

“Capitães da areia”: mergulhos no imaginário das águas, na cultura afro-brasileira, nas relações de gênero e em imagens simbólicas da Infância

Cláudia Maria Ribeiro – Universidade Federal de Lavras – MGⁱ
Alberto Filipe Araújo – Universidade do Minho – Braga - Portugal

O livro de Jorge Amado intitulado *Capitães da Areia* foi publicado em 1937, depois de implantado o Estado Novo; 808 volumes desta primeira edição foram queimados pelo governo em Salvador com o argumento de que eram nocivos à sociedade. Em 1944, nova edição marca época na vida literária brasileira. O autor narra o cotidiano de crianças que moram em um armazém abandonado na beira do cais e encharca a obra com o contexto da época: a epidemia de varíola, a perseguição das crianças infratoras pela polícia, a luta de classes, o ideal comunista, os cultos afro-brasileiros. Assim, a trama possibilita mergulhos nos contextos histórico-culturais, na marginalização das crianças, na liberdade e no abandono, na tomada de consciência das injustiças sociais, no início de tempestade com a entrada de uma menina no grupo e das relações de gênero. A obra foi adaptada para o rádio, teatro e, especialmente para o cinema em 2011, com a direção de Cecília Amado, trilha sonora de Carlinhos Brown e atores escolhidos nas Organizações não Governamentais em Salvador – BA. Optamos por analisar os textos contidos tanto na obra escrita em 1937 quanto na adaptação feita para o cinema em 2011. A referida análise veiculará conceitos do imaginário nomeadamente do imaginário das águas, das relações de gênero e da simbologia da infância navegando pela cultura afro-brasileira e suas raízes africanas.

Palavras-chave: imaginário das águas, gênero, cultura afro-brasileira, criança simbólica.

1. Navegando por contextos histórico-culturais

O contexto da trama de Jorge Amado imbrica-se com o Estado Novo, golpe liderado por Getúlio Vargas – governo autoritário que censurava os meios de comunicação; implementou forte esquema de repressão governando por decretos-leis. Contraditoriamente foi chamado “o pai dos pobres” pela criação dos direitos sociais. A capoeira, proibida no Brasil, teve a liberação de sua prática na década de 30 sendo apresentada como esporte ao presidente, em 1953, pelo Mestre Bimba que, segundo ele, era o “único esporte verdadeiramente nacional”. A capoeira, assim como as manifestações religiosas, o curandeirismo, estão presentes na obra de Jorge Amado e são um convite ao retorno do início da vinda dos negros para o Brasil – que pertenciam a civilizações diferentes e provinham das mais variadas regiões da África. Suas religiões

estavam ligadas a certas formas de família ou de organização do clã, a meios geográficos específicos, a estruturas aldeãs e comunitárias. A escravidão mudou tudo isso. E as pessoas escravizadas foram obrigadas a se incorporar, quisessem ou não, a um novo tipo de sociedade baseada na família patriarcal, no latifúndio, no regime de castas étnicas (BASTIDE, 1971, p. 30). A escravidão durou muito tempo: três séculos! E o Brasil foi-se modificando:

O século XVIII, por exemplo, viu a produção mineira dominar o regime das grandes plantações; o século XIX, o desenvolvimento da urbanização; enfim, a miscigenação e a ascensão do mulato modificaram, pouco a pouco, a antiga estratificação de castas, no fim do Império (Idem. Ibidem. 1971, p. 30).

Do Império à República, da substituição do trabalho escravo ao trabalho livre, houve o êxodo do campesinato do povo negro para a cidade. Os Capitães da Areia são um retrato da passagem de uma sociedade de castas para uma sociedade de classes. Tudo isso não deixou de repercutir nas religiões afro-brasileiras.

Assim, a influência da cultura africana faz-se presente na obra de Jorge Amado não só no contexto político, das manifestações culturais e também da religião. O filme – homônimo do livro – especialmente encharca da simbologia das águas, cenas das tradições africanas e permite-nos pensar nos sacerdotes, adivinhos, médicos feiticeiros que potencializaram os valores religiosos quando tinham tudo para enfraquecer-se:

A Igreja sem o querer ajudou a sobrevivência dos cultos africanos. A confraria não era evidentemente o candomblé, mas constituía uma forma de solidariedade racial que podia servir-lhe de núcleo e continuar em candomblé com o cair da noite (Idem. Ibidem. p.79).

A força dessa religiosidade perdurou por anos e Jorge Amado inunda os Capitães da Areia com a referida religiosidade. Na África, o culto tinha um caráter familiar e era exclusivo de uma linhagem, clã ou grupo de sacerdotes. Com a vinda ao Brasil e a separação das famílias, nações e etnias, essa estrutura se fragmentou. Mas os negros criaram uma unidade e partilharam cultos e conhecimentos diferentes em relação aos segredos rituais de sua religião e cultura. O Candomblé nasceu na Bahia:

Tudo o que a religião faz é colorir de um certo matiz a reivindicação social de uma classe oprimida; é também agregar práticas colaterais, sem nenhuma influencia sobre o movimento de revolta em si, como o uso de amuletos; dessa maneira, ainda hoje o bandido do Nordeste, o cangaceiro, usa “fechar o corpo”,

para estar ao abrigo das balas da polícia. Ninguém pensa, no entanto, em dar a seu banditismo raízes místicas. Enfim, a religião pode servir de meio, em vista de um fim econômico, ser usada como tática revolucionária, sendo o misticismo sempre um potencial de força explosiva que pode agir como instrumento de propaganda ou de revolta (Idem. *Ibidem*. p. 153).

Todo esse movimento de transformação, desde a chegada do povo negro ao Brasil, ou seja, as proibições das manifestações culturais e religiosas, as tentativas de submeter a cultura africana à cultura europeia, as resistências e transgressões, têm no início do filme em tela um anúncio: o barulho do mar e as pegadas na areia. Mar ... “imenso receptáculo das águas, sede da origem da vida. Simboliza, assim, o dinamismo próprio da vida; de suas ambivalências” (REVILLA, 2012, p. 469). Areia ... plasticidade! Indício de muitas formas. Esse movimento de transformação está na obra de Jorge Amado que assumiu reconstruir a realidade documentada em notícias de jornal; que apresentou a complexidade dos personagens e a dimensão política de alguns deles, principalmente o personagem Pedro Bala que trazia consigo o desejo de transformar o mundo. O filme inicia-se com suas pegadas na areia, beira-mar – que sucessivamente as apaga. “Capitães da Areia” – contradições que navegam pela força e fragilidade; liberdade e abandono:

O prazer que se sente quando caminhamos sobre ela [areia], quando nos deitamos nela, quando nos afundamos em sua massa suave – como se vê nas praias – relaciona-se inconscientemente com o *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É, efetivamente, como uma procura de repouso, de segurança, de regeneração (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 85).

A imensidão do mar, cenário do livro e do filme anuncia também os monstros que são armazenados nele, os perigos, o desconhecido. Mas também é cúmplice das descobertas da menina Dora, expressando sua sexualidade – quer seja nadando, correndo na areia e nas ondas quebrando na praia, quer seja sentada junto a Pedro Bala, no trapiche beira-mar onde aconteceu o primeiro beijo. Essa ambivalência, portanto, remete-nos ao imaginário das águas e suas contradições: sagrado e profano; masculino e feminino; calma e agitação; vida e morte:

Al lado de estas circunstancias inescapables, no concedemos demasiada influencia ulterior a esporádicas analogias respecto de la muerte, como la que legó Jorge Manrique: *Nuestras vidas*

son los ríos / que van a dar em la mar / que es el morir...
(REVILLA, 2012, p. 470).

Morte anunciada de Dora – única menina entre os Capitães da Areia. Corajosa, jogava capoeira, protetora do irmão, namorada de Pedro Bala, “mãe” dos meninos. Quando chegou ao trapiche levada pelo personagem Professor que a encontrou na rua, desencadeou imensas discussões entre os meninos. Vários deles pensavam que se havia uma menina ali, era para ser violentada. Os diálogos que se estabelecem apontam as concepções de sexo e gênero: mulheres existem para dar prazer aos homens; para serem “deitadas no areal”. Esta é outra possibilidade de navegar pelo livro e pelo filme: as profissionais do sexo e o contexto dos presentes, dos pagamentos, dos usos de seus corpos pelos homens.

A personagem Dora traz uma enxurrada de possibilidades para problematizar as relações de gênero. Este conceito, segundo Scott, pode ser compreendido como "elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos" e como "uma forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995, p. 86). Na trama, a única menina que passa a viver com os Capitães da Areia faz emergir as diferenças percebidas entre os sexos numa sociedade machista. Mas Dora exerce o poder e apresenta aos meninos outra forma de ser mulher. Estão mergulhados numa:

construção social feita sobre diferenças sexuais. Gênero refere-se, portanto, ao modo como as chamadas “diferenças sexuais” são representadas ou valorizadas; refere-se àquilo que se diz ou se pensa sobre tais diferenças, no âmbito de uma dada sociedade, num determinado grupo, em determinado contexto (LOURO, 2000, p. 26).

A representação dessas “diferenças sexuais”, nos idos dos anos 30 do século XX, contexto da obra de Jorge Amado, permite-nos afirmar, considerando os referenciais de Butler, que o gênero é um processo que não tem origem nem fim, de modo que é algo que “fazemos”, e não algo que “somos” (SALIH, 2012, p. 67). Dora surpreendia os Capitães da Areia com enunciados inesperados. Anunciava, portanto, enunciava outro jeito de ser menina-mulher. Referimo-nos aqui às formulações de Foucault sobre o discurso como “grandes grupos de enunciados” que governam o modo como falamos e percebemos um momento ou momentos históricos específicos (LOURO, in SALIH, 2012, p. 69).

As cenas do preparo de Dora para jogar capoeira revestem-se de contradições sendo que ela se traveste em menino. Aperta o seio com uma faixa, prende o cabelo... e

realiza seu desejo. Resiste. Transgride. A mecânica do poder em Foucault subsidia nossa análise das experiências cotidianas:

Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana (2011, p. 131).

Assim “há modos de “construir” a nossa identidade que irão perturbar mais ainda quem está diretamente interessado em preservar as oposições existentes, tais como macho/fêmea, masculino/feminino, gay/hetero e assim por diante” (SALIH, 2012, p. 65). A identidade de Dora explodia binarismos:

- vai andar com a gente pela rua, batendo coisas...
- Isso mesmo – sua voz estava cheia de resolução.
- Tu endoidou...
- Não sei por quê.
- Tu não tá vendo que tu não pode? Que isso não é coisa pra menina. Isso é coisa pra homem (AMADO, 2013, p. 195)

Conforme já dissemos, Dora inventa o seu jeito de ser menina-mulher e vai processualmente ganhando respeitabilidade entre os Capitães da Areia; costura-lhes as roupas, cata piolhos. Apaixona-se por Pedro Bala, líder do grupo e toma a iniciativa do primeiro beijo e da única relação sexual à beira da morte!

E o mar de testemunha. Não só das brincadeiras de Dora e Pedro, mas também nas cenas do filme em que os muitos, muitos meninos brincam na água, correm na areia, participam do cortejo para Iemanjá. O mar que “oscila entre segurança e vulnerabilidade, riscos e certezas, atalhos e caminhos traçados. Justamente por nada ser garantido é que o gosto pela vida acompanha a relação do homem (e acrescentamos da mulher) com o mundo, com a natureza” (LE BRETON, 2007, p. 9).

Essa simbologia encharca os Capitães da Areia que viviam em risco, mas esse era o preço da liberdade:

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola. E o grupo era de mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche (AMADO, 2013, p. 45).

Liberdade para participar dos cultos afro-brasileiros. Desde a chegada do povo negro ao Brasil eles não podiam se “defender materialmente contra um regime onde todos os direitos pertenciam aos brancos; refugiou-se, pois, nos valores místicos, os

únicos que não lhe podiam arrebatam” (BASTIDE, 1971, p. 96). Mas essa construção histórica, desde o tempo da escravidão, até os dias atuais não tem sido fácil. Especialmente numa época de repressão na Bahia, como na década de 30 do século XX:

A resistência da civilização e da religião africanas não pode todavia impedir a ação do meio católico ambiente e essa civilização ou essa religião não puderam subsistir senão se sincretizando mais ou menos profundamente com o cristianismo (Idem. Ibidem. 1971, p. 157).

Jorge Amado traz, em *Capitães da Areia*, a personagem Don’Aninha, a mãe do terreiro da Cruz de Opô Afonjá (...) ela sabe de tudo que Yá lhe diz através de um búzio nas noites de temporal (AMADO, 2012, p. 32). Quando a polícia prendeu a imagem de Ogum – pela proibição aos cultos – ela, amiga dos meninos, foi pedir a Pedro Bala que a recuperasse. Outra cena repleta de significados, quando, beira-mar, o líder dos Capitães da Areia aparece com a imagem – erguendo-a como um troféu! Houve todo um planejamento para recuperar a referida imagem. A estratégia era deixar-se prender para penetrar na cadeia. O diálogo entre Pedro Bala e o delegado inunda as relações de poder/saber/verdade (FOUCAULT, 2011). Se resistir é criar, a cena possibilita-nos pensar quantos saberes estavam em jogo: dizer que era filho de um saveirista, que foi esquecido na orla, que roubou a mulher de propósito, pois queria ficar abrigado na cadeia. Tudo isso para que a imagem de Ogum fosse recuperada. A polícia tentava reprimir as manifestações religiosas, mas as resistências eram mais fortes como o culto a Iemanjá.

O cortejo de Iemanjá também é repleto da poética das águas:

En la religión candomblé, tan extendida em el Brasil de raíces africanas, diosa de los oceanos, que em estricta coherencia com el simbolismo universal por ello mismo es madre de todo lo que existe; es decir, principio de vida al cabo (las águas como origen) ... En cuanto deidade oceânica es pródiga en toda clase de bienes, compassiva y propicia (REVILLA, 2012, p. 801)

Pedro Bala, quando chega beira-mar, no dia do cortejo para Iemanjá, o barco com a imagem já estava na água. Nadando, chega até o barco e presenteia a entidade com um espelho, juntando-o aos outros presentes. “O espelho (do latim *speculum*) exerceu, desde sempre, um grande fascínio sobre o espírito humano gerador de um espaço de *ambiguidade*: a imagem que reflecte é simultaneamente *idêntica* (ainda que invertida) e *ilusória*. O espelho assume, assim, sentidos radicalmente opostos: representa a *verdade* (símbolo mariano) e a *aparência* (símbolo demoníaco)” (BAËNA,

s.d/s.p.). Quando o espelho, ofertado à Iemanjá, aparece no filme, incita-nos a pensar nessa simbologia das contradições que borbulha no chefe do grupo Capitães da Areia – um menino loiro e filho de um grevista morto no cais. Tinha ido parar na rua por volta dos cinco anos de idade e desde jovem já se mostrava corajoso e o mais capacitado a se tornar o líder das crianças. Esse menino interagiu com tantas outras pessoas – Boa-Vida, Querido-de-Deus, Professor, Volta-Seca dentre tantos outros. Boa-Vida – indolente e sossegado; Querido-de-Deus – grande capoeirista que ensina sua arte para alguns e exerce grande influência sobre os garotos. Professor – intelectual do grupo. Frequentavam as conversas do cais e rituais de Candomblé:

Andaram para o candomblé do Gantois (o Querido era Ogã), onde Omolu apareceu com suas vestimentas vermelhas e avisou a seus filhinhos pobres, no cântico mais lindo que pode haver, que em breve a miséria acabaria, que ele levaria a bexiga para a casa dos ricos e que os pobres seriam alimentados e felizes. Os atabaques tocavam na noite de Omolu. E ele anunciava que o dia de vingança dos pobres chegaria. As negras dançavam, os homens estavam alegres. O dia vingança chegaria (AMADO, 2013, p. 90-91).

“Iemanjá ajuda na pescaria” (...), “Omolu mandou a bexiga (varíola) negra para a cidade” (...) “Dora é jogada em alto mar, depois de morta e “vai para Iemanjá” (Idem. Ibidem. 2013. p. 90, 149, 167, 230). Tanto no livro quanto na versão para o cinema as cenas se reportam à religião africana, aos seus cultos, aos curandeirismos que são a continuação da medicina primitiva dos índios ou trazidos da África pelos escravos.

Assim, a obra de Jorge Amado – Capitães da Areia possibilita-nos navegar pelos imaginários quando penetra nas raízes da raça, da cultura, das tradições do povo negro. Especialmente o livro e o filme analisados suscitam perguntas que geram tantas outras perguntas que incitam-nos a visitar os porões do imaginário (VEIGA-NETO, 2012). Por que a obra Capitães da Areia foi proibida quando lançada? Por que a versão para o cinema está encharcada da metáfora das águas? Por que o livro apresenta certas características para os personagens e o filme não? Essas perguntas e tantas outras remetem-nos à ancestralidade dos eventos psíquicos que requerem mergulhos na tradição fazendo borbulhar também o imaginário. E, considerando que o livro e o filme escolhidos para as problematizações têm o tema das crianças, daí decorreu a nossa opção por fazer emergir a simbologia da Infância. A enxurrada de perguntas continua: em quê as imagens simbólicas da Infância se revelam importantes para a problematização do tema central? Ensaíamos uma resposta: por detrás das crianças

particulares, nas circunstâncias de seus contextos sócio-históricos-culturais emerge, nos porões do imaginário, a Infância simbólica.

2. Imagens simbólicas da Infância

As considerações elaboradas em 1940 por Jung acerca da psicologia do arquétipo da criança e publicadas em 1941, em co-autoria com Karl Kerényi, no livro *Einführung in das Wesen der Mythologie (Introdução à essência da Mitologia)* oferecem-nos o ponto de partida da nossa reflexão sobre as características da Criança simbólica. O tema da criança aparece ligado ao pensamento mítico arcaico, ao arquétipo da mãe e à felicidade paradisíaca (ARAÚJO, 2004).

A Criança arquetipal como “representação do aspecto infantil pré-consciente da alma colectiva” (JUNG, 1993, p.118), ou seja, enquanto manifestação dominante do *inconsciente coletivo* precede o tema da criança e a experiência concreta da criança e não o contrário. Esta observação é igualmente válida para a representação mitológica da infância:

A representação mitológica da criança não é textualmente uma cópia da ‘criança’ empírica, mas um símbolo claramente reconhecido como tal: trata-se de uma criança divina, miraculosa, – não de uma criança humana – de uma criança procriada, colocada no mundo e criada em circunstâncias realmente extraordinárias. As suas aventuras e gestos são tão monstruosos como a sua natureza e a constituição do seu corpo. É unicamente em função das suas qualidades não empíricas que se torna necessário falar de um ‘tema da criança’. Além disso, a ‘criança’ mitológica também aparece sob a forma de deus gigante, de ‘polegarzinho’ [*poucet* no original], de animal, etc., o que indica que não se trata de uma causalidade racional ou de uma criança concreta. O mesmo argumento vale para os arquétipos do ‘pai’ ou da ‘mãe’ que são igualmente símbolos irracionais da mitologia (1993, p.119).

Em resposta a um pedido de Karl Kerényi – mais precisamente no seguimento dos seus estudos *A Criança Divina* e *A Jovem Divina* (1939-1940) – Jung elaborou uma série de comentários sobre a psicologia do arquétipo da criança, sendo aqui de destacar as facetas que constituem a figura arquetipal da Criança apresentados em pares: inocência-perversidade, divina (o “deus-criança”) – heróica (a “criança-herói”), protegida-abandonada, solitária-cósmica, fragilidade-invencibilidade, passado-futuro.

Tendo em conta as principais características da Criança arquetipal, perguntamos acerca dos seus significados e correlativamente da Infância enquanto tal. Assim, podemos afirmar que a Criança representa, como atrás dissemos, o “aspecto infantil pré-

consciente da alma colectiva” que corresponde ao estágio “urobórico” (condição paradisíaca do desenvolvimento da criança) de Erich Neumann: este caracteriza-se por um “mínimo de desconforto e tensão e um máximo de segurança, e também pela unidade entre o eu e o tu, entre o Self e o mundo” (1991, p. 14). Identificamos esta unidade com a realidade unitária do paraíso, cujos símbolos mais marcantes são o “refúgio”, o “lar original”, o “círculo”, a “esfera”, o “oceano”, o “lago” e por todas as imagens associadas ao mito do Paraíso, tais como a do andrógino, da vegetação luxuriante e dos frutos variados que lhes estão associados, das águas correntes, etc: “Infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado, portanto o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário, de que a infância está próxima. A infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 404), e de “felicidade simples” (BACHELARD, 1968, p.106).

O tema da Criança, ao aparecer como um símbolo altamente pregnante, visto que é uma das facetas do “Si-Mesmo” (*das Selbst*), tende a exprimir-se através de formas arredondadas, pois são aquelas que estão em melhor posição de reunir os contrastes numa mediação harmônica (*coincidentia oppositorum*). Por isso, nada mais natural que a Criança, enquanto “ser do início, mas também do fim” (JUNG, 1993, p. 140), faça uma espécie de *conjunctio* entre o passado e o futuro. Por outras palavras, o que pretendemos dizer é que a Criança arquetipal, à semelhança de Jano da mitologia romana para quem o futuro e o passado estavam sempre diante dos olhos (GRIMAL, 1992, p. 258-259), possui uma dupla natureza: o futuro (“o seu final é depois do homem” como quer Jung) e o passado (“o ser inicial era antes do homem”, de acordo com Jung). Daí não ser de estranhar que ela se afirme simultaneamente como um ser do “início” ou do princípio e um ser do “fim”: “Psicologicamente, esta afirmação significa que a criança simboliza a natureza pré-consciente e pós-consciente do homem. A sua natureza pré-consciente é o estado inconsciente da primeira infância; a sua natureza pós-consciente é uma antecipação, por analogia, para além da morte” (JUNG, 1993, p. 140). Pensamos assim que esta “natureza pré-consciente e pós-consciente do homem” que a Criança simboliza “testemunha a infância do homem, do ser tocado pela glória de viver” (BACHELARD, 1968, p. 101), ou não é a vida caracterizada pela tensão permanente entre o “início” e o “final”, entre o “abandono” e a “invencibilidade”, entre a “infância solitária” e a “infância cósmica”? Nesta linha, o núcleo de Infância, que se situa no centro da psique humana, deve ser procurado na solidão cósmica que a criança tão bem

conhece, pois nela reside a condição da própria criança de se unir ao mundo num impulso de auto-realização:

A ‘criança’, como um recém-nascido, sai do seio do inconsciente; ela foi concebida como base fundamental da natureza humana ou, melhor dizendo, ela nasceu da natureza vivente em geral. Ela personifica as forças vitais que residem para além do círculo limitado da consciência, das vias e das possibilidades que a consciência ignora na sua parcialidade, um Todo que contém as profundezas da natureza. Ela representa o impulso mais forte e iniludível de todo o ser humano, quer dizer, o impulso de auto-realizar-se. A criança é um ‘imperativo com possibilidade única’, munido de todas as forças naturais do instinto, enquanto que a consciência se assume sempre nas suas pretensas ‘possibilidades múltiplas’ (JUNG, 1993, 130-131).

Sobre os pares solidão-cosmicidade e fogo-água, debruçou-se Gaston Bachelard na sua *Poétique de la Rêverie* (1960), colocando a Infância sob o signo dos arquétipos do fogo (o princípio viril: *animus* – sempre do menos profundo) e da água (o princípio feminino: *anima* – sempre do mais profundo). Mas qual é o sentido que Bachelard atribui aos *arquétipos* (para nós *imagens arquetípicas*)? É o mesmo significado que Jung lhe confere? O autor encara-os como “reservas de entusiasmo” (1968, p. 107), que nos ajudam a acreditar no mundo, a amá-lo e a criá-lo sob a influência da “beleza das primeiras imagens” (1968, p. 87) e das “virtudes das rêveries primeiras” (BACHELARD, 1968, p. 107), que são, para o autor, a água, o fogo, as árvores e as flores primaveris da Criança. Vemos, assim, que os *arquétipos* (para nós *imagens arquetípicas*) aqui conservam um dos sentidos fulcrais da noção junguiana de *arquétipo*, que é o seu aspecto de *imagem primordial* pregnante de alta significação simbólica: “os arquétipos ficarão sempre como a origem de poderosas imagens” (BACHELARD, 1968, p. 108). Assim, não deixará de ser pertinente perguntar qual dos *arquétipos* (*imagens arquetípicas*) escolhe Bachelard para designar a Infância? Embora coloque a Infância sob o duplo signo da água e do fogo, considera-a, a nosso ver, mais do lado do *arquétipo da água*: a Infância é uma “Água humana, uma água que sai da sombra” (1968: 96). Não esquecendo, a este respeito, que toda a “água é um leite”, mais precisamente toda a bebida “feliz” é um leite maternal. Ao colocar a Infância prevalentemente sob a tônica da água, também a coloca sob o signo do *arquétipo da anima*, na medida em que todas as imagens relativas à água “transmitem a todo o sonhador uma embriaguez feminina. Quem é marcado pela água, guarda uma fidelidade à sua *anima* [o itálico é nosso]” (1968, p. 55).

Por tudo o que foi dito, e a modos de síntese, a Criança arquetipal simboliza o carácter benéfico do inconsciente coletivo, o futuro, a novidade, a simplicidade, a não-diferenciação, a reunião ou a conjugação dos contrastes, tais como o inconsciente e o consciente, o princípio passivo ou feminino (*yin*) e o princípio ativo ou masculino (*yang*), entre outros. De acordo com a classificação isotópica das imagens elaborada por Gilbert Durand, esta imagem (arquétipo "substantivo" na sua terminologia) aparece integrada no regime noturno e subsumida pelas estruturas místicas do imaginário (1984, p. 307-320 e 506-507), que são caracterizadas pela dominante digestiva, com as suas técnicas do continente e do *habitat*, com os seus valores alimentares e digestivos, com a sua sociologia matriarcal e de amamentação. Haja possibilidades para nos encharcarmos de complexidades apontadas a seguir.

3. Considerações finais

Navegando por entre as crianças de Capitães da Areia e buscando também a simbologia da infância falamos da cultura afro-brasileira, das relações de gênero, da água e de seus signos. Tanto o livro analisado quanto o filme que daí decorre estão repletos da linguagem simbólica. Ora, se a Infância é “Água humana” (BACHELARD, 1968, p. 96), se toda “água é um leite”, se a areia pode ser considerada um símbolo do útero, assim como a imagem de andar na areia pode estar expressando o regresso ao útero materno (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997) a personagem Dora alimentou os Capitães da Areia simbolizando “a mãe” que, muitos deles, nunca tiveram: “você é a mãezinha da gente, agora...” (AMADO, 2013, p. 187):

Culto da mãe. Sem dúvida, esse é um tema caro tanto ao brasileiro branco como ao homem de cor. Na sociedade patriarcal, a libido brasileira fixa-se sobre a mãe e se manifestará logo que as eclusas anti-sentimentais se abrem, isto é, no momento do romantismo. Mas, o preto, além disso, viu sua família destruída pelo regime da escravidão e pela separação dos sexos nas senzalas. A criança é criada pela mãe; e o tipo de família maternal continuará a existir no Brasil, como nos Estados Unidos, na população de cor, sobretudo nas classes baixas. Daí o apego do preto à mãe: “a Mãe símbolo; a Mãe, instituição; a Mãe amor; a Mãe, grandeza; a Mãe, humanidade” (BASTIDE, 1973, p. 155).

A figura da Grande Mãe (NEUMANN, 2001) era representada na obra de Jorge Amado por Iemanjá. Nas religiões afro-brasileiras, tanto no Candomblé quanto na

Umbanda, as Deusas Mães exercem funções primordiais. E na personagem Dora que fazia com que os meninos no trapiche se recordassem que ainda eram crianças; esquecessem suas vidas de pequenos batedores de carteira. Ela cantava para que eles dormissem, costurava suas roupas, era conselheira e confidente. Crianças vivendo seu cotidiano de abandono e de invencibilidade. Crianças que navegavam pelas figuras arquetipais: inocência-perversidade, proteção-abandono; fragilidade-invencibilidade; passado-futuro morando ao lado da imensidão do mar:

(Pedro Bala) tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida (Idem. Ibidem, 2013, p. 97).

Ansiedades que se dissipavam no mar. Chevalier & Gheerbrant (1997, p. 15) dizem que “mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nela beber uma força nova”.

Por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda a mácula. Para Bachelard a aspersão é a primitiva operação purificadora, grande e arquetípica imagem psicológica. A lavagem não passa de grosseira e exotérica duplicação. A água não só contém a pureza, mas também irradia a purezaⁱⁱ:

água lustral tem um valor moral: não atua por lavagem quantitativa mas torna-se a própria substância da pureza, algumas gotas de água chegam para purificar um mundo inteiro (DURAND, 1997, p. 172).

Nas cenas do filme, encharcado pelas simbologias da água, os personagens eram acolhidos nesse movimento de purificação: Sem Pernas – assim chamado por ter dificuldade de locomoção – sempre que cumpria sua função nos planejamentos dos assaltos, ia para beira-mar. Reportava-se em como tinha se inserido nas casas, dizendo ser órfão e aleijado e pedindo ajuda. Assim, descobria o que tinha de valor na casa, informava aos Capitães da Areia e fugia. Esse procedimento era, para Sem-Pernas, contraditório, pois tinha sido acolhido, mas desejava a vida ao lado dos meninos que viviam no trapiche. Novamente as complexidades do navegar entre liberdade e abandono! E as diferenças brotando tanto no livro quanto no filme.

Nesse borbulhar das diferenças a homossexualidade surgia como problema no convívio dos meninos no Trapiche. Pedro Bala, criança abandonada, que liderava um

grupo de meninos também abandonados, denunciava a diferença embora agisse preconceituosamente contra o que ele e o Padre José Pedro – que se impunha a missão de orientar os Capitães da Areia – que, segundo ele “concorreu para exterminar a pederastia do grupo (...) porque era um pecado, uma coisa imoral e feia” (Idem. *Ibidem*, 2013, p. 115). “Pedro Bala tomou medidas violentas, expulsou os passivos do grupo” (Idem. *Ibidem*, cit., p. 116). Máculas que deveriam ser extirpadas, segregadas. Pederastia, do grego antigo *paederastia*, designa o relacionamento erótico entre um homem e um menino. Em algumas partes do texto escrito por Jorge Amado há esse termo e também outras expressões “xibungo”, “passivo”. Os enunciados dizem do sujeito homossexual como perverso, aberração, dentre outros.

Esse foi mais um fio que pode ser puxado da trama de Jorge Amado cuja urdidura possibilitou tecer imaginação, fantasia, realidade, simbologias, dimensão sociocultural e afirmar que Capitães da Areia compõe o inventário antropológico que fez-nos navegar pela cultura afro-brasileira. Ativou fantasias, simbologias, racionalidades como forma de superar o falso conflito entre razão e imaginação. Na densidade poética do livro e do filme buscamos no personagem Pedro Bala o que desejamos para todas as diferenças “lutar para o que tem de mais importante na vida, a liberdade!” Esta é a frase dita pelo personagem Professor – dos poucos que sabia ler e passava as noites lendo livros à luz de vela. Lia também para os outros do grupo ou criava e contava suas próprias histórias.

Histórias do devir surfando na imersão e emersão nas águas e em suas simbologias! Morte e Renascimento! “O contacto com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida dum ‘novo nascimento’, por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” (ELIADE, 1972, p. 199-200).

Multiplicidades que singram os movimentos: das águas, das infâncias, das relações de gênero, da cultura Afro-brasileira, das diferenças – nas contradições dos Capitães da Areia! E deságuam nos processos educativos, quer seja na Educação Básica e na Educação Superior, desafiando a inserção desses temas, com a intencionalidade, profundidade, ética e estética que os mesmos requerem.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Alfragide, Portugal: Leya, S/A. 2013.

- ARAÚJO, Alberto Filipe. **Educação e Imaginário.** *Da Criança Mítica às Imagens da Infância.* Maia: ISMAI. 2004.
- BAËNA, Tomás. **Espelho.** <http://filosofiaarte.no.sapo.pt/espelho.html>. Acesso em 7/8/2013.
- BACHELARD, Gaston. **La Poétique de la Rêverie.** 4^e éd.. Paris: PUF. 1968.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil.** Tradução: Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbrühl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1971.
- _____. **Estudos Afro-brasileiros.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1973.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles.** *Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres.* 19^e reimp.. Paris: Robert Laffont/Jupiter. 1997.
- DURAND, Gilbert. **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire.** *Introduction à l'archétypologie générale.* 10^e ed.. Paris: Dunod. 1984.
- _____. **L'Imaginaire.** *Essai sur les Sciences et la Philosophie de l'Image.* Paris: Hatier. 1994.
- _____. **Introduction à la Mythologie.** *Mythes et sociétés.* Paris: Gallimard. 1996.
- _____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Introdução à Arquetipologia Geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- ELIADE, Mircea. **Images et Symboles.** *Essais sur le symbolisme magico-religieux.* Paris: Gallimard. 1972.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução Roberto Machado. 29. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Difel. 1992.
- JUNG, Carl Gustav. **Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant.** In *Introduction à l'essence de la mythologie.* Trad. par H. E. Del Medico. Paris: Payot, pp. 105-144. 1993.
- LE BRETON, David. **Aqueles que vão para o mar.** O risco e o mar. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Revista Bras. Cienc. Esporte. Campinas (SP). V. 28, n. 3, p. 9-19. Maio de 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. **Currículo, gênero e sexualidade.** Porto: Porto Editora, 2000.

NEUMANN, Erich. **A Criança. Estrutura e Dinâmica da Personalidade em Desenvolvimento desde o Início de sua Formação.** Trad. de Pedro Ratis e Silva. S. Paulo: Cultrix. 1991.

_____. **A Grande Mãe.** São Paulo: Editora Cultrix. 2001.

REVILLA, Federico. **Diccionario de Iconografía Y Simbología.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer.** Tradução e Notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** In *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul/dez 1995.

VEIGA-NETO, A. **É preciso ir aos porões.** *Revista Brasileira de Educação.* Rio de Janeiro, Anped, v. 17, n. 50, maio-ago, p. 267-282, 2012.

ⁱ Bolsista da CAPES. Processo BEX 4038/13-4

ⁱⁱ Cf DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário.* São Paulo: Martins Fontes. 1997. “Não é a pureza, na sua quintessência, raio, relâmpago e deslumbramento espontâneo? O segundo aspecto, que equivale sensorialmente à limpeza da água lustral e lhe reforça a pureza é o frescor. Este frescor funciona em oposição com a tepidez cotidiana. A queimadura do fogo também é purificadora, pois o que se exige da purificação é que, pelos seus excessos, rompa com a tepidez carnal do mesmo modo que com a penumbra da confusão mental (...) Bachelard também nota que, antes de tudo, a água de juventude “acorda” o organismo. A água lustral é a água que faz viver para além do pecado a carne e a condição mortal. A história das religiões vem uma vez mais completar a análise psicológica: “a água viva”, a “água celeste” encontra-se tanto nos *Upanixades* como na *Bíblia* e nas tradições célticas e romanas” (p. 172, 173)