

# ANÁLISE SEMIÓTICA DA LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE CAPITÃES DA AREIA

JULIA RIECHELMANN DO NASCIMENTO\*

LIZANDRA MARIA SILVA ALVES\*\*

YASMIN MAMEDE MARQUES\*\*\*

ROSA MARIA VALENTE FERNANDES\*\*\*\*

\* Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Santos.

\*\* Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Santos.

\*\*\* Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Santos.

\*\*\*\* Profa. Dra. Rosa Maria Valente Fernandes. Universidade Católica de Santos.

## RESUMO

No livro *Capitães da Areia*, o escritor Jorge Amado trata com lirismo a vida de meninos de rua que vivem à margem da sociedade da década de 1937 e neste trabalho, será abordada a questão filmica e literária do livro, mostrando suas semelhanças e diferenças e o que foi mantido da sua essência, como a questão semiótica presente na obra cinematográfica e as questões ideológicas em ambas. Aprofundar-se, portanto, na obra de Jorge Amado é, antes de tudo, entrar em contato com o contexto histórico fortemente desenvolvido em seu texto. De modo geral, a análise apresentará as questões mais presentes na narrativa, como a luta dos personagens Pedro e Dora e suas características, figuras que serão retratadas no decorrer desse trabalho e o papel que desempenharam durante todo livro e filme.

## PALAVRAS-CHAVE

Jorge Amado. Capitães da Areia. Obra Cinematográfica. Ideologia. Semiótica.

## INTRODUÇÃO

Jorge Amado, um dos maiores ícones da Literatura Brasileira e um dos maiores escritores do século XX no Brasil, apresenta vastas obras com críticas bastante materializadas, mediante um viés social, das mazelas existentes na sociedade em virtude de valores, práticas e atitudes que a constituem.

*Capitães da Areia*, de 1937, foi escrito em meio a mudanças sociais no país. Por conter muitas críticas ao período e apresentar não apenas histórias de crianças abandonadas, mas também a realidade da sociedade da época.

A finalidade do presente artigo é discorrer sobre a obra original e a versão cinematográfica, dirigida pela neta do escritor, Cecília Amado, lançada em 2011 em homenagem ao centenário de Jorge Amado.

Será feita uma apresentação sobre a biografia de Jorge Amado, o momento histórico e literário, além de um breve resumo da trajetória do negro na literatura brasileira, constando também o referencial teórico utilizado para obter a análise final baseado nas diferenças e semelhanças encontradas no estudo semiótico da linguagem literária e cinematográfica de *Capitães da Areia*.

Fica claro que esta é uma obra relevante da Literatura Brasileira que vai além do entretenimento, pois serve como denúncia, alerta e conscientização de problemas até hoje existentes.

### 1. BIOGRAFIA DE JORGE AMADO

Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1912 em uma cidade da Bahia chamada Itabuna onde viveu parte de sua infância entre a cidade natal e Salvador. Teve seu contato com as letras através da mãe, que o alfabetizou pela leitura de jornais e completou os estudos iniciais em escolas de regime interno: primeiro no Colégio Antônio Vieira e, depois, no Ginásio Ipiranga, onde começou a desenvolver seu lado escritor.

Em 1931, publicou seu primeiro romance “O país do carnaval”, aos dezoito anos, considerado sua verdadeira estreia literária. Ingressou no mesmo ano na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, cidade onde passou a residir. Embora tenha se formado advogado nunca exerceu a profissão.

Filiou-se em 1932 ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e foi preso quatro anos depois pela primeira vez no Rio de Janeiro, acusado de participar da Intentona Comunista.

Em 1933, publicou seu segundo romance “Cacau”, e inicia o ciclo de livros que retratam a civilização cacaueteira. Três anos depois, tornou-se famoso aos 23 anos com o romance “Jubiabá” (1936), romance protagonizado por Antônio Balduino, um dos primeiros heróis negros da literatura brasileira, tornou-se seu primeiro sucesso internacional. Foi publicado em francês e elogiado pelo escritor Albert Camus em artigo de 1939.

Em meados dos anos 30, o escritor fez uma longa viagem pelo Brasil, pela América Latina e pelos Estados Unidos, durante a qual escreveu *Capitães da Areia* (1937). Ao retornar, foi preso novamente, devido à supressão da liberdade política decorrente da proclamação do Estado Novo (1937-1950), regime de exceção instituído por Getúlio Vargas. Libertado em 1938, transferiu-se do Rio de Janeiro para São Paulo.

Uma grande mudança na sua literatura ocorreu a partir do final da década de 50 marcada pela sua obra *Gabriela, cravo e canela*. A nova fase compreende os livros protagonizados por figuras femininas, sensuais, fortes e contestadoras.

Em 1995, o autor foi agraciado com o Prêmio Camões, uma das maiores honrarias da literatura de Língua Portuguesa.

O escritor morreu em agosto de 2001, poucos dias antes de completar 89 anos.

Ao longo das décadas, os livros de Jorge Amado foram traduzidos e editados em mais de cinquenta países. Seus personagens viraram nomes de ruas, batizaram estabelecimentos comerciais e foram associados a marcas de vários produtos. Além do reconhecimento que o fardão de imortal da Academia Brasileira de Letras proporcionou, o escritor recebeu o título de doutor *honoris causa* em universidades europeias e centenas de homenagens ao longo da vida. Mas orgulhava-se, sobretudo, das distinções concedidas no universo do candomblé.

## 2. MOMENTO HISTÓRICO

O momento histórico é importante para compreender o modo e as concepções de produção, ou seja, como um texto foi escrito em uma determinada época e o contexto nele existente, influenciando o modo de pensar e escrever dos autores. Nesse sentido, é importante resgatar aspectos do fim da Primeira República (1885-1930) e as novas relações sociais.

Ao longo da década de 1920, as contradições presentes na sociedade brasileira começam a se manifestar. O Brasil mantinha-se como um grande país agrário (70% da população vivia no campo e apenas 30% nos centros urbanos), extremamente desigual e 60% da população analfabeta. Diante disso, o regime que se instaurou em 1930, com o presidente Getúlio Vargas, deu início a uma nova atitude do Estado diante da sociedade. Era preciso modernizar o Estado brasileiro.

Equacionar a dívida social, investir na educação, saúde e industrialização do país eram metas dos intelectuais que apoiaram Getúlio Vargas. Paralelamente a tudo isso, ganhava força, no Brasil dos anos 1930, a corrente autoritária. Para determinada elite política, um Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias e aos excessos da liberdade de expressão.

Foi nesse contexto que o Estado Novo foi implantado em 1937, concentrando a maior soma de poderes até aquele momento da história do Brasil independente.

O livro *Capitães da Areia* foi marcado por um momento histórico cujo escritor queria denunciar a situação marcada por um golpe de estado realizado por Getúlio Vargas em 1937, um período ditatorial de oito anos que se estenderia até 1945, conhecido como Estado Novo.

Criou-se, então, uma nova constituição, apelidada de *Polaca*, inspirada no modelo semi-fascista polonês, conhecido como autoritário e que concedia ao governo poderes ilimitados.

O fortalecimento da elite e a radicalização dos grupos de esquerda e direita foram os principais fatores que influenciaram Vargas na busca do fortalecimento do seu poder pessoal por meio da ditadura.

O apoio dos mais favorecidos composto, principalmente, pelos cafeicultores e industriais, dava-se por motivos econômicos e políticos e as razões para esse suporte se resumiam no medo da “ameaça comunista” e o receio em relação aos possíveis resultados de um maior engajamento político da classe média.

Segundo Lilia Schawrcz e Heloisa Starling em *Brasil: Uma Biografia* (2015, p. 374):

Para justificar o combate ao seu maior inimigo, Vargas forjou acusações a rodo. No dia 30 de setembro de 1937, o país foi sacudido pela denúncia, publicada pela imprensa, da existência de preparativos para um novo levante orientado por Moscou. O Exército havia capturado um minucioso programa secreto de tomada do poder – o Plano Cohen –, repleto de instruções atemorizantes: incêndio de prédios públicos, saques, fuzilamentos sumários de civis. O documento tinha nome judaico e era falso. Foi escrito pelo então coronel Olympio Mourão Filho, organizador da milícia paramilitar da AIB, responsável pelo serviço secreto integralista e lotado no setor de inteligência do Estado-Maior do Exército. O general Góes Monteiro recebeu a papelada produzida por Mourão, tratou-a como autêntica e a encaminhou a Vargas. Ato contínuo, o documento foi tornado público.

O período democrático foi rapidamente derrubado para dar lugar à ditadura militar. O Estado Novo foi anunciado em 10 de novembro de 1937 por meio de rádios no programa conhecido como a *Hora do Brasil*.

Após tomar lugar, o Estado Novo trouxe consigo uma censura restritiva que impedia que programas de rádios, músicas, jornais, livros fossem a público sem autorização do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Por meio da censura, mais de 400 músicas e 108 programas de rádios foram proibidos no Brasil, além de livros queimados em praças públicas.

Jorge Amado também sofreu com a implantação do Estado Novo devido à sua filiação ao Partido Comunista e foi acusado de ter participado da Intentona Comunista, movimento que se tornou o “maior inimigo” da Era Vargas. É importante registrar também que a formação política e intelectual de Jorge Amado e sua aproximação do Partido Comunista o tornou sensível a problemas como desigualdade e descaso social. Daí a necessidade de polarizar os elementos da crise social, adotar a perspectiva dos excluídos e de elevá-los ao centro da representação literária. Sem dúvidas, o objetivo era revelar a miséria do país e incorporar os pobres à cena política e intelectual.

No caso específico de Salvador nos anos 1930, além das mazelas sociais que afetavam a todos, estava presente uma grave problemática social, ou seja, a infância abandonada.

### 3. MOMENTO LITERÁRIO

A Semana de Arte Moderna, em 1922, foi o marco inicial para o modernismo no Brasil cujo movimento teve novas ideias e modelos de expressões artísticas, culturais e literário, situando-se entre o Simbolismo e o Pré-Modernismo (apesar de poucos estudiosos considerarem o Pré-Modernismo como uma escola literária), e surgindo em meio a uma crise devido ao aumento da inflação, causando diversos protestos e greves.

O modernismo é caracterizado por uma libertação estética, ruptura com o tradicionalismo, experimentações artísticas, liberdade formal (versos livres, abandono das formas fixas, ausência de pontuação), linguagem com humor e valorização do cotidiano.

Caracterizado por duas fases, a primeira conhecida como a “Fase Heroica” de 1922 a 1930 e a segunda, a que nós vamos estudar, chamada “Fase de Consolidação” de 1930 a 1945.

A primeira fase do modernismo vai de 1922 a 1930 e está relacionada com a visão nacionalista e crítica da realidade brasileira, destacando, assim, a reconstrução da cultura sobre

bases nacionais, revisão do passado histórico e tradições culturais, eliminação do complexo de colonização e apegos aos valores estrangeiros e a mistura de povos e tradições.

Há novas formas de expressão e de conteúdo. Então, quatro novos movimentos culturais foram criados, que são:

- O Pau Brasil, que defendia a construção de uma poesia primitivista, valorizando o passado histórico e cultural das riquezas da realidade e da cultura brasileira.
- A Antropofagia, com exemplo dos rituais antropofágicos da cultura indígena brasileira, propunha-se à devoração simbólica da cultura do colonizador, para não se perder a identidade cultural.
- Opondo-se a essas tendências o movimento Verde-Amarelo e Anta defendiam um nacionalismo extremista de orgulho pela pátria, que podia levar a atos de discriminação contra pessoas de outros países ou do mesmo país com ideias contrárias.

A obra *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, faz parte da segunda fase do modernismo brasileiro (1930-1945), mais especificamente do gênero neorrealista regionalista.

Em um contexto perturbado surgiu a segunda fase do modernismo. No mundo, países entravam em uma crise econômica, social e política devido à crise de 1929 em Nova York. Na Europa, surgiram diversos governos totalitários e ditatoriais, que culminaram na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Já o Brasil também vivenciava profundas crises como o aumento do desemprego, a falência de fábricas, a fome e a miséria e também o começo do período ditatorial da Era Vargas. É nesse momento que o romance brasileiro se destaca, pois se inicia uma análise crítica da realidade, utilizando vários temas tais como: o quadro social, econômico e político, a crise cafeeira e o combate ao socialismo. Tais críticas não seriam aceitas pelo governo rígido do Estado Novo.

As principais características dessa época são: influência do realismo e romantismo, valorização da cultura brasileira, nacionalismo, universalismo e regionalismo realidade social, cultural e econômica, influência da psicanálise de Freud, temática cotidiana, linguagem coloquial e uso de versos livres e brancos.

Nessa fase também encontramos a Prosa e a Poesia de 30, ambas com foco nos problemas sociais, mostrando a realidade de diversos locais do país com uma linguagem coloquial e regional.

A Prosa de 30 tem como os principais autores e obras: Graciliano Ramos com *Vidas Secas* (1938); Jorge Amado com *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937); Rachel de Queiroz com *O Quinze* (1930) e José Lins do Rego com *Menino de Engenho* (1932). Já a Poesia de 30 tem como os principais escritores e textos: Carlos Drummond de Andrade com *Alguma Poesia* (1930); Cecília Meireles com *Batuque, samba e Macumba* (1933) e *A Festa das Letras* (1937); Mario Quintana com *A Rua dos Cataventos* (1940) e Vinícius de Moraes com seu primeiro livro de poemas *Caminho para a Distância* (1933) e o longo poema *Ariana, a mulher* (1936).

## 4. BREVE RESUMO DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA ATÉ O MODERNISMO

O processo de marginalização do negro é complexo e diversificado. Iniciou-se, evidentemente, com três séculos de escravidão e uma abolição que nada garantiu além da liberdade, pois não alterou na condição econômica e muito menos a sua condição de cidadão.

Os negros, protagonistas da história brasileira como escravos, não tiveram espaços nos livros de grandes escritores (ao redigirem seus livros) e, quando apareciam, eram-lhes destinados capítulos curtos.

Nos primórdios da literatura colonial, o missionário José de Anchieta, que chegou ao Brasil em 1553, redigiu tratados excelentes para o estudo dos índios, porém não mencionava nenhum detalhe sobre o comportamento dos negros no país. Há, entretanto, em suas cartas e sermões apenas estatísticas sobre o número dessa população.

Outro missionário importante na literatura brasileira, Antônio Vieira, destaca-se por ter uma visão diferenciada dos negros:

São todos pretos, mas somente neste acidente se distinguem dos europeus. Tem grande juízo e habilidade, e toda a política que cabe em gente sem fé e sem muitas riquezas, que vem a ser o que ensina a natureza. Há aqui clérigos e cônego tão negros como azeviche, mas tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados que podem fazer invejas as que lá vemos nas nossas catedrais. (SAYERS, 1958, p.72)

As características da escrita de Antônio Vieira davam-se por meio de seus sermões em tons normalmente críticos. No *Sermão do Rosário* (1657) reitera sua crença na igualdade básica das duas raças e desenvolve uma comparação entre as cores branca e preta e conclui que a preta é superior pelo menos, em particular, pelo fato de não poder ser tingida.

Porém, existia uma incoerência nos sentimentos do clérigo em relação aos negros, pois, ao mesmo tempo em que via a necessidade de defender a causa desses seres, como jesuíta, era obrigado a manter a posição tomada pela ordem que defendia o índio e o negro como suporte do desenvolvimento econômico do Brasil, ou seja, havia uma visão subjacente que os colocava num plano inferior.

Outro escritor brasileiro, considerado por Silvio Romero, o verdadeiro fundador da literatura brasileira, foi Gregório de Matos. Nascido em uma família de senhores de escravos, passou maior parte da sua vida na Bahia, deixando em seus inúmeros poemas marcas do aspecto da sociedade baiana, parte dela representada por pessoas de cor negra.

Entretanto, o foco do escritor Gregório de Matos eram as mulheres mulatas para quem oferecia poemas delicados como:

É parda de tal talento,  
Que a mais branca e a mais bela  
Poderá trocar com ela  
A cor pelo entendimento:  
É um prodígio, um portento;  
E se vos espanta ver  
Que adrede me ando a perder,  
Dá-me por desculpa amor,  
Que é fêmea trajada em flor,  
E sol metido em mulher (SAYERS, 1958, p.78).

Assim sendo, o negro na fase final da literatura colonial ainda não ocupava posição de relevo nos textos.

Convém afirmar nesse sentido e, em meados do século XVIII, que algumas cidades, já estabelecidas (Bahia e Recife) produziam uma literatura importante no campo da prosa, porém a afluência para as minas ia possibilitar o aparecimento de uma sociedade urbana caracterizada por uma boa poética e arquitetura, chamada escola mineira, composta de membros das classes superiores, que preferiram ver apenas com os olhos da imaginação ninfas e pastores encantados, ao invés da realidade de escravos. Assinalamos, somente, dois poemas em que negros aparecem como indivíduos: O *Quintúbia*, de José Basílio da Gama e o *Caramuru* de Santa Rita Durão.

Ao fim do século XVIII, encontramos dois poetas de cor negra que demonstram que estes se encontravam em condições de ocupar um lugar de destaque no mundo literário: Caldas Barbosa e Silva Alvarenga. Seus versos, contudo, como os de outros poetas, provam que mulatos e negros não eram ainda tema reputado para a poética devido ao gosto literário dos círculos aristocráticos. Em contraposição, é na prosa didática que vamos frequentemente encontrar referências a diferentes tipos de pessoas da raça negra, como é também na prosa que se iniciam os ataques contra a escravidão em geral.

Em 1811, o jornal *Correio Brasiliense* recém-fundado por Hipólito da Costa, cita que a escravidão é perversa e contrária às leis da natureza e às disposições morais do homem e sugere no mesmo artigo que eles fossem substituídos por imigrantes do norte da Europa, ressaltando que o Brasil não ficaria mais pobre se os escravos fossem libertados. Países europeus como a França e a Inglaterra abriram mão do sistema escravo na primeira metade do século XIX, pressionando o Brasil a abdicar dos seus “servos”.

No decorrer dos anos seguintes, a imprensa periódica iniciou artigos sobre os direitos dos negros e pardos, reforçando que deveriam ser tratados com dignidade e bondade; enquanto variados escritos pediam a abolição, outros pediam a igualdade e direito de voto a todos os homens. Os escravos enfrentavam uma dura opressão e quando tiveram a oportunidade de expressar seus infortúnios foram silenciados, como no caso de um redator morto por simplesmente ser mulato, como afirmaram seus colegas do jornal *Brasil Aflito*, que perdeu seu único jornalista de cor.

No ensaio de Amadeu Amaral, *Literatura da Escravidão*, são poucas as informações que se têm acerca da servidão e a literatura brasileira pouco se pronunciava quando esse assunto era discutido nas ruas. Amaral tenta responder a isso dizendo que os escritores não estavam dispostos a procurar problemas. Convém ressaltar que na França e na Inglaterra os negros já eram citados e, no Brasil, eles ainda teriam sua figura apagada até aproximadamente a metade do século XIX.

A presença do negro na literatura brasileira, de 1850 a 1888, começou com o romance em 1840 e o teatro em 1850. Este último conseguiu alcançar uma importância literária quase igual à do romance.

A literatura brasileira foi influenciada por quatro tendências: a primeira, que imitava os modelos europeus, com seus temas patrióticos, preferência pelo verso e a ênfase dada à ação violenta e aos desenlaces trágicos; a segunda, inspirada na escola francesa, foi a do teatro de tese, ou peças com temas dos problemas da família burguesa; já a terceira, vista nas peças de Machado de Assis, reporta a influência do escritor Scribe (romancista, dramaturgo e libretista francês do século XIX); a quarta e mais importante para a influência do negro na literatura brasileira, é representada pela comédia realista, cujos personagens são da classe média urbana

ou rural e as situações se passam diretamente na vida do povo. Essa quarta tendência tem como seu fundador e criador Martins Pena (1815-1848). Citamos, ainda: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), França Júnior (1838-1890) e Artur Azevedo (1855-1908).

No começo, o negro não aparecia em nenhuma das peças, visto que era somente mera parte do meio ambiente. Teve, contudo, um papel importante na vida e história brasileira, sendo inevitável que em um meio realista eles fossem retratados no teatro. Então, a partir de 1849, Macedo apresenta-o como fiel servidor negro em *Cego* e, em seguida, o escritor e poeta francês Alphonse Lamartine (1790-1869), em 1850, apresenta em Paris *Toussaint Louverture*, escrito em 1840, onde um negro heroico foi o protagonista; a partir de então, surgem alguns negros na literatura com diversos escritores, como Castro Alves (1847-1871), José de Alencar (1829-1877), entre outros.

A população dessa raça no Brasil era maior do que em qualquer outro grande país, portanto o tema da negritude e da escravidão assume grande importância nas peças de tese, pois havia se tornado um dos mais sérios problemas na época. O assunto podia ser encarado como uma pressão que a sociedade exercia sobre a estruturação familiar de um proprietário de escravos ou com a tragédia no cotidiano do negro, aspectos que aparecem em *O demônio familiar* e *Mãe* de José de Alencar, que têm como intuito estudar a influência da escravidão sobre o meio. Embora houvesse escritores que queriam lidar seriamente com essa problemática, nos melodramas a finalidade era chocar o público com cenas fortes, em que ele (o negro) é vítima de crueldades dos Senhores Brancos.

Nas comédias realistas, como as do teatrólogo Martins Pena, ele aparece com um caráter cômico, sem problematizar a escravidão, e é integrado nos grupos familiares e sociais.

O primeiro negro com papel heroico em uma peça foi retratado em *Calabar* (1857), o drama romântico de Agrário de Meneses (1834-1863). O herói é perseguido pelas recordações dos ancestrais, porém insiste em afirmar sua semelhança com a raça branca.

Parece ter sido o primeiro estudo feito no Brasil sobre o complexo de inferioridade dos mulatos, os quais, por sua miscigenação, tornava difícil sua posição na sociedade.

Eles sempre eram destinados aos papéis de traidores no drama romântico, como em *Gonzaga* de Castro Alves sobre a Inconfidência Mineira. No livro, Carlota, mucama de Maria, entrega ao Vilão Silvério Reis a relação de nomes dos conspiradores. No entanto, não se trata de uma condenação, visto que Carlota pratica o ato, já que foi ameaçada. Retrata, pois o negro que trai para não ser morto. Os dramas sociais dessa raça predominaram literalmente na década de 1860. As peças eram consideradas muito boas e algumas trataram do problema da escravidão como em *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860) de José de Alencar; *História de uma moça rica* (1861) de Pinheiro Guimarães (1832-1877), além de alguns melodramas como *O escravo fiel* (1859) de Carlos Antônio Cordeiro (1812-1886); *O escravocrata* (1882) de Artur Azevedo e o famoso romance de Aluísio Azevedo (1857-1913), *O mulato* (1881).

O primeiro drama moderno a compreender um caráter negro foi *O cego* (1849) de Joaquim Manuel Macedo (1820-1884). Danilo, o personagem principal, é retratado tal qual um escravo fiel que serve seu senhor cego, característica de lealdade inabalável. A peça não considera o problema da escravidão e o negro acaba sendo visto como escravo doméstico na maioria das obras:

...serei grato eternamente.  
Sou vosso escravo- não! Sou mais do que isso,  
Sou cão fiel, que a vossos pés vigia (SAYERS, 1958, p.275).



O *demônio familiar* de José de Alencar, escrito em 1857, foi o primeiro drama social genuíno em que aparece a figura negra. Esse e *Mãe* abordaram de forma contundente o tema da escravidão. A semelhança entre as duas peças é que Alencar deu uma importância maior aos problemas sociais como a escravidão do que aos problemas humanos. Mencionamos, também, *O escravo fiel* (1859) escrito por Carlos Antônio Cordeiro (1812-1886), que não apresenta nenhum sentimento abolicionista, parecendo antes ensinar que se o senhor ou senhora branca fossem bons com seus escravos seriam recompensados e que um escravo fiel mereceria a liberdade após a morte de seu senhor.

Em *Os Cancros Sociais* (1864), de Maria Ribeiro (1829-1880), a escrava ou ex-escrava é um dos mais extraordinários tipos que encontramos em toda essa literatura. Ela deveria ter magníficos encantos físicos, visto que, tendo 47 anos, é acusada pela esposa de seu filho de ser amante deste, pois o homem não sabia que a negra era sua mãe, e ela fora educada com sua Sinhá sendo, por isso, culta e abnegada, além de bela e sabia, inclusive, música e desenho.

Artur Azevedo fez uma adaptação de *A Bela Helena* de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy e denominou a *Abel, Helena*, representada pela primeira vez em 1877. Trouxe, em um dos papéis, uma mucama que se exprime em uma linguagem popular. Escreveu como esta realmente se expressava, substituindo nas palavras o “L” pelo “R” como Voltar=Vortar, Soltou = Sortou etc. Em *Véspera de Reis*, de Artur Azevedo, José, um moleque que não tem parte importante na trama, é colocado para representar o elemento de cor local, um africano cujo português procura reproduzir o supostamente falado pelos escravos africanos, trocando L pelo R, Z pelo J como exemplificado abaixo:

*Pleto* mina quando *zeme*  
 No *zemido* ninguém *clé*.  
 Os *palente* vai dizendo  
 Que não tem do que *zemê*...  
*Pleto* mina quando *mole*  
 E começa a *aplodecê*  
 Os *palente* vai dizendo  
 Que urubu tem que *comê*. (SAYERS, 1958, p.305).

No romance romântico, ele aparece em quase todos os tipos de ficção, como servidores, vilões e heróis negros. As narrativas que tratavam de problemas sociais eram, na maioria das vezes, uma réplica sensacionalista ao gosto do público com o mais evidente dos problemas, a escravidão, conforme vemos abaixo:

Os romances realistas, com seus estudos de psicologia e de relações sociais dos membros das classes médias e superior, não podiam deixar de retratar o negro, como elemento integrante de cada lar brasileiro. Os romances naturalistas, que eram sobretudo estudos dos mais escabrosos aspectos da existência humana, abundaram em tipos negros. Nos romances do grupo romântico, o negro, como todos os outros caracteres, tendia a desenvolver de um dos estereótipos que já haviam aparecido na poesia, mas, na medida em que o século fluiu, o número de tipos diferentes de negros aumentou grandemente mesmo nos romances românticos (SAYERS, 1958, p.314).

Os romancistas preocupavam-se com outras questões e não trabalharam muito o tema da escravidão, porém os negros continuaram a aparecer em seus livros. No entanto, em outros gêneros, o sentimento antiescravista surge mais cedo, como no teatro e toda uma literatura de protesto social ergue-se em torno do escravizar.

O folhetim, no século XIX, foi o mais importante tipo de meio de comunicação popular. Inicialmente, o negro era negligenciado nesse gênero, porém mais adiante se tornou um personagem mais relevante. O primeiro romance escravista publicado em folhetim em 1856 é *O Comendador de Pinheiros Guimarães*, primeiro a falar dos escravos rurais. Nessa época, começou-se a colocar em pauta os rituais religiosos dessa espécie e, na literatura, criam-se, então, caracteres feiticeiros e mandingueiros. As descrições minuciosas do aspecto da escravidão ficam mais claras e antecipam o método naturalista, embora seja um romance romântico:

A senzala em que vivem os escravos é descrita como incrível conglomerado de choças erguidas em volta de um pátio, com um monte de esterco no centro. Cada uma dessas cabanas comporta habitantes, que dormem sobre enxergas, sem cobertas mesmo nas frias noites de inverno.

As roupas dos escravos são da pior espécie. Duas vezes por ano os homens recebem um par de calças e uma camisa de algodão ralo, enquanto as mulheres recebem uma saia e uma blusa do mesmo tecido. As mulheres são tratadas tão duramente quanto os homens e forçadas a realizar os mesmos trabalhos. Devem voltar para os campos de trabalho três ou quatro dias após o parto, devendo amamentar os filhos pela manhã e pela noite (SAYERS, 1958, p.327).

Os ritos religiosos eram descritos como pura mistificação, sem nenhum vínculo com espiritualidade e também caracterizado como obscenos:

O pagode é de ordinário uma casa solitária: o sacerdote é um africano escravo, ou algum digno descendente e discípulo seu, embora livre ou já liberto, e nunca falta à sacerdotisa da sua igualha; o culto é de noite à luz das candeias ou do braseiro; as cerimônias e mistérios de incalculável variedade, conforme a imaginação mais o menos assanhada dos embusteiros (SAYERS, 1958, p.338).

Uns vão iniciar-se ou procurar encantos meios para fazer o mal que desejam ou conseguir o favor a que aspiram (SAYERS, 1958, p.338).

Prepara-se ao fogo, ou na velha e imunda mesa, beberagem desconhecida, infusão de raízes enjoativas e quase sempre ou algumas vezes esqualida; o sacerdote rompe em dança frenética, terrível, convulsiva, e muitas vezes como a sibila, se estorce no chão... (SAYERS, 1958, p.339).

Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) compara as paixões dos escravos com os animais. Enfatizam, também, que os homens não são fieis a nenhuma mulher e estas têm muitos amantes, tanto brancos quanto negros.

Houve e há, ainda, vários tipos de negros ao longo do tempo na literatura brasileira, caracterizados e estereotipados, como já citado. Os tipos mais comuns são: o escravo fiel, o tipo convencional de traidor, a beleza da mulata, normalmente ardente, enfeitadora e os homens, estes, usualmente, vistos como ladrões e embusteiros.

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), um dos maiores romancistas brasileiros e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, foi um mulato que escreveu muito pouco sobre os negros. Seus personagens eram escravos ou domésticos e em seus romances e contos aparecem personagens de cor negra de uma importância pouco acima da secundária. Criticavam-no, pois não gostava de escutar quando mencionavam sua cor. Segundo José do Patrocínio:

Machado de Assis odiava sua própria raça e se rebelava contra sua cor, e por esse motivo, quando o país era agitado pelo fervor abolicionista, quando o Brasil passava pela maior crise de sua história, ele tão-somente era indiferente a isso (SAYERS, 1958, p.387).

Contudo, esse escritor não era totalmente indiferente ao sofrimento dos escravos e à injustiça da escravidão; suas obras provam sua simpatia pelos negros:

Machado de Assis tem mais caracteres negros do que qualquer escritor da vida urbana, e à galeria dos tipos negros encontrados na literatura brasileira ele acrescenta outros que são mais completos e satisfatórios do que quaisquer anteriores. Além do mais, quase sempre trata com simpatia os negros e seus problemas (SAYERS, 1958 p. 393).

No Modernismo, o escritor Jorge Amado traz em suas obras o interesse pelos negros e por sua representatividade da Bahia, estado onde nasceu e passou grande parte de sua vida até seu falecimento. Apresenta na literatura tons de denúncia e aponta o preconceito às classes mais oprimidas tais como negros, prostitutas, pescadores e trabalhadores rurais.

O negro, na literatura de Jorge Amado, é facilmente identificado no papel principal em *Jubiabá* (1935), cujo herói lutava contra a opressão capitalista e contra a questão exploratória, ou surge como menores abandonados em *Capitães da Areia* (1937).

Esse escritor baiano mostra em sua literatura a realidade da Bahia - culturalmente negra -, além de fazer críticas a uma sociedade opressora e preconceituosa e ao Estado com o descaso de autoridades quanto ao problema do abandono, à falta de proteção e à negação dos direitos instituídos por lei. Aprofundar-nos-emos, posteriormente, quando tratarmos da análise.

## 5. REFERENCIAL TEÓRICO

Para fundamentar nosso artigo, pesquisamos o gênero narrativo romance, que conta como elementos estruturantes:

- O espaço, lugar onde os acontecimentos se passam, podendo levar o personagem a vários lugares podendo servir somente como pano de fundo ou pode influenciar o personagem e suas ações nos diversos contextos literários;
- O tempo, essencial no romance. Existem dois tipos fundamentais: o cronológico- marcado pelo tempo do relógio - e o psicológico, contado através do tempo interior (sensações, ideias, pensamentos, vivências);
- Os personagens, que se classificam em planas e redondas. As personagens planas são básicas, de tempo cronológico, tendo poucas características, como uma qualidade e um defeito, sendo inalteráveis durante a narrativa, não surpreendendo os leitores por suas características, mas somente com suas ações. As personagens redondas são complexas, com várias características e imprevisíveis. Enquadram-se mais no tempo psicológico.

Apoiamo-nos na ideologia de Fiorin e baseamo-nos no seguinte conceito: ideologia caracteriza-se como um conjunto de ideais, concepções e opiniões que sempre expressa o ponto de vista de uma classe a respeito da realidade, indicando aos membros da sociedade como devem pensar e agir; porém, a ideologia que prevalece sempre é a da classe dominante. Sendo assim, no capitalismo, são os pensamentos de uma elite que domina. É constituída da realidade, determinada em nível econômico, sendo muito influenciada pela luta de classes, formas jurídicas, filosóficas e também por concepções religiosas:

A esse conjunto de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens são o que comumente se chama ideologia. Como ela é elaborada a partir das formas fenomênicas da realidade, que ocultam a essência da ordem social, a ideologia é “falsa consciência” (FIORIN, 1988, p.28).

Há dois tipos de níveis de realidade: o da aparência e o da essência, sendo o primeiro o que se percebe logo de imediato.

As formações ideológicas ganham existência nas formações discursivas; a ideológica determina o que pensar e a discursiva determina o que dizer. A visão de mundo do homem é construída, pois, a partir dos discursos ao seu redor e depois será reproduzida por meio da fala. Afirma-se, então, que não existe conhecimento neutro, visto que há sempre um viés ideológico que o sustenta. Além disso, um discurso acaba sempre citando o outro, mesmo que não diretamente.

Para a semiologia e semiótica, utilizamos as cores que podem ter vários significados em diferentes textos, pinturas e imagens; elas retratam sentimentos e sensações que podem variar de acordo com as tonalidades apresentadas no contexto, como o branco pode ser associado à pureza; já o verde, ao ciúme, à esperança, ou até a natureza e juventude em uma cena; a proximidade de um personagem conversando com outro, o jeito como falam, o tom da voz usado e até suas roupas, são símbolos importantes para análise do comportamento dos actantes.

Para a análise do filme utilizamos os planos. O plano é determinado pela distância entre a câmera e o que está sendo filmado. As escolhas dos planos são determinadas de acordo com o detalhe que o diretor quer passar para o telespectador, podendo ter uma maior aproximação ou afastamento do personagem ou do espaço no qual se encontra.

Podemos classificar os planos, segundo Martín Marcel, em:

1. Plano geral: Como o próprio nome já diz, engloba o cenário ou personagem fazendo com que apareçam por completo na cena. Normalmente, costumam aparecer no início da narrativa para situar o leitor no espaço;
2. Plano de conjunto: Semelhante ao plano geral, porém, os personagens aparecem de forma mais aproximada, fazendo com que o cenário diminua para que o telespectador dê mais atenção aos detalhes do personagem;
3. Plano *contrapicado*: A cena é filmada de baixo para cima, dando uma impressão de superioridade;
4. Plano picado: Difere-se do plano contrapicado. A filmagem é realizada de cima para baixo, fazendo com o que o personagem se torne um indivíduo pequeno.

## 6. ANÁLISE COMPARATIVA DA OBRA LITERÁRIA COM A OBRA CINEMATOGRAFICA DO LIVRO CAPITÃES DA AREIA

O romance regionalista *Capitães da Areia*, do escritor Jorge Amado, escrito em 1937, retrata o cotidiano de um grupo de meninos de rua que vive em um trapiche abandonado em uma praia de Salvador, na Bahia. O livro ao longo de três partes denominadas como “Sob a Lua num velho trapiche abandonado”, “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos” e “Canção da Bahia, canção da liberdade”. Essas três partes são divididas em vinte e sete capítulos que procuram mostrar as dificuldades que os garotos enfrentam no dia-a-dia como

fome e carência afetiva e social. Para suprir essas necessidades, realizam furtos e usam atitudes violentas, sendo vistos pela sociedade como delinquentes.

Ao analisar mais profundamente o livro *Capitães da Areia*, nota-se que na obra há diversos actantes, mas analisaremos mais especificamente o personagem Pedro Bala, chefe dos Capitães da Areia e a personagem marcante, Dora. Por meio dessa afirmação, busca-se descobrir as diferenças e semelhanças, tanto em relação à semiótica, quanto à semiologia, à ideologia, à linguagem cinematográfica que estão presentes na obra original e ao filme dirigido por Cecília Amado, neta do autor, em homenagem ao centenário do aniversário de Jorge Amado, em 2011.

A análise se baseará na semiologia cinematográfica e nas semelhanças e diferenças apresentadas nos principais momentos do personagem principal Pedro Bala e da única personagem feminina do grupo, Dora.

## 1.1 Pedro Bala

Pedro Bala é caracterizado como personagem principal e redondo pelo fato de ser o chefe dos meninos do trapiche sendo um personagem complexo.

Após conquistar o posto depois de uma briga com o ex-chefe do grupo, caboclo Raimundo, briga que o marcou com uma cicatriz permanente no rosto, Bala logo de início mostrou-se com postura de líder: "... era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, tratar com os outros e tinha na voz autoridade de chefe" (AMADO, 2008. p.29).

No romance original (1937), o protagonista é retratado como loiro, branco, de cabelos longos, com uma agilidade espantosa, sabia muito bem capoeira, era muito corajoso e destemido, qualidades estas que vinham de seu pai, chamado de loiro, grevista, que lutava pelo direito dos trabalhadores e dos menos afortunados.

No filme dirigido por sua neta, Cecília Amado (2011), pode-se perceber uma diferença na cor do cabelo que se torna preto. A razão dessa mudança, segundo ela, em uma entrevista realizada para o site *O Globo*, fundamentou-se na explicação de não se ater ao texto do best-seller do avô, escolhendo jovens baianos que faziam parte das organizações não governamentais de Salvador. O ator Jean Luís Amorim, que interpreta Pedro Bala, foi escolhido por ter um cabelo que segundo a diretora, a lembrava o Pedro da sua imaginação, com pouco buço, além de se superar nas oficinas onde trabalhava e com muita disciplina.

Sua primeira aparição na obra é na página 34, desapartando uma briga entre Sem-Pernas e Gato, que atuam no texto, por causa de um anel, dentro do trapiche:

- Arriscar cadeia por uma porcaria! Um troço feio...
- Que tem tu com isso? Eu acho bom, tá acabado.
- Tu é burro mesmo. Isso no prego não dá nada.
- Mas dá simpatia no meu dedo. Tou arranjando uma comida.

Falavam naturalmente em mulher apesar do mais velho ter apenas dezesseis anos. Cedo conheciam os mistérios do sexo.

Pedro Bala, que ia entrando, desapartou o começo de briga (AMADO, 2008, p.34).

No filme, o primeiro aparecimento do herói acontece na cena 1 aos 03min07, diferentemente da obra. Na cena podemos ver Pedro em um plano geral, situando o leitor no espaço, a representar Salvador, em uma festa em homenagem a Iemanjá, contrastando com as pessoas ao redor pela falta de vestimenta.

Na cena segunda cena analisada aos 8min39s, confirma-se que o menino apresentado anteriormente é Pedro Bala, devido à malandragem e se posicionar à frente a fim de distrair o vendedor e a vítima, um senhor de classe alta, para que Professor, outro personagem da história que se encontra atrás de Pedro Bala com camisa listrada, roube a carteira. Definimos essa cena como um plano geral, visto que todos os envolvidos estão presentes. Nessa cena também podemos ter noção das vestimentas utilizadas, cena esta que não se encontra presente na obra original, assim como as cores das camisas utilizadas.

Em relação à vestimenta usada pelo protagonista e pelos meninos no livro, sabe-se que se vestiam com roupas roubadas dos varais das redondezas e, normalmente, usavam farrapos.

No filme, as roupas também se mostram esfarrapadas; as camisas do herói sempre aparecem em três cores: amarelo, vermelho e branco, dependendo das circunstâncias e das aventuras que ele vive, desde assaltos e tranquilidade no trapiche.

Na cena 2, nota-se que veste vermelho. Na semiótica, vermelho está associada ao poder, ao perigo e à violência.

As ações, de forma diversa do filme, começaram antes como já analisado nas cenas acima, no livro apenas se iniciarão a partir do momento em que Bala entra no trapiche para apartar a briga entre Gato e Sem-Pernas – outros integrantes do grupo, o primeiro com características malandras e o segundo, agressivo e com deficiência física. O motivo da briga seria um anel roubado por Gato para atrair mulheres, porém Sem-Pernas achou a atitude perigosa para um objeto tão simples:

E o Gato não descansou enquanto não conseguiu, no aperto de um bonde das seis horas da tarde, tirar o anel do dedo do homem, escapulindo na confusão, porque o dono logo percebeu. Exibia o anel no dedo médio, com vaidade. O Sem-Pernas ria:

- Arriscar cadeia por uma porcaria! Um troço feio...

- Que tem tu com isso? Eu acho bom, tá acabado.

- Tu é burro mesmo. Isso no prego não dá nada.

- Mas dá simpatia no meu dedo. Tou arranjando uma comida.

Falavam naturalmente em mulher apesar do mais velho apenas dezesseis anos. Cedo conheciam o mistério do sexo.

Pedro Bala, que ia entrando, desapartou o começo de briga. João Grande deixou o Professor lendo e veio para junto do chefe. O Sem-Pernas ria sozinho, resmungando acerca do anel. (AMADO, 2008, p.34)

Cecília Amado optou por manter essa cena, modificando apenas o ambiente, antes, no livro se passava internamente e, no filme, é rodado no exterior do trapiche. Dessa vez, Pedro usa uma camisa da cor amarela, a cor do sol, portadora de luz para situações difíceis e torna o ambiente mais descontraído, exatamente o que se sente quando Bala está com os meninos no trapiche e é por essa razão que, na maioria das vezes, iremos vê-lo utilizando essa cor.

Segundo Luciano Guimarães em seu livro *A Cor como Informação*, o amarelo:

É também a cor dos excluídos e dos reprovados: a cor imposta aos judeus (a estrela de Davi, amarela, que eram obrigados a aplicar nas roupas).

Outra situação em que o protagonista veste a camisa de cor vermelha cujo significado também indica poder e violência é aos 06 minutos e 25 segundos. Na obra cinematográfica, os Capitães da Areia (Gato, João Grande e Bala) e o Querido-de - Deus, grande capoeirista e pescador, respeitado pelos meninos, estão sentados à mesa de um bar, quando são abordados por um contrabandista sobre o roubo que seria realizado na casa de uma senhora que perdera o filho há pouco tempo e que o assalto seria realizado após o Sem- Pernas reconhecer o local dos objetos de valor. Após essa conversa, resolveram tirar proveito de dois marinheiros com o baralho marcado de Gato.

Os acontecimentos no livro acontecem de forma diferente. Mais uma vez, as cores das camisas utilizadas não são reveladas.

Apesar de serem registrados no mesmo capítulo, as cenas se passam em locais diferentes. No bar, os meninos apenas se aproveitam dos marinheiros que se encontram em estado de embriaguez e tiram vantagem com o baralho marcado de Gato:

Os marinheiros olharam desconfiados para o menino. Mas o baixo cutucou o outro com o cotovelo e murmurou qualquer coisa ao ouvido. O Gato riu para dentro porque sabia que ele estava dizendo que seria fácil arrancar o dinheiro daquela criança. Se abancaram os dois e o Querido-de - Deus achou estranho que Pedro Bala se abancasse também. João Grande, no entanto, não só não achou estranho como se abancou também. Ele sabia que era preciso tapear os marinheiros, então era necessário que a gente do grupo perdesse também. Os marinheiros, do mesmo modo que tinha acontecido com o Querido-de - Deus, começaram ganhando. Mas durou pouco a aragem da sorte e em breve só o Gato ganhava dos quatro (AMADO, 2008, p.52-53).

Em relação aos assaltos, divergem também. O roubo combinado com o contrabandista no capítulo *Ponto das Pitangueiras* refere-se a um embrulho. Cecília Amado preferiu deixar essa parte fora do filme, dando preferência ao roubo realizado na casa de uma senhora, ocorrido no capítulo *Família*.

A cena mais marcante é narrada em *As Luzes do Carrossel*. Nesse capítulo, Volta-Seca e Sem - Pernas, outros personagens do texto, conseguem um emprego no brinquedo carrossel. Após o final de um dia no parque, permitem aos meninos brincar no carrossel e, nesse momento, nota-se que ainda existe inocência nesses garotos apesar de a aparência dizer o contrário e, interiormente, ainda eram crianças:

Nesse momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música (AMADO, 2008, p.68).

A neta de Amado conseguiu transportar esse sentimento para o filme, por meio das luzes e dos olhares dos personagens. Houve, no entanto, mudanças pequenas, pois, em vez de Sem- Pernas, é Pirulito quem aparece devido à ordem cronológica que também foi alterada.

A cor da camisa, nesse momento, é branca associada à paz, à calma, à pureza e à inocência.

Com o propósito de mostrar a realidade dos reformatórios brasileiros, Jorge Amado descreve uma cena a 1h09min26s na qual o herói acaba sendo preso por causa de uma revanche com o ex-capitão da Areia, Ezequiel. A triste realidade é evidenciada por meio dos maus tra-

tos que o menino sofre. Ele passa oito dias em um lugar escuro, isolado e pequeno, também chamado de cafua, onde passa sede e fome:

Quantas horas? Quantos dias? A escuridão é sempre a mesma, a sede é sempre igual. Já lhe trouxeram água e feijão três vezes. Aprendeu a não beber caldo de feijão, que aumenta a sede. Agora está muito mais fraco, um desânimo no corpo todo. O barril onde defeca exala um cheiro horrível. Não o retiraram ainda. E sua barriga dói, sofre horrores para defecar. É como se as tripas fossem sair. As pernas não o ajudam. O que o mantém em pé é o ódio que enche o seu coração (AMADO, 2008, p.209).

Cecília Amado também conseguiu transportar essa denúncia para o filme, sendo bem fiel ao livro, apesar de excluir totalmente as partes de violência. Utiliza um plano de conjunto, ou seja, aproxima Pedro Bala para demonstrar, também, o quanto o lugar é pequeno e escuro e aprofundar o sentimento de raiva e medo do livro para o filme.

Ao sair da cafua, com o coração cheio de ódio e com desejo de vingança, o chefe dos Capitães é mandando para o Reformatório, onde é obrigado a trabalhar na plantação de cana.

As cenas são escuras, inclusive, as cores das vestimentas, visto que a camisa de Bala, era preta. O excesso da cor escura remete à melancolia, à depressão, à tristeza, à confusão, a perdas e ao medo.

Jorge Amado também faz uso do recurso da cor para expressar o sentimento de Pedro. No livro, a cor é azul, que também está associada à ficção, à monotonia, à depressão e à tristeza:

Agora vê detidamente o casarão. No meio do pátio o cabeleireiro raspa a sua cabeça a zero. Vê a cabeleira loira rolar no chão. Dão-lhe umas calças e paletó de mescla azul. Veste-se ali mesmo.

O bedel leva-o a uma oficina de ferreiro:

- Tem um facão? E uma foice?

- Entrega os objetos a Pedro Bala. Marcham para o canavial, onde outros meninos trabalham. Neste dia, de tão fraco, Pedro Bala mal sustém o facão. Por isso os bedéis o soqueiam. Ele nada diz.(AMADO, 2008, p.211).

A última aparição do protagonista na história cinematográfica liga o fim ao início do texto onde tudo começou: na festa em homenagem a Iemanjá.

Na narrativa literária, Jorge descreve o futuro de cada um dos meninos do trapiche e, aos poucos, cada um deles decide viver a sua vida, já que a idade adulta se avizinha.

Cecília Amado, também descreve o futuro deles, porém, por se tratar de uma obra cinematográfica cujo tempo é reduzido, é mais curto. É narrado pelo personagem Professor.

No que concerne a Pedro Bala, sabe-se que seguirá o mesmo caminho do pai: lutar pelos direitos e liberdade das minorias da Bahia. Ele escutará uma voz que o conduzirá em sua trajetória futura: a revolução. É aceito em uma organização que intervém em comícios, greves e em lutas obreiras. Logo após os altos dirigentes ordenarem-lhe que fosse organizar os índios Maloqueiros de Aracaju em uma brigada de choque a fim de que continuasse a mudar o destino de outras crianças, Bala entra no trapiche e se despede dos meninos, colocando Barandão como chefe:

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que



parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motorneiros grevistas (AMADO,2008, p.266).

Pedro Bala olha. Estão deitados, alguns já dormem, outros conversam, fumam cigarros, riem a grande gargalhada dos Capitães da Areia. Bala reúne a todos, bota Barandão junto de si:

-Gentes, agora vou embora, vou deixar vocês. Vou embora, Barandão agora fica o chefe. Alberto vem sempre ver vocês, vocês devem fazer o que ele diz. E todo mundo ouça: Barandão agora é o chefe (AMADO, 2008, p.268).

Dora, personagem plana de Capitães da Areia, é uma menina que fica órfã juntamente com seu irmão, Zé Fuinha, após os pais morrerem de varíola. Tendo de sobreviver, tenta arrumar emprego na casa onde sua mãe trabalhava, porém, sendo filha de “bexiguentos”, não consegue nenhuma ajuda.

Jorge Amado a descreve como uma menina de treze anos com o seu corpo já amadurecendo, com cabelos loiros e personalidade forte.

A personagem aparece no livro no capítulo Noite da Grande Paz, da Grande Paz dos Teus Olhos, após um grande surto de varíola atingir o morro de Salvador, sendo apresentada na página 163:

Assim estava o morro quando Estevão foi levado para o lazareto. Não voltou, certa tarde Margarida soube que ele morrera por lá. Nesta tarde ela já estava com febre. Mas o alastrim parecia ser dos mais mansos no corpo da lavadeira e ela escondeu de todos a notícia, conseguiu não ser metida num saco. Aos poucos foi melhorando. Os dois filhos andavam pela casa, fazendo o que ela mandava. Zé Fuinha era um bocado inútil, ainda não sabia fazer nada, com seus seis anos. Mas Dora tinha treze anos para catorze anos, os seios já haviam começado a surgir sob o vestido, parecia uma mulherzinha, muito séria, a buscar remédio para a mãe, a tratar dela (AMADO, 2008, p.168).

Na obra cinematográfica, sua primeira aparição aos 35min31s, acontece quando um dos Capitães da Areia, que contraiu a doença ser levado para a casa de sua mãe. Querido-de-Deus aparece levando Almiro e a câmera foca em Dora na janela de sua casa, observando o acontecido.

Podemos ver na cena, que Dora, assim como Bala, também não apresenta o cabelo loiro. Isto se deve a decisão de Cecília Amado em escolher todos os personagens do filme de ONGs que trabalhavam com dança, capoeira e teatro.

O papel de Dora ficou com a atriz Ana Graciela: “ Escolhi a Ana Graciela para ser Dora porque, apesar de ela ser uma verdadeira cabocla descendente de pataxós, tinha 14 anos e estava com a sexualidade aflorando” (O GLOBO, 2011).

A protagonista porta um vestido azul-claro, que simboliza a lealdade, fidelidade e sutileza.

Como o grupo não estava acostumado com a presença feminina sem que o objetivo não fosse a realização sexual, alguns demoraram a ver a inocência nela, mostrando-se agressivos:

Estavam doidamente excitados, mas ainda temiam João Grande, que segurava um punhal. Volta seca se via como no meio do grupo de Lampião, pronto para deflorar junto com todos uma filha de fazendeiro.

A vela iluminava os cabelos loiros de Dora. Ia um pavor pelo rosto dela (AMADO, 2008, p.175).

Cecília Amado recriou fielmente a cena aos 44min19s. Apesar da feição de medo, mostrada com pavor e choro por Jorge Amado, a diretora preferiu criar uma Dora mais corajosa, intensificando o fato de que aqueles meninos, no fundo, eram crianças como eles. Nesse momento, o ambiente se torna escuro para trazer a sensação de medo e de um clima tenso.

Posteriormente aos 58min07s, a protagonista deseja se integrar totalmente ao grupo dos Capitães da Areia. Por isso, ela troca suas vestimentas de menina por uma calça e uma camiseta, que estampam uma modificação no seu comportamento e a passagem de ser criança “pura”, ingênua para uma outra fase da vida.

Cecília Amado, mais uma vez, se manteve fiel à descrição da obra literária:

Como o vestido dificultava seus movimentos e como ela queria ser totalmente um dos Capitães da Areia, o trocou por umas calças que deram a Barandão numa casa da Cidade Alta. As calças tinham ficado enormes para o negrinho, ele então as ofereceu a Dora. Também estavam grandes para ela, teve que as cortar nas pernas para que dessem. Amarrou com cordão, seguindo o exemplo de todos os vestidos servia de blusa. Se não fosse a cabeleira loira e os seios nascentes, todos a poderiam tomar como um menino, um dos Capitães da Areia. (AMADO, 2008, p.188).

O momento mais marcante da personagem é quando ela consegue ser resgatada do orfanato, após ser pega em uma das aventuras com os Capitães da Areia.

Doente, recebe os cuidados de Don’Aninha, uma mãe de santo da religião do Candomblé e que sempre socorre os meninos em caso de doenças ou necessidades:

A mãe-de-santo Don’Aninha reza a oração forte para a febre que consome Dora desaparecer. Com um galho de sabugueiro manda que a febre se vá. Os olhos febris de Dora sorriem. Parece que a grande paz da noite da Bahia está também nos seus olhos. (AMADO, 2008, p.220).

No que concerne a essa parte, convém ressaltar a cena a 1h21min38s. Percebe-se o foco aproximado e o ambiente que se torna mais escuro para dar a sensação de medo, o medo de perder sua consideração em relação ao grupo que a veem como mãe e irmã. Dora volta a utilizar o vestido da cor branca para mostrar a inocência presente nela.

O final de Dora é marcado pela morte aos 1h28min19s. A tristeza dos Capitães da Areia toma o trapiche e se sentem mais uma vez abandonados da figura feminina e materna.

Após a sua morte, tanto no livro quanto no filme, são chamadas as figuras adultas, o Padre e o Querido-de-Deus, pois ambos faziam parte do círculo de amigos dos meninos do trapiche e ajudavam quando era preciso; o Padre rezando pela alma de Dora e Querido-de-Deus, que empresta seu saveiro para levar o corpo da menina:

Levam-na para a paz da noite, para o mistério do mar. O padre reza, é uma estranha procissão que se dirige na noite para o saveiro do Querido-de-Deus. Do areal, Pedro Bala vê o saveiro do Querido-de-Deus. Do areal, Pedro Bala vê o saveiro que se afasta. Morde as mãos, estende os braços. Voltam para o trapiche. A vela branca do saveiro se perde no mar. A lua ilumina o areal, as estrelas tanto estão no céu como no mar. Há uma paz na noite. Paz que veio dos olhos de Dora (AMADO, 2008, p.223).

Na citação, a vela do saveiro também é branca para simbolizar paz. Na cena do filme perto da morte de Dora, a escuridão presente dá lugar à claridade na cena do saveiro. Esta clareza transmite para o telespectador a sensação de paz e de tranquilidade. Junto à cor branca, está presente a cor azul do mar, para reforçar a sensação de tranquilidade e serenidade.

Dora personifica os laços de amizade. Ela é a grande metáfora de pinceladas de amor e solidariedade entre os Capitães da Areia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pedro Bala e Dora no livro eram brancos e loiros, e no filme têm cabelos castanhos e pele queimada do sol. A cor amarela-dourada tem como significado a juventude, a alegria, o otimismo, e comparada ao sol traz luz para as situações difíceis. Já a cor castanha/marrom traz o significado de maturidade, consciência e responsabilidade, até mesmo ligada ao conforto, resistência e simplicidade. A mudança de tonalidades nos textos remete a um diferencial: no livro, o olhar é mais político e no filme mais social e subjetivo, pois, ao mudar as cores-signos, estas se convertem em atitudes comportamentais e ideológicas. A obra reforça mais o espírito coletivo dos meninos, enquanto o filme foca no romance de Pedro e Dora.

É notório o olhar de desprezo de uma “elite” da cidade de Salvador ao julgar os meninos de rua por terem, entre outros motivos, de roubar para sobreviver. O texto escrito tem um cunho ideológico fortíssimo nesse sentido. Reforça constantemente como os pobres eram odiados, mas apresenta um bom exemplo com a postura de um padre, o único que verdadeiramente queria ajudar os necessitados por também ter passado dificuldades na vida. Apontado como comunista, foi punido por ajudar os meninos do trapiche.

Como frisamos anteriormente, existem dois níveis de realidade: o da essência e o da aparência, um mais profundo e outro superficial. O nível de aparência, como o próprio nome, já diz, trata-se do exterior, a primeira impressão, caso de Dora que foi tratada como uma menina qualquer pelos meninos do trapiche, mas no nível da essência é o oposto, pois mostra-se o interior, sendo exemplificado, mais uma vez, com Dora a mostrar sua solidariedade com os meninos, que começaram a vê-la mais profundamente e a tratá-la como igual, uma menina corajosa.

Vale lembrar a transformação da personagem, que precisou aprender a se virar para sobreviver em uma sociedade intolerante. Dora, personagem plana, representa a mulher guerreira que, desde muito nova, precisa se arriscar para alcançar seus ideais, precisando roubar e cometer delitos para não passar fome e sede. Apesar do seu pouco tempo com os Capitães da Areia, ela os marcou e, depois de sua partida, cada um seguiu seu rumo, desencadeando uma ruptura nas narrativas, uma vez que os meninos não seriam para sempre crianças e já cresciam. Uma fatalidade gerou o despertar dos personagens e os levou para a liberdade que tanto prezavam.

É importante salientar que a ideologia pode se transformar de acordo com o momento histórico, ou seja, no período que Jorge Amado escreveu *Capitães da Areia* vigorava o regime militar. Na década de 30, o país enfrentava inúmeras restrições e as classes “inferiores”, nas quais se incluem os Capitães da Areia, eram as prejudicadas pela desigualdade social e a discriminação. Estes apenas queriam ser amados e entendidos, mas a sociedade não lhes dava nada em troca, posto que era configurada como hipócrita e superficial.

Convém, ainda, salientar que muitos eram negros e mulatos. Jorge Amado foi um dos primeiros a considerá-los como pessoas, embora sob uma ótica romantizada e com grandes toques de exotismo.

A realidade dos Capitães vai muito além do que sociedade da época enxergava e problematizava. O livro passa a imagem real do grupo e a essência é transportada para a linguagem cinematográfica.

O enredo da obra literária *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, e a transposição, cinematograficamente, com direção de Cecília Amado, possibilitam diversas reflexões em relação aos problemas sociais, políticos e ideológicos.

*Capitães da Areia* é uma denúncia em relação ao abandono social e afetivo, a pobreza, a marginalização e a discriminação. No entanto, embora Jorge Amado tenha sido o primeiro a colocar um personagem negro como protagonista em Jubiabá, no texto “*Capitães da Areia*” os protagonistas são brancos e ainda há um viés ideológico, ou seja, ainda persiste uma discriminação sutil em relação ao negro.

Ambas as obras se utilizam de ambientes como o reformatório, a cadeia e o próprio ambiente onde os meninos convivem – o trapiche – para mostrar a realidade da sociedade em que estavam inseridos na época.

Ao se tratar de cinema, devemos levar em consideração que existem diversas adaptações e releituras, fazendo com que uma obra cinematográfica dificilmente seja uma transposição fiel da obra literária.

Assim sendo, *Capitães da Areia* (2011), dirigido por Cecília Amado, apresentou mudanças em relação à obra original (1937), escrita por Jorge Amado, mas manteve-se fiel ao considerarmos as questões políticas, sociais e ideológicas.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, J.. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia Das Letras.2008.
- FIORIN, J. L.. *Linguagem e ideologia*. 4.ed. São Paulo (SP): Ática, 1995. (Série Princípios; v.137).
- GUIRAUD, P.. *A semiologia*. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- MARTIN, M.. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa:Prelo/Itatiaia/Brasiliense,1971. 303p.
- MOISÉS, M.. *A análise literária*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- MORITZ, L.; STARLING. H. M. M.. *Brasil: uma biografia*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2015.
- SANTAELLA, L.. *O que é semiótica: v 103*. 2. ed: São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SAYERS, R. S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro

### ABSTRACT

In the book *Capitães da Areia*, the writer Jorge Amado uses lyrics into deal with the life of child thieves living on the edges of society in the 1937s. In this work, the book's film and literary questions will be discussed, showing their similarities and differences and what was kept of its essence, as the semiotic matter presents in the cinematographic work and the ideological questions in both. Therefore, to deepen in the work of Jorge Amado is to get in touch with the historical context strongly developed in his text, above of all. In general, the analysis will introduce the most present issues in the narrative such as the struggle of the characters Pedro and Dora and their features, characters that will be portrayed in the course

of this work and the role they played through the book and film.

**KEYWORDS**

Jorge Amado. Capitães da Areia. Cinematographic work. Ideology. Semiotics.

