



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN GALEGO E PORTUGUÉS: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERARIOS

CAPITÃES DA AREIA: DO LIBRO AO FILME

Autora: Tamara Lamela Varela

Director: Carlos Paulo Martínez Pereiro

Ano 2017

Índice:

0. Resumo	1
1. Introducción	2
1.1. Obxectivos	2
1.2. Metodoloxía	3
2. O romance <i>Capitães da areia</i>	5
2.1. A Geração de 1930 e Jorge Amado	5
2.2. <i>Capitães da areia</i> de Jorge Amado	8
3. Temas principais	12
3.1 Liberdade	12
3.2 O <i>menino de rua</i>	13
3.3 Denuncia social	14
4. Adaptación	18
4.1. A relación entre cinema e literatura e as súas formas narrativas	18
4.2. O proceso de adaptación. Do texto á pantalla	19
5. Do libro ao filme	21
5.1. Aproximación e distancia: semellanzas e diferenzas	21
5.2. Personaxes principais	25
5.2.1. Pedro Bala	25
5.2.2. Dora	27
5.2.3. Sem-Pernas	30
6. Escenas seleccionadas	34
6.1. <i>As luzes do carrossel</i>	34
6.2. Escena final	36
7. Conclusións	38

0. Resumo

O obxectivo desta comparación e estudo é o de demostrar como o punto de vista contemporáneo do autor é capaz de satisfacer o actual gusto do público. Dende a súa publicación en 1937, saíron do prelo diversas adaptacións desta obra de Jorge Amado, o que non fai máis que dar boa mostra da importancia deste libro na sociedade brasileira.

Esta análise centrarase na adaptación homónima de 2012 realizada por Cecília Amado, neta do autor, por medio da cal nos achegaremos ao concepto de transposición á pantalla dunha obra literaria, abordaremos o que isto supón, en relación á fidelidade con respecto á obra orixinal, e examinaremos a finalidade coa que foi creada esta nova adaptación.

En primeiro lugar procedeuse a facer unha breve introdución á figura do autor, tratando a continuación con algo máis de profundidade o libro en cuestión e os principais temas que aborda.

A seguir, emprendemos unha pequena aproximación ao mundo das transposicións, comezando pola estreita relación e a constante influencia entre cinema e literatura, para continuar co proceso de adaptación desta obra en concreto.

Por último procederemos a demostrar as discrepancias e semellanzas entre as dúas obras, sendo así esta comparación unha parte máis práctica, que será realizada por medio da análise de tres personaxes principais (Pedro Bala, Dora e Sem-Pernas) e de dúas escenas, precedida por unha breve introdución ás diverxencias e semellanzas entre novela e filme.

1. Introducción

Capitães da areia é o sexto libro do célebre escritor baiano Jorge Amado (Itabuna, 1912 – Salvador, 2001) sendo un dos libros brasileiros máis vendidos no mundo. Publicado en 1937, foi obxecto de numerosas adaptacións, tanto no cinema, como no teatro, ou na televisión.

Nestes últimos anos os traballos destinados ao estudo das adaptacións dun medio ao outro, como este que nos ocupa da literatura ao cinema, están a ter unha forte popularidade e incidencia. Non debemos esquecer que a necesidade de recorrer á literatura por parte do cinema se remonta xa aos inicios deste: a literatura, de feito, foi sempre unha fonte imprescindible de material para transformar e crear novas obras.

Para podermos comprender completamente o concepto de adaptación, trataremos primeiro a relación entre cinema e literatura e o proceso de adaptación dunha obra, respectando as peculiaridades de ambos campos e tamén as especificacións da creación literaria e filmica. Despois abordaremos a cuestión da fidelidade en relación ao modelo de que se parte, e de como é a primeira cuestión que xorde cando falamos dunha adaptación, sen ter en conta que ambas obras deben ser xulgadas nos respectivos campos e non só en relación dunha coa outra.

1.1. Obxectivos

Os principais obxectivos do traballo son os de confrontar texto e filme, analizando o proceso de transposición e procurando entendermos a estrutura, temas, escollas e concesións. Abarcaremos primeiro unha parte teórica e despois outra práctica. O obxectivo da parte teórica será o de explicar os temas principais da novela (a liberdade, os *meninos de rua* e a

denuncia social), abordar o estilo da escrita de Jorge Amado (canto menos da etapa na cal se encontraba o autor cando se publicou *Capitães da areia*) e, por último, analizar a trama.

A parte que temos denominado ‘práctica’ ocuparase da comparación entre a novela e a adaptación cinematográfica realizada por Cecília Amado no ano 2012. Como xa dixemos, o principal obxectivo será o de avaliar a fidelidade e a de sinalar certas licenzas con respecto ao orixinal, tentando atestar se o espírito da novela orixinal se segue mantendo ou non nesta adaptación. Porén, pese as críticas que se poderían levantar a respecto do traballo de ambos en diferentes medios expresivos, a idea final é a de dar crédito aos autores polo traballo realizado, con diferente teor e soporte, nas dúas obras.

1.2. Metodoloxía

Ao longo destas páxinas, basicamente, seguiremos unha metodoloxía analítica e descritiva de tipo comparatista, acudindo a unha abordaxe metodoloxicamente máis ecléctica –aínda que tamén tradicional– cando o considerarmos pertinente e, en certa medida, produtivo.

Para o primeiro apartado do traballo, “O romance *Capitães da areia*”, analizamos a figura do autor encadrándoo dentro da súa xeración. Alí, como xa temos adiantado en parte, tentaremos facer unha introdución á figura do escritor, ao seu estilo e temas, ademais dun rápido percorrido polas diferentes etapas polas que pasou a súa obra. No seguinte punto achegarémonos xa á obra en cuestión, facendo unha introdución á trama, e ao que significou no momento da súa publicación e a súa repercusión na actualidade. Para isto, deterémonos na análise dos temas principais da novela, explicando como aparecen reflectidos na prosa de Amado na altura da escrita do romance.

No segundo apartado, pertencente aínda á parte ‘teórica’ inicial, faremos unha achega

ao concepto da adaptación cinematográfica de base literaria. Con este obxectivo, comezaremos por falar da relación entre cinema e literatura, onde referiremos a mutua colaboración ao longo da historia entre os dous campos, para despois dedicar a nosa atención á problemática da concepción dunha ‘adaptación fiel’, na súa consideración como único ou, en calquera caso, preferente baremo co que avaliar unha adaptación como a que abordamos nestas páxinas.

O terceiro e último segmento do traballo, será o adicado á práctica, á comparación entre o libro e o filme. Para isto, servíronos dunha pequena introdución na cal falaremos a grandes trazos das diferenzas sobre o xeito co cal cada autor se achegou á historia e cales foron as súas principais metas, é dicir, cal foi a principal motivación que quixeron plasmar nas súas respectivas obras. A seguir, procederemos a realizar unha análise e comparación de tres personaxes principais, como son Pedro Bala, Dora e Sem-Pernas; e para rematarmos, analizaremos dúas escenas do filme e as súas equivalentes na novela, “As luzes do carrousel” e a escena final.

2. O romance *Capitães da areia*

2.1. A Geração de 1930 e Jorge Amado

Jorge Amado comeza a súa andaina profesional nunha época tortuosa tanto dun punto de vista político como nunha perspectiva máis social e económica. Brasil atravesaba uns tempos moi difíciles que acabarían levando á ‘Revolución de 30’, cando o mundo aínda estaba intentado recuperarse dos estragos provocados pola crise económica mundial de 1929. Esta década de 1930 destaca especialmente na literatura brasileira polo xurdimento de obras narrativas e autores de ficción como José Lins do Rego (*Menino de engenho* e *Fogo morto*), Graciliano Ramos (*São Bernardo* e *Vidas secas*), José Américo de Almeida (*A bagaceira*), Rachel de Queiroz (*O Quinze*) ou Érico Veríssimo (*Clarissa* e *Olhai os lírios do campo*), entre outros, que buscaban novas vertentes para o romance brasileiro con unha forte preocupación por amosar o drama social e denunciar os problemas da realidade política e económica (Niskier, 2013).

Nun ambiente marcado por estes condicionantes do momento, é así que comeza a súa carreira Jorge Amado, coa publicación da súa primeira obra de ficción *O País do Carnaval* (1931). Xa no ano seguinte aproximárase á militancia esquerdista e, deixándose influenciar pola literatura proletaria rusa e polos primeiros exemplos da tendencia que, anos despois, acabaría por cristalizar no chamado ‘realismo sucio’ norteamericano, viaxará polo interior de Baía e Sergipe e procurará traspasar o que ve e oe para unha serie de romances populares que, no seu conxunto e aínda tendo en conta a súa diversidade, constitúen o primeiro período e ciclo narrativo amadiano: *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e, finalmente a obra que nos ocupa, *Capitães da areia* (1937).

Como é ben sabido, as décadas de 30 e 40 serán coñecidas como a era do romance

brasileiro, sendo esta última década a dominada polo maior envolvimento do autor na política. Jorge Amado exerceu a oposición ao Estado Novo nos anos da Segunda Guerra Mundial, o que acabaría por levalo ao cárcere en 1942. Catro anos despois, exercería de deputado polo Partido Comunista Brasileiro até a súa prohibición, cando se exiliará a Europa e Asia. Unha vez de volta ao país natal, volverá a escribir romances e novelas, mais xa cunha aínda maior ambientación rexional.

Segundo o profesor da Universidade de São Paulo, Alfredo Bosi (1994), na obra de Jorge Amado até a década de 60, podemos distinguir, nunha aproximación de carácter moi xeral, os cinco momentos fundamentais seguintes:

- Un primeiro momento de “águas-fortes da vida baiana”, rural e urbana, en romances como *Cacau* ou *Suor* que lle deron a fórmula do romance proletario.
- Un segundo momento máis sentimental, incorporando o ámbito e o ambiente das disputas e dos amores mariñeiros, como nos romances *Capitães da areia*, *Jubiabá* ou *Mar Morto*.
- Outra etapa presidida pola elaboración escritos de propaganda partidista, biográfica como *O cavaleiro de Esperança* (1942) ou de relatos de viaxes como no caso de *O mundo da paz* (1951).
- Unha nova etapa en que realiza algúns dos grandes frescos da rexión do cacau, predominando nesta etapa o ton épico, como por exemplo en obras ficcionais como *Terra do Sem-Fim* (1943) ou *São Jorge dos Ilheus* (1944).
- E por último, as obras que serían crónicas de “costumes provincianas”, nas cales abandonarían a súa fase da literatura ideolóxica que protagonizaban os romances de 30 e 40, como acontece nos moi celebrados romances *Gabriela, cravo e canela* (1958) ou *Dona Flor e seus dois maridos* (1966).

Porén, consideramos a teoría de que podemos dividir a súa literatura en dúas partes claramente diferenciadas a máis clara e atinada, xa que o principal trazo da súa primeira etapa é ese idealismo político que busca na literatura, fundamentalmente un medio de propaganda. É a falta dese elemento nunha segunda fase o que, máis alá dos temas narrativos, realmente a diferencia desa primeira agora referida. De feito, a profesora italiana Luciana Stegagno-Picchio (2004) dividiu desta maneira o conxunto da traxectoria literaria amadiana: unha primeira fase, onde a intención realista se vale dunha visión romántica das oposicións sociais e onde a propaganda é intrínseca á estrutura narrativa, fase que se fecharía coa publicación de *Os subterráneos da liberdade* (1952) e un ‘novo’ escritor Amado, para quen o odio de clases se atenúa, desenvolvendo unha forte tendencia tanto a un sincretismo expresivo de base nobremente folletinesca, como á tolerancia nunha transformación ficcional máis ‘comprensiva’ das consecuencias das contradicións sociais e das desigualdades económicas.

De todos os xeitos, o romance de Jorge Amado sempre obedece a unha intencionalidade política e social, sendo esa unha das claves do seu éxito. Isto lévanos ao dito anteriormente sobre esta xeración que vía a literatura como participante e interventora, non podendo esperar nada menos do propio Jorge Amado, que, ademais de ser un militante de esquerda, foi partícipe do movemento da Alianza Nacional Libertadora, encarcerado múltiples veces, exiliado na Arxentina e deputado polo PCB.

Jorge Amado, como escritor extremadamente popular que foi, é un dos autores brasileiros que máis foi adaptado –e cunha grandísima repercusión e seguimento– á televisión e ao cinema. Mais esta popularidade entre os diversos tipos de público non escusou que fose tamén alvo de críticas, entre outras, como é obvio e coñecido, pola facilidade da súa escrita e o “tradicionalismo” das súas personaxes e situacións, como apuntara, por só citar un exemplo, a estudosa Luciana Stegagno-Picchio (1997). De todas as maneiras, así e todo, tamén se

asumía con naturalidade que estas críticas só terían un auténtico e real sentido nas súas obras iniciais, mais non tanto na súa segunda fase máis “divertida e irónica”, cuxo inicio a autora marca en 1958, cando aparece a paradigmática e relevante obra de ficción *Gabriela, cravo e canela*.

2.2. Capitães da areia de Jorge Amado

Capitães da areia é a sexta novela de Jorge Amado e saíu á luz en setembro de 1937, poucos meses antes do golpe de Getúlio Vargas. Esta novela atópase na antes mencionada primeira etapa do autor, comprometida co comunismo e orientada para a denuncia social, da cal é unha mostra evidente. Foron este carácter exemplar e esa necesidade de involucrarse politicamente os que provocaron que, antes de rematar o ano, acabase por ser queimada na praza pública xunto coas outras obras do escritor.

Capitães da areia amósanos o día a día na vida na cidade de Salvador, na Baía de Todos os Santos, dun grupo de rapaces abandonados, coñecidos, de maneira máis habitual, pola expresión “meninos de rua”. Pedro Bala, líder do grupo, xunto con Pirulito, Professor, Sem-Pernas, João Grande, Gato e Volta Seca, entre outros, forman parte dun grupo de máis de cen *meninos de rua*, de entre 8 e 16 anos e a ampla maioría orfos. Dentro do grupo cada un cumpre coa súa función, seguindo dúas simples regras a obedecer para, así, poder manter a súa pertenza na banda: non realizar prácticas homosexuais e nunca prexudicar aos compañeiros.

A materia que conformou a ficción do romance, non hai dúbida que procede da frecuentación do autor, desde a súa adolescencia, de “forma intensa e ampla [d]a vida baiana em todos os seus segmentos. Vivi com o povo no meio do povo. Aprendi então muito do que sei, obtive a matéria-prima utilizada até hoje em meus livros” (Amado, 1991: 51-52).

Partindo dun inicio no cal os *capitães* aparecen como un grupo homoxéneo, íranse desdobrando, ao largo dos capítulos da novela, as distintas personaxes e personalidades ante os ollos do lector, todo baixo a guiada narración dun lector omnisciente e interventor –mesmo intrusivo, nalgunhas ocasións–, mais nada inocente.

O libro está dividido en tres partes, precedidas dunha inicial baixo o título “Cartas à redação”; cartas que se conforman por medio de recortes de textos publicados nos xornais, ou enderezados a eles, e onde o autor nos debuxa unha primeira imaxe dos *capitães* e do seu impacto na sociedade baiana, servindo tamén de vehículo de presentación das principais ideas que se desenvolverán ficcionalmente ao longo do texto. Desta maneira, están expostas, xa de inicio, a convivencia entre as acusacións de aqueles que, por un lado, non ven neles máis do que unha molestia e uns delincentes e, por outro lado, quen culpan á sociedade polos problemas que provocan, fallando ao buscar unha alternativa a ese desamparo, con unhas institucións que ignoran a estes rapaces, sen preocuparse polo seu coidado e reinserción.

Xa a primeira parte, co título “Sob a lua, num velho trapiche abandonado”, está composta por dez capítulos, concibidas como pequenas estampas, pequenos relatos independentes dende o punto de vista narrativo. Cada un destes capítulos aborda un tema diferente e serve para que o lector poida coñecer o día a día dos protagonistas, sabendo un pouco máis de cada un deles e do ambiente no cal se desenvolverá a acción e se desenvolverán os personaxes principais.

A segunda parte, baixo o nome de “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos”, é aquela onde Dora ingresa nun primeiro plano da acción e onde se desenvolve a súa historia de amor con Pedro Bala. Nesta parte desaparece o carácter descritivo da anterior, ocupando un peso moito maior o compoñente narrativo.

A terceira, “Canção da Bahia, canção da liberdade”, presenta en ritmo acelerado un

sumario co destino dos principais *capitães*. Nesta parte segue o carácter narrativo e, a xeito de epílogo, vai detallando o futuro dos principais personaxes, desde o ordenamento de Pirulito, pasando pola conversión en artista de Professor ata o futuro de Pedro Bala como heroe da loita sindical.

En toda a obra non atopamos unha soa data que nos axude a situala no tempo, mais non é difícil supoñer a coincidencia do espazo temporal de narración e da propia escritura co “ano em que todas as bocas foram impedidas de falar” (Amado, 2015: 279), isto é co ano en que dou comezo o Estado Novo.

Jorge Amado presenta esta novela coa clara mensaxe da posibilidade de construír unha sociedade ideal a través da revolución, mantendo unha clara división social, unha fractura entre as clases e grupos, ao longo de toda a obra: bos contra malos, ricos contra pobres, burgueses contra traballadores, opresores contra oprimidos.

Para Amado, non hai saída clara –na verdade, poderíamos dicir taxativamente que non hai outra saída– máis aló da revolución e, por iso, resulta así exemplificado de maneira máis ben implícita na obra. Neste sentido, é doado atopar, de feito, a voz do escritor incorporada na voz do narrador, con un claro ton didáctico ao longo de toda a novela. En todo momento o narrador comprende e xustifica os actos dos *capitães* co argumento recorrente da marxinação e do abandono social.

Non é menos certo que podemos ver na novela, tamén, certa falta de profundidade na maioría das personaxes –mesmo nas principais–, que a miúdo son presentadas como tipoloxicamente estereotipadas, cun certo ton de misoxinia, romantización da pobreza e até cun certo racismo subliminar. Un exemplo témolo na figura de Dora, a única rapaza que forma parte deses *capitães* e que, non por acaso, irá encarnar os roles clásicos pertencentes á muller dentro da sociedade patriarcal. Referímonos, en concreto, a que Dora adoptará o papel

de nai, de irmá e de esposa, sendo a súa importancia no romance calibrada polo feito de redimir o heroe masculino ou pola súa capacidade de levalo cara o camiño da revolución; isto é, pola súa situación secundarizada e auxiliar.

Mais pese a isto, esta obra, con traducións a máis de quince linguas e varias e diferenciadas adaptacións escénicas e audiovisuais, é unha das novelas máis recoñecidas do autor, grazas, especialmente, ao realismo lírico presente no retrato da Baía e da vida baiana, así como no retrato deste grupo de rapaces marxinais.

3. Temas principais

3.1 Liberdade

O tema da liberdade está estreitamente ligado e confrontado cos outros dous temas principais que trataremos a seguir. Para empezar, pódese indicar que a liberdade é o único consolo ante o abandono no que se atopan os nenos protagonistas, e se a isto lle sumamos e feito de que a única opción para a liberdade sexa unha vida de delincuencia como membros dos *capitães*, fica claro a importancia e a centralidade que adquiren o abandono e a denuncia social aliados ao elemento da liberdade.

Nas rúas, a liberdade está sempre en conflito co sentimento de abandono: “Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas” (Amado, 2015: 37), sendo este un tema notoriamente recorrente no decorrer de toda a obra. Por outra banda, tamén aparece como unha derivación desta temática o feito de que, para moitos, a vida cos *capitães* valía a pena só para poder gozar desa liberdade, e que, para moitos outros, a liberdade non podía compensar a falta de cariño ou afecto. Neste sentido, temos un posible e explícito exemplo na personaxe de Sem-Pernas que “achava que a alegria daquela liberdade era pouca para a desgraça daquela vida” (Amado, 2015: 46).

Como mencionaremos máis adiante, na sección de “Denuncia social”, os nenos que ficaban abandonados tiñan como opcións os *capitães*, a cadea ou o reformatorio, sendo a primeira a única opción que lles ofrece como posibilidade real o exercicio da liberdade, pois como o propio autor nos transmite na obra: “A liberdade é o bem maior do mundo” (Amado, 2015: 208). Mesmo cando, como no caso de Sem-Pernas, custa a vida, ao optar entre a morte e o verse preso e vítima das humillacións que xa sufriu no pasado, este non dubida en saltar ao

baleiro.

3.2 O *menino de rua*

Estando os protagonistas do romance caracterizados no interior desta tipoloxía social, o *menino de rua* non podía ser máis do que outro dos temas centrais a destacar; isto é, a impactante presenza da infancia abandonada a súa sorte nas rúas coa delincuencia como única saída. Na obra de Jorge Amado, estes nenos cometen os crimes como unha vinganza, como a consecuencia inevitable dunha sociedade que os ignora e que os trata exclusivamente como delinquentes. Esta “culpabilidade” da sociedade aflora en moitos momentos do romance, ficando claramente exposta nos diversos capítulos nos cales os nenos son humillados ou maltratados, creándose neles máis desexo de odio e ansias de vinganza ante esta inxustiza social.

Fronte a esta situación de desamparo en que se encontran, temos contadas figuras de persoas adultas que estean dispostas a axudalos. Entre elas está a do padre José Pedro, que confía en levalos polo bo camiño, mesmo sendo consciente de que non poden pasar dunha vida de delincuencia a seren homes de Deus: mais si confía en poder convertelos en homes traballadores e responsables, malia que se atope só nesta empresa, dado que os rapaces son vistos como unha simple incomodidade que hai que eliminar, mandándoos á cadea ou ao reformatorio como única posibilidade a contemplar.

As carencias e a violencia á que son sometidos por parte da sociedade é, como xa dixemos, unha constante ao longo de todo o libro, a través de personaxes como, por exemplo, Sem-Pernas, que foi torturado e aínda permanecen nel as gravosas e traumáticas consecuencias dese inhumano incidente. De feito, unha constante na vida dos *capitães* é a de procurar unha saída para esta realidade. Recordemos como Pirulito, por exemplo, procura con

teimosía unha saída na relixión ou, como Professor, nos libros, a diferenza de outros varios que perseguen esa saída no sexo.

Estes nenos, mesmo vivindo sen ningún tipo de control por parte dun adulto, son quen de seguir certas regras de comportamento e unha organización de tipo xerárquico. A protección e a colaboración entre os membros do grupo é a lei suprema, de tal maneira que sempre se debe roubar aos ricos e nunca aos compañeiros: “aqui dentro não, nós somo ladrões la fora e você sabe disso. Roubar de amigo não é certo” (Cecília Amado, 2012).

3.3 Denuncia social

Existe, como xa dixemos anteriormente, unha forte presenza e vontade de intervención política na literatura brasileira das décadas de 30 e 40. Neste período, a sociedade brasileira encontrábase nun momento de crise e os autores procuraban abordar, de preferencia, nas súas obras as cuestións do aquí e agora. Deste modo, cuestións como a da representación de colectivos marxinais, a da ficcionalización dos índices da desigualdade ou a da problematización narrativa dos dilemas de clase e raza adquiren unha moi importante relevancia, atopando a teimosa presenza de todas elas en *Capitães da areia*, dun ou doutro xeito. Non por acaso, débese ter sempre presente ao aproximarse á escrita amadiana que, no discurso da súa toma de posesión na Academia Brasileira de Letras, o 17 de xullo de 1961, o propio autor afirmou con rotundidade: “Nunca desejei senão ser um escritor de meu tempo e de meu país [...]. Não consegui jamais, sequer nos meus tempos de intensa militância política, ser um homem sectário” (Amado, 1972: 14).

Porén a maior presenza de denuncia social reside na abordaxe da falta de oportunidades. A vida para os nenos que ficaban abandonados só ofrece saídas para a súa reclusión ou para o exercicio da delincuencia cos *capitães*, mais co elemento positivo de

poder gozar da liberdade das rúas; saídas que, ademais, acaban por ser finalmente pouco máis do que a única saída posible para a maioría deles. Delinquir mais sendo libres, delinquir mais pasando os días na cadea co grupo de Ezequiel ou no reformatorio e renunciando, unha vez máis, á liberdade ao ter que soportar a diario os abusos de poder e o maltrato. Na verdade, os nosos pequenos protagonistas só dispoñen dunha real opción, a da liberdade, pois non se lles aparece como tal e verosímil calquera outra diferente, isto é, que levase consigo a renuncia a unha vida de delincuencia.

Esta escolla pertence aos rapaces, mais para os adultos a súa escolla está entre actuar e intentar mudar as cousas ou continuar con elas como estaban. Para os privilexiados, a solución está en mandar os nenos a prisión ou ao reformatorio, querendo desentenderse deles, coma unha inconveniencia máis. Mais eles non son a única representación do mundo adulto a que Amado nos deixa asistir, pois temos nos peiraos a João de Adão, por exemplo. El si procura unha mudanza, procura acabar cos ricos e escolarizar os nenos da rúa, coa igualdade como clara meta no horizonte. E tamén temos ao padre José Pedro, que observa e está en contacto con todos os estamentos da sociedade. El ve como os seus fregueses queren recluír eses rapaces na cadea ou no reformatorio, ao igual que os seus superiores e as autoridades. Mais tamén ve que son nenos, nenos abandonados e deixados á súa sorte e xenerosamente pretende darlles casa, cariño e conforto. Sabe que non só precisan dunha oportunidade para prosperar, mais que tamén precisan de sentirse queridos por alguén. O padre José Pedro non pode evitar ver certa conexión entre o seu pensamento e o de João de Adão, mais teme a revolución, e preocúpalle tamén o feito de continuar a ir en contra de todo o mercado pola sociedade e os seus superiores.

A hipocrisía da sociedade forma parte, por outro lado, da contundente denuncia que fai o autor, unha vez máis pola boca do padre José Pedro. Desta maneira, vemos a indignación

ante os ricos que teñen de sobra, mais non son quen de dar nada, nin aos pobres nin a igrexa, para que esta poida axudar aqueles. Sendo os mesmos que van a igrexa e considerándose bos fregueses en comunión coa palabra de Deus. Mais o padre José Pedro non pode evitar pensar que Xesús non pensaba tan diferente do que pensan agora el mesmo ou João de Adão, e é de aquí de onde xorde o conflito constante no que se atopa o padre. Por un lado, por recoñecer que o pensamento deles tres está ligado, se João de Adão é comunista tamén o serían el e Xesús, e non pode permitirse seguir con esa liña de pensamento, mesmo cando por tomar posición a favor dos rapaces xa tivo que mentir e ir en contra das leis e dos superiores.

Esta hipocrisía, por parte dunha sociedade pasiva e ausente, ao ignorar calquera tipo de responsabilidade ou culpabilidade témola exposta ás claras ao final do romance, no momento do xuízo mediático de Volta Seca, cando este se uniu aos canganceiros baixo o mando de Lampião. Nese momento, ante unha defensa baseada no feito de que os nenos non nacen ladróns, nin asasinos, se non que son creados así por unha sociedade que só os soubo abandonar e maltratar, a xente prefíre facer caso omiso desta argumentación e enfocar a súa atención nos detalles sensacionalistas e cruentos do crime, preferindo, así, alimentar o seu odio e ignorar voluntariamente a súa parte de culpa como sociedade.

E o feito é que o mundo que Amado nos dá a coñecer é un mundo de conflito constante. E ese conflito entre as clases sociais está presente en todas e cada unha das vertentes da vida, mesmo na enfermidade e na morte. Nesta liña de sentido, outro exemplo que podemos tirar do texto, é o que rodea ao momento cando chega a varíola, provocando a morte ao seu paso. Morte que, non por casualidade, afecta só os pobres e/ou os negros, pois a xente na cidade dispón de vacinas: como é norma, son só os mesmos desfavorecidos de sempre os que acaban padecendo ante a varíola.

A violencia é un dos temas que tamén goza de representación no mundo de *Capitães*

da areia: está por todos os lados nos abusos de poder, creando o contrario do efecto desexado e avivando desexos de vinganza contra a autoridade; está presente na figura de Lampião, que “mata e rouba pela liberdade”; está na vida que levan os propios *capitães*... A violencia rodea todo romance e mesmo infiltra a maioría dos xogos de relacións que teñen lugar nel.

4. Adaptación

4.1. A relación entre cinema e literatura e as súas formas narrativas

Antes de continuar, temos que entender que a relación entre cine e literatura sempre foi complexa e variada, á par que conflitiva (Peña-Ardid, 2009). As adaptacións de base literaria teñen unha longa tradición na historia da cultura, particularmente no século XX, por un lado provocadas pola evidente oportunidade comercial, e por outro pola necesidade de personaxes, situacións e tramas (Sánchez Noriega, 2000). Por esta razón, desde os seus comezos o cinema tivo que recorrer á literatura, producíndose este contacto desde os inicios da historia do cine.

A obra literaria e o filme non teñen en común outra cousa máis que a súa condición de relato ou narración (Sánchez Noriega, 2000). É por iso que é neste único aspecto no cal podemos basear a comparación entre as dúas obras.

Para adaptar é preciso tomar unha obra escrita e volver a darlle vida utilizando non só procedementos de transformación da escritura propios do cine, se non tamén aproveitando todos aqueles que proceden da posta en escena cinematográfica. A novela está presidida pola narración e centrada no poder na palabra, mentres que a película está dominada polo feito de amosar e facer ouvir. A través dos cambios que sofre a obra para poder converterse en filme o que se busca é recuperar a esencia da narración. Mediante a estrutura da película e os cambios realizados, o que se busca non é outra cousa que recuperar a esencia e comprender o espírito da novela de que se parte.

Como xa vimos, o cinema e a literatura ao longo da súa historia compartida sempre foron parte dun intercambio. Coa novelización de películas, coa influencia da literatura no

cinema e coa influencia do cinema na literatura. Ao longo da historia do cine, hai un permanente diálogo entre cinema e literatura no que ambos se fecundan mutuamente á hora de idear novos modos narrativos (Sánchez Noriega, 2000: 32).

4.2. O proceso de adaptación. Do texto á pantalla

Como xa dixemos no apartado anterior, as adaptacións de textos literarios son tan antigas como o cine mesmo, sendo as razóns disto variadas como a necesidade de historias, a garantía de éxito comercial, o prestixio artístico, o labor divulgador... Mais estas razóns non deben eclipsar a crítica das mesmas.

Como explica Sánchez Noriega é preciso entender que o erro máis habitual e substancial, no xuízo comparativo entre película e obra literaria, é a de aplicar un criterio exclusivamente literario á análise da película adaptada, un erro que, naturalmente debe ser evitado na medida do posible, pois, como é obvio, unha película será mais ou menos valiosa con independencia do material que lle serviu de base. E é aquí cando entra en escena o concepto de fidelidade xa antes referido.

Ao longo do tempo, postulouse a fidelidade ao orixinal como unha necesidade imprescindible para atinxir unha boa adaptación, mais a fidelidade será froito da coherencia cun material narrativo considerado valioso. A fidelidade ven esixida pola propia calidade dunha obra literaria, mais non sempre é fácil conseguila, ben pola calidade do texto (susceptible de ser mellorado na adaptación), ben polas dimensións ou complexidade narrativas, sumando a todo isto que a aposta por ser fiel ao texto literario non constitúe nunca unha garantía de éxito. As transformacións necesarias para contar unha historia con outra forma expresiva, neste caso o texto fílmico, xa de seu poñen en cuestión, por si soas, o concepto de fidelidade.

Insiste Sánchez Noriega (2000) no feito de que unha adaptación non defraudará si á marxe de suprimir e/ou transformar accións e personaxes logra sintonizar coa interpretación dos lectores, e se o proceso foi levado mantendo as calidades cinematográficas que deben ser exixidas a un filme. O rexeitamento dunha adaptación nunca ha de facerse pola súa fidelidade ou infidelidade, mais pola escasa calidade ou pola desproporción entre o nivel estético do texto fonte e o da adaptación.

A adaptación en si non deixa de ser un camiño cheo de escollas e de opcións, mais a meta final debe estar sempre en conseguir transmitir o mesmo que conseguiu o orixinal para o público, no seu específico medio expresivo, e é aquí onde debemos centrar a meta da nosa breve análise reflexiva. Se a esencia, o que podemos considerar os elementos centrais do libro se conserva na película, debemos considerar esa adaptación como unha adaptación exitosa.

5. Do libro ao filme

5.1. Aproximación e distancia: semellanzas e diferenzas

Esta obra de Jorge Amado sufriu numerosas adaptacións filmicas desde a súa publicación. Ademais desta en que agora centramos a nosa atención, a do ano 2012 baixo a dirección de Cecília Amado, o romance foi adaptado ao cinema con anterioridade, en 1971 polo norteamericano Hall Bartlett, aínda que tamén foi obxecto dunha adaptación como serie de televisión, a finais dos anos 80 coa dirección de Walter Lima Junior, ademais de diversas adaptacións ao teatro e danza.

A primeira adaptación de 1973, foi filmada por americanos, con actores americanos e brasileiros. Concorreu ao Festival Internacional de Moscú en 1971 e en Rusia estímase que foi visto por cerca de 43 millóns de persoas, deixando unha fonda pegada nesa xeración. Nos Estados Unidos porén, foi un fracaso, sendo tildada de “socialista” e “hippie” e no Brasil, prohibida polo réxime militar, nunca foi debidamente lanzada e acabou por ficar no esquecemento.

A adaptación que aquí nos trae, de 2012, foi nominada en diversas categorías do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro; ao mellor guión adaptado, á mellor dirección artística, á mellor maquillaxe, ao mellor deseño de vestiario, ao mellor son, á mellor montaxe e mais á mellor banda sonora orixinal. As críticas recibidas foron variadas e diverxentes en relación coas súas virtudes e defectos, mais destacando sempre a banda sonora orixinal (da autoría de Carlinhos Brown) e a fotografía. A grandes trazos, podemos resumir as diversas apreciacións críticas na opinión xeral de que se trata dun filme irregular e con certa estética de “videoclip”. Porén, neste traballo, mais aló de analizar o filme dende un punto de vista técnico e nos seus resultados estéticos, o que imos tentar é buscar e analizar eses puntos en común ao filme e á

novela, para poñelos en común así como para comentar as súas diverxencias e converxencias.

Á hora de investigar a vida dos rapaces da rúa, Amado pasou certo tempo facendo pescudas sobre o tema e mesmo chegou a vivir entre eles (Esteves, 2013: 238). Cecília Amado, pola súa banda, desenvolveu unha serie de actividades nas diversas ONGs que traballan con adolescentes en Salvador, e sería de aí de onde, finalmente, seleccionaría os futuros actores da súa película. Tanto no filme como na novela, por tanto, hai unha clara intencionalidade en achegarse o máximo á realidade de que se parte e que se ficcionaliza, para poder plasmala do xeito máis realista posible.

Ben é verdade que as dúas obras están separadas por nada menos que setenta anos de diferenza, e, sendo consciente de que no período se ten producido unha mudanza de xeito continuo e notable, non podemos máis que supoñer a auténtica medida en que a realidade en Brasil se foi transformando.

De todos os xeitos, é tamén sabido por todos que os *meninos de rua* seguen a ser un dos índices máis evidentes dun grave problema social que permanece na actualidade, dun modo igual ou maior que no pasado, algo que como indica Esteves fai moi oportuna a súa relectura actual, pese a que tamén poidamos percibir certo ton *naïve* á hora de retratar a vida destes nenos abandonados que a protagonizan e alicerzan. Aínda que, no sentido agora apuntado, hai que ter tamén moi presente que, como afirmou Carlos Magalhães, referíndose en concreto aos espazos do romance amadiano en relación cos problemas da súa representación fílmica:

A preocupação documental dos problemas sociais é tamén un componente importante da produción amadiana, que não abre mão, no entanto, da utopia e da poesia [...]. Desta forma a produção inicial de Jorge Amado vive uma dialética e pode-se afirmar que o movimento pendular é um dos grandes responsáveis pela grande aceitação popular da narrativa do jovem escritor (Magalhães, 2004: 10).

Por outro lado, se, cunha perspectiva actual, na obra de Jorge Amado non é difícil

atopar un ton machista, misóxino, homófobo e até racista, non é menos certo que Cecília Amado, na súa transposición cinematográfica, tenta borrar esas pegadas, mais, pola súa banda, temos para nós que comete outro erro: o de utilizar un ton demasiado comercial a respecto do modo de vida baiano, centrando os seus esforzos, por exemplo, na retransmisión da súa omnipresente ‘musicalidade’ e na insistencia en dar a ver as súas festas populares, mais sen afondar moito máis aló dunha visión máis ben “turística” e superficial. Por outro lado, encontramos en ambas obras un forte ton didáctico: Cecília Amado parece ter como meta amosar ás claras que a beleza de Baía reside na multiculturalidade e na fusión, mentres Jorge Amado pon o foco na revolución como saída única para o necesario cambio da sociedade (Esteves, 2013: 236).

O filme que nos ocupa comeza cunhas primeiras imaxes dunha praia da costa de Baía, onde os barcos saen con ofrendas para a deusa Iemanjá. A veloz transición entre as imaxes de festa e as dun mercado na cidade vella sinala, xa desde o comezo, un modo fílmico-narrativo intencionalmente áxil, contrastando paisaxes abertas e cheas de luz, paisaxes naturais e de escenas cotiás na cidade, cos tons escuros das escenas que transcorren no almacén onde dormen os *capitães*. Estas escenas escuras, tristes, contrastan co brillo e tons claros das escenas que narran a relación entre Pedro Bala e Dora, por exemplo, cunha constante oposición entre o dramático e o alegre acentuada pola banda sonora do músico baiano Carlinhos Brown.

Esta película está claramente destinada a un público de mentalidade contemporánea e maioritariamente adolescente. É aí, nesa tipoloxía moi caracterizada do público a que se dirixe, onde a directora enfoca os seus esforzos, servíndose dun ritmo áxil para tentar evitar a perda de atención destes espectadores. Para adaptarse a contemporaneidade e a este público, Cecília tamén decidiu suavizar e rebaixar certos temas presentes no romance de que parte,

como son os temas de natureza sexual e o suicidio. O sexo entre menores fica moito máis de lado no filme, deixando a práctica totalidade das escenas sexuais exclusivamente no discorrer da relación de Dalva (unha prostituta) con Gato. Xa en canto ao tema do suicidio, no filme, está desvirtuado ou, por sermos máis precisos, eliminado coa axeitada transformación de Sem-Pernas en equilibrista para esa finalidade encubridora.

Este intento, por parte de Cecília Amado, para borrar do filme as pegadas máis ‘problemáticas’ da narrativa amadiana fai que a ideoloxía do seu avó, tan presente na novela, non se atope na película. Buscando unha énfase no aspecto amoroso (na relación de Pedro Bala e Dora) e na aventura, escolle deixar a un lado a folga, o socialismo e a loita de clases, tratando ademais a historia dun xeito menos transcendente e máis distendido, cun ritmo máis acelerado e utilizando en maior medida o humor. Vemos tamén un maior esforzo por unha representación alternativa dalgúns dos *Capitães da areia*, máis multiétnica e matizadamente ‘axeitada’ á mensaxe perseguida, mesmo nos principais personaxes como Gato, que é branco na novela, mais non no filme, ou Pedro e Dora, que deixan de ser louros para seren morenos.

De todos os xeitos, antes de proceder a analizar máis polo miúdo as tres personaxes e as dúas escenas escollidas como exemplificación significativa, debemos sinalar un último aspecto relevante que mudou na adaptación filmica en foco: o tempo da acción. Na novela, como xa comentamos con anterioridade non hai ningunha data, mais é de supoñer que transcorre nos anos 30. Sendo así, vemos como o filme trasladou a acción para os anos 50. Isto, en realidade, non supón máis problemas que os que afectan ao futuro de Volta Seca, xa que a súa loita cos canganceiros non ten sentido anos despois do seu fin, de aí que cando o Professor narre o futuro dos *capitães*, entre eles o de Volta Seca, teña aínda máis carácter de final necesariamente soñado e non de algo que nos resulte crible.

5.2. Personaxes principais

5.2.1. Pedro Bala

Pedro Bala é con 15 anos o líder dos *Capitães da areia*: Nas rúas desde hai dez anos nunca soubo da súa nai e do seu pai só sabe que morreu dun balazo. Cando se incorporou aos *capitães* o xefe era Raimundo, mais, ante a súa astucia para planear os traballos e a súa forma de tratar coa xente, non tardou en converterse no novo líder. É descrito co cabelo louro e cun corte na cara, regalo do rival Raimundo.

Este é un dos trazos que Amado máis destaca á hora de falar del, xa que é tamén algo que o une ao seu pai. Desde que Pedro descobre que o seu pai era un líder sindical e que morreu loitando pola xente, non pode evitar idealizalo a el e a loita en que participou. A súa aspiración non é outra que a de facer unha folga como o seu pai e João de Adão, loitar contra a autoridade e tamén morrer polo dereito da xente mesmo que só “vagamente [...] sabia o que era isso” (Amado, 2015: 89)

Será nese desexo de loitar pola xente onde Pedro Bala atope a súa nova familia e a súa redención. Pedro Bala ten unha estatura non só de líder, aparecendo inclusive como unha figura paternal, preocupada sempre polo futuro dos seus compañeiros, mesmo cando estes non o están. Un exemplo desta caracterización témolo na escena na cal a Professor lle ofrecen unha tarxeta para ir a Escola de Belas Artes e este a ignora por consideralo imposible. Pedro fala con el e preguntalle se pensou en ir, preguntando polo prezo e por saber se poderían pagala entre todos.

O camiño de redención de Pedro Bala comeza coa chegada de Dora e co comezo da súa historia de amor. Dora despertará algo nel, non a ve nin a trata como está acostumado a tratar ao resto das rapazas, fai sempre esa distinción, con Dora non sente simplemente desexo,

sente moito máis, algo ao que non está acostumado:

Noiva. Antes de que ela aparecesse ele nunca pensara nesta palabra: noiva. Gostava de derrubar negrinhas no areal [...] mas nunca pensara em deitar na areia ao lado de uma menina, menina como ele, e conversar de coisas tolas e correr picula como os outros meninos, sem a derrubar para fazer o amor (Amado, 2015: 210).

O heroísmo de Pedro Bala é unha constante na súa historia, dado que se sacrifica e mesmo deixa que o collan preso, para poder salvar aos seus compañeiros, e, cando está no reformatorio, négase a falar a pesar de que lle pegan; por Dora e polo conxunto dos seus compañeiros, fica calado. Cando por fin consegue escapar non tarda en ir rescatar a Dora ao orfanato, aínda que, realmente, xa sexa demasiado tarde e non tarde en morrer.

Podemos entender a ‘necesidade’ da morte de Dora para a trama de Pedro Bala, xa que a revolución é unha familia, é un asunto de familia, é a loita pola que ten que vivir e morrer. Neste sentido, Dora non entraría nesa visión de entrega total e absoluta á loita pola liberdade. Dora serve, en fin, para dar unha solución a Pedro Bala, para que este se resolva e poida deixar atrás os *capitães* e a infancia, e abrazar naturalmente a revolución.

Á marxe das evidentes discrepancias físicas (sen o corte na cara e sen ser louro) do Pedro Bala que nos presenta Cecília Amado na pantalla, atopamos que o xiro de neno delincuente a líder sindical aparece menos guiado e xustificado pola trama no filme, de tal maneira que podería mesmo sorprenden ao que asiste a película. Ante a decisión que leva á escolla de cortar os temas da folga, da loita sindical e do socialismo, o referido percorrido non permite chegar a unha natural e fundada evolución para este personaxe, como acontece na loxicamente e gradualmente construída que se desprende da ficción novelesca.

A esencia de Pedro Bala é indubidablemente a mesma en ambas versións, conservando na película ese aire de líder natural, carismático e cuxa máxima preocupación son os seus compañeiros, polos cales non dubida en sacrificarse. Mais tamén vemos, na transposición

cinematográfica unha visión menos conflitiva da personaxe.

Para poñer só un exemplo, reparemos nun episodio da novela, no cal Pedro Bala estupra a unha meniña no areal e que non aparece por ningures no filme. Poderíamos pensar que, nunha película de 96 minutos, simplemente non pasou o corte, mais tamén dá para pensar que se trata dunha escolla feita para evitar ter unha imaxe negativa de Pedro Bala. Tendo en conta de que está destinado a ser o heroe romántico dun público maioritariamente adolescente e considerando o ‘rebaixamento comercial’ do filme, este tipo de episodios poderían afastalo talvez desta meta, atraendo demasiada sombra ao seu carácter, mesmo cando na novela se intenta escusar o feito co arrepentimento final.

Diríamos, por tanto, que este Pedro Bala da película é moito máis fácil de agradar a ese potencial espectador preferentemente buscado pola adaptación realizada, ao non ter as mencionadas sombras e aparecer retratado sempre como o perfecto heroe que, ademais, muda completamente ao coñecer a Dora.

5.2.2. Dora

Dora é descrita como unha rapaza de trece anos que, tras a morte dos seus pais por causa da variola, fica soa co seu irmá pequeno, Zé Fuinha. Sentíndose unha carga para os veciños, marcha co seu irmán na procura dun traballo para ela e comida para el, sendo aí cando coñecen aos *capitães* e todo muda para ela.

Dora pasará a ser unha irmá, ou mesmo unha nai, para os rapaces do *trapiche*, mais non todos a verán do mesmo xeito. Desde un comezo Professor queda impresionado pola beleza dela e do seu cabelo louro, e algo similar acontece con Pedro Bala que inevitablemente se namora da valentía que demostra, sendo só unha nena.

Cando Dora chega ao *trapiche*, os rapaces intentan aproveitarse dela, mais João

Grande deféndeaa xunto con Professor, porque Dora “não é uma puta, é uma menina” (Amado, 2015: 182). Mais os ánimos non se calman até que chega Pedro Bala, asegurándolle que non a van tocar e que pode ficar esa noite. Con esa entrada e un tal comezo, Dora non pode evitar admirar a Pedro e velo como o seu auténtico salvador. Deste xeito, Dora, lonxe de reaccionar con medo, responde con dozura e atende aos feridos na liorta, incluso aos que a intentaron violar había uns poucos minutos antes, gañándose así o respecto e cariño dos rapaces.

Pese a que Pedro Bala só lle dera permiso para ficar un día, Dora négase a marchar, quere axudarlles e quedar con eles. Así, coa súa prolongada estadía, irá despertar no resto dos *capitães* eses sentimentos filiais, como aparece reflectido nunha escena na cal Dora, maternal, cose a camisa de Gato e este non pode evitar sentir que as caricias de Dora son de feito como as da súa nai, deixándoo cheo de sereno cariño e tranquila seguridade.

Dora representa todas as figuras da muller no sistema patriarcal: é unha nai, unha irmá e unha noiva. E mesmo representa o pecado, ou así a recibe e a ve Pirulito, a pesar de pronto mudar esa apreciación cando observa a súa dozura, pasando a considerala tamén como unha nai.

Ora ben, Dora tamén non trae só a súa condición de muller, mais tamén a de ser muller e branca: “não ria como as negrinhas do areal um riso insolente de convite, um riso de dentes apertados pelo desejo. Seu rosto era sério, parecia o rosto de uma mulherzinha muito digna” (Amado, 2015: 191). Podemos, por tanto, observar aquí máis unha vez eses detalles problemáticos da obra de Amado en canto á representación feminina e racial. Abonda con lembrar a explicación e as consecuencias de que Dora non atraía só a tentación porque non é como esas “negrinhas do areal”, ás que están acostumados os *capitães*, de aí que poida facerse respectar.

A parte disto, Dora é valente, quere ser un dos *capitães*, e por iso viste coa roupa deles

e participa con (e como) eles das súas aventuras. Esa valentía fai que Pedro Bala se namore dela, mais sente que esta atracción por Dora é perigosa, xa que teme que, se el a ve de maneira diferente á que correspondería a unha máis dos *capitães*, se poida provocar un grave problema no grupo, pois Dora podería así traer tamén consigo o perigo dunha probable desunión.

Mais no fondo, o que Dora representa realmente é o papel múltiple dunha nai para os máis novos, unha irmá para os máis vellos, unha noiva para Pedro e unha amada inalcanzábel para Professor. E Dora non só vive baixo estes roles no *trapiche*, para a prensa, Dora non é máis que unha rapaza inxenua, digna de piedade que se deixou levar polo mal camiño. Así acaban por levala para o orfanato, lonxe da liberdade, onde Dora non tarda en caer doente, morrendo pouco despois do seu rescate a mans dos *capitães*. A súa morte transfórmaa en estrela no ceo, mesmo, cando ese é un destino destinado supostamente aos homes en exclusiva, Dora merece e debe atinxir esa recompensa pola súa valentía, ou iso polo menos é o que cre Pedro Bala.

Tamén a Dora do filme é morena e non loura, mais, para alén das súas diferenzas físicas, conserva plenamente ese carácter de dozura e feminidade da personaxe da novela. Encontramos no filme unha maior presenza do triángulo amoroso que protagoniza con Pedro Bala e Profesor, mais, de un xeito xeral, o que supón Dora para a historia é esa representación deses roles clásicos atribuídos historicamente á muller: utilizada como unha posible redención para o heroe masculino e con un rol subxugado ao que convencionalmente representan os seus compañeiros, de aí que, como xa temos dito, o seu papel sexa o de ‘noiva de’, ‘nai de’ e ‘irmá de’. É por isto que a súa personalidade está subliminada, obedecendo a estes patróns, e que a súa importancia derive da súa relación cos outros, sobre todo con Pedro Bala, sendo a súa morte utilizada para que o camiño de Pedro prosiga até completar o seu destino.

5.2.3. Sem-Pernas

Sem-Pernas é un rapaz coxo cuxa actividade nos *capitães* é o de infiltrarse nas casas da xente común, finxindo ser un orfo desamparado. Aproveitándose da súa condición gaña a confianza dos donos e, tras coñecer a casa, alerta os *capitães* para que podan asaltala máis facilmente e con máis garantías de non ser atrapados. Por outro lado, a súa personaxe dá as mostras máis claras e presenta as consecuencias máis daniñas desa vida chea de falta de afecto e traumas, xa tantas veces referida como ‘xustificación’ de cada acto reprobable que poida cometer.

A súa vida está marcada polo odio, cun recordo de humillación baixo as mans duns soldados que o perseguen e que o marcan de por vida. É retratado ao longo do libro e do filme como unha persoa chea de odio e de rabia a respecto do mundo que o rodea, así como alguén eternamente atormentado. O comezo do final para Sem-Pernas comezará coa estadía na casa de dona Ester, onde por primeira vez na súa vida é tratado con cariño e respecto. Mais isto, lonxe de calmar a súa rabia non fai máis que aumentar o seu odio. Dona Ester, a señora que o acolle, perdera o seu fillo e cre ver en Sem-Pernas unha oportunidade de recuperalo.

Sem-Pernas, afeito a ese traballo de observación para o posterior roubo, non pode evitar pensar que nesta casa algo acontece de diferente: acostumado, como está realmente, a desexar o momento do roubo como vinganza por non ser ben tratado polos donos, nesta casa non pode sentir o mesmo, nin tampouco da mesma maneira. Xa non pode buscar a vinganza nunha familia que o trata ben, non sendo quen de odiar dona Ester, co que se encontra desconcertado sen ese odio e, en lóxica consecuencia, sen saber ben o que facer.

Encóntrase Sem-Pernas nun territorio descoñecido, non sabe que actitude tomar, non sabe como reaccionar ante o feito de ser querido, de aí que se rebele e, de maneira que quere

ser desafiante, fume diante da señora, coa inxenua finalidade de demostrarlle que non se merece iso. Sem-Pernas non sabe lidar co afecto, non se cre merecedor del. Anhela o que non pode ter e cando ten a oportunidade de ter o que sempre quixo non sabe reaccionar axeitadamente. E non só iso, se son bos con el, teme non poder levar a cabo o roubo e, así, traizoar os seus compañeiros, ou teme perder o seu odio, a súa principal motivación de vivir.

Sem-Pernas atópase na conxuntura entre traizoar a dona Ester (e roubarse a si mesmo a oportunidade de mudar a súa vida) ou aos seus compañeiros. E, ante esa disxuntiva, chora pola súa impotencia en resolver o dilema, querendo pedir perdón e sen poder facelo, circunstancia e estado de ánimo que aparece no comezo do filme, cando vemos a dona Ester lendo un libro para Sem-Pernas e este chorando sen poder verbalizar e comprender ben que é o que lle está a acontecer. Ao final, Sem-Pernas escolle os seus compañeiros e renuncia ao cariño de dona Ester. Mais esta escolla provoca un negativo cambio na maneira de ser dun Sem-Pernas cada vez máis cheo de rabia, falando mal a todos os seus compañeiros e procurando sempre discusións e pelexas. De feito, o único momento no cal realmente non vemos a este Sem-Pernas exasperado é cando está na compañía de Dora e do seu cachorro.

Se o comezo do final foi o asalto á casa de dona Ester, o acontecido na casa de Joana non fai máis que empeorar a súa xa precaria situación. Dona Joana era rica, solteira e tiña arredor de 45 anos, mais non acolleu a Sem-Pernas por bondade, se non porque desexaba estar con el. Para Sem-Pernas, o feito de estar con ela non fai mais que empeorar o seu carácter, frustrado polo feito de non poder manter relacións sexuais como el quere, se non como Joana lle deixa. Mais mesmo así non é quen de marchar, porque aínda que non sexa todo o que el quere, é mais do que tivo até o momento, xa que as rapazas coas que conseguira estar anteriormente fora sempre grazas ao uso da forza. Dona Joana é a primeira muller que quere estar con el por vontade propia, e mesmo que non sexa todo o que el idealmente desexaría, é

máis do que tivo nunca, e iso fai que o odio cara el e cara o mundo aumente progresivamente. Odia esa frustración, odia que non consegue, pois realmente non pode nin quere, saír desa casa, e, así mesmo, odia que mesmo ficando ao seu pesar non poida conseguir finalmente o que el quere.

É neste estado no cal chega o final para Sem-Pernas, arriscándose a roubar unha casa que el e todos sabían que resultaba moi arriscado, mais como Amado di “tinham sede de aventuras, estavam cada vez maiores, cada vez mais atrevidos” (Amado, 2015: 257). Mentres a policía o persegue, el non pode evitar pensar na vez que o collera a policía e en que non se pode permitir que volva a suceder o mesmo que daquela. Mentres escapa reflexiona sobre o seu odio, ese odio cara o mundo, motivado fundamentalmente pola falta de cariño na súa vida. Pensa en que cando si o tivo, tivo que abandonalo por estar demasiado marcado pola vida que levara anteriormente, e que nunca conseguiu amar ninguén, excepto o cachorro que o acompañaba. O odio é a súa única motivación, e recorda a dona Ester, e como o quería só porque buscaba ese fillo que perdera, recorda a dona Joana, que non o quería realmente, pois o utilizaba para poder experimentar o amor que nunca tivera na súa vida. Na verdade, nunca o quixeran, simplemente se aproveitaran e o se serviran del, procurando algo que el claramente non podía dar. E con este pensamento é como encontra o seu trágico final, tirándose ao baleiro mentres está a fuxir dos gardas.

Na liña de mitigar acontecementos que poidan resultar en exceso ‘duros’, no filme, o final de Sem-Pernas non é tan dramático. O seu final aparece narrado por Professor, mais non é presentado como unha certeza, simplemente se aventura a adiviñar que nun futuro Sem-Pernas será un trapecista, rebaixando o ton dramático do suicidio provocado por esa constante crise emocional na que vive. A película busca reflectir todo este camiño nunha escena chea de dramatismo, na cal Sem-Pernas se encontra na praia, cheo de rabia, enfadado

co mundo e cos seus compañeiros, sen saber como manexar eses sentimentos. Nesa escena, Sem-Pernas trasládanos un monólogo en que trata de facer converxer todo este doloroso camiño que vimos até agora, no cal berra ao mundo e a ninguén as súas frustracións e a súa raiba, sentíndose traizoado polos seus compañeiros, por quen el deu todo e, mesmo así, está convencido e sente que está a ser xulgado por eles.

O final no filme, como acabamos de dicir, non ten nin ese ton tan dramático, nin ese carácter tan decisivo. A escena coa que podemos saber do futuro de Sem-Pernas sérvese da voz en *off* de Professor –“Só não sei do Sem-Pernas. Mas acho que ele vai acabar sendo equilibrista” (Cecília Amado, 2012)– mentres vemos a un Sem-Pernas bebendo e ollando para o mar con determinación, e tras beber o último grolo, asistimos a como comeza a entrar no mar.

Esta falta de centralidade no diverxente tratamento de Sem-Pernas na película ten sentido cando temos en conta que son os aspectos de aventura e a relación de amor os que a directora, sen dúbida, prioriza. Deducimos, mais unha vez, que os cambios e as opcións se deben, case de maneira exclusiva, a agradar o público ao que vai dirixido, non querendo encher o filme de máis escuridade sombría e dunha maior negatividade das que considera necesaria a directora, como, de feito, acontecería se esta personaxe torturada mantivese unha centralidade equivalente á que ten no romance. Mais aínda considerando isto todo, débese ter claro que non se acaba por evitar que, no filme, atopemos tamén, como na narrativa, un Sem-Pernas que, probablemente, é o personaxe máis real e humano dos *capitães*, sendo tamén aquel que máis paga a inxustiza dese mundo no cal se ve obrigado a vivir.

6. Escenas seleccionadas

6.1. As luzes do carrusel

Nesta e na seguinte sección, centrarémonos en comparar, entre outras posibles e adecuadas, dúas escenas da película, escollidas por nós pola súa representatividade, coa versión orixinal da narrativa de Jorge Amado.

Comezaremos, pois, pola primeira escena que é un dos episodios máis significativos e fermosos, tanto da novela como do filme. O carrusel chega a cidade sendo unha sombra do que foi, coa pintura escachada, vello e faltándolle anacos, mais iso non pode impedir que sexa admirado por todos. O dono do carrusel convida a Volta Seca e Sem-Pernas para que lle axuden co seu funcionamento durante os días que estea na Baia, e eles fican entusiasmados coa oportunidade, xa que a pesar de que viran un carrusel moitas veces, case sempre fora de lonxe e nunca puideran montar nun.

Aproveita aquí o escritor, para que saibamos de Sem-Pernas o día no cal comprara a entrada para un carrusel, mais que non conseguira usar porque o garda o expulsara pola súa roupa e, despois, mesmo o encargado de vender os billetes se negara a devolverlle o diñeiro, non deixándolle máis solución que o roubo e lamentando non poder ter montado no carrusel como desexaba.

Cando os *capitães* ven o carrusel fican encantados e, cando Sem-Pernas e Volta Seca lles contan as novas, todos senten envexa por eles. É aquí cando Professor convence a Sem-Pernas, co entusiasmo de Pedro Bala e do resto dos compañeiros, de que, ao acabar a función poña en marcha o carrusel de novo e só para os rapaces.

O día que os *capitães* tiñan acordado ir ao carrusel, chega o padre José Pedro ao almacén con un convite. Trae diñeiro para que poidan andar nos cabaliños, e pese a que llo

dera unha freguesa para comprar velas, el non puido evitar coller parte do diñeiro para convidar os nenos. Mais cando eles lle contan que xa ían ir gratis, entre agradecementos e desculpas da boca de Professor, João Grande comprende, pola reacción do padre, que os cartos eran da igrexa, e unha vez que isto sae á luz mesmo Sem-Pernas, que non gustaba especialmente do padre, se ofrece para devolver o diñeiro sen que ninguén saiba nada.

Pedro-Bala considera que está en débeda co padre e convídao para ir con eles para o carrusel. E alí, no fantástico e lúdico ambiente dos cabaliños, todo é perfecto. Non importa a realidade fora do que están a ver, non importa que non teñan ninguén a darlles cariño nin conforto, nin que non teñan pai nin nai. Nese momento “esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças” (Amado, 2015: 83)

Cecilia interpreta esta escena dun xeito un pouco diferente. Na súa versión son Pirulito e Volta Seca quen traballan nos cabaliños, xa que Sem-Pernas se encontra nunha casa facéndose coa confianza dos señores para poder atracala nun futuro co grupo. Tamén muda a interacción co padre José Pedro, no filme el chega e convida a uns doces e entre risos comenta como colleu os cartos da igrexa porque “achei que era justo”, mentres os rapaces rin e corean ese comentario. Na novela esta interacción é usada para contar a historia do padre José Pedro e da maneira e dos motivos que o achegaron aos *capitães*, ao mesmo tempo que serve para ver como de leais son estes rapaces, que, ante o esforzo do padre, non dubidan en aceptalo como un deles por ese día. Resulta obvio que nunha película hai que facer concesións sobre que historias secundarias merecen dar o salto a pantalla e cales ficar no ámbito da novela, e aquí vemos como a escolla de Cecília Amado é unha vez máis deixar a un lado a vertente máis dramática (omitindo a crise de conciencia do padre ou a historia de Sem-Pernas), preferindo dar un ton máis relaxado, de humor e aventura a historia.

Este é, na nosa modesta opinión, o episodio que mellor recolle a esencia do que

Amado nos quiere deixar como mensaxe na obra: Mesmo que, para moitas persoas, eles non sexan mais nenos e só sexan recoñecidos como ladróns, isto non elimina o feito de que no fondo son nenos, a pesar de que non se lles deixe gozar da realidade de seren e querereren ser tales. Realmente, é fácil comprobar como é Sem-Pernas o encargado de facernos ver o lado máis duro da súa situación, mentres o resto, por esa noite, goza do feito de ser nenos e de poder comportarse como corresponde a tal condición humana.

6.2. Escena final

Na película, ao igual que no libro, resulta doado constatar que, tras a morte de Dora, o ritmo se acelera dunha maneira cada vez máis acentuada. No filme, neste sentido sintético e rítmico, preséntasenos o final de xeito resumido e narrado por Professor, sendo el o encargado de transmitirnos o futuro dos *capitães* coa súa voz en *off*, volvendo a ver a deusa Iemanjá, ao igual que ao comezo do filme, pretendendo conseguir así unha narración circular.

Professor, na súa condición de narrador de historias, transmite o futuro dos *capitães* como se se tratase de unha máis das súas historias, cheo de humor e con aires de aventura. Todo isto contado entre risos a Zé Fuinha, o irmán de Dora, con un ton cheo de alegría e unha clara exteriorización de diversión, narrando un futuro anhelado por todos: el será artista, Pedro axudará a todos os nenos da rúa, Pirulito será Papa e Sem-Pernas... Que será de Sem-Pernas? El é o único que non o sabe con a mesma certeza que os demais, mais ao final pensa que acabará por ser un equilibrista. E isto todo, non de maneira casual, remata coa imaxe de Pedro con Iemanjá, navegando ambos cara o horizonte, cara o futuro, cara a aventura que será a súa nova vida, loitando sempre pola liberdade.

Na novela, o futuro dos Capitães ten outro ton totalmente distinto. Son verdades e feitos que non son sempre tan esperanzadores. O final de Sem-Pernas non é máis unha

hipótese de Professor, é unha realidade triste, pois a dor que cargaba no seu corpo levouno ao suicidio; Volta Seca, no libro vai loitar baixo o mando de Lampião, matando “pola liberdade”. Lémbrese que, como antes dixemos, no filme, nun anacronismo só válido no territorio da ficción, tamén se nos di que Volta Seca vai loitar cos canganceiros, mais nos anos 50 sería improbable, cando non realmente imposible, xa que non estaban xa en activo ou, en todo o caso, resultaban ser un fenómeno, por tan degradado e case extinto, completamente residual.

Isto non fai máis que acabar por darnos unha certeza de que Professor se move máis no campo do desexo do que no da ‘realidade’, ao igual que acontece con Pirulito, non está narrando o final ‘real’, mais conta só algo soñado polos *capitães* e aqueles que fan a mellor historia, como bo narrador que é. Vemos de novo esa predilección por un ton máis lixeiro, optando Cecília Amado pola escolla dun final máis aberto, esperanzador e máis acorde coa liña que seguiu ao longo de todo o filme e que, na verdade, tamén o xera.

7. Conclusións

Como coidamos que se pode deducir das páxinas precedentes, a intención principal deste traballo non é outra que a simple comparación da novela de Jorge Amado *Capitães da areia* e a última adaptación cinematográfica desta obra, realizada por Cecília Amado no ano 2012.

Antes de comezar a análise intentouse facer unha brevísima achega ao conxunto da obra de Jorge Amado, especialmente da próxima ao romance aquí enfocado, para situar a súa figura e a súa escrita da altura na literatura brasileira.

Nunha relevante sección do traballo, máis xeral e de carácter introdutorio e contextualizador, ocupámonos dos temas principais e dominantes na novela, sendo estes a liberdade, a denuncia social e o símbolo e a realidade histórica dos *meninos de rua*. Xa no seguinte apartado, pertencente tamén á parte introdutoria, centrámonos nalgúns conceptos da adaptación e falamos de maneira moi xeral sobre a relación entre cinema e literatura.

A seguir, nunha segunda parte máis aplicada á análise e á comparación pretendidas, centrámonos sucintamente, primeiro, en facer unha achega xeral as dúas obras para, despois, centrarnos en detalles máis concretos.

Así, abordamos, nun apartado inicial desta sección, as principais personaxes e o como son retratadas no filme, sinalando as diferenzas en orde a entender as intencións que a directora procurou na súa obra.

Por último, redactamos outro capítulo no cal examinamos dúas escenas escollidas do filme para, dado o seu carácter representativo e exemplar, comparalas coas mesmas secuencias narrativas tal e como aparecen estruturadas significativamente no libro, e todo isto para indagar se as intencións da directora foron sempre acordes coa novela, ponderando, na

medida en que sexa posible, cales foron os resultados obtidos.

Tras o traballo analítico e o labor de comparación realizados, chegamos a conclusión valorativa de que o filme *Capitães da areia* pode ser considerado unha adaptación aceptable. Pese ao feito de que o tema principal no filme sexa a relación amorosa entre Dora e Pedro Bala, mudando en relación á temática que a narrativa literaria privilexia, a directora foi capaz de crear unha versión máis ‘axustada’ e ‘axeitada’ ao maioritario gusto contemporáneo, en relación ás posibilidades ofrecidas polo mundo de Amado. Dada a duración do filme é de destacar o feito de que os puntos principais e máis importantes da novela fosen respectados e podemos desculpar as principais diverxencias, creadas polo feito de crear a directora ese ton vibrante e de aventura facilitadoras da recepción, ao igual que o feito de estas estaren enmarcadas con fermosas escenas do imaxinario baiano e acompañadas da excelente música de Carlinhos Brown.

De todos os xeitos, neste sentido, só lamentamos o feito de non termos podido considerar as actuacións dos rapaces como un *plus* do filme. É obvio e constatábel o feito de que esta adaptación non se atopará como mostra do mellor cine contemporáneo brasileiro, mais si que fai un traballo máis que suficientemente hábil de adaptación para o público novo e actual, facilitando que se poidan achegar a un mundo que Jorge Amado creou en 1937, mesmo tendo en conta que, considerando todas as diferenzas derivadas do uso de medios expresivos diversos e vehículos artísticos dispares, estamos realmente convencidos de que non pode ser comparado co orixinal literario en que se alicerza.

8. Referencias bibliográficas

- Amado, C. (Director). (2012). *Capitães da areia* [DVD]. Lisboa: ZON Audiovisuais.
- Amado, J. (1972). “Discurso de posse na Academia Brasileira”. En AAVV. *Jorge Amado. Povo e Terra. 40 anos de literatura* (pp. 3-36). São Paulo: Livraria Martins.
- _____ (1991). “Entrevista a Jorge Amado”. En Ricciardi, G. *Auto-retratos* (pp. 47-67). São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2015). *Capitães da areia* (13ª ed.). Alfragide, Portugal: Leya, SA.
- Bosi, A. (1994). *História concisa da literatura brasileira* (33ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Esteves, A. R. (2013). “De la letra a la imagen: lectura en contrapunto de *Capitães da Areia* (2011)”. En Rivas, A. (ed.). *Jorge Amado: Relectura en su centenario* (pp. 227-241). Salamanca: Universidad de Salamanca, Centro de Estudios Brasileños.
- Magalhães, C. (2004). “Espaço, cinema e representação: os romances urbanos de Jorge Amado”. En *Cadernos de letras*, 1 (*Amado, o Jorge da Baía*) (pp. 9-23). Salvador: Faculdades Jorge Amado.
- Niskier, A. (2013). “Jorge Amado e a literatura brasileira”. En *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado. História, Literatura e Cultura* (pp. 13-27). Ilhéus: Editus.
- Peña-Ardid, C. (2009). *Literatura y cine* (4ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Stegagno Picchio, L. (2004). *História da literatura brasileira* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Subouraud, F. (2010). *La adaptación: El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paidós.