



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade
Professora Orientadora: Tânia Montoro

Questões de religião e religiosidade em *Capitães da Areia*
Do livro ao filme

Priscila Rodrigues dos Santos

Brasília, julho de 2015



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade
Professora Orientadora: Tânia Montoro

Questões de religião e religiosidade em *Capitães da Areia* Do livro ao filme

Priscila Rodrigues dos Santos

Monografia apresentada ao Curso de
Audiovisual, da Faculdade de
Comunicação, Universidade de Brasília,
como requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel em Comunicação Social.

Brasília, julho de 2015



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade
Professora Orientadora: Tânia Montoro

Membros da banca examinadora

1. Professora Tânia Montoro
2. Professora Clarissa Motter
3. Professora Maria Letícia Renault
4. Suplente: Professor Armando Bulcão

SUMÁRIO

Resumo	6
Introdução	7
Capítulo 1 – O sagrado cinema	
1.1 O regresso ao imaginário	11
1.2 O sagrado selvagem e o sincretismo da pós-modernidade	18
1.3 O cinema de transgressão	25
Capítulo 2 – O imaginário em transposição	
2.1 Cinema e literatura no universo da intermedialidade	31
2.2 Jorge Amado e imaginário nacional	38
2.3 Os traços neorrealistas no cinema brasileiro	45
Capítulo 3 – Um retrato para os capitães	
3.1 Um bando de crianças ladronas buscando céu	50
3.2 O catolicismo com instituição oficial	57
3.3 A religiosidade africana, tão marginal quanto os marginais	61
Conclusão	66
Bibliografia.....	72

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	52
Figura 2	53
Figura 3.....	53
Figura 4	53
Figura 5.....	54
Figura 6	55
Figura 7.....	56
Figura 8	57
Figura 9.....	58
Figura 10	59
Figura 11.....	60
Figura 12	63
Figura 13.....	64
Figura 14	65

RESUMO

O trabalho trata da busca pela transcendência dos personagens de *Capitães da Areia*, romance de Jorge Amado (1937) em sua mais recente adaptação cinematográfica, o filme homônimo de Cecília Amado (2011). No que diz respeito à busca pelo sagrado, aborda-se o catolicismo como religião formal, a religião negra como força aliada da população marginalizada e a selvageria como forma de evasão desesperançosa. Embora a religiosidade e as questões inerentes à fé não sejam tema central nem no livro nem no filme, o tema perpassa toda a trama e é de importância fundamental para a construção do imaginário e da identidade nacional na obra de Jorge Amado. Além disso, aborda-se a questão da adaptação literária como forma de transposição de uma história de um sistema simbólico para outro distinto sem que se perca aquilo de encantador e impalpável que confere relevância à obra original.

Palavras-chave: cinema; Capitães da Areia; Jorge Amado; transcendência; religiosidade; adaptação literária

INTRODUÇÃO

Dizem-nos as Ciências Sociais e a Filosofia que a história das civilizações é marcada pela busca metafísica relacionada às questões “de onde viemos?” e “para onde vamos?”, das quais se originaram as mais diversas crenças. Para estudiosos como Durkheim, Marx e Engels, ao longo do tempo, a relação com o sagrado tem sido determinante para definir nosso comportamento normativo e socializador.

Nessa busca de evasão por meio daquilo que é sagrado, enquadram-se não somente as religiões formais, mas também as artes e diversas outras manifestações do saber. Em *O nascimento da tragédia*¹, por exemplo, Nietzsche afirma que arte clássica, filosofia metafísica, moral, religião e ciência nada mais são do que diferentes formas de institucionalização da mentira.

No estudo da Comunicação Social, a prioridade não deve ser somente a discussão de valores em torno dessas idéias filosóficas, mas, sobretudo, a forma como são representadas nas telas. Ao longo da história do cinema mundial², diretores como Buñuel, Pasolini, Tarkovsky e Lars Von Trier têm buscado a representação da transcendência, em seus diversos aspectos. Sem ater-se a assuntos necessariamente religiosos, a obra desses autores é constantemente perpassada pelas tais questões existenciais acerca do nosso lugar no mundo e da relação com o desconhecido, com o sagrado e também com nossos semelhantes.

É válido questionar se no cinema brasileiro contemporâneo algum autor ou uma vertente cinematográfica equivalente que levasse em consideração as peculiaridades históricas conseqüentes do sincretismo religioso advindo da nossa miscigenação originária. Embora existam diversos filmes de narrativas cristãs, sobretudo histórias bíblicas e adaptações de romances cardecistas, nenhuma dessas obras parece capaz de suscitar reflexão filosófica, a exemplo do que acontece nos filmes dos supracitados diretores europeus.

O que esses filmes doutrinários parecem abordar prioritariamente são questões ligadas ao conceito de *religião* como instituição dogmática e estática, à maneira que

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *O nascimento da tragédia*, (tradução de J. Guinsburg); São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

² NAZÁRIO, Luiz, *O sagrado no cinema*, Revista Cult, edição 64, versão online, São Paulo: Editora Bregantini, mar. 2010

estuda a sociologia tradicional, limitando-se a reproduzir didaticamente as crenças e os ritos das religiões retratadas. Já o objeto de estudo desse trabalho relaciona-se melhor com a ideia de *religiosidade* como prática mais adaptável e sincrética, inserida no cotidiano das personagens abordadas. Essa noção de uma fé mais fluida aparece adaptada à realidade contemporânea brasileira nos estudos de Siqueira³, que apresenta, entre outros fenômenos, o estreitamento entre religião e magia representando um reencantamento do mundo.

No campo cinematográfico, o reencantamento do mundo por meio do misticismo aparece como um dos elementos fundamentais na obra de Glauber Rocha. Tanto em seus trabalhos fílmicos quanto nos ensaísticos, o autor ressalta o que chama de “mitologia popular” como um dos elementos fundamentais na definição do imaginário e da estética próprios do Brasil. Em *Estetyka do Sonho* (Bentes: 2002), ele acrescenta aos questionamentos místico-religiosos a inevitável questão da desigualdade social no Brasil.

Glauber Rocha e o movimento do Cinema Novo como um todo abordam com maestria as questões de religiosidade, no entanto, para este trabalho, foi preferível tratá-los apenas como referência e não como objeto direto de estudo por considerar que, em início de trajetória acadêmica, pouco teria a acrescentar a tudo o que já foi dito a respeito por diversos estudiosos competentes, inclusive os próprios cineastas. No que diz respeito à construção da identidade nacional brasileira, a obra literária de Jorge Amado é de fundamental relevância. Notórios por abordar a realidade das classes mais pobres da Bahia de forma ao mesmo tempo realista e lírica, diversos dos textos de Amado trazem a questão da religiosidade do povo como algo fundamental e onipresente no cotidiano.

Depois de pesquisar as adaptações de Jorge Amado para o cinema, o livro escolhido para estudo foi *Capitães da areia*, publicado pela primeira vez em 1937, ainda que essa obra seja especialmente conhecida e estudada pelos seus apontamentos políticos e sociais e esse não seja o foco desse estudo. Os capitães da areia são crianças pobres que moram por conta própria em um trapiche e, para sobreviver, cometem

³ SIQUEIRA, Deis, Religião e religiosidade, indivíduo e sociedade, Estudos Sociológicos, Araraquara v.18 n.34 p.117-134 jan.-jun. 2013

crimes pelas ruas de Salvador. No decorrer da história os garotos contam com o auxílio de poucos adultos, destacando-se dentre eles um padre e uma mãe de santo.

Um dos motivos da opção por *Capitães da areia* foi o fato da obra possuir duas versões para o cinema. A mais antiga delas, *The Sandpit Generals* (Hall Bartlett, EUA, 1971), que foi a primeira adaptação de uma obra de Jorge Amado para as telas, é hoje considerada uma obra rara no ocidente. Lançado em plena Guerra Fria, o filme foi boicotado pelos países do ocidente por ser considerado panfletário e subversivo. Pelo mesmo motivo, *The Sandpit Generals*, foi muito bem sucedido na Alemanha Oriental e na URSS. De acordo com a pesquisadora Elena Beliakova, da Universidade Estatal de Tcherepovets, em 1973, quando exibido pela primeira vez na URSS, o filme foi assistido por cerca de 43 milhões de pessoas e marcou toda uma geração de russos⁴.

A outra versão cinematográfica de *Capitães da areia* (Cecília Amado, Brasil, 2011), lançada um ano antes da comemoração do centenário de Jorge Amado, dirigido por uma neta dele, não possui o mesmo peso político do filme antecessor. A religiosidade não é o tema central de nenhum dos dois filmes como não o é do livro, mas é um elemento fundamental para o desenrolar das três narrativas.

Diante da dificuldade em encontrar uma cópia adequada do filme de Bartlett para fazer a análise acadêmica, coube a este trabalho analisar a versão cinematográfica realizada por Cecília Amado e sua relação com o romance. Sabendo que toda adaptação literária representa uma forma de releitura da obra original, e que por isso pressupõe a priorização de alguns aspectos em detrimento de outros, busca-se analisar as formas como o escritor e a diretora retratam a relação dos personagens com a procura pela transcendência e a relação disso com imaginário nacional e crença.

O trabalho se subdivide em três capítulos, o primeiro trata da importância do imaginário na construção que fazemos do mundo e traz a ideia da religiosidade como expressão do imaginário dentro da cultura. Fazendo as devidas distinções entre o que é *imaginário*, o que é *cultura* e qual a relevância da *aura* para a arte e para a adaptação literária, o capítulo trata da noção de projeção-identificação-transferência no que diz respeito ao universo dos fenômenos sociológicos subjetivos.

⁴ Em depoimento à BBC Brasil, disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/08/120806_amado_capitães_filme_tp.shtml. Acessado em 20/06/2015

O segundo subtítulo do primeiro capítulo aborda a importância da busca pelo Sagrado para a compreensão da dimensão transcendental inerente ao ser humano e a sua constante busca pela presença do divino, seja pelas religiões formais, pela nova religiosidade difusa ou pela selvageria anárquica da barbárie. Por fim, o terceiro subtítulo trata do imaginário como ferramenta de resistência dos dominados e a relação disso com as características transgressivas do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiros.

A segunda parte do trabalho diz respeito à transposição da literatura para o cinema no universo da intermedialidade. Usando as palavras de Müller (2012), “a intermedialidade tem três usos e três sentidos interessantes para o pesquisador, a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação”. É importante tratar desse assunto tendo sempre em vista o fato de que o livro e o filme são dois sistemas simbólicos distintos e que nenhum dos dois almeja superar ou reproduzir fielmente o conteúdo do outro. A segunda parte trata ainda da importância de Jorge Amado, por meio de suas obras, para a construção do imaginário nacional e até mesmo da construção da identidade do povo brasileiro.

A última parte desse capítulo aborda os traços neorrealistas no cenário nacional, que tem como possível fonte de identificação com essa escola europeia a necessidade de trazer os marginalizados para o centro das telas de cinema e de problematizar as causas dessa marginalidade.

Por fim, o último capítulo trata diretamente da comparação entre o romance de Jorge Amado e o filme de Cecília Amado, levando em consideração os estudos anteriores acerca de imaginário, transcendência, aura e adaptação literária. O capítulo está subdividido em três partes que tratam respectivamente da transcendência pela selvageria e pela marginalidade, da relação entre o catolicismo, religião oficial dos brancos com as crianças abandonadas e da consequente procura dessas crianças pela religião dos negros como alternativa para alcançar os céus.

O sagrado cinema

1.1 O regresso ao imaginário

No ano de 1882, em *A Gaia Ciência*, Friedrich Nietzsche afirma que Deus está morto porque nós mesmos o matamos. Desde então essa afirmação contundente passou a ser utilizada como argumento para as mais diversas manifestações anti-religiosas. De fato, o próprio Nietzsche reitera em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) sua crítica a tudo aquilo que chama de “ídolos”, dentre eles, a moralidade cristã, os equívocos da filosofia, a adoração da razão, as ideias modernas e seus representantes.

É importante ressaltar que a crítica do filósofo se dirige ao engessamento das ideias e do espírito dos homens pelas instituições. A esse respeito, diz ele (2006, p.31): “Desconfio de todos os sistematizadores e os evito. A vontade de sistema é uma falta de retidão.” Afirmando isso, fica possível entender que a revolta de Nietzsche é contra a religião, não contra a religiosidade como forma de expressão do intangível, do imaginário como parte integrante da existência humana.

Esse raciocínio é análogo àquele da pós-modernidade de que nos utilizaremos nesse trabalho ao abordarmos imaginário, aura e crença tanto no que se refere ao meio quanto à narrativa do cinema. Trata-se de um regresso à admissão do impalpável depois da dureza racionalista imposta pelos estudiosos na modernidade.

Segue-se aqui a linha de estudos de Maffesoli, pensador francês do cotidiano e do presente, que por sua vez é herdeiro intelectual de Gilbert Durand. Maffesoli ressalta a importância do imaginário na construção da realidade e no reencantamento do mundo depois de muitos séculos sob a dominação filosófica racionalista em uma exaltação ao retorno da tradição romântica.

Acerca desse regresso a um romantismo que se mantivera latente durante a modernidade, em entrevista a Juremir Machado da Silva, Maffesoli (2006) afirma que

não é infame ser romântico. O que acontece na pós-modernidade é o retorno de certos elementos que haviam sido colocados de lado pela razão, não no sentido da regressão idêntica, mas da ocupação de um novo lugar de destaque.

A noção de imaginário em Maffessoli é análoga ao que Walter Benjamin chama em seus estudos de aura nos objetos de arte, tanto uma quanto a outra tem algo de imponderável. O imaginário é o estado de espírito que caracteriza um povo e a aura é o que dá vida à arte. Não se trata, em nenhum dos casos, de algo simplesmente sociológico ou psicológico, essas ideias abarcam também o mistério da criação ou da transfiguração.

É importante não confundir o conceito de imaginário com o de cultura, embora os dois estejam diretamente relacionados, a cultura é algo muito mais amplo, composto por um conjunto de elementos precisamente mensuráveis. A cultura de um povo pode ser claramente compreendida, estudada e catalogada, pois se constitui de elementos objetivos, como ritos, festas, danças e tradições. Já o imaginário é uma força social, que, por ser uma construção mental, se mantém constantemente ambígua, é perceptível, mas impalpável. Essa definição do imaginário em Maffessoli é análoga a definição da aura na arte, feita por Benjamin.

De acordo com Walter Benjamin, podemos sentir a aura, mas não a vemos, ela é uma atmosfera que envolve e ultrapassa a obra. Essa noção da aura será fundamental no estudo da transposição de histórias literárias para o cinema. Devemos considerar que o audiovisual não é mero registro literal da obra, e, mesmo que pretendesse isso, seria incapaz de reproduzir o conteúdo de um livro.

Segundo Marcel Proust (Proust apud. Müller: 2012), as coisas, quando observadas, guardam em si algo do observador, ou seja, o ato perceptivo pressupõe uma via de mão dupla, o que invalidaria a ingenuidade do realismo cinematográfico e tornaria a imparcialidade e a transparência aspectos intangíveis para as adaptações.

Diz Adalberto Müller (2012) que antes mesmo da problematização do cinema-arte pelas vanguardas européias, Marcel Proust já atentara para a necessidade de impressão da imagem interior das coisas, e que a oposição entre cinema e literatura

Poderia constituir-se, a meu ver, como uma teoria do cinema como escrita, mas ela deveria passar, antes de uma releitura de Bergson via Deleuze

(Guimarães, 1997), pela crítica proustiana da ingenuidade do “realismo cinematográfico” (Müller, 2012)

Sendo assim, cabe ao filme transpor às telas não a literalidade das palavras, mas a aura da obra de referência, ou uma interpretação dessa aura. Nessa relação, não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A imagem é o reflexo do imaginário da sociedade em que se insere, sendo resultado da relação entre os fatores culturais e a aura que emana da obra.

Voltando aos estudos de Maffesoli (2006), tal transposição é possível porque o imaginário é fruto de uma construção coletiva. Por mais que cada leitor e cada espectador imprimam marcas próprias na arte ao recebê-la, como sugere Proust, existe algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou ao menos parte dele. O “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual você se insere, e é determinado pela vontade de fazer parte de algo.

Se, seguindo a linha de Müller (2012), aceitamos o cinema como duplo da psicanálise, podemos dizer que a sétima arte oscila entre o puro espetáculo sensorial, império da técnica ótico-sonora, e um mergulho profundo e calculado na psique humana. Tanto um quanto o outro – cinema e psicanálise – nascem em resposta ao “mal-estar” e ao desconforto do ser humano na modernidade. Ambos respondem, a seu modo, aos “belos e adormecidos segredos do abismo da alma e do corpo humano”, nas palavras do próprio Müller.

Vale ainda ressaltar que o imaginário pode atuar nos processos revolucionários, mas não é essa a sua prioridade. Revoluções propriamente ditas são processos atrelados à ideologias, e ideologias têm sempre um viés bastante racional. No fundo ideológico praticamente não há espaço para elementos não-rationais porque há sempre uma interpretação, uma explicação ou argumentação que justificam as ideias e ações.

A ideologia é uma premissa que sempre levará, necessariamente, a um desenvolvimento. Já o imaginário pode ser considerado a aura da ideologia porque acrescenta ao racional novos parâmetros, tais como o onírico, o lúdico, o afetivo, o imaginativo, agregando sensibilidade às ações. Citando Gilbert Durand, Maffesoli (2006) nos explica que não é possível compreender a cultura caso não se aceite a

existência de um “algo mais” que supera a própria cultura. É esse elemento sensível e desconhecido que chamamos de imaginário.

No que diz respeito aos filmes, devemos nos lembrar que o “algo mais” está tanto naquilo que a obra revela quanto na forma como executa essa revelação, como diz Jean-Louis Comolli, mostrar é assumir o gesto de esconder (Comolli in. Rossini, 2008). Por isso, podemos dizer que em cada escolha o diretor de um filme deixa transparecer um pouco do imaginário em que está inserido, um pouco da ideologia em que crê.

Ao discorrer sobre o universo imaginário do cinema, Edgar Morin (1983) dirá que a magia não tem essência, é uma ilusão construída a partir das naturezas energéticas de projeção e identificação, e a projeção acontece não só no contexto da imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres.

Morin (1983) afirma que para o cinema, interessa o estágio automórfico da projeção, aquele em que “atribuímos a alguém, que entretanto julgamos, as tendências que nos são próprias’ (Fulchignoni) – tudo é puro para os puros e impuro para os impuros”. Já na identificação, o que o sujeito faz não é se projetar no mundo, mas absorvê-lo, podendo esse processo expandir-se até um cosmomorfismo em que o homem se sinta e creia microcosmo. A respeito da relação projeção-identificação, nos diz Morin:

projeção e identificação encontram-se interligadas no seio de um complexo global. A mais banal “projeção sobre outrem” – o “eu ponho-me no seu lugar” – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo (Xavier, 1983)

Essa “identificação do outro comigo” representa o fenômeno de transferências no complexo projeção-identificação-transferência, que é a base dos fenômenos sociológicos subjetivos e, conseqüentemente, da coisa mágica, uma vez que o universo mágico acontece quando a visão subjetiva se crê real e objetiva. Ou seja, nas palavras de Morin: “a magia é a concretização da subjetividade. A subjetividade é a seiva da magia”.

A magia é um estágio seminal no qual o indivíduo realmente interage com seu duplo, com suas ilusões de forma material. Ao passo que ocorre a evolução, a tendência é que a magia seja interiorizada, deixando de ser uma crença tomada ao pé da letra para,

habitar o cérebro, ou o coração, tornando-se mais alma e menos ação. O antropomorfismo que não se sustenta mais no real passa então a habitar o imaginário, em uma vida interior, “afetiva” (Morin, 1983).

A intensidade dessa nova vida afetiva acaba por suscitar um novo sincretismo mágico-subjetivo que se estende dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações e os cultos. Transpondo essas ideias para o campo cinematográfico, Morin (Morin, 1983) dirá que todos os fenômenos põem em causa as participações afetivas e é por isso que devemos avaliar a amplitude e os mecanismos de excitação desses fenômenos.

A relação projeção-identificação é parte integrante do nosso cotidiano privado e social. Diz Morin (apud. Xavier, 1983) que temos uma personalidade *readymade*, a qual vestimos como uma fantasia para desempenhar o papel que representamos na vida, tanto para os outros como para nós mesmos. As *projeções-identificações imaginárias* são justamente esse espetáculo: na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento.

A impressão de realidade, de vida real nas imagens do cinematógrafo proporcionou no público um impulso inicial de participação. Essa participação, no entanto, nunca foi plena. Por maior que fosse a novidade das imagens realísticas em movimento, o público já sabia que o que sentia era apenas uma impressão, retrato atenuado da *verdadeira* realidade material. De qualquer modo da mesma forma que no cinema atual, essas imagens detêm um poder afetivo, um encanto que justifica o espetáculo, aceitamos que a realidade mediada é melhor que realidade nenhuma.

Na impossibilidade de participar ativamente do espetáculo, o espectador interioriza sua participação, levando as projeções identificações para o campo da subjetividade. Dessa intensa participação afetiva nascem verdadeiras transferências entre a alma do público e o espetáculo da tela. A impotência daquele que vê faz com que, no espetáculo, tudo passe facilmente do grau afetivo para o grau mágico.

Diz Edgar Morin (1983) que o imaginário estético proporcionado pelo cinematógrafo ressuscita e transmuta a magia em um sistema de retroalimentação das mais profundas participações afetivas. Nas palavras do autor

Uma obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia (Xavier, 1983).

Passando do cinematógrafo para o cinema, transferimo-nos para uma nova dinâmica de movimentos de câmera, ritmo de edição e montagem, sempre tendentes à *intensidade* das emoções. As ferramentas da linguagem cinematográfica permitem que o destaque, o centro das atenções seja sempre o elemento emocionante, provocando assim uma espécie de fascinação absorvente que aspira e hipnotiza a participação.

As maquinações da realização atraem e dão cor à emoção, intensificando e tornado irresistível o seu poder de sinestesia. Citando Pudovkin, Morin (1983) diz que a música “exprime a apreciação subjetiva” da objetividade de um filme, podemos transportar essa definição para as demais técnicas cinematográficas, porque todas elas buscam intensificar o dinamismo sinestésico, afetivo e mental com o espectador. A intenção do cinema é, então, adaptar e atrelar o dinamismo do público ao dinamismo do filme em uma simbiose constante de fluxos entre o espectador e a obra.

Morin (1983) destaca como um dos aspectos mais importantes dos fenômenos de projeção-identificação o movimento de fixação da *identificação* das chamadas *projeções-identificações polimórficas*, que, pela força do cinema, podem levar a uma identificação com o desconhecido, o ignorado ou mesmo o odiado na vida real: prostitutas, bandidos, pobres para os ricos, ricos para os pobres, negros para branco e assim por diante.

O *ego-involvement* joga não só com o herói à semelhança do espectador, mas também com o dessemelhante, sendo essa segunda relação possível graças à descontinuidade entre ficção e vida real. No cinema, como no sonho e no imaginário, o espectador revela identificações ocultas num movimento de fugir de si mesmo e reencontra-se constantemente nas imagens sorvidas da tela. A participação polimórfica ultrapassa o quadro dos personagens, envolvendo o público na atmosfera e na ação do filme por meio da linguagem cinematográfica.

Essa participação polimórfica proporcionada pelo cinema nos causa uma espécie de arrebatamento *micromacrocósmico* único que desemboca em um estado de

transferência constante das coisas para o homem e do homem para as coisas. Segundo Morin (1983), “o antropo-cosmomorfismo é a coroação das projeções-identificações do cinema, aquilo que nos revela seu poder afetivo” e é esse o fenômeno original, próprio desse meio. O cinema, desde o início, apresentou-se com um viés mágico do qual nunca se desfez.

A respeito da linguagem cinematográfica em desenvolvimento, diz Morin:

Riqueza cósmica da vida interior... E reciprocamente, riqueza interior da vida cósmica: é esse o desabrochar da alma. Da mesma maneira que os estados de alma são paisagens, também as paisagens são estados de alma. Os realizadores confiam às paisagens a tarefa de exprimirem os estados da alma, tem os seus “exteriores”, correspondentes a tantos outros registros interiores: a comédia ligeira desenrola-se na Côte d’Azur, os dramas da solidão nos mares do norte (1983).

Esse recém desabrochado estado de alma corresponde a um estado em que a civilização, embora ainda se alimente da antiga magia, não pode mais aderir plenamente a ela. E o que é a alma? Para Morin (1983), a alma é uma encruzilhada de processos em expansão. Trata-se de uma metáfora para designar necessidades indeterminadas – processos psíquicos nascentes ou já em decadência – que se encontram envoltos no âmago da participação subjetiva. Quando tomada por uma ânsia de transformar-se em propriedade privada, coisa definida, a alma perde a comunicação com os canais nutritivos do universo, e, transformando-se de expansão para refúgio, termina esclerosada.

Desse modo, a imagem passa a ser apenas um acessório do filme, ao passo que o filme que *sentimos* não é somente a imagem, mas um sistema complexo de sinais emotivos. Considerando essa realidade, Morin (apud. Xavier, 1983) afirma que transborda alma do cinema, na medida em que a estética predominante é a estética do sentimento vago. O problema disso, segundo o autor, é que a alma deixou de ser algo em desenvolvimento e expansão para ser vitrine fechada de intimidades asfíxiadas.

Nada disso destitui do cinema a capacidade de responder às nossas necessidades de imaginário, de magia, enfim, daquela fuga que a vida cotidiana não irá nos proporcionar. É o tal fugir e se reencontrar eternamente na imagem do duplo de luz e sombra projetado nas telas. Um filme é capaz de adaptar todas as necessidades afetivas em um espetáculo extremamente excitante ao imaginário.

Dentro da lógica de raciocínio de Morin (1983), o cinema é ao mesmo tempo mágico, estético e afetivo. Vale ressaltar que magia, afetividade e estética não são essências, mas modos do processo de participação que formam um complexo que se retroalimenta. A magia estrutura o novo universo afetivo, a afetividade determina o novo universo mágico e a estética transmuta magia em afetividade e afetividade em magia. O cinema é, em suma, resultado da infiltração da subjetividade sentimental na objetividade das máquinas fotográficas.

1.2 O sagrado selvagem e o sincretismo da pós-modernidade

Ao adentrarmos o universo da afetividade e da magia, o senso comum facilmente nos direciona para a ideia de crença, de religião, o que não é necessariamente um erro. De acordo com Roger Bastide (1992), todo homem vivo possui dentro de si uma dimensão transcendente da qual não pode ser dissociado. É por isso que seus estudos ressaltarão a importância de estudar o Sagrado. No nosso caso, contextualizar o lugar ocupado pelo sagrado na contemporaneidade nos ajudará a compreender posteriormente a relevância desse tema na obra de Jorge Amado e a analisar as formas como isso foi transposto para o cinema.

Retomando Bastide (1992), é possível concluir que a crise deflagrada pela morte dos deuses em Nietzsche não implica no desaparecimento da experiência do Sagrado, mas na adaptação dessa experiência a novas formas de encarnação que irão subverter nossa noção de religiosidade a fim de adaptá-la à realidade vigente, inclusive no que tange às religiões. Isso acontece porque quando as religiões instituídas se cristalizam e deixam de representar o homem contemporâneo, ele deserta e inventa novas formas de conectar-se com o Sagrado, mas não abre mão dessa experiência.

Essa busca por uma forma atual de transcendência estaria suscitando na juventude pós-moderna uma nova busca apaixonada por preencher certo vazio espiritual cultivado pelo positivismo cartesiano da modernidade (Bastide, 1992). Tal ideia é concomitante ao que Michel Maffesoli (2006) posteriormente chamaria de reencantamento do mundo, uma resposta à hegemonia da razão imposta pela ideologia

moderna. A partir da pós-modernidade o imponderável volta a ser admitido nas ciências humanas.

De acordo com Roger Bastide (1992), a partir da busca impulsiva pela transcendência perdida, acaba surgindo o novo “sagrado selvagem”, que não é exatamente uma reaproximação do transe transcendental dos chamados “primitivos” estudados por Durkheim no início da sociologia. Os estudos durkheimianos, em *As formas elementares da vida religiosa* (apud. Bastide, 1992), pretendem retratar o transe primitivo como pura efervescência anárquica, mas, para Bastide (1992), acabam comprovando, ao contrário, que esses rituais são tão ou mais rígidos quanto os cultos cristãos ocidentais.

O transe desses povos é o contrário do desprendimento corporal, é do começo ao fim controlado pela sociedade e preenche uma função social bastante clara: a de estabelecer a ponte entre os homens e os Deuses. O sagrado selvagem que surge na modernidade, conforme descrito por Bastide (1992) será um impulso originalmente violento, em resposta à tendência de domesticação institucional do espontâneo transe em favor da sociedade.

Engessado em ritos regrados, o transe estará fadado à obsolescência e cairá no desinteresse daqueles que crêem. Como consequência, assim que o controle social der uma brecha, acontecerá o rompimento com a tradição, em busca de uma nova identificação com o cosmos. É o que acontece no caso do surgimento do “sagrado selvagem”. Na modernidade, a brecha de que a magia se utiliza para voltar à vida é aberta pelo desenvolvimento mesmo da civilização. Os embates sociais, os avanços da ciência e da tecnologia incitam a insurgência contra as ideias do sagrado instituído.

Assim como acontece com as imagens cinematográficas, que, de tanto serem utilizadas perdem parte de seu impacto e de sua força reveladora, também o discurso religioso perde força à medida que se torna mais arraigado. O encontro com o sagrado, depois de domesticado, tornar-se-á mais passível de difusão a um número maior de indivíduos, mas, no mesmo ritmo, perderá seu poder original de conexão de seus fiéis com o desconhecido.

Utilizando-se de Durkheim, Bastide (1992) afirma que a “administração” da igreja facilita a perpetuação da religião ao mesmo tempo em que burocratiza e pacifica a

experiência transcendental. O problema surgido da burocracia é o declínio do encanto, aquilo que antes era a força de atração e de encantamento dos fieis torna-se previsível e apático com a repetição.

Os líderes carismáticos passarão, nessa nova realidade, a representar um paradoxo para as instituições, que precisam deles para atrair e manter fieis, mas ao mesmo tempo temem que eles usem de seu carisma para irromper os limites institucionais. Na tentativa desses indivíduos de escapar do claustro é que nascem as heresias, os mecanismos de escape e os messianismos, que não rompem inteiramente com o passado, sendo antes uma forma de descontinuidade contínua.

Essas cisões entre os líderes carismáticos e as instituições de que são seguidores fazem parte do processo de evolução histórica das religiões diante das transformações sociais ao longo da história. O fruto da ruptura pode produzir novas religiões ou mesmo ideias de contra-religião – Bastide (1992) questiona se inverter uma religião não é apenas mais uma forma de segui-la. Fato é que essas insurgências contra o institucionalizado acabam por enfraquecer o equilíbrio entre a religião e a comunidade. O descompasso entre os dogmas da igreja e as mudanças sociais gera um desequilíbrio irreparável que pode até culminar no vaticínio de Deus, o que não implica necessariamente no fim da busca pela magia, pelo encantamento do mundo, nem na morte do sagrado, que, como já dito, é inerente à humanidade.

O que deve acontecer é o enfraquecimento dessa religião frente o surgimento de uma nova forma de crença que seja mais atualizada e congruente com os anseios dessa comunidade. Esse novo receptáculo da crença não precisa ter natureza restritivamente religiosa, na verdade, a partir do século XX, será a comunicação de massa uma das grandes responsáveis por exercer essa função.

A partir do rompimento com o sagrado instituído, dois caminhos são possíveis: o primeiro é o já citado enfraquecimento da instituição religiosa tradicional para a criação de outra mais adequada. O segundo é o que conduz a sociedade da existência orgânica à anomia⁵. De qualquer forma, é desse momento de crise que o novo oráculo retira forças para emergir.

⁵ Segundo Émile Durkheim (*O Suicídio*, 1897), o estado de anomia é aquele em que os indivíduos estão desprovidos de objetivos e de identidade. Essa condição social pode surgir porque as transformações

Nas novas formas de crença surgidas a partir da modernidade, a força de controle e domesticação acaba pulverizada graças à multiplicidade de postulações originárias, que por vezes chegam a ser contraditórias. Mesmo as religiões tradicionais sofrem com essas múltiplas influências vindas do meio, uma vez que o crente moderno não é mais tão fiel quanto antes a uma só doutrina.

Com o poder de controle fragilizado, surge o desejo de inscrever no transe aquilo que não é forçosamente religioso, mas se utiliza de símbolos da religião para tratar de preocupações diversas. Bastide (1992) reitera que são diversas e não exclusivamente religiosas as ferramentas utilizadas pelos homens em busca do transe capaz de religá-los ao transcendental. A partir da modernidade, a urbanização acelerada como fator desagregador das comunidades, a laicização das escolas e a propaganda insidiosa da comunicação de massa, por exemplo, ao chamar a atenção dos homens para a vida material, acabam disputando os fiéis com as religiões.

Mas como, de acordo com o próprio Bastide (1992), o homem não se desfaz da necessidade de uma religião, ao passo que deixam as igrejas tradicionais, os fiéis recorrerão a outras fontes para dar vazão a esse sentimento. Segundo Siqueira (2013), os estudos sociológicos clássicos enfatizavam a religião como produção social de caráter normativo, institucional, socializador e ilusório.

No entanto, a partir da segunda década do século XX grandes alterações nesse campo culminaram no surgimento das novas seitas esotéricas, os consultórios astrológicos e toda sorte de novos “curadores”, compromissados ao mesmo tempo com o sagrado e com o racionalismo característico dos nossos anseios metropolitanos e modernos.

Concomitantemente, Morin (1977) ressalta a importância da cultura de massa na criação de novas mitologias e de uma nova gnose baseada no que classifica como “ciências ocultas”⁶, ritos de natureza sincrética que vivem de um eterno jogo duplo entre subjetividade e objetividade, o esoterismo se funda em ideias simbólicas bem ligadas, a astrologia possui caráter matemático, os “curandeiros” se utilizam da linguagem dos

geradas na modernidade implodem os valores vigentes sem instituir novos, ameaçando assim as estruturas, criando assim um vácuo ético e ideológico

⁶ Do século XVIII ao princípio do século XX a astrologia, a alquimia, a quiromancia a vidência, a telepatia, privadas do direito de cidadania racional e científico, o se dispersaram sobre a civilização como uma vaga névoa de superstições, ou então, sob forma doutrinária de ocultismo (Morin, 1977).

físicos (falam em ondas, fluidos, átomos) e assim por diante. Bastide (1992) dirá: “Pode-se, desse modo, deixar guiar pela religião sem temor, já que essa religião se exprime, aparentemente, na linguagem mesma da ciência.”

A partir da modernidade, a união entre o racionalismo e a aspiração subjacente a uma experiência “outra” provoca o nascimento de variadas seitas esotéricas que recebem a incumbência de reinventar os deuses e os homens. Retomando o raciocínio de Bastide (1992), lembramo-nos de que o sagrado moderno se quer um sagrado selvagem, operante à revelia da domesticação das igrejas. Nessa realidade, a crença em uma doutrina ou seita não requer exclusividade.

De acordo com Siqueira (2013), a década de sessenta representa um período marcante para a integração das religiões do tipo *New Age* à cultura ocidental. Diz ela:

Os praticantes da *New Age* transitam por muitas práticas, valores, crenças e em muitos casos não se identificam como *new agers* porque é bastante usual a escolha de alguma delas de maneira ocasional (POSSAMAI, 2001). Abarca uma série de elementos, de práticas, de discursos, de vivências e de experiências difusas (HERVIEU-LÉGER, 2005). De acordo com Carozzi (1999), a *New Age* apresenta características que permitem que seja lida como uma ala religiosa do macromovimento autônomo, não centralizado, organizado em redes, no qual se agregam diversas práticas espirituais provenientes das mais variadas tradições culturais (SIQUEIRA, 2013)

No contexto fluido da modernidade cabe ao indivíduo criar uma “alteridade” nova para saciar sua nostalgia cósmica. É como se cada indivíduo possuísse o seu Deus particular. Leila Amaral (In. Carozzi 1999) descreve essa situação como uma espécie de “sincretismo em movimento”. Siqueira (2013), no entanto, ressalta a posição de outros autores que consideram mais adequado falar em ecletismo, em vez de sincretismo, uma vez que a base do movimento é a fusão dos múltiplos símbolos. Trata-se não de uma síntese, mas de uma justaposição em que nenhum elemento é dispensado, nem os advindos das criticadas religiões tradicionais.

Bastide (1992) fala que quando realizado em rituais, de maneira formalizada, o transe é domesticado e funcional para a sociedade global que integram, existe para gerar benefícios à coletividade, é a coletividade reunindo forças por um objetivo comum e fraternal. Já em suas novas formas de manifestação, ele torna-se irrefreável.

Sendo assim, a forma oferecida pelas religiões *New Age*, conforme descreve Siqueira (2013) – “busca de melhor integração do pessoal e do privado com o ecológico

e com o cósmico, partindo-se da presença do divino em tudo e em todos os processos evolutivos” – aproxima-se mais dos rituais tradicionais institucionalizados de transe. O transe selvagem não busca nenhum resultado positivo, encerra-se em mera experimentação de uma alteridade que permanecerá difusa, em um simples gesto de revolta.

O transe selvagem não é uma forma de catarse no sentido psiquiátrico porque se fosse teria uma função determinada na sociedade, o que acarretaria na perda do seu viés anárquico. O selvagem é antes de tudo a decomposição, a desestruturação, uma contracultura do desencanto, divergente da anteriormente citada porque não pretende desembocar em uma nova cultura.

Para Bastide (1992), um exemplo veemente de novos grupos que se reúnem em função do transe é o dos usuários de drogas. No contexto de *Capitães da Areia*, e do cinema nacional transgressor em geral, podemos acrescentar também a violência, a exacerbação da sexualidade e a escatologia como elementos de um certo tipo de transe selvagem.

Embora carregue em si esse caráter desagregador e desesperançoso, muitas vezes o transe selvagem acaba funcionando como experiência piloto para uma nova forma de transe domesticado, alimentando um eterno ciclo de descontinuidade contínua aos moldes daquele mencionado por Bastide (1992) para falar da relação entre os líderes carismáticos e suas respectivas igrejas. Dentro desse processo o que se faz é ressuscitar antigos deuses que críamos mortos e não criando novos.

No campo das religiões propriamente ditas, Siqueira (2013) identifica por toda a América Latina uma crescente religiosidade difusa, capaz de abarcar os traços do tradicional catolicismo popular. Tais religiões estão, ao mesmo tempo, à margem do institucional e utilizando-se dele. Sobre a condição do catolicismo no Brasil, discorre ela:

Segundo Camurça (1998), algumas produções teológicas de Leonardo Boff e Frei Betto estariam indicando e mesmo inspirando o alargamento dos paradigmas do catolicismo brasileiro, na medida em que têm incorporado uma dimensão holística, isto é, meditação oriental, terapêutica e ecologia. Ou mesmo rearticulação da fé cristã a algumas cosmovisões atuais, provenientes de teorias físicas sobre o universo (SIQUEIRA, 2013)

Significa que as religiões tradicionais tornam-se mais flexíveis para dialogar melhor com seus fiéis, na tentativa de não perdê-los. Além disso, existe nos estudos de Siqueira (2013) o apontamento para uma distinção que muito nos interessa, embora ainda apareça quase sempre de forma controversa nos estudos sociológicos: de um lado está a religião em sua dimensão formal, institucional, e do outro está a religião popular, impregnada de sincretismo.

A religião popular aqui é entendida como a forma como o povo adapta a religião institucionalizada em favor próprio, transformando-a em ferramenta de resistência e contracultura. Uma das críticas a essa ideia reside no conceito de *povo*, tomado aqui sinônimo de *pobres*. Sendo assim, significaria dizer que os estratos sociais mais altos, por incapacidade ou desinteresse, não elaboram ressignificações de si para si.

De qualquer forma, nos interessa perceber a centralidade das religiões institucionalizadas, no cotidiano e no discurso. São elas o ponto de partida das ressignificações, e o conceito de referência ao qual sempre retornamos para tratar daquilo que é novo. O crente moderno não é totalmente fiel a uma só doutrina institucionalizada, mas também não abre mão de ter uma instituição de referência. Cabe a tais instituições encontrar então, um ponto adequado de equilíbrio para manter-se firme e ao mesmo tempo conviver com os demais elementos da secularidade contemporânea.

Na contemporaneidade, o pluralismo religioso faz esmaecerem as fronteiras entre religião e magia. Concluimos, a partir dos estudos de Siqueira (2013), que a noção de religião não cabe mais dentro das igrejas. Na sociedade pós-industrial, valoriza-se muito a autonomia individual, frente às instituições. O fiel não admite mais se encaixar sob uma só denominação durante a vida inteira.

As pessoas crescentemente escolhem ou decidem sobre sua adesão (BERGER, 1992). E então explode o crescimento das religiosidades não convencionais. “E o indivíduo com seu Ego, com seu Eu Superior e com sua subjetividade instala-se no centro do mundo” (SIQUEIRA, 2013).

Siqueira (2013) classifica por religiosidades não convencionais os agrupamentos religiosos que não se identificam enquanto religião, autodenominam-se Filosofia, Centro, Colégio, Ordem, Cidade, Espaço, Fé, Filhos, Fraternidade, Forças, Fundação,

Grupo, Instituição, Legião, Movimento, Ponte, Santuário, Sociedade, Templo. Dentro desse contexto, é patente a noção de que Deus é uma parte intrínseca dos indivíduos, portanto não está preso a uma religião ou templo. Essa lógica permite que cada um seja livre para construir por conta própria uma forma de conexão com o sagrado que lhe seja adequada.

Fica claro que a dimensão afetiva sobrepõe a dimensão doutrinal. O combate à hierarquia institucional estimula o avanço do conceito de religiosidade em vez de religião. De acordo com Siqueira (2013): “A busca religiosa segue sendo uma dimensão importante da vida, mas crescentemente individualizada, privada, voluntária, do *self* e não um legado do nascimento.”

1.3 O cinema de transgressão

É diversa a representação dos ritos religiosos no cinema nacional. Nesse momento, nos ateremos à apropriação dos caracteres religiosos como ferramenta de reestruturação político-social, primeiramente no contexto da cinematografia marginal da década de 1960, nas escolas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, estendendo-se até elementos representativos de filmes da chamada “retomada do cinema brasileiro” (Montoro: 2006).

Falando sobre Glauber Rocha, um dos principais expoentes do Cinema Novo, diz Bentes (2002): "Glauber lança mão da experiência mítica e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, Transe e Celebração são a base da sua nova política.

Para Glauber Rocha, em *Eztetyka do Sonho*:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza (In BENTES, 2002).

Como no modelo freudiano do sonho, em que o “eu” se disfarça para escapar imune da censura, o transe selvagem utiliza-se das ferramentas religiosas para exprimir

uma contracultura em formação. Trata-se da instauração de uma anti-sociedade impulsiva e violenta. Em outras palavras, o que Glauber defende é o uso do imaginário como ferramenta de resistência dos dominados aos dominadores.

Bastide (1992) também faz relação entre a condição social dos povos com suas respectivas forma de conexão com sagrado. Usando as religiões de origem africana praticadas no Brasil como exemplo, diz ele:

o declínio que nós podemos seguir na evolução e transformação das religiões africanas no Brasil é o declínio que vai do sagrado domesticado para um sagrado mais e mais selvagem. Por quê? É aqui que outros fatores intervêm e que nós devemos juntar o enfraquecimento do controle religioso, pela lenta perda dos mitos originais e a mistura de religiões, o enfraquecimento do controle da sociedade global pela seqüência de profundas mudanças desta sociedade com a passagem de uma sociedade rural e pré-industrial a uma sociedade urbana e industrializada (BASTIDE, 1992)

Não é à toa que o apogeu desse movimento religioso tenha-se dado no período de transição dos negros de escravos a homens livres, quanto maior o desespero e o desamparo social, mais violenta tende a ser a catarse religiosa. Tanto é que, em tempos sociais mais estáveis, a chamada macumba perdeu espaço para o espiritismo de umbanda, manifestação consideravelmente mais amena que a outra.

Glauber ressalta, em *Eztetyka do Sonho* (In. Bentes, 2002) a importância de uma mitologia popular poderosa, capaz de irromper com o domínio colonizador do catolicismo e aponta para a diferença entre seu projeto e outras obras contemporâneas da cinematografia nacional. Enquanto filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) utilizam o realismo crítico humanista como forma de expressão, o que ele busca em seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) é a estetização do místico irracional, inconsciente, uma liberalização da violência.

Essas duas vertentes do Cinema Novo são fundamentais para a construção da imagem de “brasilidade” e das formas de representação das religiões no imaginário nacional contemporâneo. Assim como nos filmes de Glauber quanto nos textos de Jorge Amado, veremos inúmeros exemplos de personagens rebeldes que vivem uma eterna relação de dependência conflituosa com o sagrado.

É marcante tanto na literatura quanto no cinema a representação do transe religioso como característica basilar da nossa identificação nacional. Consideramos aqui

que a identidade de um grupo é o discurso que ele produz sobre si mesmo. Trata-se daquilo que ele mostra de si ou como se mostra a partir de um processo social ratificado pelos próprios membros do grupo, livres de imposições externas, de acordo com Rossini (2008).

Vale ressaltar ainda a relevância do Cinema Marginal como base para a construção da imagem do Brasil nas telas de cinema a partir dos anos 60. Diz Rossini (2008) que, sob influência dessas duas escolas, a representação social do país passa a basear-se em na busca por desestabilizar o espectador. De acordo com a autora:

aquilo que começou como marca de um cinema revolucionário e de denúncia social acabou tronando-se a própria marca discursiva do cinema nacional, e também a representação imagética do Brasil e dos brasileiros (ROSSINI, 2008)

Usando de agressividade e discursos tão chocantes quanto os do Cinema Novo, o Cinema Marginal ressaltaria que a miséria e as mazelas humanas provenientes da exclusão habitam não só o sertão nordestino, mas também as periferias das grandes cidades modernas pelo Brasil afora. Assim como a trilogia do sertão - *Os fuzis*, de Rui Guerra, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos - *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) se tornaria referência constante no que se refere à representação estética dos marginalizados no cinema nacional dos anos posteriores.

É importante considerar que entre os “marginais” desse cinema urbano, assim como o “povo sertanejo” no Cinema Novo, encontram-se elementos de certa selvageria desorientada. A violência, a sexualidade exacerbada, o abuso das drogas aparecem como mecanismos de escape do mundo real para outro, o imaginário. Trata-se de uma transcendência desesperada, sem rumo e sem função social, como o novo sagrado selvagem descrito por Bastide (1992).

Será Rogério Sganzerla um dos principais responsáveis por “urbanizar” os filmes e acrescentar à estética da marginalização as questões da sexualidade exacerbada, repleta de vícios e desvios. Além disso, reforçando a ideia de despropósito e descaso com objetivos socialmente úteis, os cineastas marginais estarão sempre debochando de tudo, inclusive das próprias ideias e escolhas estéticas.

São constantes do Cinema Marginal a escatologia, a violência sexual, física e psicológica e tudo mais que nos possa causar desconforto. Os cineastas marginais estavam visceralmente ligados à Boca do Lixo paulistana e faziam questão de ressaltar essa origem, produzindo assim obras constantemente dedicadas a agredir ou chocar o espectador. Essa mesma agressividade que afastou o público mediano acabou causando grande comoção na classe cinematográfica. Rossini fala sobre as consequências disso:

Das pornochanchadas dos anos 70, passando pelos filmes de reflexão social dos anos 80 (por exemplo, *Pixote*, 1980, de Hector Babenco, e *A hora da estrela*, 1984, de Susana Amaral), aos filmes da chamada retomada (por exemplo, *Céu de estrela*, 1996, de Tata Amaral), aquela vontade é um ideal que permanece, mesmo que não seja explicitamente assumido. Personagens doentios, idiotas, fracos; cenas de morte, estupros, e outras violências físicas são a marca desse cinema que busca retratar a exclusão social e o caos pessoal (ROSSINI, 2008).

A partir da análise de Rossini (2008), é possível notar que tais construções imagéticas, que vão se apresentando de forma mais e mais violenta com o passar dos anos, deixam de ser uma ferramenta de contracultura para se tornar mera reprodução imagética daquilo que se convencionou como o modo correto de retratar o “Brasil verdadeiro” no cinema.

Quando a periferia passa ao centro das discussões e a estética que era inicialmente marginal é incorporada ao discurso predominante, as imagens, por mais agressivas que sejam, perdem seu valor transgressivo. É como se a repetição dos mesmos recursos narrativos retirasse das histórias sua aura, aquele elemento anteriormente capaz de provocar no público inquietação, empatia e até transcendência, seguindo o esquema projeção-identificação-transferência descrito por Morin (In. Xavier, 1983).

Na produção cinematográfica pós-retomada (filmes produzidos a partir de 2001), os herdeiros estéticos das vanguardas da década de 1960 desviaram o foco da violência agrária ou urbana restritiva às favelas, as tramas passam a ter como cenário ambientes carcerários, manicomiais, escolares, entre outros. A temática da insegurança, relacionada à indigência, a assaltos, sequestro e toda sorte de embates sociais generaliza a agressão a todas as classes sociais, evidenciando os muros invisíveis que distanciam os moradores das metrópoles.

A mistura dos elementos temáticos e estéticos do Cinema Marginal com os do Cinema Novo pode resultar na banalização e espetacularização da violência em filmes que mostram a exclusão social, sem necessariamente problematizá-la. Os avanços tecnológicos e o costume do público tanto ao meio quanto às mensagens de violência fazem os diretores buscarem um hiper-realismo visual estético cada vez maior na tentativa de continuar chocando com suas imagens.

Rossini (2008) identifica, quanto à forma, duas classes de filmes nessa nova geração, a primeira é a dos filmes como *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), que primam por uma estética tendente ao realismo e uma fotografia próxima da documental. Esse primeiro grupo está mais atrelado à tradição de montagem do Cinema Novo no que diz respeito ao ritmo da narrativa.

A segunda categoria é a dos filmes que possuem uma forma mais acelerada e fragmentária, típica do cinema de Hollywood e da linguagem publicitária, tais como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002) e *O Invasor* (Beto Brant, 2002). Nesses casos, a música alta, os planos antinaturais e o ritmo acelerado de montagem tiram do filme a passividade encantadora proporcionada pela montagem clássica, contribuindo assim para a construção da sensação de desconforto no espectador.

Em ambas as situações, ocorre por parte dos novos cineastas, seja pelo teor estético ou pelo conteúdo do discurso, a renovação da intenção de choque e a releitura dos votos transgressivos firmados pelos autores do Cinema Novo e do Cinema Marginal no século anterior. No entanto, na contemporaneidade, a contundência do retrato das mazelas dos excluídos não é acompanhada de nenhuma discussão acerca dos motivos que levam à exclusão. Veremos que a supressão de elementos instigantes de reflexão e questionamento também acontece na adaptação do romance *Capitães da areia* (Jorge Amado, 1937) para o cinema.

Com base nos estudos dos sociólogos Robert Castel e Octavio Ianni, Rossini (2008) dirá que ao concentrar a atenção nos efeitos da exclusão em detrimento de problematizar seus motivos, os cineastas descontextualizam as questões e dissociam as causas dos fenômenos de seus efeitos, o que dificulta qualquer percepção profunda dos problemas sociais. Analisando nosso cinema contemporâneo, ela dirá:

ora pensando por pares de oposição, ora vendo o lado mais visível da exclusão; essas imagens partem de ideias feitas, como diria Bourdieu (1997). Ideias que facilitam a compreensão do espectador, pois ele já as conhece de outros filmes brasileiros. No entanto, essa familiaridade que facilita o reconhecimento do discurso em torno de imagens que nos marcam como nação, provoca a perda da força reveladora ou mobilizadora daquelas ideias, pois elas tornaram-se mais um clichê discursivo, vazio de sentidos históricos. Ao espetacularizarem a pobreza e a marginalidade, os filmes brasileiros perdem seu impacto enquanto crítica social, embora ainda sirvam como elemento de catarse (ROSSINI, 2008)

Devemos levar em conta, naturalmente, que essa herança estética não está presente em todos os filmes produzidos no Brasil desde então. No entanto, se não apresentar um tipo de estética que choque o público de alguma forma, ou não abordar questões relacionadas à exclusão social, o filme poderá encontrar dificuldades em ser considerado um “verdadeiro filme brasileiro”.

Nesse dito “verdadeiro cinema”, o que impera é uma resposta ao escapismo do cinema industrial por meio de um cinema do subdesenvolvimento, dedicado a representar as favelas e o submundo. Acontece que, com o passar dos anos, a repetição das representações e dos discursos os fez perder força e autenticidade, transformando-os em rituais “despolitizados e vazios”, nas palavras de Rossini (2008), afastando assim os filmes da proposta pedagógico-transformadora almejada pelo Cinema Novo e também do choque transgressivo pretendido pelo Cinema Marginal.

O imaginário em transposição

2.1 Cinema e literatura no universo da intermedialidade

De acordo com Rossini (2003), é natural o mal estar que gera as desigualdades e o subdesenvolvimento gerar também um ou mais discursos responsáveis por identificar grupos sociais. No universo da realidade mediada, a psicanálise, a literatura, o cinema e o jornalismo serão ferramentas importantíssimas para a construção desse discurso responsável por retratar para indivíduo o mundo em que ele mesmo vive.

Tratando desse assunto, diz Müller (2012), que literatura e cinema devem ser entendidos como mídias inter-relacionadas de diversas formas dentro de um universo midiático bastante amplo que atualmente inclui plataformas diversas, tais como oralidade, musicalidade e tecnologia, por exemplo. O estudo dessas relações está no campo da intermedialidade, que não deve ser confundida com intertextualidade nem com interarte.

No universo da Comunicação Social a intermedialidade se refere ao modo como as diferentes mídias interagem entre si, como influenciam a linguagem umas das outras, se contaminando e se alterando sucessivamente, a relação entre cinema e literatura é um exemplo disso. Os livros inspiram filmes, que influenciam a linguagem e até a temática utilizada em novos livros, que alterarão a percepção ante outros filmes, e assim por diante.

Entre literatura e cinema transformações intermédias acontecem constantemente. Ambas as mídias apresentam papel central na construção do imaginário de nossa sociedade e por isso nos interessam tanto as circunstâncias em que acontecem seus processos de mutação e hibridização (Müller, 2012).

Na transposição de um melodrama das páginas de um livro para as imagens de um filme estão envolvidas ferramentas inerentes a pelo menos três campos: literatura,

cinema e teatro. A união dessas ferramentas em um produto final, que é o filme pode conferir ao cinema a pretensão de ser um meio mais completo que os demais, de acordo com Adalberto Müller:

O cinema realiza desde seu início, e quase que involuntariamente, a ambição wagneriana da *gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, e de modificar o próprio conceito, como mostra Benjamin (1993) em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que pode também ser lido como um dos primeiros tratados de intermedialidade (MÜLLER, 2012).

O cinema não é, no entanto, a obra de arte total, sua tarefa, no caso da adaptação literária é traduzir os sentidos de um meio de comunicação para o outro. Ao proporcionar essa transposição sinestésica das histórias acrescenta, com o movimento, elementos de que a narrativa não dispunha antes, mas ao mesmo tempo a priva de outros ao passo em que direciona o olhar do observador para aspectos específicos em detrimento de outros.

O filme, ao filtrar a história, de certa forma limita as possibilidades imaginativas do espectador. Essa filtragem não deve ser vista como uma característica necessariamente negativa. Cada escolha do diretor ao fazer a transposição não só pode direcionar o olhar do espectador para determinada característica da obra original, como também é capaz de dizer muito sobre recursos estilísticos, tecnológicos e sociológicos do período em que foi feita a adaptação, além de poder apontar a transformação desses elementos ao longo do tempo entre uma obra e outra e entre uma plataforma e outra.

É por isso que Müller (2012) dirá que os recursos fotográficos, a trilha sonora, a arte, enfim, os elementos da linguagem cinematográfica em geral ampliam o leque de possibilidades da transposição intermédia. Sendo assim, o meio utilizado na adaptação passa a ser tão importante quanto o conteúdo adaptado ou até mais. Relembramos que em seus estudos, Rossini (2003) ressalta que a escolha do que ocultar e do que revelar em uma narrativa já é por si uma forma de discurso.

São importantes para a compreensão da sociedade tanto o modo de representação de determinado tema pela mídia quanto o modo da mídia se auto-representar, sendo ela ao mesmo tempo construto da realidade e realidade propriamente dita. A esse respeito, Müller transcreve o raciocínio de François Jost:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador, a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação. Esses três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos, no entanto, cada etapa não necessariamente ultrapassa a precedente, ela as engloba. (In. MÜLLER, 2012)

É fundamental perceber as relações de intermedialidade no fluxo da cultura contemporânea, não só no que diz respeito à inserção de novas tecnologias nesse cenário. Silva (2009) nos chama a atenção para a importância de atentarmos para a relação do nosso cinema com a literatura. Diz ele que no cinema nacional, o período da retomada – a partir de 1995 - é repleto de obras oriundas dessa fonte, sendo que apenas entre 1995 e 2006 foram produzidos mais de cem filmes com fontes declaradamente literárias.

Adaptar a história de um livro para o cinema não é meramente dar movimento e som a personagens e ambientes nele descritos. Mais do que isso, destaca Silva (2009) que o processo é definido tanto pela forma que assume quanto pelas condições sociais em que ocorre, sendo assim, não serão

estruturas fechadas e autoenunciativas – que uma análise formalista dos procedimentos estilísticos poderia explicar com clareza –, mas um movimento polifônico de vozes e imagens conflitantes, em cuja base repousa o entendimento de importantes aspectos da cultura brasileira de hoje (SILVA, 2009. p. 3)

Um dos aspectos que mais incita comentários dentro e fora dos meios acadêmicos é a relação às adaptações é a relação de fidelidade e conseqüente submissão entre as obras. O problema apontado por Silva (2009) em considerar a fidelidade como o principal elemento comparativo para analisar uma adaptação é que isso pressupõe, automaticamente, a primazia do texto sobre o filme. Como dito anteriormente, não é esse o caso.

O processo intermedial é anti-hierárquico e hibridizante e pressupõe uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. Ao escrever um livro, o autor submete seu texto aos meios de que dispõe para fazê-lo e se deixa influenciar por uma série de elementos do universo em que se insere, tais como contexto político, realidade social,

movimentos artísticos vigentes. Quando da transposição para o cinema a obra tornará a passar pela peneira das experiências vividas e do contexto de execução, dessa vez do cineasta.

Silva (2009) coloca que as novas teorias da adaptação pretendem ultrapassar o discurso da fidelidade, caminhando no sentido de abordagens mais abrangentes segundo as quais não será mais suficiente catalogar diferenças e semelhanças entre um livro e sua versão fílmica, ou entre os códigos representacionais do cinema, do teatro e da literatura. As comparações não são dispensáveis, mas acrescenta-se a elas o estudo do meio em que se inserem tais adaptações, assim como as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio.

Conforme sintetizado por Silva,

Analisada de maneira abrangente, portanto, a relação entre cinema e literatura pode também indicar a maneira como um determinado período da produção fílmica representa a realidade, suas escolhas estéticas e primazias do olhar em relação à literatura do presente e do passado. Para se entender a adaptação fílmica como um processo cultural – cujas modalidades variam no decorrer do tempo e das transformações sociais, a partir do movimento dialético que intersecciona procedimentos estéticos e realidades históricas –, é fundamental direcionar o olhar para uma visão mais ampla da adaptação. (2009)

A forma como se adapta uma obra literária para o cinema pode dizer muito sobre os recursos estilísticos e o contexto social e artístico da época em que se insere o filme resultante do processo, pois, como já vimos, o produto cinematográfico é tanto o meio quanto a mensagem da construção dialógica de sua época.

Em seus estudos, Silva (2009), classifica os filmes brasileiros declaradamente oriundos de obras literárias em três grupos, de acordo com características específicas. O primeiro grupo chama-se *presença* e é composto por filmes cujas fontes literárias são autores historicamente adaptados no cinema nacional, como Machado de Assis⁷ e Nelson Rodrigues⁸.

⁷ Entre 2001 e 2005 podemos citar quatro longa-metragens: Memórias Póstumas (André Klotzel, 2001), Dom (Moacyr Góes, 2003), A cartomante (Wagner de Assis e Pablo Uranga, 2004) e Quanto vale ou é por quilo? (Sérgio Bianchi, 2005)

⁸ Entre 1998 e 2006, ao menos três longa-metragens: Traição (Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998), Gêmeas (Andrucha Waddington, 2000) e Vestido de Noiva (Joffre Rodrigues, 2006).

De acordo com a supracitada classificação de Silva (2009), podemos considerar que Jorge Amado pertence a esse primeiro grupo. Ao longo da história são inúmeras as adaptações de seus textos para o cinema e a televisão. Assim como no caso de Nelson Rodrigues, o carisma e inegável apelo popular de seus personagens, motivo para as recorrentes apropriações transmídia, são constantes alvos de críticas, tanto positivas quanto negativas.

Além disso, Silva (2009) entende serem também classificados como *presentes* "autores que representam uma novidade substancial na história do cinema brasileiro", a partir da retomada (1995) até 2006, ele destaca a obra de Raduan Nassar – *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999) e *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) –, de Sérgio Sant'anna – *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 2000) e *Crime delicado* (Beto Brant, 2006) –, de Fernando Bonassi – *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996) e *Latitude zero* (Toni Venturi, 2000) – e de Marçal Aquino – *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2001), filmes de Beto Brant.

O segundo grupo de afinidades eletivas é denominado *ausências*, essa categoria engloba autores cujas obras serviram de inspiração para importantes obras do cinema. Nesse grupo, Silva (2009) ressalta a relevância da ideologia de Graciliano Ramos e do Romance de 1930 na construção do conceito estético do Cinema Novo. Quanto ao Romance, o autor aponta para o enfraquecimento do seu poder de influência na contemporaneidade, ele aparece em apenas dois filmes: *Bela Donna* (Fábio Barreto, 1998), a partir do romance *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, e *O Quinze* (Jurandir Oliveira, 2004), do romance homônimo de Raquel de Queiroz.

Completam o segundo grupo os *ausentes reversos*, autores que, embora influenciem o pensamento estético contemporâneo ainda não tiveram livros adaptados para o cinema. Mede-se a relevância desses autores por sua singularidade estética e pela ressonância crítica que possuem na literatura nacional contemporânea (Silva, 2009). Nesse grupo, Silva aponta autores como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Milton Hatoum e Rubens Figueiredo. Desses, Ruffato e Hatoum já não pertencem mais a essa categoria por já terem filmes oriundos de suas obras previstos para as telas partir de 2014⁹.

⁹ De Milton Hatoum: *Órfãos do Eldorado* (Guilherme Coelho, ficção, 35mm, 93', Matizar Filmes, Brasil), já em fase de pós-produção, *Dois Irmãos*, série da TV Globo dirigida Luiz Fernando Carvalho, prevista

O último grupo de afinidades apontado por Silva (2009) é o da *primazia do olhar*:

consiste nas preferências de abordagem do cinema contemporâneo sobre os espaços e as construções simbólicas do Brasil, e como essas representações foram mediadas pela literatura. Nesse sentido, vale organizar a investigação em torno dos dois espaços que, na formação do cinema moderno brasileiro, eram lugares prediletos da representação de identidade nacional e de anseio revolucionário: o sertão nordestino e as periferias urbanas. Nas imagens criadas pelo cinema moderno brasileiro – de um período que começa em fins da década de 1950 e se estende pelos anos 1970 –, “ambos são espaços tanto reais quanto simbólicos, que em grande escala invocam o imaginário brasileiro; são terras em crise, onde personagens desesperados e revoltosos vivem e deambulam; eles são sinais de uma revolução iminente ou de uma modernidade falida” (BENTES apud NAGIB, 2003: 121)

Tanto o sertão quanto a periferia foram tratados pelo cinema como espaços emblemáticos para a construção da realidade nacional. Vale ressaltar, no entanto, que, embora tenham tido suas diferenças proclamadas nas telas, isso nunca aconteceu no sentido de proclamar alguma ruptura profunda com a realidade vigente (Xavier, 2001).

Silva (2009) diz que a espetacularização desses espaços pelo cinema esteve diversas vezes abalizada por uma fonte literária.

É o caso, quanto ao sertão, de obras como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003), *O quinze* (Jurandi Oliveira, 2004), *O coronel e o lobisomem* (Maurício Farias), *A máquina* (João Falcão, 2006) e *Canta Maria* (Francisco Ramalho Jr., 2006); quanto às periferias urbanas, a lista congrega, entre outros, filmes como *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Navalha na carne* (Neville d’Almeida, 1997), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), e *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003). (SILVA, 2009)

Quanto ao gênero, Silva (2009) estabelece três principais linhas de contato, a primeira liga o cinema à literatura contemporânea de violência, de cunho policial, centrada nas periferias urbanas. A segunda diz respeito aos filmes ficcionais oriundos de literatura não ficcional, como é o caso de filmes biográficos que se tornaram ficção em vez de documentário, como por exemplo, *Olga*, de Jayme Monjardim (2004) e *Cazuza* –

para estrear no segundo semestre de 2015 e *Relato de um Certo Oriente*, de Marcelo Gomes, em pré-produção. De Luiz Ruffato: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (José Barahona, Longa-metragem, 2014), em fase de pós-produção, e *Redemoinho* (José Luiz Villamarin, Longa-metragem, Bananeira Filmes, 2014) em produção.

O tempo não pára (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004). Por fim, temos uma linha relacionada a peças teatrais de sucesso, como é o caso de *A partilha* (Daniel Filho, 2001), e *Irma Vap: o retorno* (Carla Camurati, 2006), por exemplo.

O nosso estudo de caso não se enquadra exatamente em nenhuma dessas vertentes. Embora trate de periféricos da Salvador dos anos de 1930, o filme não apresenta características de narrativa policial, não tem o mesmo ritmo acelerado nem a não-linearidade constante. *Capitães da Areia*, nem em filme nem em livro, transparecem a crueza dos grandes centros urbanos, e não poderiam, pois essa não é uma característica da Salvador dos anos de 1930 descrita por Jorge Amado. A violência que existe em um e outro não é da mesma natureza.

O que Silva (2009) conclui a partir da existência desse panorama, que pode ser ampliado para além dessas três linhas de contato, é que uma das características unificadoras do cinema pós-retomada é justamente a multiplicidade de maneiras de unificar cinema e literatura no universo intermediário. Deve-se atentar, no entanto, para o fato de que essa multiplicidade de formas não indica descontinuidade de discursos como um todo, o conjunto de interesses unifica esse grupo.

De acordo com Silva (2009), enquanto no Cinema Novo o contato com a literatura era mediado pela construção de um projeto estético-ideológico comum, no cinema contemporâneo

esses interesses estão na nova dinâmica da organização social brasileira (como nos casos dos livros e filmes de violência), na condição limítrofe entre ficção e documentário na cinematografia contemporânea (nas obras ficcionais a partir de biografias), ou ainda no impulso capitalista de investir na recriação de obras anteriormente bem-sucedidas (como é o caso da adaptação de teatro contemporâneo) (SILVA, 2009).

Talvez essa aparente falta de unicidade atrapalhe e desestimule os estudos quanto às adaptações literárias para o cinema. O cinema nacional no período pós-retomada, incluindo os filmes oriundos de fontes literárias, parece ser um apanhado de sucessos individuais sem nenhuma relação uns com os outros. No entanto, essa desconexão é inviável do ponto de vista sociológico, haja vista o que já estudamos a respeito da construção do imaginário.

Admitindo que exista conexão entre as formas de retrato do Brasil por todos esses escritores e cineastas e que são essas conexões as teias que entremeiam e que dão sustentação ao imaginário nacional, cabe, portanto, estudar os casos para melhor compreender o fenômeno, que, afinal de contas, diz muito sobre nós mesmos.

2.2 Jorge Amado e o imaginário nacional

Quando se fala em construção do imaginário nacional pela literatura, um dos autores mais lembrados é Jorge Amado. O microcosmo criado pelo escritor em seus textos, tendo a Bahia por pano de fundo, representa grande parte daquilo que se entende por *brasilidade*: a miscigenação, a religiosidade sincrética, a sensualidade, a alegria a pobreza, e assim por diante. Calixto (2011) ressalta, entretanto, que a questão do caráter nacional não é algo de todo explícito nas obras de Amado, embora seja uma chave interpretativa muito corrente.

De acordo com os estudos de Calixto (2011), uma das críticas mais recorrentes a Jorge Amado foi o de ter ele sido ambíguo e pouco firme em suas convicções políticas. Isso porque o autor não seguia à risca as normas impostas pela esquerda. Sua representação de um país associada à democracia racial e a mestiçagem étnico-racial não eram condizentes com o ideal de luta de classes fundamentadora do pensamento da esquerda vigente.

Calixto completa (2011) dizendo que a popularidade de Jorge Amado nacional e internacionalmente, não só pela grande tiragem de seus livros, mas também pelas diversas adaptações de seus romances para o cinema, para a TV e para diversos outros meios culturais, parecia simbolizar a falta de comprometimento do autor com os ideais político-partidários da esquerda. Sendo assim, a massiva aceitação popular da obra de Jorge Amado depunha contra ele, reforçando a falsa ideia de que os textos eram alienadores e colaboracionistas com o governo populista.

Esse quadro de Jorge Amado como um intelectual corrompido foi pintado por outros intelectuais contemporâneos seus e corrobora com outra ideia, exposta por Jean Claude Bernadet (1976) ao tratar da representação da marginalidade no cinema nacional.

Quem é o povo no Brasil? Responde Nelson Werneck Sodré: “todos os grupos sociais “empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário” do país (BERNADET, 1976:36)

É nesse cenário, que, dentre outros tipos sociais, a burguesia industrial é alijada das telas afim de não ferir a orientação esquerdista. Diz Bernadet (1976) que a vanguarda da classe média, por intermédio dos artistas, tenta encontrar nossas raízes assimilando e reelaborando aspectos folclóricos da cultura popular.

O problema nesse processo, ainda em consonância com Bernadet (1976), é o paternalismo da classe média para com os marginalizados. O que artistas e intelectuais pretendem é fazer uma cultura para o povo. Querem salvar o povo por meio de sua própria cultura, difundindo dela, entretanto, apenas aqueles elementos que interessam ser difundidos de acordo com a ideologia da classe média intelectual.

É nesse contexto que são tecidas algumas das críticas mais ferrenhas à obra do escritor baiano, o que não significa dizer que o próprio Amado (filho de ricos fazendeiros do cacau e freqüentador de colégios de elite) não tenha se servido das mesmas artimanhas, de ir ao povo sem ser o povo, de tentar adestrar a massa em prol de um ideal seu, em nenhum momento de sua carreira. Uma análise responsável de vida e obra desse autor deve ir além de qualquer maniqueísmo ideológico.

Fato é que as críticas não foram capazes de impedir o desenvolvimento de Amado como um ícone até hoje celebrado em nossa sociedade, fama essa, cultivada em boa parte, com a ajuda do próprio escritor, segundo Calixto (2011). De acordo com a autora, ele mesmo deu a sua obra o sentido maior de representar o ideal da brasilidade popular, mestiça e, em boa parte de sua obra, otimista. Soma-se a isso o ideal de cordialidade, e sensualidade que Amado atribuía ao povo que desenhava para seu país.

Todas essas características supracitadas pairam por toda a obra de Jorge Amado, mas em alguns momentos se distanciam e deixam o lugar de destaque. Diz Calixto (2011): “o tom de denúncia, o uso de uma linguagem inflamada, de revolta, a exploração do elemento trágico eram algumas características que se encontravam correntemente presente em seus discursos literários e extraliterários”.

Tais características podem ser percebidas em *Capitães da Areia*, escrito em 1937, no início da carreira de Amado, época em que ele ainda estava visceralmente

envolvido com a ideologia partidária de esquerda. Nesse romance, as características acima citadas como definidoras de seu estilo aparecem de forma geral, mas o texto ainda apresenta, em grande parte o viés doutrinador típico das obras de artistas militantes.

Em *Capitães da Areia*, Jorge Amado ainda se considera fatalmente responsável pelo destino de seu povo, e assim deveria ser todo escritor responsabilmente engajado. Sendo assim, esse romance, como o próprio Amado definiria posteriormente¹⁰, pertencente a um momento inicial de rebeldia e radicalismo que foi fundamental para a consolidação de seu estilo como viria a ser no futuro.

Segundo Calixto (2011), Amado não enxerga em sua produção uma ruptura literária e sim um processo de maturação, sendo que todas as etapas estariam imbuídas da mesma visão do autor a respeito do povo brasileiro, da mesma noção de comunhão entre o escritor e o povo.

Deve-se considerar, entretanto, que se antes a intenção era de representar a sociedade brasileira através do povo baiano passava pela lógica universalista da luta de classes, passou progressivamente a ser utilizada para fixar a originalidade do povo e da cultura brasileira, e assim, contribuir na afirmação de uma identidade nacional (CALIXTO, 2011)

É importante sabermos do que se trata essa nacionalidade brasileira representada por Jorge Amado e quais elementos dessa nacionalidade ele enfatiza ao nos retratar. Como bem nos lembra Calixto(2011), boa parte da identidade de um povo se constrói a partir da comparação deste país com outros. A imagem do país tropical, exótico, místico e sensual funciona muito porque nos distingue da austera Europa, ou do tradicional Japão, por exemplo.

Da mesma maneira, a Salvador construída pelo comunista Jorge Amado em 1937 existe porque existe o outro lado, aquele dos capitalistas, donos do poder, a religião negra é marginal porque existe alguma outra instituição oficial. Se os meninos

¹⁰ Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, entidade anteriormente muito criticada por ele, Jorge Amado diz: “Chego a vossa ilustre companhia com a tranquila satisfação de ter sido intransigente adversário desta instituição, naquela fase da vida, em que devemos ser, necessária e obrigatoriamente, contra o assentado e o definitivo [...] Ai daquele jovem, daquele moço aprendiz de escritor, que no início de seu caminho não venha quixotesco e sincero arremeter contra as paredes e a glória desta casa.” (Id., “Discurso de Jorge Amado na Academia. *Diário de Notícias*. Caderno 3. Salvador, 06/08/1961 e 07/08/1961. P. 1

do trapiche são excluídos é porque existe outra classe de pessoas com o poder de excluir e com a qual nós, usando do nosso arcabouço imaginário e de nossas noções pré-concebidas, os comparamos.

No caso do primeiro ciclo de romances¹¹ de Jorge Amado, ao qual pertence *Capitães da Areia* (1937), o campo ideológico de referência pertence à política de esquerda, ao comunismo, especificamente, conforme reitera o estudo de Calixto (2011). Para nós é importante nesse momento não nos distanciarmos da ideia de referência como ponto de partida, como inspiração – o romance não é a reprodução fiel da História, embora se utilize do contexto histórico, da mesma forma como o filme não é reprodução fiel do romance no qual se baseia.

Em sua análise do livro *Capitães da Areia*, Gama (2013) ressalta os olhares e visões de mundo, as relações dos indivíduos e do cotidiano que lhes é imposto em meio ao processo de modernização da Era Vargas (1930 a 1945) observando que a clivagem social cresce no mesmo ritmo. Os Capitães, crianças de rua que moram em um trapiche abandonado, sobrevivendo de furtos e golpes seriam o reflexo dessa realidade social. Nas palavras de Gama (2013) "São menores que não se enquadram na 'ordem e progresso'".

Ao mesmo tempo desprezados e temidos pela sociedade, têm contra si a imprensa, a polícia, o governo, enfim, a sociedade “de bem”. Seus aliados são outros marginalizados, como o pescador Querido de Deus, a prostituta Dalva, a mãe de santo Mãe Aninha e o padre José Pedro, um marginal dentro da igreja. Sendo esses dois personagens fundamentais para a análise deste trabalho, voltaremos a eles adiante.

Tal percepção a respeito da marginalização dos protagonistas, de quem são seus aliados e que parte da sociedade lhes é hostil já nos é dada desde o princípio do romance, quando o autor-narrador se manifesta ainda como compilador de matérias e cartas de resposta publicadas no jornal. Nesse primeiro momento, a comparação das cartas deixa claro o posicionamento dos grupos sociais: de um lado, há a convergência de opiniões dos imbuídos de algum poder (secretário do chefe de polícia, diretor do reformatório, o jornal) e do outro há a convergência dos desprovidos de poder e

¹¹ *Cacau* (1936), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Capitães da Areia* (1937), *O Cavaleiro da Esperança* (1942), *Terras do Sem Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Seara Vermelha* (1946) e *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954).

prestígio (um padre pobre e uma costureira). Fica clara também a posição do narrador-compilador, que demonstra perceber a disparidade de tratamento que o jornal dispensa às cartas (Valois 2003).

O outro lado do abandono para essas crianças é a extrema liberdade e o amadurecimento precoce que os dá senso de responsabilidade e respeito à moral própria construída pelo grupo. Ao mesmo tempo em que se deleitam no carrossel e sonham com as histórias do Professor, eles têm a sexualidade extremamente exacerbada, estão acostumados à violência e às drogas. Valois (2003) faz uma boa síntese do perfil desses garotos:

O que os distingue e termina por separá-los é a maneira de lidar com a miséria, a hostilidade do mundo e a liberdade: Gato se refugia no amor das prostitutas; Volta Seca descansa o semblante sombrio e duro em sonhos bárbaros com as proezas de Lampião; Sem Pernas verte seu ódio em zombarias e pequenas crueldades; Pirulito empalidece em terços e rezas; Professor consome os olhos nos livros roubados, sob a chama fraca de um toco de vela; Pedro Bala organiza os furtos, resolve as contendas, faz valer as leis do bando e indaga o porquê da miséria. Em Gato, Volta Seca e Pirulito adivinhavam se o rufião, o cangaceiro, o sacerdote. A revolta sufocante de Sem Pernas não tem onde se dissolver (como a de Pirulito) ou sustentar (como a de Volta Seca) e ele acaba escolhendo morrer. (VALOIS, 2003)

Capitães da Areia possui uma adaptação para a televisão (Walter Lima Jr., 1989) e duas para o cinema: a primeira por Hall Bartlett (*The Sandpit Generals*, 1971), e a segunda por Cecília Amado (2011). Nesse trabalho nos ateremos à versão cinematográfica mais recente do romance. Para Botton (2013), assim como o romance, o filme de Amado pode ser considerado um panorama da cultura baiana, mas se distancia da obra escrita no que diz respeito à representação da denúncia social e do retrato da marginalização dos mais pobres.

Para construir sua obra, Cecília Amado utiliza-se de trechos da segunda e da terceira parte do livro, suprimindo o trecho das cartas que abrem o livro. Da segunda parte do livro são destacados dois focos principais: a brincadeira no carrossel e o roubo à mansão de seu Raul e Dona Esther. De acordo com Botton (2013), esses pontos, que em texto escrito são retratos da dicotomia entre a infância idílica das “crianças de família” e a vida marginal dos Capitães, perdem boa parte desse valor no filme. Segundo Botton:

o filme não explora em outros momentos do enredo o lado inocente das crianças e – ao retratar as constantes desavenças entre os meninos, os roubos cometidos pelos mesmos, o linguajar chulo que eles utilizam e a extrema sexualidade dos membros do grupo – acaba por construir os capitães muito mais como bandidos que realizam atos hediondos que como crianças que, oprimidas por uma sociedade desigual, reagem de forma imoral e amoral (2013)

Da terceira parte do livro, o filme traz a presença marcante de Dora, mãe, irmã e esposa dos meninos do trapiche, dando importância especial ao romance entre ela e Pedro Bala. O filme suprime da narrativa a parte do romance em que a menina à procura de emprego é repelida pelos burgueses, temerosos de se contaminarem com a doença dos pobres, a bexiga.

Segundo a análise de Botton (2013), o corte dessa passagem suprime também um importante aspecto do enredo de Jorge Amado, aquele que diz respeito à sexualidade latente na sociedade como um todo, não só entre os pobres e marginalizados. Mesmo com o medo do contágio e diante da extrema miséria humana, os burgueses se deixam guiar pelo desejo de prazer carnal.

As questões de sexualidade, que no texto chegam a ser violentas e desesperadas, no filme são abrandadas, ou desaparecem por completo. Cecília Amado opta por não tratar dos estupros dos Capitães contra as negrinhas no areal e minimiza a discussão do grupo quanto à permanência dos pederastas entre eles.

No filme é abrandada também a representação da repressão à Dora e Pedro Bala nas instituições em que são recolhidos. Sendo assim, diminui-se o discurso do livro quanto à culpabilidade das instituições que deveriam cuidar das crianças sem família, mas em vez disso, as torturam e humilham. Para Botton (2013), o romance denuncia a marginalidade dos capitães como fruto também dos erros das classes abastadas e do Estado. O filme, por sua vez, aborda a sexualidade e a violência exacerbadas somente nas ações dos meninos do trapiche, quase como se essas atitudes brotassem deles.

O filme termina com o Professor contando ao Zé Fuinha, irmão de Dora, o que ele acha que acontecerá a cada um dos Capitães da Areia dali por diante, em um discurso similar àquele do narrador ao final do livro. Embora à primeira vista as variações nos textos pareçam superficiais, elas proporcionam mudanças significativas no sentido geral do discurso das obras. Botton faz uma boa análise a esse respeito:

o filme traz uma concepção de sociedade diferente da impressa no romance: a estrela de Dora está no céu (e não no coração da liberdade), Pirulito será Papa (e não monge a lutar pelos direitos das crianças), Volta-Seca será celebrado nas histórias da Bahia (e não um vingativo matador de 60 homens), Gato será fiel a Dalva (e não ao dinheiro) e Pedro Bala lutará pela liberdade (e não pela Revolução) (2013).

Além disso, o Professor do filme diz não imaginar o que será do Sem-Pernas, diz que ele pode acabar sendo equilibrista, no livro, o destino desse personagem é escrito de forma mais angustiada. Absorto nos próprios pesadelos, descrente de tudo e sem perspectiva de futuro, um dia, em mais uma fuga dos guardas, o Sem-Pernas resolve se matar.

Como diz Botton (2013), no enredo fílmico, “os discursos verbais e não verbais são apenas canções exóticas de uma Bahia que tem capoeira, Iemanjá, catolicismo, sexualidade e alegria”. O filme não traz o mesmo teor político de esquerda do livro. Nas imagens em movimento, várias cenas perderam a força do discurso original, imbuído da crença no levante popular, como escrito por Jorge Amado.

Essa escolha pode ser consequência do passar do tempo. O Brasil, a Bahia e o mundo em 2011 não são os mesmos que foram na década de 1930. Se a crença no socialismo em que Jorge Amado depositava sua fé não é mais a mesma, pode ser mesmo mais coerente que o Pedro Bala de sua neta, em 2011 não brade mais palavras de ordem em favor do socialismo, e em vez disso, trave sua batalha em busca da liberdade.

Para Botton (2013), Jorge Amado revela os problemas da sociedade e, em seu discurso deixa transparecer o sonho de uma sociedade mais respeitosa e justa com as crianças. Cecília Amado, por sua vez, apresenta o problema sem apontar o dedo para os culpados, que na obra original seriam a burguesia e as instituições por ela controladas, mascarando dessa forma a questão social. O que o filme ressalta desses meninos de rua é a alegria de viver, de acordo com a própria Cecília Amado:

O público brasileiro já se acostumou a ver a violência, ver a desgraça, ver a miséria e eu acho que Jorge Amado trouxe uma visão de um Brasil... da alegria do povo brasileiro que pode! Eu quis trazer pro Capitães um pouco disso... Não é porque é pobre e miserável que é pra sofrer o tempo inteiro, ser violento... E os meninos têm uma alegria, são os personagens que meu avô escreveu, eles existem efetivamente ali. Tem a alegria de viver, tem a dança, a capoeira, isso faz parte da vida deles. E a gente tem que se orgulhar disso. A gente se esquece e quer ver só o lado ruim e o lado ruim é um detalhe, a

miséria e a pobreza estão muito presentes, mas são um detalhe da vida dessas pessoas. (AMADO, 2010, s.p.)

2.3 Os traços neorrealistas no cinema brasileiro

Em sua pesquisa, Botton (2013), descreve parte do trabalho realizado por Cecília Amado na produção de seu longa-metragem da seguinte maneira:

a diretora iniciou testes com jovens e crianças carentes das comunidades de Salvador. Com a ajuda de 22 ONG's, Cecília Amado encontrou os futuros atores que interpretariam Pedro Bala (Jean Luis Amorim), Dora (Ana Graciela), Professor (Robério Lima) e Sem-Pernas (Israel Gouvêa). Após a escolha, o grupo passou por oficinas de preparação de atores que duraram cerca de dois meses (2013).

Esse procedimento reproduz o *modus operandi* do neo-realismo. Embora o objetivo do movimento da década de 1940 não fosse impor um modelo, a forma desenvolvida pelos cineastas italianos como resposta à artificialidade das produções hollywoodianas de estúdio é reproduzida ainda hoje, com as devidas adaptações, por cineastas do mundo inteiro.

De acordo com Fabris (2007), no contexto brasileiro, o uso das ferramentas neorrealistas, pelo cinema alternativo na busca por uma identidade nacional, acabou sendo reforçado pelas tentativas fracassadas de fomentar a uma indústria cinematográfica de estúdios no país. Enquanto a Vera Cruz (e também os estúdios menores que surgiram aos moldes dela) desprezava a produção nacional anterior a ela e tentava reproduzir o povo brasileiro nos ambientes controlados dos estúdios, crescia à margem outro tipo de linguagem, mais identificável com modelo europeu, e que parecia, essa sim mais próxima de reproduzir nas telas a desejada “cor local”.

Nesse momento da história, predominava uma ferrenha dicotomia no cinema nacional. De um lado, a burguesia progressista, adepta do cinema de estúdio se recusava aceitar as manifestações cinematográficas anteriores à Vera Cruz por serem, segundo eles, obras medíocres e vulgares. Do outro lado, os intelectuais defendiam que

degradante era a tentativa burguesa de representar a nacionalidade, que se distanciava do povo real porque folclorizava sua cultura.

Anos mais tarde, já na década de 1960, com a Vera Cruz já extinta, abrandaram-se os discursos dos intelectuais, que passaram a reconhecer cada produção cinematográfica como uma forma autêntica de representação do imaginário nacional, que, a final de contas, não é tão simples que possa ser reproduzido de uma única maneira.

A derrocada da Vera Cruz fez prevalecer no Brasil a produção de filmes independentes. Esse tipo de produção seguia duas vertentes: a primeira era a dos pequenos produtores, que faziam os “filmes possíveis”, a baixo custo e com prazos menores. A segunda era a dos filmes de autor, que se aproximava naturalmente do modelo neo-realista dos cineastas europeus ao passo em que se distanciava do modelo industrial do cinema estúdio norte-americano.

Tanto as produções de “filmes possíveis” quanto as de filmes de inspiração neo-realista tinham como elemento definidor fundamental o baixo orçamento disponível, ambas contavam com aparato técnico limitado e nenhuma das duas se utilizava de estrelas em seus elencos. A diferença cabal estava no engajamento sócio-cultural por trás do grupo neo-realista, que buscava transpor para o cinema uma verdadeira forma de representação do país e de seu povo.

Os filmes neo-realistas têm por característica as filmagens em locações reais e a busca por não-atores, pessoas reais para representarem os personagens de suas tramas. Em meio a crises financeiras e debates a respeito de engajamento e conceitos de nacionalidade, em meados da década de 1950, começavam a surgir os filmes precursores do cinema nacional efetivamente engajado (FABRIS, 2007), tais como: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Vianny, *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, e, sobretudo, *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos.

Para os diretores brasileiros, o que mais encantava na proposta neo-realista não eram as inovações estéticas nem o uso de não atores, eles se interessavam em reproduzir em cenário nacional as discussões abertas a respeito dos problemas de sua época e das questões identitárias de seu país como fizeram os italianos. Interessavam-se em reproduzir a ideia, não necessariamente a forma dos filmes internacionais. De acordo

com Fabris (2007), *Agulha no palheiro*, por exemplo, apresenta mais pontos de contato com as comédias italianas dos anos de 1930 do que dos filmes neo-realistas da década de 1940.

Além da busca pelo retrato eminentemente brasileiro, esse grupo de cineastas tinha em comum o alinhamento com o ideal político de esquerda, postura essa consoante com a de artistas de outras plataformas, como o pintor Cândido Portinari e o escritor Jorge Amado. De acordo com a vertente ideológica desses artistas é impossível falar em imaginário e identidade nacional sem trazer os socialmente marginais para o centro do debate. Sendo assim, era fundamental falar do negro, do pobre, da prostituta, assim como era impossível não culpabilizar a elite branca pelas nossas desigualdades.

Segundo Fabris (2007), os intelectuais da década de 1940 tinham urgência em redefinir a cultura nacional para nela se integrarem elementos da cultura erudita e da cultura popular, antes que esta desaparecesse por completo. A resposta da massa, no entanto, não veio a contento, e os filmes independentes não puderam cumprir sua função didática, uma vez que sequer atraíam o interesse do grande público.

A partir das ideias de Bernadet (1976), podemos concluir que a falha no plano desses intelectuais está exatamente na noção de povo, e conseqüentemente, no ideal traçado para a cultura popular. O povo, na vida real, não era exatamente da forma como os intelectuais imaginavam, e a cultura popular, que não era estática, não evoluía necessariamente em direção ao desenvolvimento progressista e revolucionário almejado.

Dentro dessa linha de raciocínio, tudo aquilo que ferir a orientação esquerdista torna-se tabu, e quem não se enquadra nos conceitos adequados não pertence ao povo. É por isso que, em dado momento, como citado anteriormente, os filmes produzidos por estúdios como a Vera Cruz, aos moldes hollywoodianos, ainda que feitos no Brasil, por brasileiros, não representavam a cultura brasileira *autêntica*, mesmo que fossem esses os filmes mais assistidos e aplaudidos pelo povo.

Ainda que tivesse seus defeitos, o grupo de artistas engajados na representação da identidade nacional que floresceu por volta das décadas de 1930 e 1940 estava repleto de boas intenções. Imbuídos da nobre causa de construir nas artes a imagem de uma nação que pudesse nos representar justamente, deixaram uma rica herança para

seus sucessores. No campo cinematográfico, os filmes de diretores como Roberto Santos, Alex Viary e, sobretudo Nelson Pereira dos Santos suscitaram relevantes discussões no meio e propiciaram o surgimento de outro movimento à cata da representação nacional, o Cinema Novo.

O Cinema Novo, por sua vez, influenciaria a produção de novos realizadores nas décadas seguintes. O principal elemento de união entre todos esses idealizadores desde a década de 1940 até hoje é a constante tentativa de liberar o Brasil do “peso da cultura colonial”, transformando nosso povo de objeto a sujeito da história (Augusto, 2008).

No que diz respeito à linguagem utilizada para representar esse discurso, destaca-se o papel do neorealismo italiano. De acordo com os estudos de Augusto (2008), as sucessivas revisões desse movimento repeliram a “ingenuidade teórica” dos primeiros anos. Hoje, estamos mais conscientes de que não há que se falar em uma única realidade no cinema. Todo filme é um aparato de mediações e ficções, inclusive os neorealistas e seus herdeiros, que vivem no eterno paradoxo que é a busca pela *representação do real*.

O que fez o neo-realismo perdurar até os dias de hoje foi o imaginário de gênero reciclável e passível de exportação do pós-guerra italiano para outros países, com realidades diversas. No cenário brasileiro, Augusto (2008), aponta que:

as lições mais importantes em nosso caso foram inicialmente seu humanismo e seus postulados relativos ao modo de produção, e, somente em linhas gerais quanto à linguagem: um cinema com poucos recursos, simples, fora dos estúdios, sem atores (ou quase), tendo como tema a vida do cidadão comum, uma mensagem humanista e dignificante. Porém, destacando que a uma ética sempre corresponde uma estética, e que, em resumo este foi um “novo modo de fazer cinema” (p.7).

Ainda hoje, para os herdeiros desse novo modo de fazer cinema, a supressão dos efeitos especiais, a ocupação dos espaços reais em vez do uso de cenários e a preferência por atores amadores oriundos daquelas localidades filmadas são ferramentas estilísticas desenvolvidas a partir e por causa de sua ânsia por representar um povo e sua identidade. O homem neo-realista se reflete em seu ambiente, assim como o ambiente reflete-se nele, a interação entre os dois é profunda e constante.

Mais do que pano de fundo, a Salvador de Jorge e Cecília Amado é personagem da história e ajuda a contá-la.

Um retrato para os Capitães

3.1 Um bando de crianças ladronas buscando céu

Ao falar sobre a representação da marginalidade no cinema brasileiro, Bernadet (1976) destaca alguns grupos, dentre eles um que nos interessa, o das crianças. Diz ele: “na sociedade dos adultos, a criança é marginal [...] é objeto, não sujeito. Sob esse prisma, as crianças pobres seriam marginais em dobro. A mesma ideia perpassa também o texto de Jorge Amado. Logo no início do romance, na primeira carta à redação, aparece o seguinte trecho:

Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a cem crianças das mais diversas idades, indo desde os oito aos dezesseis anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregam ao verdor dos anos de uma vida criminosa. São chamados Capitães da Areia porque o cais é seu quartel general (Amado, 2009:9)

O discurso do jornal corrobora com a posição que dos grupos sociais dominantes, que atribuem aos próprios marginais a culpa pela marginalidade e colocam as crianças como incapazes frente aos adultos. Do trecho acima se depreende que o comportamento dos jovens *Capitães* nada mais é do que consequência da negligência de seus pais, da falta de cristandade em suas vidas. Sendo assim, independe deles por completo.

Ao longo do livro, Amado desconstrói esse discurso à medida que nos apresenta seus personagens. Com o desenrolar da narrativa, notamos que os garotos do trapiche são o contrário da passividade, se revoltam, são impulsivos, amam, odeiam, armam e agem. As crianças instituíram regras próprias e são capazes de agir sob elas, interagindo de igual para igual com os adultos.

O autor nos mostra as razões para que essas crianças estejam nas ruas – o abandono ou a morte dos pais, a violência doméstica – e as consequências desse abandono, tanto para os garotos quanto para a sociedade que precisa conviver com os

delitos deles. O filme, por sua vez, pelo recorte escolhido, acaba desestruturando o discurso contestatário da história.

A situação é análoga à descrita por Bernadet (1976) ao tratar dos filmes a respeito do cangaço no cinema nacional da década de 1960 e início da década de 1970. Dizia ele:

Marginalismo, rebeldia inconsciente contra a situação social, violência sem matizes políticos, dignidades românticas e moralismos, tudo isso em relação a um fenômeno já passado, sem compromisso com o presente; é natural que o cangaceiro tenha oferecido ao público possibilidades de identificação. (Bernadet, 1976:47)

Assim como os cangaceiros mencionados por Bernadet, os *Capitães* de Cecília Amado nos aparecem destituídos de algum amálgama político-social que lhes justifique a existência atrelada a algum tempo. O público pode se identificar, sentir a adrenalina das aventuras e sofrer com o jovem amor de Pedro Bala e Dora sem que essa identificação suscite, necessariamente, alguma reflexão mais aprofundada acerca de embates sociais.

Enquanto para Jorge Amado, o romance deveria ter a função educativa de instruir o povo com relação à luta de classes e à agenda comunista, para Cecília Amado (de acordo com a própria, em entrevista à RCB, 2010), seria necessário ressaltar não somente o lado ruim da desigualdade social, porque a miséria e a violência seriam apenas um detalhe entre muitos na vida do povo brasileiro.

Ao construir o próprio discurso, ancorada no romance do avô, Cecília Amado optou por priorizar a visão do Brasil como uma terra festiva, de gente alegre, apesar do ambiente social desfavorável. Por causa dessa opção, a diretora acabou, na maioria das cenas, por representar aspectos da cultura, em detrimento do estímulo a construção de um imaginário como aquela força social e espiritual ambígua, que é perceptível, porém impalpável.

Durante quase todo o transcurso do filme, o que se vê são traços da cultura, construídos por fragmentos de ritos e pela ambiência das ruas. Nesse quesito, Cecília Amado foi muito feliz na escolha de utilização das ferramentas estéticas advindas do neorrealismo italiano adaptadas às cores quentes da Bahia para transpor a sua narrativa

devida “cor local” da antiga Salvador que, no conjunto da obra de Jorge Amado, metonimicamente, representa, o próprio Brasil.

O filme começa com sequência que acompanha uma celebração à Iemanjá pelas ruas da cidade. Nesse momento todos dançam e festejam misturados, brancos e negros, já representando a colorida e alegre profusão de cores que é o Brasil imaginado no conjunto da obra de Jorge Amado e reproduzido em imagens por sua neta.

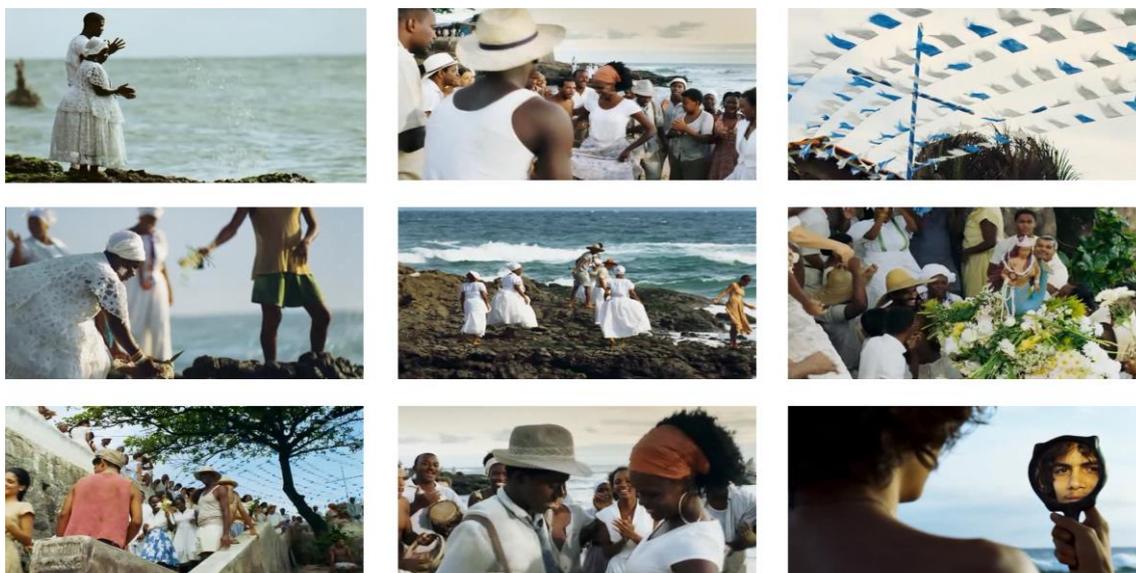


Fig. 01 - festa de Iemanjá

Em seguida começa a apresentação dos personagens da história, e junto com eles, desenha-se também seu habitat, as ruas da cidade. Na primeira cena em que vemos Pedro Bala e Professor tramando afanar um relógio no mercado, deparamos com um cenário que hoje nos é extremamente familiar, graças à construção do imaginário nacional a partir das obras de autores como Jorge Amado. O mercado, as ruas, o burguês aparecem exatamente como são, ou como aprendemos que deveriam ser um burguês e um mercado de rua na velha Salvador.



Fig. 02 - cena do mercado

Durante essa primeira parte do filme, será traçado um mapa afetivo do local e ressaltadas as suas características marcantes, as “coisas que só cabem na Bahia”, como se resalta no diálogo entre a vendedora de laranjas dona Luiza ao menino Boa-Vida por volta de 5min04 e 5min41 do filme.



Fig. 03

Outro tema recorrente em Jorge Amado, a vida dos cabarés é representada nesse caso pela personagem Dalva. O ambiente em que ela aparece também é bem típico do imaginário desse autor. As cores intensas e contrastantes da Bahia suburbana, o excesso de adereços e a sensualidade despreocupada que marcam as meretrizes da Amado aparecem aqui na personagem interpretada por Ana Cecília Costa.

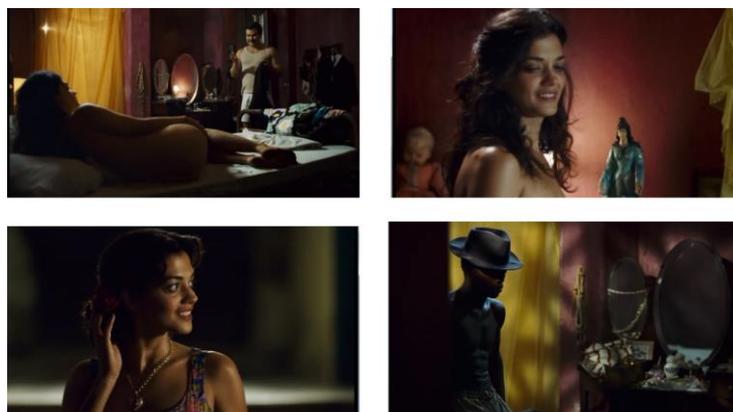


Fig. 4 - Dalva

Vale ressaltar que no quarto de Dalva há uma figura de Iemanjá, ajudando a pontuar a presença difusa e constante dos elementos relacionados à religiosidade que

aparecem difusos ao longo da narrativa. Embora a religiosidade não seja tema central nem no romance nem no filme, ela é bastante relevante para a construção do caráter dos personagens e na forma com que eles se colocam no enfrentamento do mundo, estando presente naquele “algo mais” que supera a própria cultura (Maffesoli, 2006).

Diante da miséria e da opressão, cada um dos meninos vai buscar uma forma própria de encontrar a sua dimensão transcendente. Pirulito se apegua à fé, Pedro Bala se aproxima da política, o Professor se salva pela arte, sendo que todos eles apresentam em determinados momentos os traços relacionados ao sagrado selvagem, conforme descrito por Bastide (1992).

Trata-se de uma nova busca, ainda que inconsciente de conexão com o elemento transcendental. Os impulsos violentos dos *Capitães*, relacionados à precocidade da iniciação sexual e do uso de entorpecentes evidenciam uma resposta à domesticação institucional que a sociedade tradicional lhes impõe. Devemos nos lembrar que o transe selvagem não existe para servir à sociedade como um todo nem pretende atingir objetivo algum, sendo apenas uma manifestação desesperada da falta de perspectiva dos indivíduos que o praticam.

É o que acontece com esses meninos, quando se vêem alijados do direito à infância, acabam recorrendo aos subterfúgios das drogas e da violência para sobreviver entre os adultos. Como diz o personagem Querido de Deus a um de seus comparsas de crime em um dado momento da trama, “os *Capitães da Areia* estão mais longe de ser criança que o mercado de caixa-prego” (9min12). A questão da transcendência pela selvageria da violência e do abuso de drogas aparece no filme em diversos momentos, mas de forma deslocada e não suscita em nenhum momento a problematização do caso.



fig. 5

No romance, o desespero e a desesperança dos garotos são personificados, sobretudo, na figura do personagem Sem-Pernas, um menino deficiente que até

encontrar abrigo entre os *Capitães*, havia sido maltratado por aqueles que deveriam protegê-lo. É por isso que, mesmo com pesar, ele decide manter-se leal aos demais garotos e trair a família que o adotara. A sequência em que isso acontece é uma das mais determinantes no filme, pois explicita a disparidade entre os filhos de família rica e os meninos de rua.

Por causa das lembranças de violência que o atormentam, no livro, esse personagem acaba se matando. O filme, por sua vez, reduz consideravelmente a carga dramática desse personagem e chega a suprimir seu final trágico. Ainda assim, é ele quem carrega a bandeira da desesperança diante da pobreza, é um dos mais agressivos e está sempre questionado a crença dos outros no que quer que seja. Um bom retrato disso está na primeira cena em que aparece o trapiche, quando ele debocha da oração de Pirulito:



fig. 6

Para o Sem-Pernas não há nada que justifique a esperança de futuro para os meninos do trapiche, ninguém está do lado deles, nem a igreja, nem Deus, nem as instituições oficiais, nem as famílias. É esse caráter desolador e suicida que aproxima a personagem da manifestação do sagrado selvagem conforme os estudos de Bastide (1992).

Outro trecho da narrativa que representa para os garotos uma válvula de escape da sua dura realidade é aquele em que, com a ajuda do padre José Pedro, eles conseguem a oportunidade de brincar em um carrossel. A brincadeira é para eles uma oportunidade diversa de transcendência que não pela religião nem pela violência. Mais uma vez o filme suprime do romance o viés do embate de classes, que Jorge Amado

representa por meio de uma discussão entre o padre e algumas senhoras da sociedade que questionam o fato de ele se relacionar com os meninos do trapiche.

A cena de Cecília Amado se atém à busca por representar o caráter lírico do trecho. Para imprimir características de sonho à cena, o movimento das imagens é retardado, imprimindo menor velocidade à narrativa enquanto a trilha sonora nos conduz ao mundo de sonhos dos *Capitães*, com a ajuda do colorido e das luzes do carrossel. O trecho termina com sobreposição da seguinte passagem lida por dona Ester, para o Sem-Pernas, então seu filho adotivo: “e os meninos, todos eles, deram as mãos e começaram a voar num balão todo colorido que os levou até o fim do mundo”. Nesse momento é como se os meninos se transfigurassem dos pequenos marginais que a sociedade rejeita para crianças comuns, com brincadeiras e sonhos comuns.

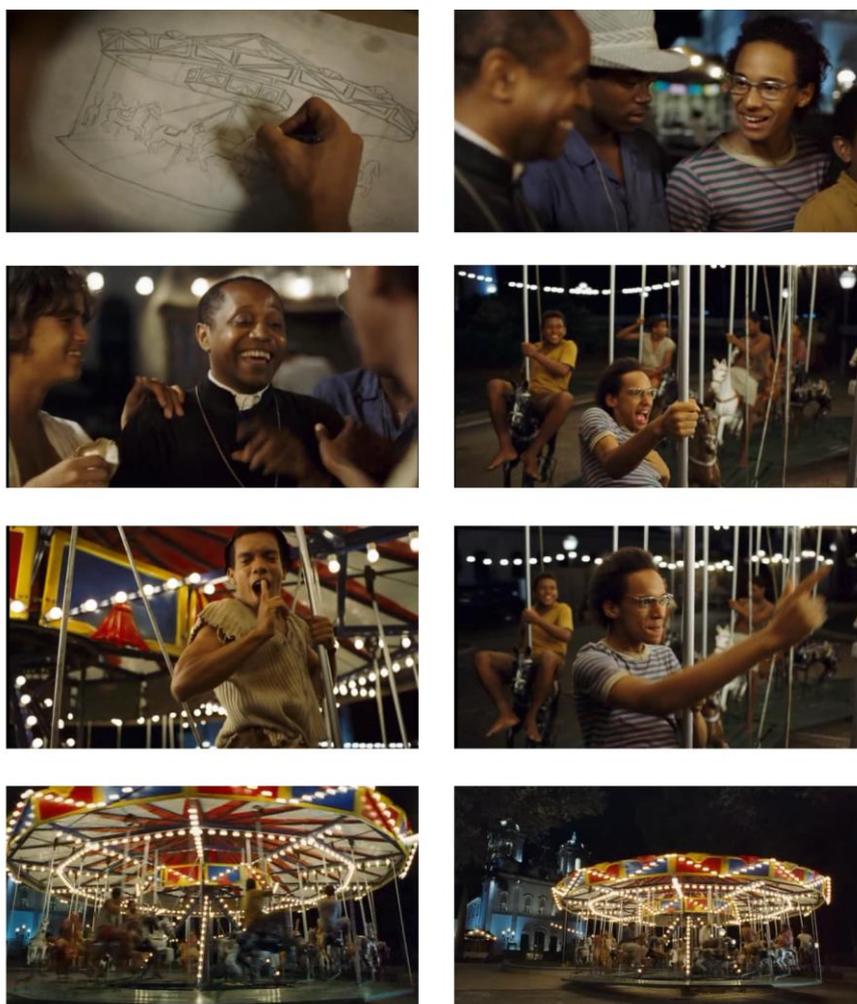


fig.07 - cena do carrossel

É interessante notar que essa cena, que se passa depois de 15min, marca a primeira aparição do padre José Pedro no filme. Já no livro esse personagem aparece

como elemento fundamental desde o primeiro momento, ainda nas “CARTAS À REDAÇÃO”. Esse “adiamento” da apresentação do padre é um forte indício da diminuição ideológica de sua participação na transposição do romance para as telas.

3.2 O catolicismo como instituição oficial

Em *Capitães da Areia*, tanto na sua forma escrita quanto na cinematográfica, a religião católica apresenta-se predominantemente relacionada ao poder instituído e às classes dominantes, mesmo que o padre Pedro seja um aliado das crianças, uma vez que ele mesmo é um marginal dentro da religião que segue.

Nas telas, essa ligação com o poder parece ainda mais forte, uma vez suprimidas as questões trazidas pelos dilemas do padre ao Romance escrito. Os símbolos do cristianismo, a imagem do menino Jesus e o crucifixo vão aparecer associados à ambiente que para as crianças marginais são de poder e opressão.

Durante a maior parte do tempo em que aparece na narrativa, o que o catolicismo representa é o engessamento da possibilidade de transcendência religiosa sob a forma de uma moralidade cristã autoritária e opressora. Na cena em que Pedro Bala conversa com o diretor do reformatório (fig.08), há um crucifixo atrás da mesa do diretor, numa representação forte de que o Cristo está de um lado, o da instituição formal, que detém o poder. Já o garoto, o marginal, está do outro lado, subjugado.



Fig. 08

Na prisão de Dora, o antagonismo entre os marginais e a instituição formal é ainda mais evidente. A menina diz ao padre que reza todos os dias, confia em Deus, mas mesmo assim deseja sair dali, ela sente saudades de sua família – os meninos do trapiche. É como se o Deus presente ali não fosse o mesmo Deus capaz de, de fato compreendê-la e ajudá-la.

Essa evidente falta de comunicação entre a criança e as freiras, que torna inócua a boa intenção das irmãs e nem mesmo a figura do amigável padre Pedro é capaz de intermediar a relação e Dora acaba fugindo do local com a ajuda dos *Capitães da Areia*. Nas cenas do filme, os violentos garotos entram armados e coíbem as pobres freiras, que ficam impotentes diante da ação (fig 09).



Fig. 09

No filme a violência é unilateral, partindo das crianças para a instituição, que cuida tão bem de Dora, dando a ela um teto, o que comer e o que vestir. Já no texto de Jorge Amado, a situação não parece tão dicotômica assim, no breve trecho que descreve o orfanato, o autor cita “grades”, “castigos”, “jejum”, ou seja, a violência parte de ambas as partes. A relação de opressão e subjugo por parte das instituições que deveriam acolher e proteger as crianças é clara no texto, mas não nessa cena.

De qualquer forma, nota-se que tanto no filme quanto no livro, essa religião, à primeira vista, torna-se impassível de identificação com indivíduos à margem de

qualquer formalidade como são os meninos do trapiche. Os *Capitães da Areia* são o inverso da pacífica burocracia replicada pelos ritos do catolicismo.

A face mais terna da religião dos brancos aparece na figura do negro padre Pedro, que é um aliado importante dos meninos ao longo de toda a trama. No romance, ele aparece retratado como um marginal e quase um insurgente dentro da própria instituição por conta de suas ideias divergentes.

O padre Pedro de Jorge Amado é quase um comunista em suas atitudes, mas acima de tudo é um membro que acredita e se submete às normas da instituição a que pertence, vivendo com ela uma relação intensamente paradoxal característica dos líderes carismáticos descritos por Bastide (1992). Sendo ele mesmo oriundo das fileiras de excluídos da cidade, ele compreende bem os Capitães e se interessa genuinamente por sua salvação, tanto que consegue o respeito até dos mais rebeldes e a admiração de Pirulito.

Já no filme de Cecília Amado não há tempo para isso tudo. Sabemos que a adaptação da literatura para o cinema é uma composição de escolhas, e a diretora optou pela priorização de outros elementos da história, como o romance de Pedro Bala e Dora, por exemplo. Essa decisão acaba, conseqüentemente, diminuindo não só a participação do padre na tela, mas também a do garoto Pirulito, o beato dos *Capitães da Areia*.



Fig. 10

Ainda assim, é possível destacar a participação de Pirulito na ocasião do assalto à casa dos pais adotivos de Sem-pernas (fig. 10). Nessa cena, a montagem acelerada pelos cortes secos remonta ao ritmo de filmes de ação e violência do cinema de retomada. Enquanto cometem o crime, sob o ritmo acelerado dos cortes e da música, desvelam-se importantes traços da personalidade dos personagens.

Enquanto o Sem Pernas apenas abre a porta e sai, magoado e dividido, sem se interessar pelos frutos do espólio, o Professor se envolve com os livros e obras de arte e o Boa-Vida, com expressão de deboche ataca as bebidas. O Pirulito, por sua vez, se detém admirado diante das imagens católicas. Em outros momentos do filme, vemos que ele mesmo tem um altar no trapiche e depois do roubo Pedro Bala o presenteia com um crucifixo.

A sequência diante do altar termina com a saída de Pirulito, deixando Jesus crucificado sozinho no plano. Esse trecho do filme, no que diz respeito a Pirulito, dá indícios do que é no romance, o grande dilema desse personagem. Ainda que também seja uma criança ladrona, ele se dá o direito de olhar para cima em busca do céu dos brancos. O drama desse garoto é se sentir encurralado entre a necessidade e hábito da vida violenta e a vontade de ser uma pessoa correta de acordo com os preceitos da religião. No entanto, a rapidez com que tudo acontece na tela prejudica um pouco a possibilidade dessa reflexão em prol da agitação do roubo em si.

É importante perceber que ainda que não seja a forma ritual mais próxima da realidade dos marginais, a religião católica continua sendo a instituição central, tida pela maioria dos personagens como a manifestação oficial e como ponto de partida para qualquer forma ligação com o sagrado.

Quando Pedro Bala diz à Dora que vai pedir para Mãe Aninha celebrar o casamento dos dois, ela pergunta se casamento de mãe-de-santo vale. No rápido trecho em que aparece a casa da menina, aparece sobre a cama da mãe dela um altar para uma santa católica, indicando a prática do sincretismo entre os pobres (fig. 11).



Fig. 11

Por isso mesmo é que não há que se falar em ressignificação de experiência nem em marginalização de crenças sem se identificar a centralidade de um grupo e seu respectivo proceder. No universo de *Capitães da Areia*, na sociedade e no tempo em que se passa a trama, esse papel é exercido pela religião católica, que permeia e pauta a conduta dos personagens, sejam eles fiéis a ela ou não.

3.3 A religiosidade africana, tão marginal quanto os marginais

Enquanto o catolicismo se mostra associado aos detentores do poder, a manifestação religiosa de origem africana aparece intrinsecamente ligada à cultura dos pobres até mesmo por se identificar com eles no que diz respeito à marginalidade. Isso não significa, no entanto, que haja uma oposição clara entre as duas fontes religiosas.

A presença da religião dos negros no cotidiano não acarreta no abandono na crença “oficial”, que é o catolicismo. Depois da morte de Almiro, em conversa com o Querido de Deus, o Professor diz que foi Omulu, orixá da umbanda, quem espalhou a Bexiga pela Cidade Baixa. No romance, Jorge Amado conta a mesma história, Omulu estava aborrecido com os brancos, por isso criou a doença, que, no entanto, acabou sendo mais cruel com os pobres. Embora essa justificativa seja aceita como real, ela não anula o apelo para a outra religião

O que acontece é uma transmutação das dimensões formais das religiões, a católica e a espiritualista, em uma nova maneira de pensar a fé. Dessas dimensões formais surge a religião popular, que é uma mistura de ritos. A religião popular é a adaptação que o povo faz da fé para utilizá-la como ferramenta de resistência e até mesmo de contracultura. Se não há uma religião capaz de lhes conceder todas as respostas, as pessoas misturam os credos para construir um universo imaginário que as satisfaça.

É esse proceder que permite aos meninos marginais de Jorge Amado serem fiéis tanto a uma mãe de santo quanto a um padre, a multiplicidade de permite a admissão do impalpável e do desconhecido no cotidiano. Omulu pode explicar as mazelas que parecem sem explicação, Nossa Senhora pode guiar a alma do amigo morto pela doença que a ciência foi incapaz de curar.

O reencantamento do mundo acontece sem que nenhum elemento seja dispensado, no entanto, é sobretudo a religião negra que acaba representando para os marginais uma nova forma de conectar-se com o sagrado, e até de ser aceito por esse universo sagrado, uma vez que a tradicional religião católica os reprime e repele.

Por volta dos 29min30 de filme, logo depois do professor falar a Pedro Bala que eles são ladrões e nunca poderão ser nada além de ladrões, acontece uma cena no terreiro de Mãe Aninha (fig. 12) em que os meninos, angustiados e oprimidos pela própria condição se encontram em um ambiente que parece de sonho e fuga para eles.

Nesse momento da trama, os efeitos de edição, os movimentos, as cores e os movimentos da dança representam um gesto de introspecção e evasão pelo rito para os personagens e também um espaço de reflexão para o espectador, uma vez que se rompe o ritmo da linearidade e a lógica realista da narrativa dá espaço para a contemplação. Durante o ritual, os meninos se entreolham com cumplicidade, sem dizer nada e é como se aqueles movimentos e aquela música acontecesse em um sonho, ou, por mágica, ambos olhassem para dentro de si mesmos.

Nessa cena é notável que o transe nas religiões negras não representa um tipo de anarquia, pelo contrário, o controle e a orquestração dos movimentos é fundamental para que os fieis se conectem adequadamente com os deuses. Exceto Pedro Bala e Professor, todos os presentes estão devidamente vestidos e paramentados, e cada movimento, até mesmo os olhares parecem perfeitamente orquestrados. Por isso é inadequado chamar esse transe de “selvagem”, uma vez que exerce essa função muito clara e organizada: fazer a ponte entre os deuses e os homens de maneira compreensível.



Fig. 12

São os deuses presentes nesse ritual as santidades que parecem mais capazes de dialogar com os pobres e marginais, ocupando uma lacuna deixada pelo catolicismo. Isso acontece por conta de uma espécie de fraternidade selada entre os marginais, que se acolhem e protegem uns aos outros.

Quando a polícia apreende o Ogum porque a celebração dos negros está proibida a mãe de santo vai em busca dos Capitães da Areia e é bem recebida por eles no trapiche. Depois de contar o ocorrido a Pedro Bala, ela e o Querido de Deus dizem que aquilo não pode continuar, porque Ogum se zangou. O garoto, assim como todos os demais em cena, toma aquilo como uma ofensa pessoal, o que o conduz a uma de suas mais ousadas ações – resgatar o santo da detenção na delegacia.

Por fim, em um gesto de heroísmo, Pedro Bala volta para o trapiche com Ogum em mãos e é exaltado pelos demais capitães (fig. 13). O único a discordar da ação do amigo é o Sem Pernas, que acha um absurdo o outro se arriscar em nome de santos que não fazem nada por eles. Em discussão com Pirulito e Professor, ele argumenta, que, se

houvesse mesmo um Deus, a miséria não existiria, ao que os outros repreendem, demonstrando fé. Por fim, Professor interrompe a discussão dizendo a Sem Pernas que fique quieto, porque “quem fala mal de santo acaba na rasteira”. Sem Pernas, por sua vez, é o único dos personagens que pode ser considerado o um verdadeiro selvagem, por sua falta de esperança em fé no que quer que seja.



Fig 13

Posteriormente, reforçando a cumplicidade entre meninos e o terreiro, antes de irem buscar Dora no orfanato das freiras, Pedro Bala manda um recado para Mãe Aninha, que é para os santos ‘estarem com eles’. Nesse momento alternam-se cenas de Dora sendo cuidada, a contragosto por um freira em um leito de enfermaria, com imagens de um ritual no terreiro e com a chegada dos meninos ao orfanato.

A intercalação dessas cenas em um jogo que parece muisturar alucinação e recordação ao tempo real podem denotar uma representação do embate entre liberdade e prisão no mundo dessas crianças abandonadas. O desespero e o desamparo fazem esmaecer a fronteira entre religião, ilusão, magia na busca por algum tipo de salvação e respostas.

Dizem os estudos de Bastide (1992) que quanto maior o desespero e o desamparo dos fiéis, mais necessaria será a representação física da catarse religiosa. Trata-se de uma tentativa de externalização do sagrado que, em situações mais tranquilas tenderia a permanecer no interior de cada um.

Depois de sua volta para o trapiche, ainda convalescente, Dora é submetida pelo benzimento de Mãe Aninha (fig.15) sob os olhares vigilantes e apreensivos dos meninos. Contrariando o desejo de todos, a garota morre.

A sequencia se encerra com a mãe de santo libertando no ar a pomba branca que usou para benzer Dora e é como se estivesse libertando a própria alma da mãe, irmã,

companheira e esposa *dos Capitães da Areia*. Assim como nos outros momentos destinados à representação da fé nos rituais de umbanda ao longo da narrativa, esse momento não segue a mesma natureza realista da montagem do restante do filme. Além disso, quase não há falas, o que impulsiona a linguagem gestual, os olhares e a música, que acaba sendo fundamental para o ritmo da cena.



Fig.14

CONCLUSÃO

Mesmo quando admite como válida e necessária a crítica aos ídolos e a desconstrução dos cânones, o ser humano não consegue se desligar nem se desinteressar pelo mistério da transfiguração, porque esse mistério é uma parte fundamental que integra o próprio homem. Ao tratar desse tema, surgem naturalmente os questionamentos acerca de religião e religiosidade.

Isso porque esses temas fazem parte da busca por entender a relação do homem com o desconhecido, sobretudo no que diz respeito à cultura brasileira, que tem como traço a marcante religiosidade difusa e sincrética permeando o imaginário popular. Chamamos de imaginário o estado de espírito que caracteriza um povo, já a cultura é algo muito mais amplo, que abarca o imaginário. Enquanto estado de espírito é algo intangível, cultura é perfeitamente mensurável.

Se dentro do campo da cultura é importante abordar esse imensurável na atmosfera que nos envolve e ultrapassa, da mesma maneira, ao investigarmos uma obra de arte, ou um produto audiovisual, é fundamental questionar o que é a aura dessa obra ou produto, aquilo que não vemos precisamente, mas que sentimos durante o processo de fruição. Ao tratar de adaptações de narrativas ficcionais da literatura para o cinema, é fundamental que se apreenda o que é a aura na obra original, uma vez que o que se espera de uma boa adaptação é a transposição do impalpável, das ideias e sentimentos, sem que necessariamente se reproduza o texto em sua literalidade.

Não é possível compreender de fato a cultura sem admitir a existência do “algo mais”, que a permeia, assim como não é possível tratar de adaptação literária sem assumir a responsabilidade que o cinema assume de trazer para uma nova linguagem esse algo mais, aquilo que permeia e povoa as entrelinhas de um texto escrito.

Ao abordar temas abstratos como fé, religiosidade e esperança o processo de adaptação da obra literária torna-se ainda mais complexo por se tratar de sensações que de fato existem no campo das ideias, mas não possuem representações materialmente objetivas. Nesses casos, o que possibilita o diálogo da obra audiovisual com os espectadores é o fato de o imaginário ser fruto de uma construção coletiva.

O imaginário que cada um de nós cultiva como se fosse único pertence, na verdade a um grupo social do qual fazemos parte. É por isso que os filmes são capazes de instigar sentimentos correlatos em um número grande de pessoas mesmo sem o uso de palavras.

Além desse processo de identificação com aquilo que nós é familiar, e com aqueles personagens que enxergamos como nossos semelhantes, o cinema é capaz também de fazer com que sejamos empáticos com o nosso oposto. Ainda que na vida real os marginais nos sejam absolutamente repulsivos, nas telas eles podem ser nossos heróis e contarem com a nossa estima porque naquele momento estão suprindo a necessidade de excitação do nosso imaginário e dando vazão a sentimentos que não podemos extravasar no nosso cotidiano. Dessa forma, prostitutas, meninos de rua e bandidos que nas ruas ou nos noticiários causariam desgosto à sociedade podem ser ovacionados, exaltados e até admirados durante o decorrer de um filme.

É esse o fenômeno que permeia o filme de Cecília Amado, o espectador torna-se entusiasta e cúmplice de Pedro Bala, durante o decorrer das cenas torce por ele, mas é incapaz de associá-lo aos milhares de garotos de rua que ocupam os centros das grandes cidades do país. Além disso, a falta de elementos que instiguem a problematização da condição social a que os meninos de rua estão submetidos reforça a banalização da trama.

Dessa forma, não acontece um convite para uma reflexão que vá além da duração do filme, que existe para entreter e não para fazer pensar, o que contraria o ideal do romance de Jorge Amado. *Capitães da Areia* é um romance que pertence ao primeiro ciclo de obras literárias do autor e foi realizado em um tempo em que ele ainda estava muito fielmente atrelado à ideologia do partido comunista.

Por isso mesmo, a religiosidade e as religiões não são centrais especificamente nesse romance. *Capitães da Areia* trata, sobretudo de desigualdade social e luta de classes. A ideia em estudar essa adaptação do autor, em detrimento de outras em que esses temas são abordados de forma extensiva era observar a presença marcante dos temas relacionados à fé no cotidiano dos personagens, mesmo não sendo esse o assunto da trama.

Além do mais, a possibilidade de observar a abordagem do mesmo assunto sob o ponto de vista de dois autores oriundos de países diferentes, em épocas distintas parecia instigante. No entanto, a dificuldade em encontrar uma versão original e confiável do filme de Hall Bartlett (*The Sandpit Generals*, 1971) para análise acabou restringindo o trabalho à obra de Cecília Amado, o que empobreceu a análise no que diz respeito às religiões propriamente ditas, sobressaindo-se dessa forma a problematização das questões relacionadas ao sagrado selvagem.

Vale ressaltar que o “sagrado selvagem” não é representado pelas religiões de origem africana, nem pela reinvenção da religiosidade tradicional realizada para ampliar o diálogo com o homem contemporâneo, que resulta na mistura quase anárquica de credos e ritos. A manifestação do sagrado selvagem se caracteriza, sobretudo, por ser um impulso violento e despropositado que tende a acabar em autodestruição.

Já nos casos em que há a presença de religião, ainda que em processo de subversão, essa manifestação de religiosidade apresenta alguma função social, portanto não há que se falar em selvageria. Sendo assim, dentre os personagens de Jorge Amado, o único que pode ser considerado um completo selvagem é o Sem-Pernas, que não tinha fé em nada, não era esperançoso com relação ao futuro e por isso mesmo sua história termina em suicídio.

Cada um dos outros tem seus próprios mecanismos de catarse e conseguem depositar suas esperanças em algum lugar para, assim continuarem sobrevivendo e de alguma maneira relacionando-se com o sagrado desconhecido. Subverter a ordem de uma religião pode ou não ser uma maneira de segui-la ao inverso, mas é sem dúvida um movimento que denota esperança, por isso rebeldia e selvageria são coisas distintas.

A rebeldia produz uma coisa nova a partir de uma preexistente, no fim das contas, o que os personagens do romance de Jorge Amado procuram é, a partir da sociedade que existe, instaurar uma nova, da qual eles façam parte. O selvagem, por sua vez, destrói para não construir nada no lugar. É possível que a selvageria seja uma experiência piloto para o surgimento de algo completamente novo, mas nesse caso, a atitude selvagem não pode ser concluída, porque a conclusão de todo ciclo de selvageria é a destruição total.

No que diz respeito à recorrência de manifestações religiosas propriamente ditas, na trama, de um lado aparece a religião formal, institucionalizada, e de outro está a religião popular, que é sincrética e adaptável. Nessa religião popular o crente não é exclusivamente fiel a instituição alguma e os conceitos de religião e magia se misturam constantemente em um processo em que a afetividade é mais importante do que qualquer doutrina.

Como aliada dos pobres, a religião popular, que é uma mistura das religiões formais e que é um dos traços marcantes da cultura nacional no imaginário construído por Jorge Amado, pode se transformar em uma forte ferramenta de reconstrução político-social. Por isso mesmo tanto a literatura quanto o cinema nacional estão repletos de personagens rebeldes que vivem em uma relação de dependência conflituosa com o sagrado, que deve compor a base para a construção de uma identidade nacional forte e autônoma, mas não deve ser responsável por traçar caminhos ou lhes impor regras.

No cinema brasileiro a partir da década de sessenta, além do sincretismo religioso, a identidade nacional também aparece relacionada à violência, à sexualidade exacerbada e ao abuso de drogas como mecanismo de escape da realidade. Todos esses traços, mesmo os que figuram do romance de Jorge Amado, foram suprimidos ou amenizados no filme de Cecília Amado, que optou por se ater à reprodução da festividade, da alegria e das cores da Bahia.

Aparecem na obra da diretora heranças estilísticas dos movimentos brasileiros da década de sessenta – o Cinema Novo e o Cinema Marginal, assim como características de produção do neorealismo italiano, sem, no entanto que haja qualquer comprometimento ou engajamento ideológico, como houve nesses filmes do passado.

A repetição desses mesmos recursos narrativos ao longo dos anos tirou deles seu caráter transgressivo e a falta de um discurso mais denso por trás das imagens na tela as faz perder a capacidade de chocar, fazer refletir e, por fim, proporcionar alguma forma de catarse na comunicação com o espectador. Tais características do filme de Cecília Amado o distanciam do livro de Jorge Amado.

Devemos nos lembrar que, historicamente, filme e livro são dois sistemas simbólicos distintos que estão constantemente sendo contaminados uns pelos outros e

que a intermedialidade é o modo como acontece essa contaminação. A finalidade do filme é trazer algo do mundo abstrato para o concreto e, de certa forma, ao filtrar e enquadrar a história, limitar as possibilidades imaginativas do receptor.

Por isso os meios utilizados na adaptação, a forma e o motivo de cada escolha do diretor, passam a ser tão importantes para o conteúdo adaptado ou até mais. A opção de Cecília Amado por não instigar temas polêmicos e evitar a politização de sua obra não só distanciam o trabalho dela do de Jorge Amado (ainda que seja a mesma história, com os mesmos personagens e falas, os discursos intrínsecos não são os mesmos), como podem suscitar uma série de outros questionamentos de ordem histórica, sociológica e estética.

Cada uma das duas obras está inserida em um contexto social e em um processo cultural distinto, cada uma tem finalidades e público alvo distintos, portanto jamais poderiam chegar ao mesmo resultado, por mais fiel que fosse a adaptação. Certamente ao produzir seu filme a diretora não almejava atingir a mesma grandiosidade da obra de Jorge Amado. Ainda que seja um só romance, ao ser lido no século XXI, *Capitães da Areia* traz consigo o peso da extensa biografia de todos os anos de carreira do autor, que é um dos idealizadores do que hoje chamamos de brasilidade.

Uma das características recorrentes do cinema contemporâneo que Cecília Amado buscou evitar em sua adaptação foi a espetacularização do marginalismo, que, não raro aparece abalizada por alguma fonte literária. De fato, o filme não apresenta nenhuma cena de violência gratuita ou de sexo explícito, o que, no entanto, pode ter suavizado demasiadamente a trama. A diretora optou por deixar sobressair o otimismo e a alegria de viver, mesmo na adversidade, características essas que permeiam, ora mais destacadamente,oras menos, o conjunto da obra literária de Jorge Amado.

No filme, o panorama da cultura baiana, que aparece de forma fluida e plástica se distancia da denúncia social. Sem explicar as origens e sem analisar as consequências da atitude transgressora e violenta dos garotos, a cineasta acaba por, indiretamente, transferir a responsabilidade unicamente para as próprias crianças, eximindo todo o restante da sociedade adulta de qualquer culpabilidade. É muito sutil, por exemplo, o trecho em que o Sem- Pernas diz a Dora que não sente saudades da família porque sofria lá também. No livro é contumaz a descrição das origens dos garotos, Sem-Pernas no romance é desesperançoso porque apanhou em casa, apanho da polícia, apanhou na

rua. O abrandamento das questões existenciais é generalizado no filme, por isso ele acaba se aproximando mais de um produto televisivo do que de uma obra de arte destinada a instigar.

Bibliografia

AMADO, C.. Cecília Amado no RCB. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iwDSROFsYi8> . Acesso em: 30 out. 2014.

AMARAL, L. *Sincretismo em movimento: o estilo nova era de lidar com o sagrado*. In: CAROZZI, M. J. (Dir.). *A nova era no Mercosul*. Petrópolis: Vozes, 1999. p.47-79.

AUGUSTO, I.. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, América do Norte, 31, nov. 2008. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/173/166> Acesso em: 05 Nov. 2014.

BASTIDE, Roger, *O sagrado selvagem*. Tradução de Rita de Cássia Amaral. In. Cadernos de Campo, ano II, número 2, PP. 143,157. São Paulo, 1992

BENTES, Ivana, *Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*, 2002. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=bentes-ivana-glauber-rocha.html>. Acessado em 22/09/14

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempos de cinema: ensaios sobre cinema brasileiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BOTTON, Fernanda Verdasca. *Capitães de quê? Os meninos de Jorge Amado na literatura e no cinema*. Cadernos de Pós-Graduação da Universidade Mackenzie, Brasil, v. 13, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/25761.html>. Acessado em 28/10/2014

CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011. 170 f.

FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista Alceu: Comunicação, Cultura e Política, Brasil, v.8, n.15, 2007. P. 82-94 Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=268&sid=27> Acessado em 27 out. 2014.

GAMA, Anne Micheline Souza. *A marginalização social em Salvador na obra Capitães da Areia de Jorge Amado*. In. VI Congresso Internacional de História, 25 a 27 de setembro de 2013, Maringá. Disponível em: www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/600_trabalho.doc Acessado em 02 out. 2014

MAFFESOLI, M. Michel *Maffesoli: o imaginário é uma realidade*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Brasil, v. 1, n. 15, 2006. Disponível em <http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>. Acessado em 01 out. 2014.

MORIN, Edgar, *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail, organizador: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

_____. *Cultura de massa no século XX: O espírito do tempo II: necrose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977

MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSSINI, M. *O corpo da noção: imagens e imaginários no cinema brasileiro*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Brasil, v. 1, n. 34, 2008. Disponível em <http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/4579/4299>. Acessado em 02 out. 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico*. Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias, Vol. 2, No 2 (2009): Edição 4 - Janeiro-Abril de 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/view/6544/5951>
Acessado em 02 out. 2014

SIQUEIRA, Deis. *Religião e religiosidade: indivíduo e sociedade*. Revista Estudos sociológicos. Araraquara v.18 n.34 p.117-134 jan.-jun. 2013

VALOIS, Michelle Jácome. *Entre o visível e o 'lisível' em Capitães da Areia - o dialogismo vislumbrado na materialidade do texto*. Revista Ao Pé da Letra 5 vol.1: 69-78, 2003. Disponível em:
http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%205.1/Michelle_Valois--Entre_o_visivel_e_o_lisivel_em%20Capitães_da_Areia_o_dialogismo_vislumbrado_na_materialidade_do_texto.pdf Acessado em 19 out. 2014