discorre a respeito de fenômenos visuais: espaço e tempo, local e global – aspectos importantes para analisarmos a adaptação fílmica produzida em 2011, pela neta do autor baiano, Cecília Amado. Desse modo, o sociólogo examina a construção das grandes companhias e suas localizações no tempo e no espaço, além dos conflitos gerados pela falta da presença física dos investidores: “A companhia pertence às pessoas que nela investem - não aos seus empregados, fornecedores ou à localidade em que se situa” (BAUMAN, 1999a, p. 13). O autor faz uma reflexão a respeito de como são construídas as mega corporações, indagando sobre a falta de assistência presencial

dos investidores, que são os verdadeiros tomadores de decisão. Constitui-se, portanto, a materialização de duas formas proeminentes do espaço: um, onde quem é desprendido da localidade pode escapar dos adventos da globalização; e outro, no qual os indivíduos que são presos ao local estão fadados a cumprir as penalidades do processo. O que se nota, frequentemente, é que a comunidade e os empregados das empresas não têm, em momento algum, voz ativa na tomada de decisão, já que as resoluções são adotadas pelos empregadores de capital – geralmente não locais – e que buscam lucro com a exploração da mão de obra, insensíveis, então, às necessidades particulares da região.

As pessoas que se movem e agem com maior rapidez [...] são as pessoas que agora mandam. E são as pessoas que não podem se mover tão rápido – e, de modo ainda mais claro, a categoria das pessoas que não podem deixar seu lugar quando quiserem – as que obedecem. A dominação consiste em nossa própria capacidade de escapar, de nos desengajarmos, de estar “em outro lugar”, e no direito de decidir sobre a velocidade com que isso será feito [...]. A batalha contemporânea da dominação é travada entre forças que empunham, respectivamente, as armas da aceleração e da procrastinação. (BAUMAN, 2001, p. 139)

Para esses investidores, o que está em jogo é o maior acúmulo de capital possível, ou seja, a busca incessante pelo lucro, sendo a exploração da mão de obra uma ponte para seu objetivo. Os acionistas não estão presos ao local, portanto seu capital não depende da localização; bem ao contrário dos funcionários, os quais têm seus vínculos familiares e suas obrigações arraigados onde trabalham. Dessa forma, o empregado não pode mudar-se de acordo com a necessidade da empresa, e muito menos de acordo com sua vontade – pois ele está preso ao espaço. Para efetuarmos uma relação entre a teoria do deslocamento de investidores proposta por Bauman e a adaptação fílmica em questão, podemos destacar a característica mais

marcante do grupo chefiado por Pedro Bala – o desprendimento: assim como os fornecedores de capital conseguem “escapar” do espaço, os meninos de rua também o fazem, pois, apesar de não possuírem dinheiro, possuem o mesmo sentimento de desapego, que os torna “livres” para “mandar” nas ruas da cidade de Salvador, da mesma forma que os investidores “mandam” nas empresas. Ainda de acordo com Bauman: “A modernidade ‘fluida’ é a época do desengajamento, da fuga fácil, e da perseguição inútil. Na modernidade ‘líquida’ mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível” (BAUMAN, 2001, p. 140).

Partindo de tais constatações, um dos efeitos da globalização, de acordo com Zygmunt Bauman, seria o aumento da exclusão social e o redimensionamento do conceito de bem-estar social, aspectos amplamente ressaltados na película em questão. Além disso, o Estado passa a se caracterizar pelas medidas contra os “portadores” da insegurança. As imensas desigualdades da globalização, situadas no ambiente da compressão do tempo e do espaço, permitem conceber essa nova ordem sob a marca da economia política da incerteza, ou seja, nada fica no lugar por muito tempo. Vemos que o contraste é grande, quando comparamos nossa situação líquida pós-moderna ao desenvolvimento do capitalismo industrial no qual os investimentos, as instalações e as máquinas fixavam-se duradouramente nas localidades e nos territórios. A vida cotidiana nunca esteve tão vulnerável aos acontecimentos globais, o que afeta as ações humanas e os próprios contornos institucionais. Em um mundo cada vez mais interdependente, as pessoas, contraditoriamente, se retraem no individualismo e na privatização das mais variadas dimensões da vida social, temendo por sua segurança. Essa demanda por tranquilidade e estabilidade implica políticas sociais de criminalização da pobreza

que aprofundam as diferenças sociais. Pessoas muito distintas e com pouca habilidade e vontade de negociar, de se relacionar, acabam gerando conflitos inevitáveis. As relações são intensas, ao mesmo tempo em que transitórias, e, naturalmente, não se solidificam para o futuro, pois já não são mais baseadas em laços afetivos.

O processo de globalização, na contemporaneidade, gerou a falta da necessidade de dizer de onde viemos, pois a cultura agora é mundial e não mais regional, ou seja, o entrelaçamento espacial e social passou a redefinir conceitos e comportamentos. O sentimento de “pertença” não poderia deixar de ser múltiplo, pois o controle social das comunidades caiu em desuso. É, no fundo, uma busca frenética dos indivíduos por seu lugar no mundo. Desse descompromisso com o espaço cultural e geográfico de origem surge a sensação dos lugares também serem fluidos, móveis e instáveis.

A grande revolução-evolução, hoje vivida por toda humanidade, está acontecendo na esfera da cultura (da mente, do espírito, do pensamento, da reflexão, do ser interior) e, evidentemente, em conflito com a esfera da civilização em que ainda predominam as formas consagradas ontem, mas já superadas pelas novas formas emergentes com a revolução tecnológica-cibernética que vem mudando a face do mundo, pela anulação das distâncias geográficas e da ruptura de todos os antigos limites (espaciais, temporais, mentais, éticos, estéticos...) (COELHO, 2007)

O encurtamento das distâncias salta aos olhos, e o apagamento dos limites geográficos é um efeito da velocidade das informações e dos meios de comunicação, assim como um crescente desenvolvimento das novas tecnologias – que, ao invés de diminuir os espaços das diferenças, homogeneizando-as, as tornou ainda mais polarizadas: “[...] a distância é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida” (BAUMAN, 1999a, p. 19).

Para alguns, esses aspectos asseguram uma liberdade sem precedentes para se locomover ou agir à distância. Mas para outros, que veem abismos intransponíveis se abrirem a sua frente, resta somente o caminho da observação e da constante incapacidade de utilização das informações adquiridas. O mais intrigante é que, ao mesmo tempo em que as fronteiras físicas espaciais se dissolvem, mais e mais barreiras sociais se erguem em cada esquina, bairro ou cidade, as quais são materializadas na forma dos preconceitos, das injustiças e das diferenças, alimentadas pelos próprios indivíduos, cada vez mais retraídos.

Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanos que permitem que esses poderes operem. (BAUMAN, 2001, p. 22)

Daí, então, a grande ênfase dada aos não-lugares: salas de espera de aeroportos, estacionamentos, ruas, transporte público, supermercados, shoppings. Ambientes que possibilitam o encontro de pessoas estranhas, as quais sabem que esses encontros terão curta duração, que não chegarão a representar um contato propriamente dito. “Um não-lugar é um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história [...]. Jamais na história do mundo os não-lugares ocuparam tanto espaço” (BAUMAN, 2001, p. 120). Em sua obra *Vidas em fragmentos* (2011), Bauman classifica as diversas formas de integração da sociedade contemporânea e chama de integração móvel essa proximidade momentânea seguida de uma separação quase que imediata, a qual acontece nas ruas e shoppings. Já os contatos que são um tanto mais longos, porém da mesma

forma breves, como os que ocorrem nas salas de espera em geral ou em supermercados, o autor chama de “integração estacionária” (BAUMAN, 2011, p. 68).

Aqui seria possível observar um ponto de intersecção com o filme *Capitães da Areia*, na cena em que o personagem Professor faz um desenho de um homem no meio da rua. O cavalheiro se aproxima dos meninos e fica impressionado com o talento artístico do garoto:

Cavalheiro: Foi você que fez?

Professor: Foi.

Cavalheiro: Aprendeu a desenhar aonde?

Professor: Aprendi em lugar nenhum não... dá vontade, “pego” e desenho.

Pedro Bala: Esse daí desenha até os sentimentos dos outros. Se tivesse andado pelas escolas, já “tava” rico.

Cavalheiro: Sabe ler?

Professor: Sei sim senhor.

Cavalheiro: Não quer ir para uma escola, aprender um pouco mais?

Professor: Não, não é pra mim não...

Cavalheiro: Rapaz você tem talento. Pega aqui, é meu cartão, tem meu endereço, qualquer coisa você me procura.

Professor “Brigado” senhor.

Cavalheiro: Fica com a piteira que eu fico com o desenho. (CAPITÃES, 2011)

Observamos que para Professor o contato com o estranho não representa nada além de um escambo, a troca do retrato pela piteira; a proposta de estudo não passa de algo inatingível para ele, sem desdobramentos futuros, mesmo com o reconhecimento de sua habilidade pelo senhor desconhecido; um exemplo claro de integração móvel, conforme a classificação do sociólogo polonês mencionada anteriormente.

O encontro de estranhos é *um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para “não ser continuada”, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato,

sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. (BAUMAN, 2001, p. 111)

O grupo de garotos debanda assim que o policial se aproxima. Ao ser perguntado se havia sido roubado, o cavalheiro responde ao oficial que não, porém com uma expressão claramente contrária, dizendo: “Não, a gente estava só conversando” (CAPITÃES, 2011). Na cena seguinte, quando Pedro Bala se espanta ao ver Professor jogar fora o cartão que recebeu, este responde: “Deixe de ser besta Bala, sabe que nós só ‘pode’ sair ladrão... quem é que vai ligar ‘pra’ gente hein? Ezequiel é que ‘tava’ certo... nós ‘é’ tudo ladrão... só ladrão” (CAPITÃES, 2011). Por meio dessa citação é possível entender como a rudeza se propaga dentre os garotos de rua, que não têm acesso às condições básicas para se desenvolver.

Os não-lugares não requerem domínio da sofisticada e difícil arte da civilidade, [...]. Por causa dessa simplificação, também não são escolas de civilidade. E, como hoje “ocupam tanto espaço”, como colonizam fatias cada vez maiores do espaço público e as reformulam à sua semelhança, as ocasiões de aprendizado são cada vez mais escassas e ocorrem a intervalos cada vez maiores. (BAUMAN, 2001, p. 120)

Em uma irônica coincidência, é justamente a oferta de aprendizado que é recusada por Professor, ao dizer: “Não é pra mim não...” (CAPITÃES, 2011). Mas como vislumbrar uma possibilidade de futuro e aprendizado, quando se está sempre à margem de uma sociedade injusta e desigual?

O homem, desde os primórdios da sociedade, sempre se utilizou de padrões de comparação e medidas, de limites e fronteiras. A partir desta ideia, o autor polonês discute a estrutura proposta tendenciosamente pelos homens, de padronizar os espaços geográficos e a partir deles construir um ambiente de reprodução e homogeneidade, tanto no que se refere aos mapas das cidades, como à própria construção desses espaços, edificando-os com estruturas similares,

utopicamente buscando a “cidade perfeita”. Porém, para a criação da cidade idealizada, os homens são obrigados a rejeitar a história e seus traços palpáveis e, como a condição metropolitana é fragmentária, difusa, amórfica, ilimitada, fora de controle, essa construção fica quase impossível de ser concretizada.

Com todo esse processo de mudança, operou-se uma desintegração dos “laços humanos”, tornando a vida pós-moderna permeada pela solidão e transformando as relações sociais em relações autônomas. Na construção da cidade idealizada, esqueceu-se de que ela depende das oportunidades dadas aos homens, pois são eles, e somente eles, que devem se privilegiar dessa harmonia: “Os homens jamais podem ser tornar bons simplesmente seguindo as boas ordens ou o bom plano de outros” (BAUMAN, 1999a, p. 54). Sendo assim, pode-se considerar que a cidade foi originalmente criada para preservar a todos dos males vindos de fora. Mas o fato é que estamos nos isolando cada vez mais, pois o evitamento e a separação fazem parte das estratégias de sobrevivência nas grandes cidades, ou seja, os muros não servem mais para protegê-las e, sim, para blindar o indivíduo, que agora se protege dentro de sua casa e de seus próprios limites.

De acordo com Bauman, a pobreza leva ao processo de degradação social, que nega as condições mínimas de vida humana, num eterno vínculo de causa e efeito, quando associada à brutalidade. Além da miséria e da violência, existem ainda muitos outros fatores que enfraquecem os laços sociais e passam a destruir também os laços afetivos e familiares. Nesse sentido, em uma das cenas do filme *Capitães da areia*, o personagem Sem-Pernas pergunta à Dora se a menina sente falta de sua família. Ela diz que sim e pergunta se ele também sente. O garoto responde: “Eu não, sinto saudade de apanhar, não” (CAPITÃES, 2011). Ao ser perguntado sobre seu verdadeiro nome, Sem-Pernas diz: “Tenho nome mais não...

às vezes arranjo um... o último foi Augusto” (CAPITÃES, 2011). Nota-se aqui a relação de causa e efeito apontada por Bauman. Todas as tentativas de mudança encontram obstáculos e sua eficiência é momentânea, pois esse sofrimento da sociedade humana tem como precedente vários episódios, os quais são facilmente reavivados pela globalização e pelo sistema de produção capitalista. A globalização é um processo múltiplo, que alcança as mais variadas dimensões da vida social e também se expressa nas circunstâncias da vida local.

A integração e a divisão, a globalização e a territorialização, são processos mutuamente complementares. Mais precisamente, são duas faces do mesmo processo: a redistribuição mundial de soberania, poder e liberdade de agir desencadeada (mas de forma alguma determinada) pelo salto radical na tecnologia da velocidade. A coincidência e entrelaçamento da síntese e da dispersão, da integração e da decomposição são tudo, menos acidentais; e menos ainda passíveis de retificação. É por causa dessa coincidência e desse entrelaçamento das duas tendências aparentemente opostas, ambas desencadeadas pelo impacto divisor da nova liberdade de movimento, que os chamados processos “globalizantes” redundam na redistribuição de privilégios e carências, de riqueza e pobreza, de recursos e impotência, de poder e ausência de poder, de liberdade e restrição. Testemunhamos hoje um processo de reestratificação mundial, no qual se constrói uma nova hierarquia sociocultural em escala planetária. (BAUMAN, 1999a, p. 77-78)

Assim sendo, Bauman destaca que a cada momento temos o aumento da pobreza e a constante diminuição das condições mínimas de sobrevivência. Em contrapartida, existe um aumento das grandes potências empresarias e da exploração advinda do seu modelo desvinculado do local, tendo na sua visão e no modelo global, um alicerce para sua manutenção e para a precarização da vida humana.

A globalização deu mais oportunidades aos extremamente ricos de ganhar dinheiro mais rápido. Esses indivíduos utilizam a mais recente tecnologia para movimentar

largas somas de dinheiro mundo afora com extrema rapidez [...] Infelizmente, a tecnologia não causa impactos nas vidas dos pobres do mundo. De fato, a globalização é um paradoxo: é muito benéfica para muito poucos, mas deixa de fora ou marginaliza dois terços da população mundial. (BAUMAN, 1999a, p. 79)

O presente capítulo teve como eixo a adaptação cinematográfica *Capitães da areia* (2011). Foram realizadas relações entre subdesenvolvimento e globalização, sendo essas pautadas pelos trabalhos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Por meio de teorias a respeito de modernidade, pós-modernidade, globalização e violência buscou-se um entendimento de como tais aspectos influenciam no apagamento das fronteiras dos grandes centros urbanos, modificando a identidade cultural de uma sociedade e de seus indivíduos, consequentemente.

A extensa obra de Zygmunt Bauman produz interrogações sobre o modo pelo qual se forma, acomoda, organiza e transforma a sociedade nacional e suas estruturas. Assim, para apreendê-las minimamente, é necessário repensar aspectos das Ciências Sociais. Além de ressaltar a importância de entender a sensação de apreensão existente no mundo pós-moderno, foram também analisados os conflitos gerados nesse caminho entre a modernização do mundo e uma possível (re)descoberta da humanidade.

Tal abertura se manifesta justamente na possibilidade de analisarmos o rumo existencial que escolhemos seguir na época denominada pós-modernidade, e a capacidade de desenvolvermos uma orientação de vida um pouco mais sensível e substancial, mediante a valorização das diferenças pessoais com as quais interagimos em nossa vivência diária e a compreensão precisa das nossas limitações individuais e anseios perante o futuro. A vida cotidiana em nossa vertiginosa e inquieta pós-modernidade se resume em seguirmos um padrão

mecânico de ações, em que qualquer alteração da rotina pode gerar consequências catastróficas para quem se aventura a arriscar algo de novo.

O mesmo caminho que Jorge Amado percorreu ao ressaltar a brasilidade por meio de seu romance regionalista na segunda fase do movimento modernista brasileiro – em clara oposição às ideias estrangeiras – é repetido atualmente por escritores e artistas que tentam resistir à onda da globalização. Nos anos 2000, por exemplo, outras obras de cunho regional, foram resgatadas pelo cinema, como: *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *O auto da compadecida* (1999), *O coronel e o lobisomem* (2005) entre outros, as quais destacavam o regionalismo e a brasilidade, em clara reação à globalização. Por isso, talvez, a adaptação fílmica específica do romance *Capitães da areia*, dentre tantos outros da extensa produção do escritor baiano, tenha sido realizada setenta e quatro anos depois da publicação da obra literária: com o objetivo de destacar uma situação que, apesar de antiga, ainda hoje é característica de nosso país – a desigualdade social acentuada pela globalização da modernidade líquida.

Ao mesmo tempo em que o livro é atualizado por meio do filme, principalmente por ser uma obra universal, visto que seus temas ainda vigoram na época atual, é também o filme que nos leva a buscar as referências do autor polonês Zygmunt Bauman, a fim de analisarmos como os indivíduos pós-modernos se enclausuram em meio a seus medos, mesmo sendo as fronteiras físicas e espaciais fluidas e quase invisíveis. É preciso então saltar o isolamento para dar unidade aos relacionamentos humanos da sociedade contemporânea. Dessa forma, o “eu” não pode fugir da responsabilidade para com o “outro”. Além disso, há a urgente necessidade do resgate do espaço público como espaço de ação coletiva, em que Estado, cidadãos (e não indivíduos) e organizações se envolvam numa atuação

conjunta em prol de uma (re)solidificação positiva das relações sociais que possibilitem a condução da humanidade por caminhos inovadores e bem-sucedidos.

CONCLUSÃO

Os estudos de Stuart Hall a respeito da formação das identidades culturais, acrescidos dos pressupostos de Zygmunt Bauman acerca da modernidade líquida e dos ensinamentos e práticas sobre adaptação, de Linda Hutcheon e Robert Stam, constituíram vasto e concreto aporte teórico para a pesquisa e análise desta estudante acerca das inúmeras leituras que a cineasta Cecília Amado e sua equipe fizeram do texto-fonte – o romance *Capitães da Areia* (1937) – com o objetivo de trazê-lo para a grande tela, em 2011. O presente estudo objetivou também colaborar com a escassa pesquisa nacional¹⁶ relacionada à importante produção de Jorge Amado, que, conforme o crítico literário Paulo Bezerra, deve-se à “falta de abrangência e profundidade, a um preconceito estético que freqüentemente mascara o preconceito ideológico e, principalmente ao despreparo teórico para compreender o real significado da obra, além do desconhecimento das matrizes populares que a alimentam” (DUARTE, 1996, p. 11). Também o autor Luís Bueno corrobora com tal ideia e alega que julgamentos superficiais e/ou extremistas, a respeito não só da obra do escritor baiano, mas de toda a leitura que se faz do projeto revolucionário da literatura das décadas de 1930 e 1940, só fazem aumentar a ignorância sobre o fato de que Jorge Amado é, sim, um dos autores mais lidos, dentro e fora do país.

Rejeita-se tal autor em princípio porque era católico e, portanto, sua obra tem que ser algo próximo do integralismo, por exemplo, ou então, um autor como Jorge Amado não presta porque, cego pela visão política dogmática, simplifica tudo e produz romances fracos. [...] Não custa, portanto, fazer uma tentativa de leitura que,

¹⁶ A Fundação Casa de Jorge Amado (<http://www.jorgeamado.org.br/>) possui um acervo eletrônico de duas teses, sete monografias e onze artigos sobre as obras do autor. É possível afirmar que, para uma produção composta de trinta e três romances e amplamente traduzida, tais números, infelizmente, não representam um interesse pela pesquisa acadêmica a respeito da obra do autor baiano. Já a UFBA conta com um acervo de treze dissertações de mestrado e sete teses de doutorado relacionadas à produção amadiana.

se não pode mesmo ser neutra, pelo menos traga consigo outros preconceitos. (BUENO, 2006, p. 174)

Num primeiro momento, a exposição de como se estruturou o movimento modernista brasileiro mostrou-se pertinente na recuperação do contexto que separa a produção do romance e a do filme. A apresentação das características da corrente regionalista da década de 1930 esclareceu como a literatura da segunda fase do movimento modernista trouxe à tona a crítica social, despertando a consciência do leitor brasileiro para o elemento nacional, influenciando, diretamente, a formação de sua identidade cultural.

[...] o percurso inicial da obra de Jorge Amado compõe, entre 1931 e 1954, um nítido movimento de ressonância – e de inserção – nos embates políticos de seu tempo. Movido pela utopia de uma sociedade igualitária governada pelo partido dos operários, o romance amadiano empenha-se em representar o processo de evolução dos trabalhadores no rumo da consciência de classe e de sua atuação na cena política brasileira, objetivando ser, enquanto literatura, um fator positivo na construção dessa consciência e dessa atuação. (DUARTE, 1996, p. 249)

Entretanto, conforme o autor Stuart Hall (2003), é preciso deixar claro que a identidade nacional não existe de modo objetivo nem definitivo, parecendo mais adequado tratá-la como uma representação. O interessante das representações é que elas não são nunca um simples decalque da realidade; ao contrário, os elementos representados são sempre triados, transformados ou distorcidos – mas estão sempre presentes, de um modo ou de outro, na imaginação local. E, assim como temos o desenvolvimento dos processos identitários, temos também os processos de destruição, não somente um, mas vários, ligados aos descentramentos dos sujeitos mencionados por Stuart Hall. Logo, em meio aos vários momentos de formação e deterioração das identidades, acontece a evolução social das nações.

Quando pensamos na segregação social exposta há quase oitenta anos por Jorge Amado em *Capitães da Areia*, percebemos que a indiferença e a individualização da sociedade da época já atingiam os menores abandonados, que, empurrados para a base da pirâmide social, recorriam à violência para assegurar sua sobrevivência e também para responder ou reagir à violência física e moral que sofriam. A comunidade, por sua vez, isolava-se e ainda hoje se isola atrás de grades e muros, e mesmo que sem entender claramente as razões, desejava e continua desejando que os meninos de rua sejam aprisionados em cadeias e reformatórios, como se essa fosse a solução ideal para um mundo perfeito.

Paralelamente, observamos que a concepção da liberdade – almejada por Pedro Bala e por todos os adolescentes do grupo – está sempre ligada à cidade, às ruas, às ladeiras e praias, pelas quais os meninos corriam e se esgueiravam com maestria. Ficar longe da mistura, do contato com os outros é que seria uma verdadeira prisão para qualquer um dos membros do bando de Pedro Bala: “[...] a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. A canção daqueles presos dizia que a liberdade é como o sol: o bem maior do mundo. Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade. É como uma festa aquela luta” (AMADO, 1996, p. 246).

Após examinar aspectos particulares relacionados à cidade, expostos no primeiro capítulo da presente dissertação – o qual foi baseado em pesquisas desenvolvidas por autores nas décadas de 1980 e 1990 – foi possível perceber que, mesmo há dois séculos, os efeitos dos avanços sociais e econômicos já produziam o afastamento dos indivíduos entre si. Conforme o professor de Literatura Brasileira da UERJ, Renato Cordeiro Gomes:

Nos anos de 1840, o jovem Engels em *A situação da classe trabalhadora* empreendeu a difícil tarefa de ‘ler o ilegível’ da cidade do século XIX, revelando-a em sua forma aparentemente assistemática e possivelmente incoerente, produto da revolução industrial, responsável pela atomização da sociedade. Ressalta o isolamento das pessoas situadas nos aglomerados urbanos [...] que tematiza o problema da legibilidade da cidade moderna, através da complexa vida urbana em sua constante mobilidade, cenarizada nos labirintos das ruas e da multidão. (GOMES, 1994, p. 70-71)

Se considerarmos que a globalização não é algo novo, e sim algo que já vem acontecendo nas sociedades há muito tempo – apenas de maneiras e em escalas diferentes –, verificamos que é razoável estabelecer um paralelo: durante o Modernismo, o fantasma era a industrialização, que gerava o medo da despersonalização, e que levou Jorge Amado e outros tantos autores modernistas a explorarem o regionalismo, para tentar conter o fenômeno e reforçar a brasilidade. Hoje, o fantasma é a globalização tecnológica, que faz outros escritores e roteiristas (agora de nosso tempo) repetirem o mesmo processo do autor baiano, também na tentativa de resistir à onda global e reforçar elementos locais.

A perversa ‘abertura’ das sociedades imposta pela globalização negativa é por si só a causa principal da injustiça e, desse modo, indiretamente, do conflito e da violência. Como diz Arundhati Roy: ‘Enquanto a elite, em algum lugar do topo do mundo, busca viagens a destinos imaginados, os pobres são apanhados numa espiral de crime e caos.’ (BAUMAN, 2007a, p. 14)

Buscando atualizar o panorama da época da publicação do romance, utilizou-se a teoria que versa sobre as consequências advindas da modernidade líquida, do sociólogo e professor polonês Zygmunt Bauman – pesquisador contemporâneo que atualmente reside na Grã-Bretanha e produz intensamente durante a primeira década do século XXI. O teórico nos chama a atenção justamente para o fato de que a liquefação dos valores e relações interpessoais, causada em

grande parte pelo fenômeno da globalização, paradoxalmente, liberta os indivíduos, mas também os enclausura sob o medo da convivência com o “outro”. Conseqüentemente, as identidades dos sujeitos tornaram-se, dessa forma, derretidas: uma ampla miscigenação de valores e regras gera uma grande onda de “despersonalização” e violência na era pós-moderna. As relações familiares, de amizade e de trabalho passam a ser momentâneas, dissolutas, não mais construídas para durar. Assim como os bens de consumo, altamente rotativos, devido à tecnologia, que facilmente os repõe, as trocas interpessoais adquirem um caráter descartável, passageiro. Torna-se fácil compreender, então, porque o preconceito e a intolerância – geradores de todo tipo de violência – integram grande parte das situações de tensão, quando o assunto são as diversidades.

A capacidade de conviver com a diferença [...] não é fácil de adquirir e não se faz sozinha. [...] A incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos e a ambivalência de todas as decisões classificatórias, ao contrário, se autoperpetuam e reforçam: quanto mais eficazes a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera. O projeto de esconder-se do impacto enervante da multivocalidade urbana nos abrigos da conformidade, monotonia e repetitividade comunitárias é um projeto que se auto-alimenta, mas que está fadado à derrota. (BAUMAN, 2001, p. 123)

Como a adaptação foi produzida na era pós-moderna, aventam-se hipóteses para justificar as escolhas que levaram ao resultado final da transcrição para o cinema – e, por essa razão, obras escritas na segunda metade do século XX e produções mais atuais serviram, paralelamente, como base para a formulação de tais hipóteses. Nesse sentido, Robert Stam corrobora com a ideia de que – a exemplo do que acontece com as sociedades, no pós-modernismo – as fronteiras se

apagam. Contudo, para a crítica cinematográfica, isso representa algo positivo, já que desconstrói toda a suposta hierarquia existente entre literatura e cinema. Logo, o autor afirma que:

A teoria pós-colonial trata de modo bastante eficiente as contradições e os sincretismos culturais gerados pela circulação global de povos e de produtos culturais em um mundo midiaticizado e interconectado, de que resulta uma forma de sincretismo comodificado ou midiaticizado. (STAM, 2003, p. 325)

Por conseguinte, pode-se alegar que a transposição fílmica do romance de 1937 representa um momento em que o olhar para o futuro remete, ao mesmo tempo, a um olhar para o passado, para a recuperação de raízes que sempre foram a marca da identidade cultural da nação, e que não poderiam ser simplesmente ignoradas – pois a evolução não exclui a tradição; o presente e as perspectivas do futuro não excluem o passado.

Assumindo o desafio de transpor para as telas a gama de temas abordados na narrativa literária, a diretora, produtora e roteirista, sem pretensões de um tratamento estético inovador, conseguiu recuperar o desejo de uma sociedade igualitária – inerente à produção de seu avô – dando, contudo, mais leveza e serenidade ao desfecho de sua releitura. Robert Stam, citando Bakhtin e Medvedev e, depois complementando sua teoria, declara:

O cinema “é uma parte inseparável da cultura impossível de ser compreendida fora do contexto geral da cultura de uma determinada época tomada em conjunto [e]... da vida sociocultural que produz os horizontes ideológicos de uma época.” Estilo, ideologia e história estão inextricavelmente ligados. Mesmo o significado referencial não pode ser isolado da história e das comunidades interpretativas. Os “esquemas” espectatoriais são historicamente moldados. A história reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está “incrustada” no texto fílmico. (STAM, 2003, p. 222)

O resultado da transcrição fílmica não só confirma essas perspectivas, como vai além: permite a constatação de que, ao mergulhar na obra de Jorge Amado, resgatamos não apenas um momento do percurso da literatura brasileira e da História do Brasil, mas também períodos da tradição literária e da história da cultura – propondo, acima de tudo, reflexões para problemas sociais e políticos atuais de nosso país.

REFERÊNCIAS

ABRACCINE. **Capitães da Areia – Críticas / Alguns Olhares**. Disponível em: <<http://abraccine.org/2011/11/15/capitaes-da-areia-criticas>>. Acesso em: 12 out. 2015.

AMADO, J. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ÂMBITO JURÍDICO. **Violência e criminalidade**. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=11448>. Acesso em: 24 out. 2015.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999a.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999b.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.

_____. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.

_____. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Vidas em fragmentos: sobre a ética pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. Campinas: Unicamp/Edusp, 2006.

CAMATI, A. S. **Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias**. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/152/162>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Literatura e sociedade**. Estudos de teoria e História literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CAPITÃES da areia. Direção de Cecília Amado. Brasil: Telecine; Imagem Filmes, 2011. 1 DVD (96 min.); son.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIAPPINI, L. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1989/1128>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

CLÜVER, C. **Inter textos / inter artes / inter media**. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em 12 ago. 2014.

_____. **Da transposição intersemiótica**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/E-Livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%ADvel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em 14 jun. 2015.

COELHO, N. N. **Literatura: um olhar aberto para o mundo**. Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/artigo7.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2014.

DAMATTA, R. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DUARTE, E. A. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: UFRJ; Record, 1996.

EXAME. **As 50 cidades mais violentas do mundo**. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/as-50-cidades-mais-violentas-do-mundo-19-delas-no-brasil>> Acesso em: 18 jul. 2015.

EXAME. **Rio e São Paulo não são mais donas da violência no Brasil**. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/rio-e-sao-paulo-nao-sao-mais-donas-da-violencia-no-brasil>> Acesso em: 24 out. 2015.

FREYRE, G. **Manifesto regionalista**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

FURTADO, J. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>> Acesso em: 12 ago. 2014.

O GLOBO. **Em família**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cecilia-amado-lanca-em-outubro-longa-metragem-inspirado-no-best-seller-capitães-de-areia-publicado-por-seu-avo-em-1937-2705628>. Acesso em: 13 jun. 2015.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

LAFETÁ, J. L. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LÔBO, A. **O Brasil de Jorge Amado**: breve mirada sociológica. Rio de Janeiro, RJ: Litteris, Quártica, 2009.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003, p. 15-35.

PENHA, O. **Direito de sambar**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/batatinha/885945>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTOS, I. B. **Jorge Amado**: retrato incompleto. Rio de Janeiro: Record, 1993.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>.

Acesso em: 08 nov. 2014.

