

## As mulheres de Jorge Amado: gênero e raça no filme e no livro *Capitães da areia*

*Jorge Amado's women: gender and race in the movie and in the book Capitães da areia*

Ceiza Ferreira<sup>a</sup>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0625-6923>

Recebido em: 07/11/2019. Aprovado em: 07/07/2020.

### Resumo

A partir das contribuições dos estudos culturais e do feminismo negro, este trabalho problematiza as desigualdades raciais e de gênero existentes na literatura e no cinema brasileiro. Para isso, analisa a construção das personagens femininas no filme *Capitães da areia* (Cecília Amado, 2011) e articula essa adaptação cinematográfica com o romance homônimo do escritor brasileiro Jorge Amado (1937), buscando discutir continuidades e negociações nas representações femininas desses diferentes suportes e contextos históricos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Personagens femininas. Literatura. Jorge Amado. Gênero e raça.

### Abstract

Based on the contributions of cultural studies and black feminism, this work discusses the racial and gender inequalities that exist in Brazilian literature and cinema. To this, it analyzes the construction of female characters in the movie *Capitães da areia* (Cecília Amado, 2011) and articulates this cinematographic adaptation with the homonymous novel by Brazilian writer Jorge Amado (1937), seeking to investigate continuities and negotiations in the female representations of these different supports and historical contexts.

Keywords: Brazilian cinema. Female characters. Literature. Jorge Amado. Gender and race.

### Introdução

Com livros publicados em mais de cinquenta idiomas, Jorge Amado é considerado um dos maiores romancistas brasileiros e mundialmente conhecido como grande divulgador da cultura brasileira. De suas obras e das diversas adaptações para o

---

<sup>a</sup> Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: [ceicaferreira@gmail.com](mailto:ceicaferreira@gmail.com)

cinema, televisão e teatro emerge, a partir da Bahia, uma imagem do país, na qual o negro é representado “como ator da sua própria história e, ao mesmo tempo, símbolo de todo povo brasileiro”, juntamente com uma série de referências do universo cultural e religioso afro-brasileiro, salienta Autran (2011, p. 54), que destaca ainda a atuação de Jorge Amado na política cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual também estavam ligados muitos dos cineastas e críticos que faziam o cinema independente no país nos anos de 1950, como por exemplo, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. Porém, o Brasil mestiço e festivo de Jorge Amado que une o mundo dos ricos, dos coronéis ao cotidiano de pescadores, mães-de-santo, malandros e prostitutas também difunde a noção de uma democracia racial, criada por Gilberto Freyre para definir a suposta harmonia das relações sociais e inter-raciais existentes no país, o que contribui para naturalizar os processos de exclusão e negar a existência de racismo.

Um dos aspectos mais confrontados pelas organizações negras acerca da utilização do conceito de democracia racial refere-se ao seu propósito de esvaziar o sentido das afirmativas da população negra e seus movimentos sociais, quanto à vigência do racismo, da violência racial e de desigualdades nas relações sociais e raciais no país. Uma vez que pretende, através do recurso às noções de “cordialidade”, de “adoçamento” e de “trocas afetivas” nas relações sociais no Brasil, uma ocultação da violência explícita que a escravidão e o racismo, com seus estupros, torturas físicas e morais, superexploração, expropriação e muito mais, significaram e significam (WERNECK, 2010, p.12).

Do universo amadiano saltam um conjunto diferenciado de personagens femininas. Mulheres ricas, pobres, devassas, pudicas, sensuais e valentes que ganham novas versões na cinematografia nacional e se mantem em nosso imaginário. Mas seguindo a orientação da filósofa e ativista Sueli Carneiro (1994) em sua crítica da noção de identidade feminina, vale questionar: “de que mulheres estamos falando”?

Tal questionamento confirma a necessidade de reconhecer o lugar de fala (RIBEIRO, 2017), ou seja, a experiência histórica diferenciada das mulheres negras na sociedade brasileira enquanto sujeitos sociais que têm vivenciado a intersecção do racismo, do sexismo e da desigualdade social nas práticas cotidianas e na produção simbólica. Dessa forma, articulando literatura e cinema, este trabalho problematiza as desigualdades raciais e de gênero existentes na literatura e no cinema nacional e utiliza como objeto de análise a construção das personagens femininas no filme *Capitães da Areia* (2011), que dirigido por Cecília Amado (neta do escritor), é uma adaptação do romance homônimo, escrito por Jorge Amado em 1937.

## Ausências significantes

Diante da estreita relação entre os sistemas de representação e os processos de construção de identidades (HALL, 1997; WOODWARD, 2000), vale atentar-se para a natureza discursiva dessa imagem oficial do Brasil, naturalizada no imaginário cultural brasileiro e disseminada pela literatura, pelo cinema e pelos meios de comunicação em geral. Ao estudar a personagem do romance brasileiro atual com base em um *corpus* de 258 obras publicadas entre 1990 e 2004, Dalcastagnè (2008) aponta que 93,9% dos autores/autoras são brancos/as (desse total, 72,7% são homens), enquanto a participação negra é de apenas 2,4%. Como personagens, pessoas negras são 7,9% do total, sendo que somente 5,8% nas posições de protagonista e 2,7% como narradores. Acerca da caracterização, a autora pontua que personagens negros são maioria entre os pobres (73,5%), são bandidos ou contraventores (58,3% em comparação com apenas 11,5% dos brancos); e as mulheres negras aparecem mais vinculadas ao emprego doméstico e à prostituição do que como “dona de casa”, ocupação da maioria feminina branca.

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País, publicados nos últimos 15 anos, identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isso sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 87).

Também o campo da produção audiovisual brasileira corrobora tais hierarquias raciais, sociais e de gênero, pois conforme destaca Araújo (2008), historicamente a televisão e o cinema brasileiros difundiram a branquitude como padrão estético e elemento fundante da construção de nossa identidade nacional. Tal autor confirma esse argumento ao destacar o seguinte comentário do editor da revista *Cinearte*, no final dos anos 1920: “Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza” (ARAÚJO, 2008, p. 982).

Quase um século depois, esse ideal estético branco (e masculino) ainda prevalece no cinema brasileiro, conforme evidenciam Candido, Campos e Feres Júnior (2016) ao indicarem a sobrerrepresentação de homens e brancos nos filmes nacionais de

maior público lançados nos últimos vinte anos (1995 a 2014). De um total de 919 profissionais, 71% eram do gênero masculino e 28% do gênero feminino; 65% das personagens eram brancas, enquanto pretas e pardas somam respectivamente 18% e 14%. Acerca das características dos/as personagens, como por exemplo, moralidade, profissão e lugar de moradia, tal estudo constata que pretos e pardos são comumente associados a estereótipos negativos, enquanto a “[...] a atuação em profissões prestigiosas é majoritariamente associada à branquitude, sobretudo masculina, enquanto pretos e pardos são representados em atividades precárias e sem escolarização” (CANDIDO, CAMPOS, FERES JÚNIOR, 2016, p.18-19).

Ao considerar a intersecção de gênero e raça, tais autores observam a maior sub-representação de mulheres pretas e pardas, que são apenas 7% dos elencos principais, enquanto as mulheres brancas são 20%. Além da presença ou ausência, são constatadas desigualdades narrativas, pois somente 43% das personagens negras são nomeadas, em contraponto as brancas, que somam 69%; apenas 13% das negras participam de diálogos centrais e somente 1,4% das atrizes não-brancas são protagonistas. Essa condição de invisibilidade imposta às mulheres negras é recorrente na cinematografia nacional, conforme aponta Stam (2008), ao elaborar uma cartografia de raça na cultura e no cinema brasileiro.

A ausência mais notável do cinema brasileiro é a da mulher negra. As chanchadas exibem atores negros afro-brasileiros, mas pouquíssimas atrizes negras. Os envoltimentos românticos de homens negros nos filmes brasileiros (por exemplo, Jorge, em *Compasso de Espera*) tendem a ser com mulheres brancas, um retrato que é coerente com uma tendência na vida real, onde negros em ascensão social se ligam a mulheres de pele clara. O Cinema Novo reservou vários papéis para mulheres negras (Cota, em *Barravento*; a amante, em *A Grande Feira* [1962]), mas raramente elas são equivalentes, em termos políticos e sociais, aos personagens masculinos. As adaptações de romances quase sempre escalam atrizes brancas para personagens que são mulatas na obra original: Bete Faria como Rita Baiana, em *O Cortiço* (1974), Sônia Braga como Gabriela, em *Gabriela*. Somente uns raros filmes exibem homens brancos de prestígio apaixonados por mulheres negras, notadamente *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, e *Diamante Bruto* (1977), de Orlando Senna[...]. Mesmo os filmes de diretores (homens) afro-brasileiros tendem a negligenciar a negra. [...] (STAM, 2008, p. 472).

Tais exclusões, ausências e silêncios também caracterizam a escassez de estudos sobre mulheres negras na pesquisa de comunicação e cinema no Brasil e no movimento feminista, visto a fraca correspondência entre a crítica feminista brasileira e os estudos de mídia (principalmente de origem anglo-americana) e principalmente, o histórico apagamento da questão racial como eixo de poder que estrutura privilégios e

desigualdades de gênero e classe no país, o que constitui uma problemática dupla de não reconhecimento, de raça no movimento feminista e de mulheres nos movimentos negros (CARNEIRO, 2011; FERREIRA, 2017).

Dessa forma, embora a questão racial tenha sido ignorada ou relegada à condição de subitem em grande parte das teorias e práticas feministas, a necessidade de se pensar gênero articulado ao pertencimento racial se constitui uma reivindicação histórica de feministas negras como Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros, entre outras. Nesse sentido, Carneiro (1994) questiona a visão monolítica da identidade feminina.

Afinal, que cara têm as mulheres deste país? Quando falamos do mito da fragilidade feminina que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, **de que mulheres estamos falando?**

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito, porque nunca foram tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas etc.; mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!

Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou mulatas, tipo exportação. Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? **As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas com as antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca** (CARNEIRO, 1994, p.190, grifo nosso).

Considerando tais aspectos, é que a análise aqui proposta se configura uma análise cultural crítica do filme *Capitães da areia* em diálogo com o romance homônimo, e assim compreende tais obras como produtos culturais inscritos em determinados contextos históricos e marcados por relações de poder. Por isso, a necessidade de interrogar o conjunto de representações que o filme estrutura na forma de espetáculo, conforme pontuam Vanoye e Goliot-Lété (1994). Para tais autores, a análise filmica designa o processo de decompor o filme e, em seguida, descrever, interpretar as relações entre os elementos decompostos, atentando-se para o conteúdo e a forma, ou seja, os elementos da linguagem cinematográfica, por meio dos quais o/a diretor/a constrói a narrativa audiovisual e exprime de maneira implícita seu ponto de vista. Nesse sentido, salientamos ainda as proposições de Stam (2008) para o estudo das hierarquias e discursos veiculados pelas ficções cinematográficas.

O cinema traduz correlações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, de dentro da tela e fora da tela, silêncio e discurso. Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos fazer perguntas precisas a respeito das imagens e sons: Quanto espaço os diversos personagens ocupam na tomada? Quais personagens são ativos e dinâmicos, e quais personagens não passam de apoios decorativos? A linha de visão faz com que nos identifiquemos com um olhar, ao invés de outro? Os olhares de quem são correspondidos? Quais são ignorados? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam atitudes arraigadas em hierarquias sociais, atitudes de arrogância, servilismo, ressentimento, orgulho? A música de quem dita a resposta emocional? Quais homologias dão forma à representação artística e étnico-política? (STAM, 2008, p. 474).

Dessa forma, com o propósito de articular o filme *Capitães da areia* (Cecília Amado, 2011) com o romance homônimo do escritor brasileiro Jorge Amado (1937), é que se utiliza alguns fragmentos do filme e também da obra literária, que permitam investigar a construção das personagens femininas, sobretudo, de Dalva, Dora e Aninha. Usando como referência a análise que Oliveira (2010) faz da protagonista Xica da Silva do filme de Cacá Diegues, cotejando-a com o romance de João Felício dos Santos sob a perspectiva do conceito de tradução intersemiótica, é que investigamos a caracterização e a atuação das personagens femininas, buscando observar os aspectos físicos e psicológicos; e as relações desenvolvidas com outras/os personagens no filme. Também serão examinados os componentes imaginários (como o silêncio e o fora de quadro), buscando discutir continuidades, fluxos e contradições nas representações femininas desses diferentes suportes e contextos históricos.

### O filme de Cecília e o livro de Jorge

Na obra literária, a história dos capitães da areia se passa nos anos de 1930 e revela o posicionamento político de Jorge Amado nesse período, no qual tem-se a revolução de 30 e o início do Estado Novo, contexto que propicia o crescimento do partido comunista, que como salientam Hograefe e Cunha (2015, p.74-75) vai influenciar os escritores “para a produção de uma literatura empenhada em relatar as condições miseráveis das classes trabalhadoras e as distâncias entre as classes sociais. Dessa forma, a literatura ganha um tom de combate e denúncia”.<sup>b</sup>

---

<sup>b</sup> De acordo com tais autoras, essa união entre projeto literário e o projeto político tem fim quando Jorge Amado rompe com o partido comunista e passa, a partir do romance *Gabriela, cravo e canela* (publicado em 1958), a abordar temáticas mais regionais e relacionados ao cotidiano da sociedade e cultura brasileiras, embora ainda mantendo seu cunho social.

Sob essa perspectiva, Jorge Amado aborda os meninos de rua, que vivenciam experiências coletivas e tomam consciência política, com destaque para Pedro Bala, líder dos capitães da areia e que depois engaja-se no movimento sindical, seguindo os passos de seu pai, Raimundo (que havia morrido liderando uma greve dos doqueiros). Já na adaptação para o cinema, a diretora Cecília Amado explora uma visão mais geral da vida dos capitães da areia, meninos que moram em um velho trapiche, são liderados por Pedro Bala e sobrevivem na cidade de Salvador à custa de roubos, furtos, esmolas e trapaças. A cineasta comenta tais escolhas em uma entrevista à revista *Caros Amigos*:

O livro foi escrito em 1937, por um Jorge Amado de 24 anos no auge do seu engajamento político. Eu preferi ser fiel ao Jorge que eu conheci, 50 anos depois. Seu olhar era muito mais social do que político. Escolhi a vertente humana do livro, um drama que continua atual. Por isso optei pelos anos 50, de forma a fugir do contexto político e fazer uma fábula quase atemporal. (AMADO, 2012 apud HOGRAEFE; CUNHA, 2015, p.82)

Tal afirmação nos possibilita pensar as distâncias entre a proposta do avô (escritor famoso e consagrado) e a da neta cineasta, que embora tenha trabalhado em várias produções, tem com esse filme sua estreia como diretora, o que nos remete aos seus respectivos lugares de fala, conceito que conforme destaca Ribeiro (2017) está relacionado à localização social e problematiza quem tem direito à voz em uma sociedade ainda fortemente estruturada no privilégio branco, masculino e heterossexual. Tal conceito também é pertinente para pensar a forma como essa adaptação cinematográfica é construída pela diretora Cecília Amado. Acerca dessa função de prestígio, dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine) apontam que 97,2% dos 142 longas-metragens brasileiros lançados no ano de 2016 foram dirigidos por pessoas brancas (19,7% de mulheres e 75,4% de homens), enquanto homens negros dirigiram apenas 2,1% dos filmes e as mulheres negras estão completamente excluídas da direção cinematográfica nesse ano (ANCINE, 2018).

Acerca das escolhas políticas e estéticas que constituem a proposta de tal cineasta e se diferenciam do romance, Hograefe e Cunha (2015) sublinham que o tema da marginalidade social urbana e o processo de conscientização política de Pedro Bala ficam em segundo plano e o destaque é sua história de amor com Dora. Esse enfoque, segundo tais autoras, vincula-se às influências do atual contexto histórico da sociedade de consumo, sobretudo com a fluidez das lutas coletivas, o que corrobora a ênfase na experiência individual de Pedro Bala; também o fluxo acelerado da montagem remete à estética do videoclipe e a construção dos capitães, embora em constante movimento,

não se altera com as experiências vividas, não apresenta a superação de sua condição social de exclusão. Tais distinções contextuais e políticas entre o filme e romance estão em consonância com o argumento de Oliveira (2008) acerca do filme *Xica da Silva*, dirigido por Cacá Diegues, como tradução intersemiótica

[...] na medida em que texto e tela são ao fim e ao cabo reativações de leitura, sendo a tradução do texto uma delas. Entendemos, ainda, a tradução como transformação de versões pretéritas, dadas as particularidades da mídia para a qual se transpõe, além de ato criativo, já que parte de escolhas e recursos – no caso, cênicos – de quem efetua a tradução. Não se pode esquecer que atuam em qualquer processo de transposição do texto para a tela o conhecimento, a credibilidade e a autoridade que o diretor possui em relação ao texto primeiro; as imagens de um texto primeiro já “canonizadas” na cultura para a qual se traduz; e o capital cultural do público leitor, o qual incide tanto na compreensão dos objetos em relação, quanto na internalização das estratégias do diretor ao realizar o filme. (OLIVEIRA, 2008, p.158)

Desse modo, pode-se considerar que o filme de Cecilia Amado apresenta um recorte específico da obra de seu avô sobre a infância abandonada e faz isso explorando uma proposta realista, ancorada na seleção de não atores, na predominância de locações externas e também no uso do discurso jornalístico para reforçar as ações dos capitães da areia, como indicado nas cenas em que Professor (Robério Lima) lê as notícias de jornal. No romance, a seção inicial “Cartas à Redação”, que reúne reportagens e cartas de leitores denuncia o problema social da delinquência juvenil.

Entretanto, sobressai dessa narrativa audiovisual uma visão idealizada da exclusão social vivenciada por tais crianças e adolescentes, principalmente pelo enaltecimento da condição de liberdade, da vida boêmia, da sexualidade precoce e da postura corajosa, em especial de Pedro Bala (vivido por Jean Luis Amorim), que deixa o engajamento político presente no livro para assumir o papel de herói. Isso é exaltado por Dora (Ana Graciela Conceição) em conversa com Professor, quando este conta a história do pai de Bala, que era comunista e liderava as greves dos doqueiros; e no desfecho do filme, quando Professor narra o destino dos capitães, enfatizando que o caminho de Pedro Bala foi ajudar os meninos de rua a lutar pela liberdade, mas não explica de que forma. Considerando tais aspectos, mostra-se oportuno analisar quais representações de gênero e raça são oferecidas em tal produção audiovisual, pelo que mostra, sobretudo a construção das personagens Dalva, Aninha e Dora, e também pelo que omite, conforme será apresentado a seguir.

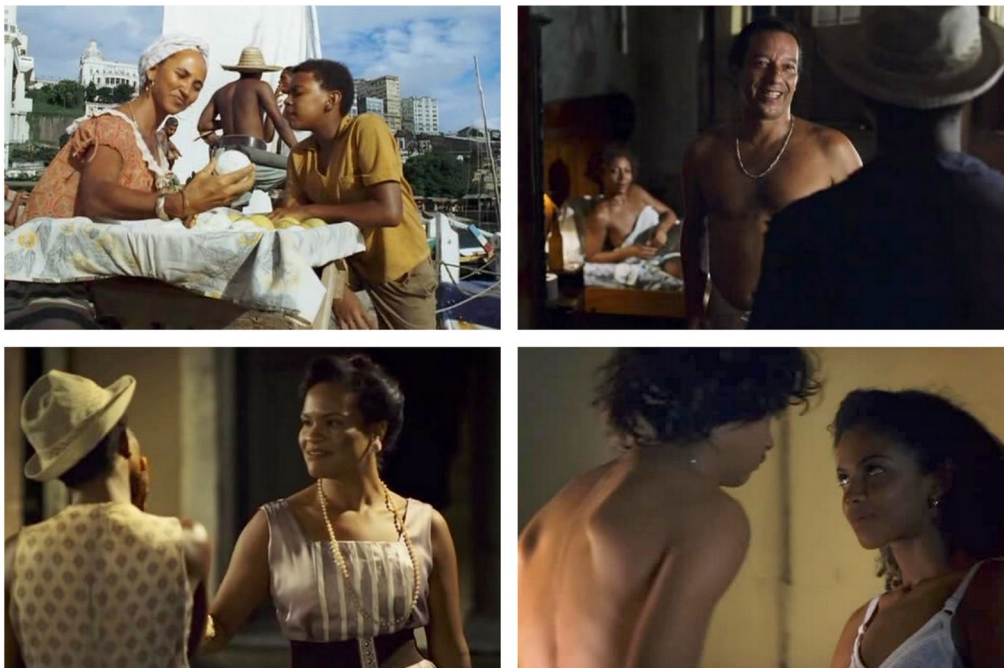


## Análise das personagens femininas

De maneira geral, o elenco de *Capitães da Areia* é majoritariamente negro e a história se desenrola em espaços e festividades populares de Salvador, como o cais do porto, a zona de meretrício, o trapiche, a festa de Iemanjá na praia, a comemoração em um bar e uma festa de candomblé, no terreiro de mãe Aninha. As mulheres negras aparecem principalmente como figurantes e em papéis de pouca relevância no filme, como pode se observar com as personagens Luiza, Rita, Dulcineia e Expedita (Fig.1).

Dona Luiza (Luciana Souza), a vendedora de laranja que no livro relembra a história de Raimundo (pai de Pedro Bala) em conversa com o doqueiro João Adão, aparece nas cenas iniciais do longa-metragem recebendo os galanteios do menino Boa Vida (Jordan Mateus). Tal diálogo confirma a postura irreverente do menino como característica de sua baianidade. Tem-se ainda em uma ou duas cenas curtas, a aparição de outras três personagens femininas negras: Rita (Jussara Mathias), que aparece na cama com Vadinho, um dos clientes de Dalva; a prostituta Dulcineia (Barbara Borgga), que oferece seus serviços ao Poeta Joaquim do Bigode e depois a Gato (Paulo Abade); e a empregada Expedita (Heloisa Jorge), que se rende às investidas de Pedro Bala, enquanto os outros capitães da areia roubam a casa onde ela trabalha.

Figura 1 – Luisa, Rita, Dulcineia e Expedita



Fonte: Filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011)

as três personagens femininas principais do filme, a prostituta Dalva (Ana Cecília Costa) sinaliza a proximidade de Jorge Amado com as “mulheres da vida”, o que segundo Brívio e Sandenberg (2011, p.40) permitiu ao romancista explorar a complexidade do universo da prostituição feminina, como indicado em personagens-heróínas como Tieta do Agreste e Tereza Batista Cansada de Guerra, que constituem “um ideário da prostituta como mulher ‘batalhadora’, capaz de conquistar corpos e corações apaixonados pela sua lealdade, simpatia, carisma e sensualidade”. Voltando ao filme *Capitães da areia*, observa-se a presença de Dalva nas conversas de Gato com outros capitães, nas quais demonstra seu interesse por ela; e em sua primeira aparição, se despedindo de um cliente, essa personagem feminina tem seu corpo nu destacado nos enquadramentos.

Recorrente tanto no livro quanto no filme é a menção à Dalva e às mulheres em geral como “comida”, o que articula os prazeres da mesa e do corpo e reproduz uma construção heteronormativa da sexualidade. Isso é demonstrado na linguagem audiovisual a partir do olhar de Gato: do outro lado da rua, o jovem capitão da areia a observa, a devora com os olhos e também a câmera acompanha Dalva, que com sua beleza e sensualidade se coloca na posição de quem se oferece à contemplação de todos, inclusive de quem assiste. A trilha sonora de um chorinho, os planos mais longos e a centralidade da personagem no enquadramento destacam seus gestos, arrumando o vestido; e depois suas expressões faciais, a maneira delicada de ajeitar os cabelos, o olhar para os dois lados da rua e o sorriso faceiro (Fig.2).

Essa metáfora visual de “comer” Dalva com os olhos nos remete também à construção da personagem feminina como resultado do olhar e do desejo masculino, hierarquia bastante recorrente no cinema narrativo clássico. Ao analisar a divisão binária que estrutura a relação masculino/ativo e feminino/passivo, a teórica feminista Laura Mulvey (1983, p.445) argumenta que “a presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica”, promovendo assim a objetivação feminina. No entanto, lembrando as ambiguidades que permeiam as personagens amadianas, em especial as prostitutas, e também as contribuições de Kaplan (1983), em sua análise de personagens femininas que por meio de sua sexualidade são capazes de manipular os desejos dos homens, pode-se considerar que a prostituta Dalva também subverte a condição meramente passiva que é imposta pelo olhar masculino. Ela tem consciência que é objeto e explora isso, usa seu corpo,

sua sexualidade e seu poder de sedução como estratégia para conquistar clientes, para garantir sua sobrevivência e alcançar seus objetivos.

Figura 2 – Dalva e o olhar de Gato



Fonte: Filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011)

Em contraponto às “mulheres da vida”, tem-se a construção da doce e delicada Dora (Ana Graciela Conceição), que ao chegar ao trapiche causa uma grande confusão entre os capitães da areia, visto que incita o desejo de vários deles, enquanto Professor e João Grande enfaticamente a defendem, argumentando que Dora é ainda uma menina, que acabara de ficar órfã, em decorrência da epidemia de bexiga (varíola) e juntamente com o irmão mais novo (Zé Fuinha, interpretado por Felipe Duarte) não tinha para onde ir. Somente com a chegada de Pedro Bala, é que esse momento de tensão é resolvido. Primeiramente ele dá razão aos que desejam Dora, mas diante da coragem demonstrada por Professor e João Grande (Elielson Conceição), que se mostram capazes de enfrentá-lo para defender a menina, Bala reavalia a situação.

Observa-se que, se no romance é o argumento de Professor e o terror no rosto de Dora que convencem o líder dos capitães da areia; no filme, é a própria personagem quem se defende e acalma o irmão (Zé Fuinha), amedrontado com a reação dos garotos: “Fica com medo não, Zé! Eu tô aqui! (Plano/contraplano: ela encara Pedro Bala e diz:

“É só um bando de menino feito nós”) (Fig.3). Essa postura firme de Dora parece persuadir Pedro Bala, que a aceita no trapiche e se compromete com sua proteção.

Figura 3 – Dora e seu irmão, Zé Fuinha



Fonte: Filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011)

Além da coragem demonstrada nessa primeira cena, com meiguice e doçura, enfatizada no figurino recatado e na trilha sonora (em especial, com a música *Doce do mar*, de Arnaldo de Antunes e Carlinhos Brown), Dora vai conquistando todos os meninos, aos quais ela oferece o cuidado, o aconchego e o afeto de mãe, de irmã, visto que ela cuida da ferida de Professor, se preocupa em verificar se Sem-Pernas (Israel Gouvêa) está com piolho e costura a camisa de Gato, que lhe pede conselhos amorosos, mas em resposta, a menina afirma ainda não saber dessas coisas de mulher. Essa idealização de Dora se efetiva na relação amorosa com Pedro Bala, mostrada nas várias cenas em que esse casal brinca, flerta, demonstra cumplicidade e se beija; e também na relação sexual, que ocorre quando Dora está prestes a morrer, configurando-se assim um ato sublime.

Para Pedro Bala, Dora significou o amor verdadeiro, a noiva e a esposa. Ela contribuiu para o crescimento intelectual e amadurecimento pessoal do líder. A relação com a nova integrante serviu para que ele compreendesse o afeto que existe na entrega sincera e cúmplice ao outro, distante dos atos sexuais coléricos aos que era acostumado (NUNES, 2012, p.6).

Apesar de inicialmente ter se dedicado à realização de tarefas comumente associadas ao feminino, é ao assumir no figurino e no corpo uma outra identidade de gênero e transitar pelo espaço público, que Dora torna-se integrante do grupo. Essa inserção/transformação ganha destaque no filme, no qual a montagem paralela entre cenas dessa personagem se arrumando, “construindo-se” e os meninos na roda de capoeira, bem como o uso de *closes* e *super closes* parecem confirmar essa travessia da personagem nas fronteiras de gênero (LOURO, 2008). Em seguida, Professor apresenta

ao grupo seu novo amigo: Dora, que tem sua nova caracterização destacada por sua posição no centro do quadro (Fig. 4). Em vez de reconhecer a autoridade do chefe dos capitães da areia, ela desdenha-o ao cumprimentar o capoeirista Querido-de-Deus (Marinho Gonçalves), dizendo que quer aprender capoeira com ele; e voltando-se para Bala, se impõe, dizendo que agora é também um capitão da areia.

Figura 4 – A disputa simbólica entre Dora e Bala



Fonte: Filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011)

Pedro Bala tenta dissuadi-la dizendo que capoeira é “coisa de homem, não de menininha”! Contudo, Dora lembra o grupo que “eles são um bando de crianças se achando homem”; Boa Vida pergunta se ela vai fumar, porque “pra ser homem tem que fumar”. A protagonista rebate a provocação do pequeno malandro e ressalta o que quer e quem a inspira:

**Dora:** Quero ser que nem a Rosa Palmeirão que o Professor falou, valente na navalha e forte na capoeira!

**Bala:** Tá vendo professor! Fica inventando essas historinhas de mulher-macho pra Dora, agora ela quer ser uma igual.

**Professor:** Não é invenção, não Bala! É Verdade!

**Bala:** E como a gente vai te chamar agora? Doro?

**Dora:** Não! Pode chamar de Dora mesmo! Não te chamam de Bala? Bala pra mim é mulher [campo/contracampo: ele abaixa a cabeça e sorri sem graça, parece convencido] (CAPITÃES da areia, Cecília Amado, 2011).

Tais questões exploradas nesse fragmento fílmico atestam as formulações de Scott (1996) acerca do conceito de gênero como construção social em contraponto ao

determinismo biológico e também sua capacidade de sublinhar “[...] o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades”, ou seja, as práticas e os valores culturais que definem os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres não são polos excludentes, ao contrário, são definidos de forma recíproca.

A referência à Rosa Palmeirão, personagem de *Mar Morto* (1936) evocada por Dora nesta sequência confirma a altivez dessa jovem capitã, que escolhe tal representação feminina de outro romance de Jorge Amado como modelo de valentia. Ela ganha as ruas da cidade ao participar de uma ação dos capitães da areia e ao enfrentar o grupo rival, o que confirma seu papel de protagonista; e embora essa personagem fílmica não possua cabelos loiros como no romance, sua construção nos possibilita pensá-la como um modelo de feminilidade que lhe permite ser menino, se diferenciar das putas e sobretudo, das “negrinhas do areal”, estas que embora ausentes dessa adaptação cinematográfica, são caracterizadas na ficção amadiana como corpos quentes e disponíveis, que os capitães da areia usavam, mediante o uso da força e sem pagamento. É recorrente na narrativa literária a menção às “negrinhas do areal” somente como objeto sexual, o que confirma o argumento de Sueli Carneiro (2018) de que o discurso sobre a identidade nacional (amplamente difundido nos romances de Jorge Amado) possui uma “dimensão escondida de gênero e raça”, na qual o papel da mulher negra na formação da cultura nacional é rejeitado, a desigualdade de gênero é erotizada e a violência contra as mulheres negras é romantizada.

Mãe Aninha (Arany Santana) é a única personagem feminina negra de destaque no filme. As cenas iniciais na festa de Iemanjá, na qual os capitães da areia pedem a bênção a ela confirma a autoridade dessa sacerdotisa do candomblé. Vale mencionar a descrição que Jorge Amado faz de Mãe Aninha, quando ela vai se encontrar com “[...] os Capitães da Areia, seus amigos de há muito, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal. Cura doenças, junta amantes, seus feitiços matam homens ruins (AMADO, 2006, p. 86). Tal descrição do romancista remete à sua familiaridade com o candomblé, que lhe rendeu posição de prestígio nos terreiros. A partir dessa relação próxima é que Jorge Amado constrói suas mães-de-santo ficcionais, capazes de representar a atuação política e o protagonismo das mulheres negras no sagrado. No filme, o respeito e a amizade que aquele grupo de meninos abandonados tem por essa personagem também são indicados na forma carinhosa como ela é recebida no trapiche e também pela coragem de Pedro Bala, que se dispõe a ajudá-la.

Diante da injustiça causada pela perseguição policial e a apreensão da imagem de Ogum do terreiro de Mãe Aninha, o líder dos capitães da areia encara uma aventura perigosa, ao se passar por um menino perdido na cidade, finge um roubo para ser levado à delegacia, e lá consegue, enfim, reaver o objeto sagrado. Além do desejo de ajudar a mãe-de-santo, tal ato de coragem é também uma forma de impressionar Dora, pois se no livro essa aventura ocorre antes da sua chegada ao trapiche; no filme, a menina está presente quando Mãe Aninha pede ajuda aos capitães da areia. “Essa cena fortalece a conexão entre Pedro e Dora pelo olhar que ele lança a ela antes de se arriscar na recuperação da imagem sacra”, ressalta Nunes (2012, p.10).

Como liderança religiosa, Mãe Aninha oferece o cuidado, a cura e a proteção aos capitães da areia e a todos aqueles/as que a procuram. Por isso, é aos seus cuidados que o grupo de meninos recorre para curar a enfermidade de Dora. Após a cena em que a menina doente é resgatada do orfanato, ouve-se um canto em iorubá (língua ritual do candomblé), entoado pela mãe-de-santo, que aparece em seguida no trapiche, cantando e fazendo um rito no corpo de Dora (Fig. 5).

Figura 5 – O cuidado e a proteção de Mãe Aninha



Fonte: Filme *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011)

A posição central e em *close* no enquadramento e sua voz como único elemento sonoro da cena enaltecem o papel significativo de Mãe Aninha. Essa representação nos oferece outras imagens e configurações de sentido acerca das mulheres negras, especialmente por seu protagonismo e atuação política no âmbito da religiosidade afro-brasileira, patrimônio cultural do qual emergem os mitos e arquétipos femininos que lhes “[...] inspiraram insubordinação e lhes permitiram construir uma nova e altiva identidade” (CARNEIRO, 2007, s/p).

### Considerações finais

Este exercício de analisar as representações femininas que o longa *Capitães da Areia* constrói a partir do romance, confirma o filme como uma tradução intersemiótica e assim passível de modificação, conforme constatado, já que a diretora Cecília Amado elabora um recorte da narrativa literária, com novos contornos e sentidos. Dessas imagens, especialmente das personagens Dalva, Dora e Aninha emergem diferenciadas representações do feminino, como a capacidade de Dora jogar com as identidades de gênero; de Dalva subverter o olhar masculino e de Mãe Aninha representar a centralidade das mulheres negras na religiosidade afro-brasileira. No entanto, relacionando romance e adaptação cinematográfica, pode-se observar que apesar de tanto Jorge, quanto Cecília terem construído personagens femininas valentes e destemidas, as assimetrias raciais e de gênero permanecem.

Pelas ausências que significam e pelos silêncios que ressoam constata-se em tal produção audiovisual a manutenção do imaginário colonial/patriarcal brasileiro, visto que prevalece a reprodução de uma imagem romantizada da convivência inter-racial brasileira, na qual a discussão sobre a marginalidade social urbana é diluída na história de amor entre Dora e Pedro Bala e, principalmente, na representação da festa de Iemanjá, que marca o início e o fim da narrativa audiovisual. O caráter alegre, afetuoso e acolhedor de tal celebração em homenagem a essa divindade feminina, muito conhecida e cultuada no Brasil como a grande mãe, parece promover o apaziguamento dos conflitos, encobrendo a questão racial e sobretudo, as mulheres negras sob o verniz da mestiçagem, ainda predominante na cinematografia brasileira.



## Referências

- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. romance; ilustrações de Poty. 119. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANCINE. **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**, Superintendência de Análise de Mercado, Rio de Janeiro, RJ, 2018. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe\\_diversidade\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf). Acesso em 10 fev. 2020.
- ARAÚJO, Joel Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008.
- AUTRAN, Arthur. Do rádio à televisão: o personagem negro frente à mídia em dois filmes brasileiros. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 38, n. 35, p. 51-73, 2011.
- BRÍVIO, Gustavo do Rego Barros; SANDENBERG, Cecília M. B. Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico. *In*: COSTA, Ana Alice Alcantara (Org.) **Estudos de gênero e interdisciplinaridade no contexto baiano**. Salvador: EDUFBA: NEIM, 2011, p.39-66.
- CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. *In*: SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Org.). **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: NIPAS; Brasília: Unicef, 1994. p. 187-194.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça na sociedade brasileira. *In*: CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: MG, Letramento, 2018, p. 153-185.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. A força das mães negras. **Le Monde Diplomatique**, 8 nov. 2007. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=79>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- CANDIDO, Marcia R.; CAMPOS, Luiz A.; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). **Textos para discussão GEMAA**. Rio de Janeiro, n.13, p.1-20, 2016. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/>. Acesso em: 07 fev. 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008.
- FERREIRA, Ceíça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. **MATRIZES**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HOGRAEFE, Renata Paltrinieri; CUNHA, Maria Zilda da. Capitães da Areia, romance e filme em diálogo. **Leitura: Teoria & Prática**. v. 33, n. 65, 2015, p.71-86. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/412/257>. Acesso em: 24 fev. 2020.

KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**, 33 (1), 2008, p.81-98.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 435-454.

NUNES, Luciana H. A capitã da areia: como a personagem Dora do romance Capitães da areia, de Jorge Amado, é personificada no filme homônimo de Cecília Amado. *In*: JORNADA UFRGS DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre, 2012, p. 1-15. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppglettras/wp-content/uploads/2020/06/NUNESLucianaHoffmann.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Xica da Silva: tradução intersemiótica e construção da protagonista. *In*: DUARTE, Constância L.; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos A. (Orgs.). **Falas do Outro**: literatura, gênero e etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n.2, p.71-99, jul./dez. 1995.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WERNECK, Jurema P. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

---

<sup>a</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora e pesquisadora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

### **Conflito de interesses**

Não há conflito de interesses.