

INTRODUÇÃO

Considero um privilégio poder escrever uma dissertação para resgatar a minha própria “memória histórica”, tomando como base o filme *La lengua de las Mariposas*, de José Luis Cuerda.

Os dados históricos retratados nesta dissertação aconteceram 30 anos antes de eu nascer. O meu avô materno contraiu tuberculose durante a Guerra Civil Espanhola, vindo a falecer logo após o fim da guerra, deixando a minha avó viúva e com dois filhos e uma filha para criar. O meu pai nasceu em 1934 e, aos dezoito anos, imigrou sozinho para o Brasil para não ter que servir na África¹; também a minha avó materna imigrou para o Brasil para evitar que seus dois filhos mais velhos servissem na África.

A minha família é da *Galicia*²; os meus pais se conheceram e casaram no Brasil. Nos anos 1960, voltaram para a sua terra natal. Quando a minha mãe estava grávida de oito meses, retornaram ao Brasil para, como dizia o meu pai, ter uma filha brasileira. Cresci escutando histórias da terra natal dos meus antepassados. Alguns desses relatos, quando eu era pequena, me pareciam “pura” ficção: minha avó contava sobre lobos correndo soltos pelas montanhas; minha mãe contava sobre os *lagartos arnales*, lagartixas coloridas que viviam nos muros de pedra construídos pelos romanos, e essas lagartixas mordiam os dedos das crianças; também me falavam sobre a proibição da língua galega na Espanha de Franco, e eu não

¹ A Guerra da África é explicada no capítulo 1.

² Para manter a identidade cultural dessa região localizada na Espanha, faço uma opção por manter a grafia desse Estado na sua escrita original; por isso a opção de escrever em itálico e não escrever *Galiza* que seria a maneira aportuguesada.

entendia muito bem, como a minha avó tinha aprendido essa língua proibida, e porque ela não falava português.

O meu pai contava as histórias do “libro de la familia”, um caderninho que eles levavam para fazer compras, e que cada família podia comprar meio quilo de açúcar, meio quilo de café, e um litro de azeite por mês; ele também me contava sobre “el pan de Franco”, e dizia que o governo dava uma “baguete” de pão de trigo por mês para cada família. Que chocolate só se comia quando se estava doente, ou quando uma mulher estava amamentando, para que a criança crescesse mais forte.

Minha mãe contava que a minha avó se sentava com ela antes da missa, e repassavam todas as perguntas que o padre poderia fazer, ensaiando as respostas que não compromettesse a família em termos políticos. Eu não conseguia entender o poder e a vigilância dos padres. Hoje, através da literatura e do cinema, constato que esses relatos familiares são parte da história da *Galicia* e da Espanha.

Ao ler os contos do livro *¿Qué me quieres, amor?* (1996) de Manuel Rivas, e assistir ao filme, *La lengua de las mariposas*, realizado por José Luis Cuerda em 1999, podemos conhecer e passear por uma *Galicia* dos anos 1930, no período imediatamente anterior a Guerra Civil Espanhola.

Analisar este filme é ter a oportunidade de estudar uma adaptação literária para o cinema sob a ótica do contexto histórico e cultural de uma nação oprimida durante séculos. Dentro desse contexto o filme trata de muitos temas - amizade, educação, infância, iniciação à vida adulta e às relações amorosas; possivelmente, são as questões de ética e de liberdade que se impõem como centrais: a miséria da condição humana, sob os regimes políticos totalitários e os ideais republicanos que permitem ao homem crescer com liberdade e acesso ao conhecimento.

Os contos, pelo fato de terem sido escritos em galego, têm um maior comprometimento político com a questão da identidade galega; no filme, a língua utilizada é o espanhol; o que poderia a princípio descartar, assim, o posicionamento pro-*Galicia* de preservação da identidade e cultura. Porém, em 2006, se faz um resgate dessa identidade, relançando o filme dublado em galego dentro da *Serie Galicia de Cine*³.

Pelo fato do filme ter sido rodado na região da *Galicia*, esse universo de identidade é trazido como pano de fundo: as fotos iniciais do filme, as locações e o *setting* escolhidos são os equivalentes visuais para o uso do galego nos contos.

Os acontecimentos históricos que estão por detrás do argumento do filme, ou melhor dizendo, entremeados ao argumento, determinam a vida dos personagens. E a nostalgia em relação aos ideais republicanos é percebida no tratamento que o diretor, juntamente com Rafael Azcona e o próprio Rivas imprimiram a esse roteiro de autoria compartilhada. É preciso lembrar que Rivas, apesar de autor dos contos, se torna na urdidura do roteiro um dos autores envolvidos e não mais o autor único da obra.

O primeiro capítulo dessa dissertação discute, a partir da teoria de memória fílmica de Marc Ferro, a literatura e o cinema como fontes históricas e situa o momento político e cultural que o filme retrata, explicando fatos e signos que poderiam passar despercebidos ao olhar de um espectador que não esteja familiarizado com a história da Guerra Civil Espanhola. Além disso, contextualiza-se

³ Com a aprovação da Lei do Audiovisual Galego em 1999, a Secretaria de Cultura e Esportes do Governo da *Galicia* relançou uma série de filmes que foram realizados na *Galicia* e/ou contam a história da *Galicia*. Esses filmes são exibidos na televisão galega, nos cinemas, e ainda estão disponíveis em DVD. Um dos primeiros filmes dessa série foi *La lengua de las mariposas* lançado com o título em galego *A lingua das bolboretas*. Até o momento, foram lançados aproximadamente 25 filmes como: *Mar adentro*, *El lápiz del carpintero*, *Siempre Sonxa*, entre outros.

histórica e culturalmente a *Galicia*. É a oportunidade de se desvendar um pouco dessa sedutora região tão desconhecida no Brasil, bem como entender o porquê de Manuel Rivas escrever a sua obra ficcional em galego. Como o diretor José Luis Cuerda não é muito conhecido no Brasil, ele também recebeu uma atenção especial nesse capítulo: trazemos aspectos biográficos do diretor que, de alguma maneira, influenciaram a feitura do filme.

No segundo capítulo, objetivamos fazer uma retrospectiva da teoria da adaptação fílmica para mostrar a mudança de enfoque nas últimas décadas: ao invés da fidelidade, hoje, prioriza-se a questão da intertextualidade. Partindo dos conceitos de hipotexto e hipertexto, tais como desenvolvidos por Gérard Genette e apropriados por Robert Stam, adotamos um modelo teórico para se analisar o filme, que não será encarado como derivativo ou parasitário em relação à literatura, mas como uma obra de arte em si mesma.

O terceiro capítulo se abre com uma breve retomada da biografia do diretor José Luis Cuerda com o objetivo de traçar como alguns aspectos de sua vida foram determinantes para a realização do filme, em especial o fato de Cuerda ter sido afiliado ao partido comunista, o que explica sua opção de recontar a história da Guerra Civil Espanhola na Galicia pela perspectiva dos vencidos. Além disso, o capítulo também contempla a questão teórica da adaptação do texto literário para o meio fílmico a partir da teorização de Francis Vanoye⁴ em *Scénarios modèles, modèles de scénarios*; em especial, ressaltam-se três modos de realização do processo de adaptação quais sejam, adição, deslocamento e ampliação.

⁴ Terminologia utilizada por João Batista de Brito no livro *Literatura no Cinema*.

O quarto capítulo está dividido em duas grandes partes: a primeira conta um pouco da vida da *Galicia* dos anos 1930 por meio de fotos em preto e branco selecionadas por Cuerda; o segundo momento desse capítulo faz o recorte de algumas cenas e realiza uma análise das mesmas. As cenas selecionadas foram escolhidas para ilustrar o momento político pelo qual passava a Espanha, o impacto desse momento nas relações humanas entre os principais personagens e o papel fundamental que a Igreja desempenhou neste cenário.

Nas Considerações Finais, retomamos os aspectos mais relevantes de nossa análise em relação à história e ao momento político da Espanha nos meses que antecederam à Guerra Civil. É a reflexão sobre o título do filme e seu significado maior na vida das personagens e na história da *Galicia* e, ainda, no processo de educação para a liberdade que guia nossas preocupações no capítulo final desse trabalho.

1 A LITERATURA E O CINEMA COMO FONTES HISTÓRICAS

1.1 O CONCEITO DE “MEMÓRIA FÍLMICA” DE MARC FERRO

Nos últimos anos o termo “memória histórica” ultrapassou o âmbito da história se relacionando com outras disciplinas como a literatura e o cinema, como forma de expressão e conhecimento.

A literatura e o cinema como fontes históricas contribuem como fonte de informações complementares de determinado período: não apenas a história como disciplina e o cinema documental podem realizar o resgate histórico, mas também o universo da ficção – a literatura de ficção e o cinema ficcional – pode auxiliar a reconstruir o ambiente social e cultural de uma determinada época.

De mais a mais é problemático tomar a história como disciplina como um relato de verdade, Marc Ferro (1992, p. 73) diz que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque não aquilo aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.”

Do mesmo modo, há, sem dúvida, um componente ficcional mesmo no cinema que se pretende documental. As fronteiras entre história e ficção não são mais estanques, como escreve Rodrigo Costa (2008, p. 99):

[...] é possível concluir que a escrita da história, como discurso, organiza-se sob a forma de uma narração literária, só que se diferencia desta na medida em que procura produzir um “efeito de realidade/verdade” por meio da citação de documentos (o que, em última análise, permite a verificabilidade). É certo então que

o discurso do historiador se aproxima do discurso ficcional e isso já vem sendo discutido por significativos historiadores. Por outro lado, o que nos interessa aqui ressaltar, respeitando as singularidades da história e das obras ficcionais, é o fato que torna uma peça de teatro capaz de apresentar seu próprio tempo, ou melhor, como uma obra ficcional também pode elaborar “efeitos de realidade” sobre o passado. Logicamente, nenhuma construção ficcional pretende tornar possível a “verificabilidade”, como foi ressaltado acima, mas a ficção não prescinde do que Thompson denominou de “experiência”, ou seja, a criação artística ocorre em momentos singulares nos quais o artista experimenta situações que são próprias de sua época e as reelabora em sua criação. Por isso, acreditamos que os artistas fazem suas escolhas políticas e estéticas e, assim, são capazes de expressar certa “verdade” sobre o seu próprio tempo histórico.

Costa trabalha com história e teatro, não com o cinema, mas é indiscutível que o discurso do historiador se aproxima do discurso ficcional validando suas ideias também para a grande tela.

O historiador Marc Ferro utiliza o termo “memória fílmica” para designar a representação da história no cinema:

A totalidade daquilo que foi filmado desde o início do século (macro ou micro-história, história dos acontecimentos ou não, documentário ou ficção) constitui hoje, de fato, um arquivo considerável, guardado nesses abrigos blindados das cinematecas, das televisões, das coleções privadas e na memória das pessoas. Após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado –sua memória- não se distingue mais muito claramente de sua relação com esse arquivo (sua memória “fílmica”, seja como for). Cria-se, naturalmente, uma espécie de cinefilia de massa. Os aparelhos que hoje têm um acesso privilegiado a nosso arquivo, ao mesmo tempo têm a possibilidade de intervir nessa relação com o passado, de modificá-lo. (FERRO, 1992, p. 69)

A história do século XX pode ser contada e recuperada por meio do cinema; porque um período histórico, assim como um personagem histórico podem ser reconstruídos por relatos orais, da maneira como nos contaram, com o auxílio de imagens, mas também com as informações que não são explícitas, as que foram manipuladas ou ocultadas.

Hoje, sabe-se que a História com letra maiúscula, a História que se pretende “verdade”, é sempre uma construção, tal qual a ficção. Em geral, a História relata o passado do ponto de vista dos vencedores e essa foi a grande revolução teórica da segunda metade do século XX: a questão da história dos vencidos. Ou seja, há sempre muitos modos de se contar a história; todos são discursos sobre o passado, construtos, e todos possuem um componente ficcional; todos são parciais. Assim, a oposição História X Ficção já está ultrapassada.

De acordo com o teórico José Uroz (1999, p. 131), o filme histórico encontrou um filão para explorar quando trabalha no cinema ou na televisão os temas dotados de relevância cultural e histórica; estes temas têm chamado a atenção das pessoas transformando o meio audiovisual em uma das fontes de conhecimento histórico, ou, ao menos, um dos meios pelos quais entra-se em contato com o passado.

O historiador Robert Rosenstone (1997, p. 146-147) afirma que a pós modernidade oculta à atitude dos historiadores com relação ao objeto de pesquisa e questiona a objetividade da história, defende que alguns filmes de ficção histórica podem ser considerados também como transmissores de conhecimento histórico.

Entre os historiadores que trabalham com cinema há um debate muito frequente sobre a “objetividade” na explicação histórica, considerado como um dos problemas essenciais na discussão Cinema X História, sobre esse aspecto Julio Aróstegui (1995, p. 72-74) afirma que todo historiador está implicado com seu objeto

de pesquisa, e analisa a humanidade, e que ele, o historiador faz parte da humanidade e se compromete com os problemas dos seres humanos.

Durante a ditadura franquista, de 1939 a 1975, na Espanha não havia a possibilidade de se produzir filmes que retratassem a história da República Espanhola. A partir dos anos 1980, é que o cinema espanhol aproveita esse filão e produz filmes como: *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983); *Réquiem por un campesino español* (Francisco Betriú, 1985); *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990); *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998). *Libertarias* (Vicente Aranda, 1995); *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999); *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006).

Quando estudamos a filmografia desse período, o primeiro livro adaptado foi o de Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*; escrito ainda durante a ditadura franquista, em 1953, publicado em 1960, foi adaptado para o cinema em 1985. Sender foi um jornalista que lutou na Guerra do Marrocos nos anos 1920, alistou-se no exército republicano, teve a sua esposa assassinada e torturada pelo exército franquista e, em 1942, foi exilado para os Estados Unidos onde se tornou professor de literatura.

Se *Réquiem por un campesino español* apresenta a visão de quem vivenciou o momento, de quem estava na Espanha no ano de 1936, o livro *¿Qué me quieres amor?* (1996) do galego Manuel Rivas, do qual três contos se transformam no argumento do filme *La lengua de las mariposas*, foi escrito por um galego em 1996 e adaptado ao cinema em 1999. Rivas, um jornalista, nascido em 1957, vivenciou a ditadura de uma perspectiva diferente de Sender, e é por essa ótica que vamos analisar, neste trabalho, os primeiros meses de 1936, os meses que antecedem a deflagração da Guerra Civil Espanhola.

A realização de filmes com uma função histórica nos leva a refletir sobre a própria história; e quem melhor estudou o assunto foi Marc Ferro.

[...] uma reflexão sobre a função da história, a natureza dos gêneros que ela utiliza, sobre a ligação existente entre a escolha dos temas abordados e a prática que eles implicam. Aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro aparece imediatamente durante a realização de um filme. Por exemplo: a oposição flagrante entre a história dos historiadores e a história considerada como conservadora e como patrimônio de uma sociedade. Não penso que seja mais legítima que a outra, cada uma tem sua função. Quero dizer apenas que a realização de um filme coloca de maneira imperativa o problema do gênero a ser adotado e do ponto a ser escolhido para tratar tal ou tal problema. (FERRO, 1992, p. 73)

Com a colaboração de Manuel Rivas, o roteirista Rafael Azcona e o diretor José Luis Cuerda inserem no roteiro do filme *La lengua de las mariposas* uma série de fatos histórico-culturais que serão explicados a seguir.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL DA GALICIA

A *Galicia* é conhecida como uma região mística; fica no noroeste da Espanha, na zona referida como *España verde*; de ascendência céltica, a sua capital é Santiago de Compostela. Os primeiros registros históricos de que se tem conhecimento fazem parte da cultura megalítica. Em algumas escavações nessa região, observa-se que as principais características do período megalítico eram a capacidade construtora e arquitetônica, junto com o seu sentido religioso, que se

fundamentava no culto aos mortos como mediadores entre os homens e os deuses. Esse sentido religioso permanece vivo e presente até os dias de hoje.

O hino galego *Os Pinos*, datado de 1890 e cantado ainda hoje, depois de décadas de proibição, fala sobre a nação de *Breogán*. *Breogán* é o nome de um rei celta da *Galícia*, que, de acordo com as tradições irlandesas do “Livro das Conquistas” do século XI, construiu na cidade de *Brigantia*, conhecida atualmente como *Betanzos*, uma torre tão alta que os seus filhos *Ith* e *Bile* podiam ver um pontinho verde do outro lado do mar; foi essa visão que os levou em direção ao norte da Irlanda. Na *Galícia* também se toca gaita de foles e as danças, especialmente as *muñeiras*, são parecidas com as danças escocesas e irlandesas.

É uma região onde há muita superstição: o imaginário de seus habitantes é muito rico: inclui gnomos, fadas e *meigas*⁵, o que para um país que se diz muito católico como a Espanha é uma contradição. A região da *Galícia* foi colonizada pelos romanos, que lá ficaram até o século III; um dos maiores santuários católicos do mundo está nessa região, a Catedral de Santiago de Compostela. A história de como o corpo do Apóstolo Tiago Maior, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, chegou a essa região também está envolta em muito misticismo.

Como se sabe os árabes tiveram uma forte influência na península ibérica durante aproximadamente 800 anos; curiosamente, a região da *Galícia* é a única onde não se tem nenhum tipo de influência árabe. Contam as lendas que isso aconteceu porque Santiago de Compostela, montado no seu cavalo branco, defendia a *Galícia* não permitindo a entrada dos mulçumanos em região cristã. Uma das histórias que se conta para as crianças galegas relata que quando os árabes tentaram invadir a *Galícia*, Santiago Apóstolo em cima do seu cavalo, e

⁵ Uma espécie de curandeira.

acompanhado por um grupo de gaiteiros galegos que tocavam gaita de foles, os assustou: o ruído das gaitas ecoou pelas montanhas de modo estrondoso, fazendo com que os árabes acreditassem que a tropa galega era composta de inúmeros soldados e assim fugissem. A lenda tem um fundo de verdade porque foram, de fato, as montanhas que protegeram a região e dificultaram a entrada dos árabes; mas, para o encanto das crianças, esse fato não é comentado.

Existem vários “caminhos” para chegar a Santiago, o mais famoso é o Caminho Francês, desde a cidade de *Rocentralles*. São mais de 800 quilômetros que podem ser realizados a pé, a cavalo ou de bicicleta, para receber a *Compostelana*, um certificado que autentica a caminhada. Pessoas das mais diferentes crenças religiosas fazem esse caminho, e é bastante comum que os peregrinos relatem sobre situações místicas que vivenciaram durante a trajetória, reforçando assim o imaginário da região.

No filme temos uma redução, a Catedral de Santiago que é motivo de orgulho para o povo galego tem referência no conto *La lengua de las mariposas*; porém no filme não é nem sequer mencionada. No texto literário, Moncho sonha acordado durante as aulas, nas quais o professor transformava todas as informações em histórias fascinantes, e o menino se sentia fazendo parte delas. Ele recorda com nostalgia que

[...] cuando el maestro se dirigía hacia el mapamundi, nos quedábamos atentos como si se iluminase la pantalla del cine Rex. Sentíamos el miedo a los indios cuando escucharon por vez primera el relinchar de los caballos y el estampido del arcabuz. Íbamos a lomos de los elefantes de Aníbal de Cartago por las nieves de los Alpes, camino de Roma. Luchábamos con palos y piedras en Ponte Sampaio contra las tropas de Napoleón. Pero no todo eran guerras. Fabricábamos hoces y rejas de arado en las herrerías del Incio. Escribíamos cancioneros de amor en la

Provenza y en el mar de Vigo. Construíamos el Pórtico de la Gloria [...] (RIVAS, 2005 p. 33)

O professor conferia às informações dadas em sala de aula o mesmo grau de importância, e Moncho sentia dessa maneira que lutar contra Napoleão Bonaparte, era tão importante quanto construir o “Pórtico de la Gloria⁶”. Naturalmente, quem dá essa mesma importância ao fato é o escritor, que como bom galego tem orgulho da sua terra. A identidade galega se manteve ao longo dos séculos por meio da sua língua e do hábito de contar histórias, como faz o professor Don Gregório inclusive quando está fora de sala de aula.

1.3 AS REFERÊNCIAS POLÍTICAS AOS REPUBLICANOS NO ROTEIRO DE RAFAEL AZCONA

Para compreender o contexto histórico em que o filme está inserido, fizemos um levantamento das principais informações verbais e visuais que aparecem no filme, utilizando para isso a descrição das cenas de acordo com o roteiro do filme.

A apresentação do panorama histórico não será realizada aqui em ordem cronológica, e sim, na ordem em que aparece no filme. Primeiro descreveremos a cena, e depois adicionaremos as explicações históricas relevantes.

⁶ É uma das portas de entrada da Catedral de Santiago de Compostela, de estilo românico data de 1188. A estrutura arquitetônica consiste em três níveis sobrepostos: a cripta, que simboliza o mundo terreno; a porta de entrada ocidental para a Catedral e que é a tribuna, permaneceu aberta durante a Idade Média, representa Jerusalém celestial, e o último nível que através de umas rosetas possibilita a entrada da luz externa a Catedral, representando assim a elevação do humano ao divino. Nas colunas das portas foram esculpidos os apóstolos, os profetas, alguns santos e outras figuras.

O diretor optou por contar a história da perspectiva dos republicanos espanhóis, que habitam um vilarejo galego; a ação se passa nos primeiros seis meses de 1936. Moncho o protagonista, é um menino de oito ou nove anos; ele sofre de asma e por isso começa a frequentar a escola depois do início do ano letivo.

A princípio, Moncho tem muito medo do professor Don Gregorio e da escola, mas em seguida, ao conhecer melhor o mestre, estabelece com ele uma relação de cumplicidade; com o professor, o menino tem a oportunidade de aprender sobre ciências naturais, literatura, e também sobre valores da vida. Quando eclode a Guerra Civil Espanhola, em 18 de julho de 1936, as relações humanas são modificadas e, em especial, a relação de amizade e admiração entre professor e aluno.

A relação entre Moncho e seu professor, funciona como um microcosmos para o que acontece no vilarejo e em toda a Espanha. As relações humanas sofrerão, com a implantação da ditadura e o fim da República, uma modificação importante: vizinhos, amigos e familiares precisarão renegar antigas alianças pessoais, abrindo mão de valores morais e éticos em prol da sobrevivência em um ambiente político hostil.

O pai de Moncho é um alfaiate cuja visão política é republicana; sua esposa, é uma dona de casa, temente a Deus que aparentemente não se interessa pela política; o irmão mais velho do nosso protagonista mirim é um jovem de aproximadamente vinte anos, atendente de farmácia e músico, sem visão política definida. Desse modo, o filme procura abarcar diferentes posições políticas, como o fascismo e os ideais da república.

1.3.1 A Guerra da África e o medo: A América como horizonte de salvação

O medo da escola que Moncho experimenta no conto *La lengua de las mariposas* é sublinhado sobremaneira no filme. Em uma das cenas iniciais, Moncho conversa no quarto com o seu irmão mais velho, Andrés, e lhe confessa o pavor que tem da escola.

MONCHO: Mañana cojo y me voy a América. Como hizo el tío para no ir a la guerra de África. (AZCONA, 1999, p. 10)

Essa guerra também foi conhecida como a *Primera Guerra de Marruecos*. Marrocos e Espanha se enfrentaram no final do século XIX, porque as duas cidades espanholas *Ceuta e Melilla*, localizadas no norte do continente africano, sofriam constantes ataques do exército marroquino. A Espanha exige que os ataques cessem, o sultão marroquino se nega, França e Inglaterra apoiam a decisão da Espanha de decretar guerra. Morrem 4.000 espanhóis. A Espanha sai vitoriosa da guerra. Porém, como as cidades são pequenas e não contavam com um grande número de soldados para protegê-las, era preciso continuar enviando tropas para defender as cidades.

Os soldados não morriam apenas devido aos combates, mas também em decorrência das inúmeras doenças que campeavam na época nessa região. Para servir o exército na Espanha a idade é vinte e um anos, mas aos dezoito anos todos os espanhóis têm que fazer um juramento à bandeira; também é comum que se sorteie “o ponto”, isto é, o lugar onde o jovem deverá servir quando completar a maioridade. Naquela época, quem saísse da Espanha antes de ter completado os

vinte anos não era considerado desertor, e, assim, muitos jovens espanhóis imigraram para a América para não serem enviados à África.

Por “América” deve-se compreender qualquer país do continente americano; na época havia uma lista de países que tinham as portas da imigração abertas, e os jovens se aventuravam, alguns retornavam, outros não. Na sua ingenuidade, o protagonista mirim do filme deseja fugir para a América para não ter que ir a escola; também seu irmão, quando conhece e se apaixona por uma mulher casada, ambiciona ir para a América com ela. Evidentemente, a imagem que eles fazem da América é a de um lugar idílico onde tudo é possível e os sonhos se tornam em realidade.

1.3.2 Os fuzilados de Jaca: Os heróis da República

Depois do primeiro dia de aula, Moncho foge para as montanhas. Quando o menino é encontrado, o professor o visita, e a câmara passeia pelo atelier de costura de Ramón: [...] una alegoría con Galán y García Hernández, los fusilados de Jaca, ornados con la bandera tricolor, y una caricatura de Castelao, grande y enmarcada, contra el caciquismo (AZCONA, 1999, p. 17).

Don Gregorio conversando com o alfaiate Ramón depois de haver salvo a vida de Moncho de uma crise asmática, olhando para o quadro de Galán y García Hernández e em tom cúmplice lhe diz:

Y usted republicano.

Ramón:

De Don Manuel Azaña. (AZCONA, 1999, p. 56)

Nos anos 20, o rei *Alfonso XIII* sofreu um Golpe de Estado por parte de *Miguel Primo de Rivera*, que era o Chefe do Diretório Militar. Primo de Rivera, como era muito ambicioso, tentou se transformar no *Mussolini* espanhol; *Alfonso XIII* consegue destituí-lo e nomeia para Chefe da Casa Militar *Dámaso Berenguer Fusté*, em janeiro de 1930.

Berenguer, ao assumir, promete entre outras coisas, a convocação de eleições gerais, restituição das funções legislativas e do magistério, apresenta-se como um pacificador e promete a volta da normalidade constitucional. Mas, na verdade, são apenas promessas, ele não as cumpre.

Em dezembro de 1930, o Comitê Revolucionário se reúne na cidade de Jaca, próxima da fronteira com a França. *Fermín Galán*, capitão do regimento de Infantaria *Galicia* número 19, com a colaboração do capitão *Angel García Hernández* e outros militares, discutem aí uma sublevação contra o Governo de Berenguer.

Berenguer envia tropas e acontece um enfrentamento, *Galán* e *García Hernández* se entregam, assumindo a responsabilidade para que os seus companheiros não sofram nenhum tipo de punição. Os dois são submetidos a um Conselho de Guerra e recebem a sentença de morte. São fuzilados num domingo, dia em que tradicionalmente não se executava ninguém na Espanha, por ser um dia consagrado a Deus. Um sacerdote é enviado para oferecer-lhes a confissão, *Galán* declina da oferta, porém *García Hernández* a aceita, e aproveita o momento para gritar: *¡Viva la República!*

A execução dos dois capitães acaba sendo conhecida em toda a Espanha, e os transforma em mártires da República.

1.3.3 Don Manuel Azaña

De acordo com o historiador José Santos (2008, p. 69 e 70), quando Azaña se candidata para as eleições é porque ele acredita que o problema da Espanha poderia ser resolvido com uma organização democrática e que esse seria o único remédio para acabar com o distanciamento da vida cultural europeia. Para que isso acontecesse, a Espanha teria que ser liberada dos poderes sociais que a dominavam mediante uma ação política de cidadãos conscientes de seus deveres.

Manuel Azaña Díaz foi o Presidente do Governo Espanhol de 1931 a 1933, e Presidente da Segunda República Espanhola de 1936 a 1939. Durante o seu governo tentou fazer a reforma militar, transformar em exército republicano o exército monárquico; aprovou o Estatuto de Autonomia da Catalunha, esta região se transformaria em um país independente; sancionou a Lei da Reforma Agrária, declarou o Estado como laico.

Além da referência a Manuel Azaña, na casa do alfaiate, à noite, no seu quarto, quando está conversando com a sua mulher, eles falam sobre Don Gregorio e que os professores não ganham o que deveriam (AZCONA, 1999, p. 58). Ramón, falando sobre os profesores, afirma: *Ellos son las luces de la República* (AZCONA, 1999, p. 58).

ROSA:

¡La República! ¡Ya veremos adónde van a parar la República y tu don Manuel Azaña!

RAMÓN:

¿Qué tienes tú contra Azaña? Lo que te dicen en misa, claro.

ROSA:

Yo voy a misa a rezar.

RAMÓN:

Tú sí, pero los curas no.

1.3.4 Intertextualidade com a poesia: a presença de Antonio Machado

Na sala de aula, Don Gregorio solicita ao aluno Romualdo, um dos alunos mais velhos, que faça um ditado para os alunos mais jovens. A situação que vemos retratada no filme era muito comum nas escolas de vilarejos naquela época: um único professor dá aula para alunos de diversas idades: enquanto alguns estavam sendo alfabetizados, outros estudavam ciências e literatura.

Com voz profunda e que impressiona Moncho, Romualdo lê:

Una tarde parda y fría

de invierno. Los colegiales

estudian. Monotonía

de lluvia tras los cristales.

Es la clase. En un cartel

se representa a Caín,

fugitivo y muerto Abel,

junto a una mancha carmín. (AZCONA, 1999, p. 20)

Esse é o primeiro contato de Moncho com a poesia, que o marca de modo profundo. Esse é o momento em que um novo mundo se abre para o menino, um mundo onde não será mais a Igreja a reger os interesses da criança – Moncho, até então, como ficaremos sabendo adiante, era coroinha. A partir desse momento, o professor começa a ocupar uma posição de destaque na visão de mundo do menino.

Sobre a poesia, é preciso dizer que apesar de Moncho e a plateia não perceberem nesse momento, o poema já anuncia um dos temas centrais tanto do conto como do filme: a traição de um irmão, através dos versos que narram o assassinato de Abel. Caim e Abel são irmãos e figuras bíblicas. O primeiro, como é sábio, assassinou o segundo.

No filme pode-se aproximar a figura de Caim do próprio Moncho e de seu pai: como Caim, eles abandonarão o professor a sua própria sorte, renegando a antiga amizade. O professor, como Abel, caminhará para a morte ao final do filme.

A fuga de Caim a que se refere o poema pode representar o abandono dos antigos ideais republicanos pelo pai de Moncho. Deste modo, o poema se integra à narrativa fílmica e contribui para a construção do sentido.

A outra referência à poesia (AZCONA, 1999, p. 60) acontece quando Moncho vai à casa do professor e vê uma foto de uma moça jovem; Don Gregorio se da conta do interesse do menino e, explica; citando um trecho de um poema:

DON GREGORIO:

Mi pobre mujer. Se fue. Con veintidós años.

(Sigue, ahora más para él que para el niño)

Y, como dijo el poeta, dejó “desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío.”

Novamente o trecho citado contribui para a construção do personagem de Don Gregorio: sua solidão é enfatizada pelo poema. Mas, por outro lado, é interessante ver que Moncho, apesar da pouca idade, entende perfeitamente o sentido da poesia, porque quando, mais adiante no filme, o seu irmão Andrés perde o amor de uma moça de traços orientais, ele recita o verso e explica para o irmão que ele ficou só.

Andrés está llorando. Moncho le da su pañuelo:

MONCHO:

Me estoy acordando de una cosa que decía el maestro...

(Se concentra, para recordar a su manera)

La cama, el espejo, el corazón, todo se queda vacío...

Andrés, mientras se suena los mocos, lo mira extrañado.

MONCHO:

O sea, que te has quedado más solo que la una...

(Y decide)

Yo cuando sea mayor,

me casaré con la hermana de Roque. (Azcona, 1999, p.79)

Em ambas as passagens poéticas a autoria é de *Antonio Machado*⁷. Machado foi um importante poeta espanhol, pertencente à *Generación de 1898*, geração conhecida pela preocupação e pelo resgate do que é a Espanha, depois de ter perdido todas as colônias que possuía; um retorno para o que é ser *castellano*, com a decadência cultural e política. Em 1898, Porto Rico e Cuba são negociados com os Estados Unidos, e Filipinas não mais pertence ao reino de Espanha.

Em 14 de abril de 1931, quando se proclama a República, Machado é um dos primeiros espanhóis que iça a bandeira republicana. E declara abertamente a sua admiração por Manuel Azaña.

Para entender o comprometimento do escritor Antonio Machado com a República, com a liberdade do povo espanhol, em uma carta que responde ao escritor russo David Vigodski falando sobre os primeiros meses da Guerra Civil, ele destaca que o melhor que a Espanha tem é o seu povo, enquanto os *señoritos* a chamam de pátria e a vendem pelo melhor preço, o povo a compra com o seu sangue. Esta carta foi publicada no jornal *Hora de España*, em abril de 1937.

⁷ Antonio Machado estuda em Paris onde conhece Oscar Wilde e Pío Baroja e tem aulas com o filósofo Henri Bérson, e acaba sendo influenciado por ele, tanto é que acaba fazendo o seu doutorado em filosofia. Sempre escreveu preocupado com a idéia e não com a forma. Colabora com o jornal *La Vanguardia* no qual escrevia artigos a favor da República.

1.3.5 O voto feminino como discutido no filme

Foi no segundo governo republicano, de Manuel Azaña, que as mulheres votaram na Espanha pela primeira vez. Esta é uma cena adicionada ao filme porque no conto não temos nenhuma referência sobre o voto feminino: depois da missa, na praça em frente à Igreja, a mãe de Moncho, Rosa, conversa com algumas vizinhas.

UNA VECINA:

... es horrible, dicen que en Barcelona quemaron las iglesias.

OTRA VECINA:

Qué va a esperar una de esos republicanos...

ROSA:

Los republicanos no queman iglesias... Y además, gracias a la República podemos votar las mujeres.

OTRA VECINA:

Pues, por mí, como si no. Yo al único que pienso votar es a Cristo Rey.

ROSA:

(con gracia)

¡Los reyes no se presentan a las elecciones, mujer! Y Cristo menos, que bastante tiene con lo suyo. (AZCONA, 1999, p. 28)

A passagem acima remete à questão do papel da mulher na política espanhola. Apesar de que apenas uma cena do filme trata do papel da mulher e da

possibilidade do voto feminino, o episódio é muito importante para complementar o panorama político que o filme constroi.

Quando a República é proclamada, em abril de 1931, a nova Constituição decreta a igualdade de direitos de ambos sexos, podendo votar homens e mulheres maiores de 23 anos; a princípio, as mulheres casadas não podiam votar, porque se entendia que nem todos os homens estavam preparados para ver as suas mulheres com ideias divergentes, com opinião política, o que poderia trazer problemas ao casamento. Então, só podiam votar as mulheres solteiras e as viúvas.

Mas o fato de ser casada, e que pudessem vir a ter possíveis problemas conjugais por discordar politicamente dos maridos não era a única preocupação dos republicanos, pois as mulheres casadas pela Santa Igreja podiam ser facilmente manipuladas dentro da Igreja pela Direita, e nas urnas podiam fazer a diferença a favor da Direita, a exemplo de uma das vizinhas de Rosa que só pensava em votar em *Cristo Rey*. Jesus Cristo não se candidata a nada, mas a Igreja indicaria em quem elas deveriam votar para “agradar a Jesus”.

A Igreja Católica sempre governou na Espanha. É amplamente difundido o que a Inquisição Espanhola fazia, bem como a atuação da OPUS DEI. Os reis mudavam, outras famílias assumiam o poder, mas a Igreja continuava sempre no controle. Durante a Guerra Civil, os padres, nas aulas de catequese, costumavam perguntar para as crianças sobre temas que lhes interessavam, e a inocência revelava “segredos familiares”, e dessa maneira muitos republicanos foram presos e condenados à morte.

No filme o Padre questiona *Don Gregorio* sobre as aulas de latim, porque Moncho já não está tão interessado em ser coroinha e não sabe mais as preces em latim. A inocência infantil, nesta época na Espanha, é manipulada pela Igreja e pela

política. Durante a Guerra Civil, a Igreja continuou a exercer um papel político ativo. Os padres catequistas costumavam “sondar” as crianças e descobrir a orientação política das famílias. Essa prática “inquisitorial” foi responsável pela prisão e pela condenação à morte de muitos republicanos.

No filme, a preocupação com o que as crianças podem, inadvertidamente revelar sobre suas famílias, aparece de modo muito claro quando, ao fim do filme, a mãe de Moncho o instruí para não contar sobre o terno que o pai havia feito como presente para o professor.

Em 1932, a República reconhece o divórcio, que poderia ser solicitado por qualquer um dos conjugues, desde que provassem que era por justa causa. A Igreja intensifica o seu trabalho com as mulheres casadas durante as missas, alertando-as que as divorciadas não poderiam comungar, se confessar ou assistir à missa. E que os filhos nascidos de um segundo casamento, ou de um casamento civil, seriam ilegítimos, e que não poderiam ser batizados, e, portanto, não poderiam entrar no reino dos céus. Para um povo temente a Deus, um dos países mais católicos do mundo, definitivamente o divórcio não foi visto com bons olhos pelas mulheres, prevaleceu a consciência católica. Por essa razão é que não vemos *Carmiña*, a filha bastarda de Ramón, em nenhuma cena do filme interagindo com as pessoas do vilarejo, quase ninguém iria interagir com uma filha ilegítima, que dizer sobre a sua mãe que teve uma filha em pecado. Quando morre a mãe de *Carmiña*, somente a filha, o padre, Ramón e os coveiros estão presentes no enterro.

Com o direito ao voto, também é dada às mulheres e aos padres a possibilidade de se candidatar a cargos públicos, já que a República era laica e reconhecia o direito de qualquer cidadão. É a famosa igualdade de direitos que regia as luzes da República.

A mãe de Moncho se mostra favorável ao voto feminino no filme, mas não sabemos em quem ela votaria se ela não fosse casada. Ela escuta o discurso do padre na Igreja, convive com o marido republicano, mas não demonstra claramente se fez uma escolha política. Ou talvez possamos entender que sua opção é pela sobrevivência da família. E isso está além da política. No conto Moncho tem uma visão clara da mãe como ligada à Igreja e do pai como republicano: “Mi padre era republicano. Mi madre, no. Quiero decir que mi madre era de misa diaria y los republicanos aparecían como enemigos de la Iglesia. Procuraban no discutir cuando yo estaba delante, pero a veces los sorprendía” (RIVAS, 2005, p.35). No filme, entretanto, não fica claro se Moncho compreende as posturas diversas de seu pai e de sua mãe.

1.3.6 A República Espanhola

Há uma cena no filme que mostra um vilarejo em festa. A população faz um *picnic* para comemorar o aniversário da República. Todos se divertem, as crianças molham os pés no rio, alguns músicos da orquestra aparecem e tocam informalmente para os presentes. Surge uma moça enrolada com a bandeira republicana, e algumas pessoas aproveitam para tirar fotos ao seu lado. Ao fundo aparece uma faixa onde se lê: 14 DE ABRIL DE 1936 ¡VIVA LA REPÚBLICA!

O roteiro do filme explica a cena em maior detalhe:

Sobre la hierba, los republicanos del pueblo –una cincuentena, entre los que se encuentra Roque padre y Ramón el sastre, el alcalde y, naturalmente, Don Gregorio- están en los postres del banquete que los ha reunido para conmemorar el quinto aniversario de la proclamación de la República; algunas de las mujeres sirven el café y las copas y reparten farías.

Rosa, sentada junto a Ramón, vuelve la cabeza hacia el improvisado cuarteto que componen Andrés, con el saxo, Ramiro, con su acordeón; Moncho, con los platillos, y otro músico, el que mejor convenga.

Alguien empieza a cantar, luego lo siguen todos:

“El rey no tiene corona

que la tiene de papeeel,

que la tenía de oro

se la quitó Berenguer...” (AZCONA, 1999, p. 69)

Para entendermos a cena mais a fundo é preciso lembrar que Berenguer teve o apoio do Rei Alfonso XIII, avô do atual Rei da Espanha, para assumir o Governo, a Chefia da Casa Militar. Resulta que o poder lhe dominou a mente e ele acabou destituindo o rei Alfonso XIII. Por isso a canção do filme fala sobre um rei sem coroa, com uma coroa apenas de papel.

Alfonso XIII foi exilado em Roma no ano de 1931, morrendo ali 10 anos depois; os seus restos mortais só puderam ser trasladados para a Espanha em 1980, cinco anos após a morte de Franco, para serem enterrados no *Panteón de los Reyes* do *Monasterio de El Escorial*. O grande sonho de Franco após a sua morte era ser enterrado no Panteão dos Reis da Espanha; porém, por não ser nobre e não possuir sangue azul, ele não poderia ser enterrado naquele local. Por isso, mandou construir a nove quilômetros de distância do Panteão o *Valle de los Caídos*.

O *Valle de los Caídos* demorou vinte anos para ser construído, entre as décadas de 1940 e 1950; ali foram enterrados o General Franco e *José Antonio Primo de Rivera*, o fundador da Falange Espanhola, assim como mais de trinta mil combatentes dos dois lados da Guerra Civil. De acordo com Franco, o monumento

serviria para perpetuar a memória dos *caídos* na gloriosa Cruzada, que os heróicos sacrifícios serviriam para lembrar a Espanha dos episódios gloriosos dos seus filhos. É irônico que se construa um local para enterrar tanto os republicanos como os fascistas, porque foram as diferenças políticas o motivo que os levou à morte. Durante a Segunda República, podemos inclusive, ver no filme, que as diferenças políticas não impediam que as pessoas convivessem pacificamente, apesar de ideais completamente diferentes.

1.3.7 A Guarda Civil Espanhola

A *Guardia Civil Española* existe desde 1844, quando foi criada depois do fim da *Guerra de La Independencia* contra os franceses. Em 1808, Napoleão Bonaparte, destituiu o rei espanhol *Fernando VII* e ofereceu o trono ao seu irmão José Bonaparte que até 1814 governa toda a Península Ibérica. Os espanhóis retomam o país em 1844 e o governo de *Luis González Bravo* cria uma força policial de natureza militar, que tem como objetivo proteger o livre exercício dos direitos e liberdades e garantir a segurança do cidadão.

Quando começa a Guerra Civil em 1936, como todos os espanhóis estão divididos entre falangistas/fascistas e republicanos, os componentes da *Guardia Civil* também se dividem. Mas a maioria ficou do lado do General Franco e combateram contra os republicanos.

E nos anos 1940 e 1950 houve inúmeros enfrentamentos com o *maquis*. O *maquis*, também conhecido como *la guerrilla* ou *GE (Guerrilleros Españoles)*, era um grupo de guerrilheiros antifranquistas que se escondiam nas montanhas. No

filme *El Labirinto del Fauno*, pode-se perceber perfeitamente como se davam estes enfrentamentos entre a *Guardia Civil* e o *maquis*.

Em junho de 1968, o guarda civil *José Pardines Arcay* foi assassinado pelo *ETA (Euskadi Ta Askatasuna)*, traduzindo “País Vasco e Liberdade”, e se tornou a primeira vítima do grupo terrorista, o que na época foi visto com bons olhos por boa parte dos espanhóis.

O primeiro exemplo da presença da Guardia Civil no filme acontece no *picnic* da comemoração da República, todos estão felizes cantando a canção do “rei não tem coroa”. Então, chega a Guardia Civil, como relata o roteiro:

Rosa vuelve una mirada temerosa hacia una loma lejana, sobre la que se perfila contra el cielo la inconfundible silueta de una pareja de la Guardia Civil, y le da con el codo a Ramón, que estaba cantando

ROSA

Ramón... La Guardia Civil

El sastre sigue su mirada. Se encoge de hombros:

RAMÓN

¿y qué?

Pero deja de cantar. (AZCONA, 1999, p. 70)

A cena mostra, de modo claro, que a Guardia Civil representava a opressão, sua chegada interrompe a alegria do povo, prenunciando, de certo modo, a Guerra Civil iminente.

O segundo exemplo da presença da Guardia Civil no filme acontece durante a cerimônia de despedida de Don Gregorio por conta da sua aposentadoria.

Presenciamos umas das cenas mais representativas de como operavam as forças políticas da época. Além do professor, dos alunos, alguns pais, incluídos os pais de Moncho, também estão presentes o Prefeito, um republicano, e os fascistas, representados pelo padre, o *cacique* Don Avelino e o Chefe da Guarda Civil.

Descreve o roteiro:

DON GREGORIO:

En la primavera, el ánade salvaje vuelve a su tierra para las nupcias. Nada ni nadie lo podrá detener. Si le cortan las alas, irá a nado. Si le cortan las patas, se impulsará con su pico, como un remo en la corriente. Ese viaje es su razón de ser...

En el otoño de mi vida, yo debería ser escéptico. Y en cierto modo lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España...

El cura alza la mirada al cielo, como si impetrara la ayuda divina. Don Avelino rebulle incómodo. El jefe de puesto de la Guardia Civil endereza el espinazo. Rosa advierte esos gestos y, como sucediera en la madrera cuando los republicanos celebraban la proclamación de la República, un atisbo de miedo enturbia su ánimo.

DON GREGORIO

... ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad...

Don Avelino deja su silla y arranca hacia la puerta, y su hijo, José María, va tras él saltando por encima de los pupitres. Moncho busca una explicación a semejante actitud en la mirada de sus padres; pero sólo ve preocupación en el rostro de Rosa. Mientras, el maestro concluye:

DON GREGORIO:

...¡Nadie les podrá robar ese tesoro!

El alcalde rompe a aplaudir y a su aplauso se une el de los chicos y el de los padres. (AZCONA, 1999, p. 80 e 81)

Don Gregorio faz o seu discurso republicano, inspirado nos ideais do poeta espanhol Antonio Machado, falando de liberdade através da educação. Esse é um momento muito importante na história da Espanha, onde a Esquerda e a Direita podem falar livremente. Apesar do aparente incômodo que os representantes do poder falangista sentem ao escutar as palavras do professor, eles não se manifestam, escutam sem retrucar. Existia liberdade para pensar e se expressar. O velho professor, sabia que esse pacifismo não aguentaria muito tempo; pois o lobo e o cordeiro não dormiriam juntos na mesma cama.

1.3.8 O começo da Guerra Civil Espanhola

Os republicanos estão reunidos na taverna, escutando as notícias do rádio. Vejamos as informações veiculadas pelo roteiro:

LOCUTOR (Entre interferencias)

... Recordemos que en su intervención, que provocó airadas protestas en la Cámara, el señor Gil Robles dijo que un país puede vivir en monarquía o en república, en sistema parlamentario o en sistema presidencial, en sovietismo o en fascismo...

Con el avanzar de la locución se ha descubierto a la audiencia: en torno a la radio: el Alcalde, Ramón el sastre, Roque padre, Ramiro el acordeonista de la Orquesta Azul, otro par de republicanos y, naturalmente, Don Gregorio, que escuchaban con aire preocupado.

LOCUTOR (Entre interferencias)

“...pero que no puede vivir en anarquía, y afirmó que hoy España asiste a los funerales de la democracia...”

ROQUE PADRE

¿Será cabrón, ese cabeza de pera? ¡Ellos son los que la quieren enterrar!

Don Gregorio le hace callar con un gesto.

LOCUTOR (Entre interferencias)

“... Por su parte, el señor Prieto acaba de publicar lo siguiente en El Liberal de Bilbao “... La obra de Frente Popular es una obra solidaria... Si el fracaso llega, nos aplastará a todos, a ministros y diputados, a republicanos y a socialistas, a Esquerra Catalana y al comunismo. Porque quien habrá fracasado será el Frente Popular, y en ese caso nos alcanzará a todos la patente de ineptitud...” (AZCONA, 1999, p. 85 e 86)

Para compreender essa cena é preciso retomar episódios da História da Espanha. A Guerra Civil Espanhola é deflagrada em 17 de julho de 1936 e termina em abril de 1939. Eclode por conta de um conflito bélico provocado por um Golpe de Estado do Exército Espanhol contra o Governo legal e democrático da Segunda República Espanhola. Os rebeldes ganham e se instaura o regime ditatorial de caráter fascista do General Francisco Franco.

Muitos historiadores apontam a Guerra Civil Espanhola como o preâmbulo da Segunda Guerra Mundial, porque a Espanha serviu como campo de testes para o “Pacto do Eixo”. Franco conta com o apoio de Hitler e também de Mussolini, que enviam tropas para colaborar com os nacionalistas espanhóis.

Em 26 de abril de 1937, a cidade espanhola de *Guernica* é destruída pelas bombas lançadas por aviões da tropa Condor, da Alemanha, e da tropa italiana

Savoia. Não foi o único bombardeio que fizeram na Espanha, mas indiscutivelmente foi o mais aterrador. Como o General Franco se encontrava nas Ilhas Canárias, ilhas espanholas na costa da África no Oceano Atlântico, por uma questão estratégica e geográfica deveria entrar pelo sul da Espanha.

Franco sabia que o norte da Espanha poderia apresentar obstáculos para a sua vitória, – porque na história da Espanha, “la reconquista de España viene del norte”, a expulsão dos judeus e dos árabes acontece a partir do norte – atravessar a Espanha inteira demandaria tempo e muitas tropas, e um ataque por parte do governo alemão no norte, facilitaria o trabalho do general espanhol.

Para atrair a atenção do público para a causa republicana, o Governo da República Espanhola encomenda ao pintor Picasso um mural de 11 x 4 metros, que seria exposto no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris, em 1937. A princípio, Picasso não sabia o que pintar, porém, quando leu no jornal francês *L'Humanité* sobre o bombardeio de *Guernica* decidiu que esse seria o seu tema, e pintou o quadro em dois meses. Picasso recebeu somente o valor do material: o trabalho, a mão de obra em si, foi um presente à causa republicana. O quadro foi pintado em Paris, cidade na qual Picasso morava. *Guernica* foi enviado em 1940 para os Estados Unidos, onde esteve sob a proteção do Museu de Arte Moderna de Nova York, só entrando na Espanha em 1981. *Guernica* se transformou em uma das obras mais importantes do século XX, sendo considerado como um símbolo dos sofrimentos que a guerra impõe aos seres humanos.

O mural em preto e branco está atualmente exposto no *Museo Reina Sofía*, em Madrid. Mostra, em primeiro plano, os personagens principais: o touro que simboliza a brutalidade e a escuridão; a mãe com o filho morto, olhando para o céu, o rosto retorcido de dor, os olhos em forma de lágrimas lembram a representação da

arte cristã da Virgem Maria com o filho morto nos braços. A pomba estilizada é considerada a paz cortada; o guerreiro morto segura na mão uma espada e uma flor, representando a esperança. O cavalo, da mesma maneira que o touro, tem o corpo pintado para o lado direito, mas a cabeça está virada para a esquerda, para a República.

Quando começou a Guerra Civil, o Governo Republicano recebeu apoio da URSS, o único país comunista europeu que mobilizou as Brigadas Internacionais e também equipamento bélico. O México também ajudou, porque estavam desfrutando da vitória da Revolução Mexicana.

Antonio Machado denomina as diferenças políticas e culturais entre nacionalistas e republicanos como *las dos Españas*, o grupo republicano dividido entre os democratas constitucionais, os sindicalistas, os comunistas, os anarquistas e os revolucionários; e o grupo nacionalista, composto de burgueses, aristocratas, muitos militares, a maioria da hierarquia eclesiástica, pequenos proprietários de terras. Quando essas “duas Espanhas” viram o Partido Frente Popular ganhar as eleições em 1936, viram as suas posições ameaçadas, e deflagrar a Guerra era o único caminho a seguir.

Não se sabe ao certo quantos espanhóis morreram durante o conflito, e em decorrência do mesmo, porque não houve baixas apenas entre os soldados, mas também muito civis pereceram. Como podemos observar nas cenas finais de *La lengua de las mariposas*, diversas pessoas são “exibidas” com Don Gregorio, como o artista que trabalhava nas feiras e festas com o passarinho da sorte. Ramiro, o músico colega de Andrés na Orquestra Azul. Roque, o dono do bar e pai do melhor amigo de Moncho, outros homens mais são levados na carroceria de um caminhão para serem executados fora da cidade, sem passar por um tribunal, mas

ironicamente o padre os acompanha. Que perigos um velho professor, um artista, um dono de bar e um músico poderiam representar para a Guarda Civil? Para o exército franquista? Provavelmente nenhum, mas eles serviriam como exemplo do poder ditatorial que começaria a partir desse momento.

La literatura te sugiere, el cine te precisa.

Tomás Gutiérrez Alea

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O PROCESSO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA: DO CONTO À GRANDE TELA

Desde o nascimento do cinema, na virada do século XIX para o XX, a nova arte tem mantido diálogo intenso com a literatura: as obras literárias têm servido de fonte inesgotável para roteiros fílmicos. Ainda nos primórdios do cinema mudo, os clássicos da literatura, especialmente as peças de William Shakespeare, por serem consideradas obras de arte de inestimável valor e por possuírem enredos e personagens que o público conhecia ou, ao menos, já ouvira falar, se tornaram importantes fontes para os filmes. O cinema buscava na literatura não só enredos, mas também a aura de respeitabilidade e de prestígio cultural que, como nova forma narrativa que o cinema ainda não possuía.

Com o advento do som, aliado ao desenvolvimento dos recursos cinematográficos, outras obras literárias menos conhecidas e não necessariamente clássicas passaram a fornecer enredos para o cinema. O conto, gênero de maior concisão narrativa, passou também a servir de fonte para o cinema: os roteiristas podiam facilmente, com o uso do diálogo bem como de outros recursos cinematográficos, explorar e expandir o enredo condensado dos contos, transformando-os em narrativas de maior abrangência. Entre os primeiros contos

adaptados para o cinema estão a história de horror “Spurs”, de Tod Robbins, dirigido por Tod Browning, em 1932; o *western* “Stage to Lordsburg”, de Ernest Haycox, renominado “Stagecoach” e dirigido por John Ford, em 1939; e “Bringing up Baby”, de Hagar White, dirigido por Howard Hawks, em 1938. Durante as décadas de 1940 a 1990, vários contos se tornaram filmes célebres, como “The Killers”, do conto homônimo de Ernest Hemingway que foi texto-fonte de seis adaptações fílmicas (1946,1956,1964,1998,2001, 2008); “Rear Window” (1954), do conto de Cornell Woolrich intitulado “It Had to Be Murder”; “The Swimmer” (1968), do conto homônimo de John Cheever; “Dark Eyes” (1987), do conto “The Lady with the Pet Dog”, de Anton Chekhov; dentre outros (HARRISON, 2005, p. xv-xix).

A adaptação da literatura para o cinema se inicia, portanto, com o próprio aparecimento do cinema. Mas é só a partir dos anos 1950 que a relação entre literatura e cinema recebeu atenção teórica, e junto com ela, pesadas críticas. Como resume Robert Stam, muitas análises desde então empregam termos como infidelidade, traição, deformação, violação, bastardização, vulgarização, profanação para descrever ou avaliar os filmes (STAM, 2006, p. 19).

Os primeiros teóricos a abordar a relação entre literatura e cinema pertenciam à área da literatura; isso explica porque a fidelidade à fonte foi o parâmetro sobre o qual se construíram as primeiras análises e avaliações dos filmes. Thaïs F. N. Diniz menciona George Bluestone como um dos primeiros nomes relevantes na área de adaptação fílmica; ele estudou como os romances se transformavam em outros meios, postulando que literatura e cinema possuíam recursos narratológicos diferentes. Mas, segundo Diniz, os critérios da fidelidade e de equivalência entre os sistemas semióticos guiavam as análises de Bluestone (DINIZ, 2005, p.13-14).

Até a década de 1990, a fidelidade permaneceu o critério-chave para a análise de filmes. Isso se deveu a vários fatores, entre os quais destaco dois: a literatura ser anterior historicamente ao cinema; um número enorme de filmes ter bebido de fontes literárias – o filme passou a ser visto como um trabalho derivativo, posterior ao texto literário e menor que este. Contribuíram também para que o cinema fosse visto sempre como menos importante que a literatura a rivalidade entre as duas formas de expressão; essa rivalidade decorria da ideia de que o cinema não é uma arte e, sim, uma indústria.

Outra concepção enganada e que prejudicou o entendimento do cinema é a ideia de que a imagem é menos importante e menos artística que a construção verbal. Sobre esse assunto, escreve Stam: iconofobia é “o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos”, e logofilia é “a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos” (STAM, 2006, p. 21).

Finalmente, a construção do preconceito contra o cinema também advém, é preciso lembrar, do fato de os filmes terem nascido como entretenimento para as classes menos favorecidas, enquanto o teatro e a literatura eram atividades vinculadas às classes abastadas.

Segundo Diniz, muitos teóricos, de uma forma ou de outra, se vincularam ao critério da fidelidade do filme à obra literária, privilegiando sempre a literatura em detrimento do cinema, entre os quais se destacam: Geoffrey Wagner (1975), que realizou uma classificação das adaptações em função da maior ou menor proximidade com o texto literário, e partir daí formulou as categorias da

transposição, do comentário e da alegoria; Seymour Chatman (1981), que investigou o que seria específico em cada meio, ou seja, o que os romances podiam fazer que os filmes não, e vice-versa; Dudley Andrews (1984), que classificou as adaptações como empréstimos, interseções ou transformações; e Stuart McDougal (1985) que investigou o modo como os elementos são transferidos de um meio a outro. Todos viam a adaptação como um fenômeno que caminhava do mais nobre – a literatura – para o menos nobre – o cinema; assim, todos permaneceram presos à questão da fidelidade do cinema em relação à literatura (DINIZ, 2005, p. 14-15).

Pesquisadores mais recentes como Brian McFarlane, James Naremore, Robert Stam e Linda Hutcheon têm adotado uma perspectiva mais equilibrada para as análises de filmes, uma perspectiva que não coloca mais o filme em lugar de dependência em relação à literatura. Não é mais a literatura e teoria literária que servem de parâmetro para a análise de filmes, mas são os próprios filmes que devem ser avaliados em si mesmos, como obras de arte independentes, e não mais dependentes ou derivativas da literatura.

O que se opera, portanto, é uma mudança de enfoque: não é mais a literatura que fornece um ponto de vista para se avaliar os filmes, mas é o próprio cinema e os estudos fílmicos que devem ser repensados e valorizados, e deles devem nascer os parâmetros para se avaliar um filme. Como postula Diniz, a comparação entre filme e obra literária passa a ser usada para enriquecer o estudo do filme e não o contrário: em vez de preocupar-se com o que o filme faz que a literatura não, e vice-versa; a crítica passou a preocupar-se com a “espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (McFARLANE citado por DINIZ, 2005, p. 15).

Segundo Robert Stam, essa mudança de enfoque se deu, em grande parte, devido ao impacto da semiótica estruturalista; dos estudos da intertextualidade,

especialmente as considerações teóricas de Julia Kristeva; da crítica literária de Roland Barthes; da desconstrução de Jacques Derrida; da crítica pós-estruturalista; da concepção proto-pós-estruturalista de Mikhail Bakhtin; e da anonimidade do discurso, de Michel Foucault. Em suma, o que houve foi uma verdadeira reviravolta na perspectiva teórica de compreensão do que constitua o texto, seja literário ou fílmico. Quem melhor definiu essa nova concepção ampliada de texto foi, sem dúvida, Roland Barthes, para quem o texto deve ser compreendido como plural,

[...] não uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original; o texto é um tecido de citações oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Em relação à autoria, não somente Barthes, mas também Michel Foucault, acabaram por abrir caminho para que o estatuto do autor único e todo-poderoso fosse contestado. Para Mikhail Bakhtin, o autor é um orquestrador de discursos que já existem e que ele reorganiza, combinando-os com outros discursos. Para Foucault, o discurso é regido pela anonimidade. Para Barthes,

[...] o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à 'pessoa' do autor. (Barthes, 2004, p. 58)

Para todos esses teóricos, a criação artística nunca é um ato original, pois sempre é possível encontrar as fontes que a alimentaram e precederam. As noções de intertextualidade e morte do autor levaram ao questionamento da originalidade da

fonte, possibilitando considerar a adaptação como uma construção híbrida, mistura de diferentes meios, discursos e colaborações. No caso do filme, *La lengua de las mariposas* é bastante claro que a adaptação mescla não só vários discursos como também várias mídias.

Esses posicionamentos teóricos foram fundamentais para que se reavaliasse a autoria no cinema e se começasse a pensar em termos de textualidade multi-autoral. Quem é, afinal, o autor do filme – o diretor? O roteirista? O autor da obra literária adaptada? Os atores? O cinegrafista? A adaptação fílmica passou a ser entendida da perspectiva de uma arte que é, antes de tudo, colaborativa.

No âmbito dessa dissertação, não se pretende construir uma teoria sistemática sobre o que é adaptação fílmica. Objetiva-se tão somente explicitar o conceito de adaptação que será utilizado ao longo desse trabalho e que se sustenta na ideia de que adaptar não é uma atividade parasitária ou menor em relação à fonte literária, mas, ao contrário, oferece mais uma possível leitura do literário. Como muitos teóricos foram acima mencionados e na impossibilidade de se fazer jus às múltiplas abordagens, explorarei em maior detalhe as idéias de Linda Hutcheon e de Robert Stam que concernem mais de perto este trabalho.

Em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon (2006, p. xi-xvi) se pergunta se não estaríamos vivendo em uma era de adaptações: são inúmeras as adaptações feitas no cinema contemporâneo, para a televisão, para os musicais da Broadway, além de adaptações para jogos de vídeo-game e parques temáticos como a Disney World, o Epcot Center e os Estúdios Universal. Pode-se, por exemplo, ler a série *Harry Potter*, assistir os filmes no cinema e em DVD, interagir com esse mundo mágico em jogos eletrônicos e, em meados de 2010, se poderá também visitar um

parque temático inteiramente dedicado ao bruxinho, com a reconstrução da escola de Howgarth e todo o entorno arquitetônico.

Para Hutcheon, é próprio do humano contar e recontar histórias, interagindo com elas de diferentes maneiras; a natureza de cada meio exigirá um modo de engajamento diverso. Ainda que a cultura contemporânea esteja permeada de adaptações, e apesar de sua popularidade e presença na vida imaginária das pessoas, elas ainda são encaradas como derivativas, secundárias, inferiores ao texto “original.” Para discutir se de fato essa postura procede, Hutcheon retorna a Shakespeare: é amplamente sabido que o bardo não “inventava” histórias originais, mas, ao contrário, fazia uso de inúmeras fontes para compor seus enredos e personagens. Prova disso são os oito volumes de Geoffrey Bullough que tratam das possíveis fontes para cada peça: lendas, história de reis e grandes líderes, os ensaios de Montaigne, as idéias de Maquiavel, a literatura de Ovídio, Plutarco e Sêneca, poemas e histórias italianas e mesmo peças anteriores, além, é claro, da presença de fortes elementos da cultura elisabetana em sua obra.

Ao apontar para a ubiquidade das adaptações — inclusive a literária — em nossa vida cotidiana e história cultural, e ao elencar uma série de exemplos que abarcam diversas mídias, o propósito de Hutcheon é questionar a visão negativa do fenômeno. Para a teórica canadense, a adaptação sempre foi um modo importante de contar histórias, hoje talvez mais do que nunca, e necessita por isso mesmo ser estudada como processo criativo e como produto.

No escopo do trabalho de Hutcheon, portanto, não é apenas a adaptação feita pelo cinema que é analisada; ainda assim, é um trabalho de extrema importância para os que estudam a adaptação fílmica, justamente porque situa o fenômeno

dentro de um quadro amplo e geral da presença constante da adaptação em nossa cultura.

Robert Stam propõe pensar na adaptação como um processo “ventriloqual onde o filme empresta voz” aos personagens mudos do romance; Stam (2006, p. 27) fala ainda em modelo Pigmaleão, modelo “alquímico” e modelo de “possessão”, todos enfatizando que o filme empresta a voz ao texto literário. Parte do conceito de dialogismo de Bakhtin e da definição de intertextualidade de Genette e, descartando a avaliação do fenômeno da adaptação como perda em relação ao original, examina a adaptação como prática intertextual. Stam afirma que seu objetivo

[...] não é o de corrigir avaliações errôneas de adaptações específicas, mas sim desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constroi o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas alternativas. (STAM, 2006, p. 20)

Para compreender-se melhor a teoria de Stam, vale retornar brevemente a Gérard Genette que parte da noção de palimpsesto, “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”, e afirma que, “no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2005, p. 5).

A partir dos conceitos do dialogismo bakhtiniano e da intertextualidade, especialmente como a desenvolve Kristeva, Genette fala em transtextualidade que seria “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 8). Genette utiliza o termo de Kristeva como paradigma terminológico, mas o define de forma “restritiva, como uma relação de co-presença

entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2005, p. 9).

Genette estabelece o conceito de “transtextualidade”, mais abrangente do que a intertextualidade de Kristeva: a transtextualidade é “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 29). A transtextualidade engloba cinco mecanismos – a intertextualidade, a paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade –, dos quais são mais importantes para a análise de adaptações fílmicas a intertextualidade e a hipertextualidade.

A intertextualidade é a relação entre dois ou mais textos: pode ser uma citação, uma alusão, uma referência e mesmo o plágio; ela pode ser oral ou escrita, e não necessariamente está explícita. É exatamente por isso que se faz necessário investigar que intertextualidades operam em um determinado texto; no caso de *La lengua de las mariposas*, a história da *Galicia* e da Espanha e o momento da Guerra Civil Espanhola são intertextos fundamentais para que se compreenda o filme.

A hipertextualidade, central para a teoria de adaptação de Robert Stam, é a relação entre um texto – o “hipertexto” – com um texto anterior – o “hipotexto”; o primeiro transforma, modifica e estende o segundo. Na literatura, por exemplo, funcionariam como hipotextos todos os textos anteriores e “formativos” do hipertexto: o *Ulisses*, de Joyce, seria um hipertexto em que *Hamlet* e a *Odisséia* funcionam como hipotextos. Porém, se considerarmos *Hamlet* como hipertexto, então a lenda escandinava *Amleth* e a peça perdida *Ur-Hamlet* funcionariam como hipotextos.

Adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes. Quando Robert Stam utiliza os conceitos de Genette para a análise de filmes, a adaptação fílmica passa a corresponder ao hipertexto e os textos pre-

existentes à adaptação, sejam eles literários ou de outra natureza, passam a ser entendidos como hipotextos que, por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização, se transformam em um hipertexto.

Para a análise do filme *La lengua de las mariposas*, que seria compreendido, na terminologia de Genette adotada por Stam, como hipertexto, funcionariam como hipotextos diversos textos, verbais e visuais, literários ou não. Primeiramente, precisamos considerar os três contos – *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* e *Carmiña* -, e toda a dinâmica de suas interrelações: um conto complementa o outro e estende o horizonte da ação, compondo um universo mais amplo de personagens, lugares e conflitos. Em *La lengua de las mariposas*, o roteirista amplifica passagens do conto principal, entremeando-o com personagens e eventos dos outros dois contos.

Além dos contos, funcionam como hipotexto a história da *Galícia* e da Espanha; sobretudo, é um hipotexto importante o momento imediatamente anterior à Guerra Civil Espanhola. Também serão considerados hipotextos a série de fotografias que abre o filme. E, ainda, a pintura que é reproduzida no ateliê do alfaiate, a qual retrata os heróis republicanos. A poesia também fornece um hipotexto importante, na menção ao poeta republicano Antonio Machado e, em especial, na citação de dois de seus poemas. Pela natureza do filme em questão, faz-se, portanto, imperativo que sejam abordadas durante a análise do filme questões históricas, políticas, e culturais.

Como veremos no decorrer desse trabalho, a relação entre literatura e cinema em *La lengua de las mariposas* é um processo complexo e multidirecional, que ultrapassa as fronteiras do texto literário: fotografia, história, pintura, e também textos literários tradicionais como poemas e contos compõem o hipertexto fílmico,

levando-nos a compreender a adaptação como uma construção híbrida, que utiliza diversos tipos de textos e diversos meios, e um processo colaborativo, onde a figura do autor é renegociada.

Além dos textos de natureza literária, tais como peças, romances e contos, outros textos como biografias, reportagens de jornal, textos históricos, e, mais recentemente, histórias em quadrinhos, passaram a ser objeto de adaptação cinematográfica. Se a concepção do que é um texto for suficientemente ampla, tal qual postula Roland Barthes, de fato, pode-se falar que todos os filmes são adaptações de textos, mesmo aqueles que se denominam roteiro original, uma vez que eles também adaptam ideias, ou seja, “textos”.

“Ya hay un español que quiere
 vivir y a vivir empieza,
 entre una España que muere
 y otra España que bosteza.
 Españolito que vienes
 al mundo, te guarde Dios.
 Una de las dos Españas
 ha de helarte el corazón.”

Antonio Machado

3 TRÊS CONTOS, UM FILME: *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS*

3.1 CONHECENDO JOSÉ LUIS CUERDA

Muitos filmes tratam da Guerra Civil Espanhola, mas o diretor José Luis Cuerda tem uma visão muito particular. Primeiro, seu relato não se articula da perspectiva dos vencedores e sim dos vencidos. Se conhecermos um pouco a vida de Cuerda podemos entender o porquê dessa opção política.

Cuerda nasce em plena ditadura franquista, em 1947, em Albacete, uma cidade espanhola. Cresce em uma casa onde há apenas dois livros, o *Misal*, livro de missa da sua mãe, e *La paz empieza nunca*, de Emilio Romero⁸, livro que estava guardado em uma gaveta para que ele, seu irmão e sua irmã não o lessem por se tratar de um livro “forte” que tratava de assuntos políticos proibidos na época.

⁸ *La paz empieza nunca* tem dois personagens centrais: um é López que acredita que pode reerguer o seu povoado – amargurado pela sua decadência, seu atraso, sua fome e seus ódios, o outro personagem é o tempo, precisamente o que transcorre entre os anos 1930 e 1950.

O jornalista Alberto Úbeda-Portugués⁹ tem uma série de conversas com Cuerda, em que este conta sobre as lembranças de sua infância e do começo da sua adolescência, recordações agridoces, como ele mesmo as qualifica. Os detalhes sobre a sua vida que aqui serão relatados de alguma maneira têm relação com o filme *La lengua de las mariposas*: eles nos permitirão compreender melhor o porquê da emoção que se sente em determinadas cenas do filme.

Aos seis anos de idade, Cuerda tem uma inflamação na pleura. Fica um ano acamado. Ainda convalescente e muito frágil, sua mãe o leva para passear em um carrinho de bebê. Essa mesma vergonha é a que sente Moncho quando a mãe o leva à escola munido da “bomba” caseira para a asma, aspecto que só aparece no filme (AZCONA, 1999, p. 11). No conto, portanto, há apenas o fato de o menino ser asmático. Na biografia de Cuerda há o episódio em que ele sente vergonha de sua saúde frágil exposta ao olhar da cidade. No filme, o aspecto biográfico colore a transposição do conto para a tela.

O avô de Cuerda tinha várias propriedades; depois da Guerra continua a viver de rendas. Abre um comércio para o filho e o negócio não prospera. O pai de Cuerda se dedica às cartas: é jogador profissional de *poker*.

Os primeiros anos de estudo acontecem em uma escola particular de *padres escolapios*, em que há grande segregação de alunos de acordo com o poder econômico dos mesmos. Os estudantes que pagam a escola vestem uniformes com listras azuis e brancas, os bolsistas usam uniforme cinza. Mas a diferença não era somente na cor do uniforme, era também na maneira como eram tratados: os

⁹ A maioria das informações sobre o diretor Cuerda podem ser encontradas no livro *José Luis Cuerda ética de un corredor de fondo*, do escritor Alberto Úbeda-Portugués, Madrid: Fundación Autor, 2001, 388 p.

bolsistas têm acesso a escola usando portas diferentes, tem aulas com professores diferentes e recebem outro tipo de merenda. Cuerda nos descreve uma das situações que mais lhe marcou em seu tempo de escola.

Desde donde dábamos clase recuerdo ver a los gratuitos en el recreo jugando y corriendo. Por aquella época, los norteamericanos –debían de ser hilachas del Plan Marshall-, por medio de Cáritas, repartían en España colchonetas, duras y delgadas, no sé si de serrín; queso amarillo, que en Albacete no nos gustaba nada porque estábamos acostumbrados al manchego, y leche en polvo. A los gratuitos les daban un vaso de esa leche en los recreos. Yo los veía en el patio rellenar una y otra vez aquellos vasos. Dejaban un culillo, un resto de leche cada vez que bebían y, al rellenarlo de agua menos turbia cada vez, se hacían la ilusión de que aún era leche lo que colmaba el vaso. Lo hacían dos o tres veces. Era evidente que en sus casas pasaban hambre. Un día, un cura amenazó a alguien con castigarlos a pasar el recreo con los gratuitos. Aquella era la educación que nos daban en las Escuelas Pías de Albacete. El colegio más caro de la provincia. El de los ricos. (ÚBEDA-PORTUGUÉS, 2001, p.24)

As lembranças de Cuerda da escola se tornam presentes no filme quando ele retrata a sala de aula e também o recreio. A escola de *La lengua de las mariposas* é, possivelmente, o oposto da escola que Cuerda frequentou em muitos aspectos. Ali convivem meninos mais e menos abastados, porém a atmosfera entre as crianças é de integração, como fica claro nas excursões que fazem com o professor pelo campo.

A admiração do diretor pela figura do professor do filme é evidenciada pela não segregação entre alunos pobres e ricos, ele resiste a corrupção oferecida pelo pai de José Maria.

O *Plan Marshall* a que se refere Cuerda é o nome do Programa de Reconstrução Europeu, *European Recovery Program – ERP*, por meio do qual o Governo dos Estados Unidos oferecia ajuda financeira aos países europeus em

estado de penúria devido à Segunda Guerra Mundial. O Programa, que começou a funcionar em 1947, ficou conhecido como o Plano Marshall porque quem o executou e o elaborou foi o Secretário de Estado americano George Marshall. O objetivo maior dos Estados Unidos era impedir o crescimento do comunismo na Europa: para isso oferecia ajuda aos países que mantivessem um regime governamental democrático.

O único país da Europa Ocidental que não recebeu ajuda econômica foi a Espanha. Isso se explica primeiro, porque como o país não participou da Segunda Guerra Mundial, que começou no mesmo ano em que terminou a Guerra Civil Espanhola, em 1939; segundo, porque o General Franco tinha fechado o país e o transformado em uma autarquia. Nos anos 50, os Estados Unidos repensam a situação da Espanha e acabam oferecendo ajuda à Espanha, com medo de que a União Soviética o fizesse. Não repassam à Espanha a mesma quantia financeira que deram aos outros países europeus, mas acabam contribuindo com doações de alimentos e medicamentos à Igreja Católica por meio da organização humanitária *Cáritas*.

Quando Cuerda começa o ensino médio, muda de escola e acaba estudando no *Instituto*, escola pública equivalente ao antigo “ginásial”. Nessa época muda de casa, e no novo bairro conhece três irmãos de idade aproximada à sua e que irão prosseguir seus estudos no seminário. Com medo de perder os novos amigos, ele resolver também entrar para o seminário. Essa decisão é motivada também porque ele estava apaixonado por uma vizinha e tinha vergonha de confessar o seu amor: indo para o seminário, fugiria da difícil situação, e não precisaria se declarar à menina. Esse foi o primeiro amor juvenil de Cuerda, um amor não realizado, e que encontra paralelo no romance entre os personagens Andrés e a Chinita no filme.

Mais uma vez, a biografia do diretor nos ajuda a compreender algumas escolhas feitas no filme.

Cuerda permaneceu no seminário durante três anos. Foi a partir daí que começou a ler e escrever todos os dias da sua vida. Tanto é assim que, além de diretor, Cuerda é também roteirista: já fez a adaptação de três obras literárias para o cinema, escrevendo os roteiros e mantendo os nomes dos textos originais, *Los Girasoles Ciegos* (2008), do romance de Alberto Méndez; *La educación de las hadas* (2006), do francês Did Cauwelaert, *El Túnel* (1977), do argentino Ernesto Sábato. Cuerda também escreveu o roteiro de outros filmes que dirigiu e(ou) produziu como *Total* (1983), e *Mala Racha* (1977). Em 2000 recebeu a Medalha de Honra ao Mérito de *Las Bellas Artes*, em Madrid, pelo roteiro *Primer Amor* que escreveu em conjunto com o escritor galego Manuel Rivas.

Depois de três anos no seminário, Cuerda decidiu que não queria se ordenar padre. No seminário, ele aprendeu que as diferenças de classes sociais também aconteciam ali dentro: os estudos no seminário eram pagos, e como a família de Cuerda podia pagar, ele tinha um tratamento diferenciado. Ele, inclusive, recebia comida especial enviada pela sua família, e generosamente e com discrição, ele distribuía entre os colegas que não tinham iguais condições financeiras. Esses colegas tinham os seus estudos custeados por viúvas de cidades pequenas, ou seja não era a Igreja que custeava a formação dos futuros padres.

Ainda que a vida no seminário não apareça no filme, essa fase da vida de Cuerda influencia a sua visão sobre a Igreja e sobre os padres, e podemos ver como são retratados no filme com uma visão bastante negativa. Na última cena, isso fica claro, quando ao invés de intermediar junto aos governantes a libertação dos muitos pais de família presos no momento em que a guerra é deflagrada, o padre se limita a

subir no caminhão para acompanhá-los e dar-lhes a absolvição de seus pecados antes do fuzilamento.

Aos quinze anos, Cuerda abandona o seminário e, logo em seguida, sua mãe morre de câncer. Ele, então, passa a conviver com a amante do pai que também era casada, o que para a época era um escândalo; mas como a família era abastada, os valores morais podiam ser minimizados. Também podemos relacionar esse aspecto da vida do cineasta com o filme, que aborda relações extra-matrimoniais. O pai de Moncho tem uma filha bastarda, da qual a princípio todos sabem da existência, com exceção do menino. Moncho descobre a irmã quando a mãe da moça morre e esta vem pedir o dinheiro do enterro ao pai. A visão de Moncho é inocente, livre de preconceitos, e não condena o pai: ele apenas não entende por que a irmã não mora com eles, “¿Y por qué no vive con nosotros?” (AZCONA, 1999, p.66). Cuerda conta que quando a amante do pai morreu, no velório se encontravam as duas famílias presentes, a família da amante e a dele, e que as duas famílias receberam os pêsames.

Enquanto fazia o ensino médio, Cuerda se apaixonou pela Filosofia; teve aulas com o Sr. Verdú, avô de uma das principais atrizes espanholas, que inclusive foi posteriormente dirigida por ele, Maribel Verdú¹⁰. Cuerda considerou a possibilidade de cursar Filosofia no ensino superior, mas acabou optando por estudar Direito, curso que não concluiu. Tentou por duas vezes cursar Cinema, mas foi reprovado na etapa das entrevistas.

¹⁰ A atriz Maribel Verdú nasceu em Madrid, em 1970, ganhou diversos prêmios como melhor atriz, entre eles o Prêmio Goya e o Prêmio Nacional de Cinematografia, na Espanha, e o Prêmio Ariel, no México. Trabalhou em mais de 30 filmes, entre os quais: *El laberinto del fauno* (2006), do diretor Guillermo del Toro, e com o próprio Cuerda no filme *Los girasoles ciegos* (2008).

A faculdade de Direito foi uma grande decepção, Cuerda perdeu o respeito que tinha pelos professores; em uma ocasião, provocou um professor para ver se este o expulsava da sala de aula para que ele não precisasse mais voltar à faculdade:

Un día, en una clase de prácticas de Derecho Natural, levanté la mano y pregunté: Oiga, según usted, ¿los ateos son malos? Pensé ingenuamente que esa pregunta sería lo suficientemente ofensiva en su simpleza como para que me expulsaran de clase y no tuviera que aguantar más las memeces que allí se decían. Pero me equivoqué. El profesor, un hombre de que daba cabezadas mientras alguno de nosotros recitaba la lección, reflexionó y dijo: 'Stricto sensu, sí'. Vamos de culo, pensé. (ÚBEDA-PORTUGUÉS, 2001, p.37)

E depois dessa frustrada vida acadêmica, Cuerda não viu outra possibilidade que se dedicar ainda mais a escrever contos e poesias e se dedicar à política. A política antrifranquista.

Aos 20 anos, quando terminou o segundo ano de direito, ele presenteou seus melhores amigos com a sua biblioteca particular; o jovem Cuerda estava decidido a ir para a Rússia, um mundo que considerava muito mais justo. Como o seu pai tinha condições financeiras, era comum que ele passasse as férias de verão em Paris. E, em Paris, Cuerda foi à Embaixada Soviética pedir visto para a Rússia. O visto lhe foi negado já que a Rússia não mantinha relações com a Espanha nessa época. Cuerda, que sabia disso, fora inocentemente tentar o visto em Paris. Na *Lengua de las mariposas*, podemos ver um dos elementos mais significativos do comunismo russo: o ateísmo. Moncho pergunta a sua mãe se o seu pai é ateu (AZCONA, 1999, p. 26).

Como já havia se despedido dos amigos, dizendo que iria à Rússia, Cuerda não quis voltar atrás e se juntar a seu pai em *San Sebastián*, onde este veraneava,

ignorando o “plano soviético” do filho. Cuerda teve a ideia de ir a Embaixada Checa, país socialista e que tinha uma boa escola de cinema. Na embaixada lhe explicaram que ele estava fora dos prazos para pedir a solicitação para estudar cinema na Checoslováquia, mas que ele poderia escrever para a Rádio Praga e se oferecer como redator ou locutor para as emissões em língua espanhola. A resposta da Rádio Praga foi desanimadora e beirava o absurdo: disseram que não havia vaga disponível, mas que se ele quisesse dedicar uma música para alguém, eles teriam muito prazer em atender o seu pedido. Desiludido, Cuerda não teve outro remédio que voltar para a Espanha, onde acabou se filiando ao *PCE – Partido Comunista de España*.

Uma de suas funções no partido era distribuir panfletos: retirava os panfletos e cartazes da gráfica clandestina, transportava-os no carro do pai para um lugar preestabelecido onde deveria se ausentar durante uma hora, deixando o carro aberto com o material, para que fosse coletado por outros partidários. Cuerda nunca soube quem retirava os materiais. Ao fim de um ano, abandonou o PCE porque percebeu que essa atividade não correspondia aos seus ideais e expectativas comunistas.

A partir desse momento, ele não fazia mais parte de nenhuma célula do PCE, também não cursava faculdade e precisava, assim, ocupar o tempo. Acabou trabalhando numa livraria¹¹ em que era o responsável pela seleção dos livros que seriam postos à venda. Um dos primeiros livros que vendeu foi *Cien Años de Soledad*. A livraria não prosperou, e Cuerda acabou deixando o emprego.

¹¹ A livraria pertencia a uma amiga de sua irmã que se cansou de ter livros de venda difícil na época. Cuerda encomendava os livros que ele gostava de ler, e não necessariamente os que teriam venda garantida.

O seu pai tinha um companheiro de jogo que trabalhava na *TVE – Televisión Española*, e pediu um emprego para o filho. Cuerda foi parar na sessão de notícias e atualidades, fazendo reportagens e entrevistas. A censura era muito rigorosa, e nem sempre as notícias que ele produzia iam ao ar. Depois de quatro ou cinco anos de trabalho, conseguiu ser promovido para o cargo de “programador-adaptador” de Programas culturais, isto é, ele precisava ler roteiros e projetos, e selecionar documentários. Mais tarde, recebeu uma promoção para “diretor-colaborador” e começou a trabalhar com atores e fazer a direção de pequenos programas. Foi quando lhe coube filmar programas religiosos. Cuerda perdeu o emprego por imprimir a sua visão laica aos programas. Desempregado, ele entrou na Justiça e conseguiu voltar a trabalhar na televisão, mas não lhe permitiram que dirigisse novamente.

Cuerda gravou três curtas de maneira independente, nessa época, mas não os finalizou por falta de equipamento. Para ficarmos apenas com um exemplo do tipo de postura crítica de Cuerda em relação à Igreja, vale relatar o enredo de um dos curtas. O filme *Colgar los Hábitos* conta a história de um grupo de freis que colocavam pedacinhos de hóstias consagradas nos escapulários para aumentar seus efeitos salutares. Os freis são expulsos do convento. Conhecem uma mulher que atraí homens desconhecidos para sua casa com propósito sexual, então, depois de consumir o ato, rouba-lhes, assassinando-os e enterrando-os. Quando os freis descobrem o que a mulher faz, se oferecem para ajudá-la. Mesmo que Cuerda pudesse terminar o filme, com certeza na Espanha dos anos 60 ele não teria onde exhibi-lo. Em todo o caso, o que se comprova com esse roteiro não finalizado é que a visão de Cuerda da igreja é sempre muito crítica e negativa.

Cuerda volta a dirigir programas culturais na TVE e, em paralelo, começa a escrever roteiros para seus próprios projetos. Ele declara que para ele tanto faz dirigir seus próprios roteiros ou os de terceiros, porque ao dirigir, ele se apropria do texto do outro e se torna autor ou co-autor. Aqui vemos, portanto, que Cuerda revela ter uma visão extremamente pós-moderna da autoria, especialmente no cinema.

Em entrevista, Alberto Úbeda-Portugués (2001, p.249-250) pergunta a Cuerda como ele se sente com as adaptações fílmicas e se ele acha que deve ser fiel ao texto literário. A resposta do diretor é a seguinte:

Creo que hay que ser fiel a la obra y fiel al argumento, porque, si no, no sé para qué acude uno a ellos. Me da igual que la procedencia de la historia sea algo que te cuenta un primo tuyo o que la haya escrito Dante Alighieri. Coges un argumento y lo conviertes en una sucesión de estímulos audiovisuales que tiene que percibir un espectador, no un lector. Creo que Hitchcock llevaba razón al adaptar obras literarias de no excesiva calidad. Son perfectibles y, además, se supone que las conoce menos gente, o menos críticos, que algunos son muy leídos, y por lo tanto no te buscarían las cosquillas. El gran peligro de las adaptaciones, respecto al original, es que mucha gente ve la película y piensa que ha leído el libro. En compensación para el autor del original, si la película tiene éxito, el libro se vende mucho. Aunque los que lo comprenden no lo lean, al autor le llegan unos duros. Muy merecidos casi siempre.

Nas palavras do próprio Cuerda podemos perceber que adaptação para ele é uma “sucessão de estímulos audiovisuais que devem ser assistidos por um espectador, e não por um leitor”; é o que vemos nos seus filmes, e principalmente em *La lengua de las mariposas*.

Durante oito anos, Cuerda não dirigiu nenhum filme, trabalhou apenas como produtor dos filmes de Alejandro Amenábar, *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) e *Los otros* (2000). Ele buscava um argumento que realmente lhe instigasse intelectual e emocionalmente. Foi quando encontrou o livro *¿Qué me quieres*,

amor?, de Manuel Rivas, vencedor de vários prêmios literários – prêmio *Nacional de Narrativa* 1996 e o *Torrente Ballester*.

Cuerda se comove com uma *Galicia* rural anterior a Guerra Civil. Em uma entrevista ao jornal espanhol *El País*, em 19 de janeiro de 2003, Cuerda explica que foi seduzido pelo personagem professor *Don Gregorio* “*entrañable maestro republicano que educa a sus alumnos en el convencimiento de que ‘la libertad estimula el espíritu de los hombres fuertes’*. *Ignora el anciano que a su alrededor se está tejiendo la maraña fascista que dará origen a la Guerra Civil... con la que acabarán sus sueños de un mundo mejor.*” Fica evidente, portanto, que o que fascina Cuerda no livro de Rivas são os temas do homem poder crescer com o espírito livre, podendo fazer suas próprias opções e construindo um mundo melhor. Finalmente, o sonho “comunista”, nascido em sua juventude ganha forma na maturidade, em um cinema com voz política marcadamente forte. A arte foi o modo que Cuerda encontrou de dar forma aos seus ideais.

Para Cuerda, a *Galicia* não era um cenário desconhecido, porque em 1987 havia feito a adaptação cinematográfica do livro *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez. Ele confessa que essa região lhe desperta sentimentos intensos, e que, ao filmar *La lengua de las mariposas*, se sentiu muito emocionado e “*Por primera vez he rodado una película que ha hecho que mis tripas vibren como las cuerdas de un contrabajo*¹²”.

¹² Entrevista concedida ao jornal *El País*, em 18 de janeiro de 2003 ao jornalista Diego Galán, o texto na íntegra se encontra nesta página web:

[http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/canto/libertad/elpepiesp/20030118elpepiesp_1/Tes?print=](http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/canto/libertad/elpepiesp/20030118elpepiesp_1/Tes?print=1)

E quando resolveu executar o projeto do filme escolheu o roteirista Rafael Azcona¹³, o protagonista Fernando Fernán-Gómez, ator com longa trajetória no cinema espanhol para fazer o papel do professor republicano, e o próprio Amenábar, responsável pela música.

3.2 A APROPRIAÇÃO DOS CONTOS DE MANUEL RIVAS POR JOSÉ LUIS CUERDA

No filme *La lengua de las mariposas*, Cuerva e Azcona adaptam três contos de Manuel Rivas¹⁴ *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* e *Carmiña*. Todos os relatos desta coletânea têm pontos em comum: tratam da força da terra e a nostalgia da infância, do tempo perdido e do misticismo que envolve a *Galicia*.

Rivas nos conduz a um mundo percebido pelo olhar da criança, pois a maioria dos contos tem protagonistas crianças ou jovens. É o olhar da criança, porém é a criança mais tarde, após os acontecimentos; ou seja, é a criança que se transformou em adulto. Mostra um mundo muito típico; encontramos modos de vida e situações que somente poderiam acontecer na *Galicia*.

¹³ Rafael Azcona começou a escrever roteiros para o cinema com o diretor italiano Marco Ferreri, em 1959. Quando começa a escrever para diretores espanhóis deixa claro o seu interesse em fazer um retrato da época em que a miséria moral imperava. Trabalhou com Cuerva nos filmes *El bosque animado* (1987), e *Los girasoles ciegos* (2008), além do filme *La lengua de las mariposas* (1999). Ganhando o Goya de melhor roteiro adaptado destes três filmes. Ganhou outros Goyas por roteiros de outros filmes, e também inúmeros prêmios. Trabalhou com os diretores: Fernando Trueba, Carlos Saura, Bigas Luna, entre outros.

¹⁴ Os contos pertencem ao mesmo livro *¿Qué me quieres, amor?*

No conto *La lengua de las mariposas*, o narrador conta a história em retrospecto. No filme, o olhar infantil é mais acentuado porque o tempo da narração é o tempo dos acontecimentos; não se trata, como no conto, de uma memória de experiências passadas.

García Fernández diz que no âmbito da literatura galega muitos são os autores que foram historicamente ignorados, e que Manuel Rivas é um dos escritores que:

[...] acuden a nuestra memoria como generadores de relatos intensos, ricos en una visualidad y sonoridad que ya de por sí facilitan mucho el trabajo de traslación. El paisaje y las vivencias de una tierra y sus gentes fluyen sin obstáculo alguno por todas las páginas. (FERNÁNDEZ, 2002, p.168)

O próprio Rivas enaltece em seus artigos escritos -em espanhol- no jornal *El País*, o de maior circulação na Espanha, assim como nas entrevistas que concede falando sobre a sua obra, a necessidade que tem de escrever em galego; pois *Galicia* para ele é muito mais do que a sua terra, é a sua nação, a sua identidade cultural¹⁵. Esta *Galicia* que é conhecida por todos como a Espanha Verde, as paisagens que contrastam com a seca do sul da península ibérica. Nas próprias palavras do Rivas:

[...] debemos reconocer que la mano de Dios ha sido muy generosa con nosotros. Pero también es un paisaje mental, un paisaje trazado con poemas, cuentos, leyendas, mitos, canciones y música. Una cultura, como una vida humana es una laboriosa construcción. En medio de mil vicisitudes, las mejores fábricas que han funcionado en Galicia son las de los sueños. Hay unos cuantos lugares en el mundo, en los que lo legendario se hace paisaje. Lo imaginario es real y la historia

¹⁵ O conceito de nação utilizado aqui é o de Hall (2001, p. 50), porque para Hall a nação é um sistema de representação cultural.

está viva en el presente como un petroglifo interminable. Sin duda, uno de esos lugares donde se da la escogidísima síntesis de paisaje geográfico y paisaje mental es la Costa da Morte, la comarca del *Finis Terrae*. Aquí asentaron pueblos en ruta que atravesaron Europa hacia el Oeste llevados por una ensoñación de islas floridas y de la eterna juventud. Es una tierra de Atlantes, una tierra anfibia. El mar sugiere los caminos abiertos, la libertad, lo indomable, lo que se sale de la página. Galicia es como una metáfora del mundo Donde se mezclan formas de vida, paisajes, épocas y por supuesto que el mar imprime muchísimo carácter, pero también está latiendo con fuerza en el interior la vieja Europa campesina". (RIVAS, 2003)¹⁶

A *Galicia* das belas paisagens é captada no filme em diferentes cenas, como quando Moncho e Roque atravessam uma ponte romana de pedra de mais de mil anos para ir espiar a *Carmiña*. A *España Verde* é mostrada nas excursões que Don Gregorio faz com os seus alunos, e também na cena do rio, quando Moncho entrega uma flor para a irmã do Roque, assim como faz um pássaro australiano.

A língua galega, assim como as outras línguas faladas no reino espanhol, foi proibida na Espanha em diferentes momentos históricos. De 1939 a 1975, o General Franco proibiu o uso escrito e falado de qualquer língua que não fosse a castelhana no reino de Espanha; com a morte de Franco, cessa essa proibição, e a Espanha reconhece que, além do castelhano ou espanhol, existem mais três línguas oficiais: o vasco, o catalão e o galego e suas respectivas literaturas e diferenças culturais.

A partir de 1975, com a morte de Francisco Franco, se resgata a identidade desse povo, e surge uma preocupação de reestruturar gramaticalmente essa língua que começa a ser ensinada nas escolas da região; muitos galegos sentem a necessidade de se expressar tanto oralmente como por escrito nessa língua. E é o que acontece com Manuel Rivas, que como jornalista escreve em castelhano, mas

¹⁶ RIVAS, Manuel. *Escritor y Membro de Nunca Más*. Entrevista concedida aos Internautas do Jornal *El País*, 13 de novembro de 2003.

como escritor o faz em galego para contar as aventuras e desventuras que somente poderiam acontecer nessa região. Escreve todas as suas obras em galego como uma forma de recuperar a memória histórica, social e cultural da região onde nasceu, de resgatar a *galeguidade*, um movimento de preservação linguística e cultural dos galegos e seus descendentes pelo mundo.

Em outra entrevista, Rivas nos explica o porquê da sua necessidade de escrever em galego, lembrando que ele tinha 17 anos quando o General Franco morreu.

[...] yo empecé a escribir en gallego, además la relación que yo tenía con la lengua cuando era niño y joven era ver el gallego como una lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso me provocó una atracción. Por otro lado tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; veías a la gente, a los pescadores, a los albañiles o a los campesinos que asumían que su lengua era el gallego. Pero en la escuela no podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. Esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con esas palabras gallegas, con la lengua galega. (RIVAS, 2003)¹⁷

As fotos que aparecem no começo do filme assumem o papel de “fortalecer um vínculo amoroso” com a cultura galega, já que o filme é em castelhano e não em galego. A opção por fotos quase sempre de pessoas simples, realizando tarefas do seu cotidiano juntamente com as locações do filme recuperam a ausência da língua galega. Como já foi dito anteriormente, em 2006 o filme é dublado para a o galego.

¹⁷ RIVAS, Manuel. *Manuel Rivas: “mi primer libro fue la memoria de mi madre*. Entrevista concedida a Aramndo G. Tejeda. Revista Eletrónica BABAB, maio de 2003, nº 19.

Outra maneira de resgatar a língua galega no filme, se dá através da escola onde Don Gregorio trabalha: *Escuela Rosalía de Castro*, uma homenagem à escritora nascida em Santiago de Compostela em 1837. Ela escrevia tanto em castelhano como em galego, e fez parte do grupo *Rexurdimento*. Este grupo tinha como objetivo o renascimento cultural da literatura galega, procurando resgatar a cultura autóctone e tradicional, após séculos em que se publicassem obras literárias em galego; período esse denominado como “Os Séculos Sombrios”.

Um dos livros mais significativos de Rosalía de Castro é *Cantares Gallegos*, publicado em 17 de maio de 1863. O livro enfoca a vida do povo galego, seus valores, costumes e tradições. No centenário da publicação da obra, a *Real Academia Galega* propôs que comemorasse, no dia 17 de maio de cada ano, o *Día das Letras Galegas*. Rosalía de Castro valorizou a identidade galega e abordou a sina das mulheres que precisam cuidar sozinhas de suas famílias, quando os homens iam procurar novas oportunidades de trabalho em Castilha, onde eram vistos como mão de obra barata¹⁸.

O filme baseia-se primordialmente no conto homônimo no qual é narrada a relação entre o pequeno Moncho e seu professor, Don Gregorio. O ano é 1936, a época inverno-primavera de uma Espanha imediatamente anterior à Guerra Civil, pouco antes do golpe militar do general Franco. O pai de Moncho é republicano, seguidor do presidente Azaña; porém a mãe, católica fervorosa, parece mais inclinada a seguir os preceitos da Igreja do que adotar o pensamento de seu marido.

O protagonista do conto é um menino de cerca de seis anos; no filme tem entre nove e dez anos, o que torna possível justificar a curiosidade que o menino

¹⁸ Essa situação é bastante semelhante a dos brasileiros do Nordeste que migram para São Paulo nas décadas de 1970 e 1980.

tem com as novas descobertas, a curiosidade sobre o amor, o namoro e o sexo. Moncho não quer ir à escola porque tem medo de apanhar do professor; quer fugir para América como fez o seu tio, este para escapar do alistamento para a Guerra da África, e o primeiro para escapar do desafio da escola. No entanto, quando Moncho conhece e convive com Don Gregorio nasce uma grande admiração pelo professor que, como o seu pai, é republicano, liberal e anticlerical. As posturas políticas do professor são evidenciadas pela maneira como ele desperta o interesse de seus alunos pelas ciências naturais e como alimenta neles a curiosidade pela vida e pelos descobrimentos científicos.

Quando estoura a Guerra Civil e os republicanos do vilarejo são feitos prisioneiros, a mãe de Moncho, consciente do perigo que corre a sua família, toma as rédeas da situação e obriga o marido a renegar suas tendências políticas. Quando os prisioneiros são exibidos em fila pelas ruas do vilarejo, a multidão grita ofensas para eles; a mãe de Moncho incita seu esposo a fazer o mesmo. Entre os prisioneiros se encontra Don Gregorio, e tanto Moncho como seu pai se vêem forçados a gritar injúrias como *traidor, criminal, rojo* ao professor.

Moncho corre atrás do caminhão que leva os prisioneiros e atira pedras em Don Gregorio, enquanto grita algumas das palavras que aprendeu com ele; são palavras que não fazem sentido para quem se encontra na Praça em frente da Prefeitura: *¡Tilonorrinco! ¡Iris!*. Soam como palavrões, já que o menino corria com pedras na mão e gritava enfurecido essas palavras. Entretanto, como se verá adiante, essas palavras são parte dos ensinamentos do professor: elas são parte da língua das mariposas.

O conto *La lengua de las mariposas* tem uma extensão de aproximadamente quinze páginas; o enredo é reproduzido quase em sua totalidade no filme, como

podemos observar ao longo deste trabalho. O roteirista, inclusive, manteve alguns diálogos, como os travados entre Moncho e sua mãe: Em um deles, eles discutem sobre o ateísmo e a existência do demônio (RIVAS, 2005, p. 30); em outro, conversam sobre as explicações que Don Gregorio dava sobre a língua das borboletas (RIVAS, 2005, p. 32). No filme enfatizam-se a personalidade dos personagens principais e o enfrentamento ideológico que se aprofunda no final; para isso, o roteirista e o diretor ampliam algumas cenas que no conto são esboçadas em somente uma linha, e também incluem novos personagens, ou acrescentando diálogos e mesmo cenas completas. Por exemplo, no conto o narrador, que é o próprio Moncho, relata “tal era mi interés que me convertí en el suministrador de bichos de Don Gregorio y él me acogió como el mejor discípulo. Había sábados y festivos que pasaba por mi casa e íbamos juntos de excursión” (RIVAS, 2005, p. 34).

Esta é a principal referência que aparece no conto sobre a cumplicidade que se estabeleceu entre os dois principais personagens fora da sala de aula. No filme, porém, presenciamos as excursões do mestre e seu aluno e as novas descobertas que fazem aumentar o interesse científico de Moncho. Todo o conhecimento adquirido é repetido por Moncho quando conversa com os seus familiares; ele conta que aprendeu que a batata e o milho são originalmente da América; conta também que as pessoas comiam castanhas antes da chegada da batata na Europa (RIVAS, 2005, p. 33).

Entre outras diferenças dos enredos do filme e dos contos, podemos apontar as seguintes: no filme *Don Gregorio* foi casado e sua esposa morreu muito jovem; no conto não se faz referência alguma a este episódio. Assim, o acréscimo desse elemento no filme funciona para destacar o caráter solitário do professor.

Outra diferença está na personagem de Aurora, a pequena amiga de Moncho por quem ele se sente atraído, que não aparece no conto. No filme Aurora serve para ressaltar a curiosidade vital deste personagem; essa curiosidade não se limita ao campo da ciência, mas se expande também para o campo do amor. No filme é acrescentada uma cena, onde o professor incentiva a Moncho entregar uma flor para Aurora; o presente remete ao que as crianças haviam estudado em sala de aula sobre um determinado pássaro australiano que entrega uma flor para a sua companheira para poder cortejá-la:

[...] Había un pájaro em Australia que pintaba su nido de colores com uma especie de óleo que fabricaba com pigmentos vegetales. Nunca me olvidaré. Se llamaba el tilonorrinco. El macho colocaba una orquídea en el nuevo nido para atraer a la hembra. (RIVAS, 2005, p. 34)

Mais uma vez, portanto, Moncho é identificado com o universo dos pássaros, dos seres livres e que usam a linguagem da natureza pra se comunicarem.

São vários os momentos em que Moncho efetua seu aprendizado sobre o mundo amoroso: presencia a dor do amor, quando seu irmão, em cena adicionada, se apaixona pela “chinita” que está retratada na enciclopédia escolar na qual Moncho aprendeu a ler em casa. A “chinita” é casada e não pode viver esse grande amor; faz incursões com o amigo Roque para observar O’Lis e Carmiña; expressa o desejo de se casar com Aurora, a irmã do Roque, para quem entrega um flor. Além das preocupações com o universo amoroso, Moncho também pergunta ao seu professor o que acontece com quem morre e se existe inferno, de modo que se pode afirmar que o menino possui preocupações existenciais.

As ideias centrais do filme têm como texto fonte principal o conto *La lengua de las mariposas*, que funciona como hipotexto principal; os outros dois contos

desempenham o papel de fontes secundárias, das quais o cineasta se apropria para ampliar o enredo do filme. Do hipotexto, o cineasta empresta elementos como o período préguerra: os primeiros meses de 1936, as ideias de Antonio Machado sobre uma Instituição Livre de Ensino que educaria homens livres; o marco histórico de 18 de julho de 1936, a defesa da República. Uma das cenas acrescentadas ao roteiro cinematográfico, criada pelo roteirista, é a do Padre está na praça do vilarejo conversando com Don Gregório; o padre se queixa que Moncho, desde que começou a frequentar a escola não sabe mais o seu “ofício” de coroinha. Devemos observar aqui que a missa nessa época era rezada em latim, e as crianças iam à escola dominical para aprender as orações. O padre para exibir seus conhecimentos faz citações em latim; Don Gregorio lhe replica também em latim, argumentando que a liberdade estimula o espírito dos homens fortes. Essa cena pode ser considerada emblemática, do confronto de visões políticas e de visões de mundo diversas.

Frequentar a escola dominical nesse período era muito importante para a Igreja, não só pela questão da fé, mas também pelo caráter político: os padres tomavam conhecimento das opiniões políticas das respectivas famílias das crianças, inquirindo sobre o que se passava em cada casa. É fato sabido que durante a ditadura de Franco, muitos espanhóis foram presos devido às informações inocentemente dadas pelas crianças ao clero, uma espécie de inquisição disfarçada, dos tempos modernos.

Como já dissemos anteriormente, o narrador do conto é o Moncho, cujo o apelido é Gorrión; *gorrión* é o nome de um pássaro, cuja tradução para o português seria o pardal. No conto, e muito mais no filme, Moncho é identificado aos pássaros que simbolizam a liberdade. Moncho dá a flor para sua amada como o “tilonorrinco”; o seu apelido é “gorrión”, um pássaro; Moncho aprende sobre as borboletas com o

professor. Tudo isso nos permite pensar que no filme há uma identificação intencional entre Moncho e os pássaros e as borboletas, animais que voam, e que uma das pilastras principais dos ideais republicanos é que através da educação é possível ter espíritos livres.

Os outros personagens do conto *La lengua de las mariposas*, são os seus familiares, o pai, de nome Ramón e alfaiate de profissão; a mãe, dona de casa, sem nome tanto no conto como no filme, sendo que apenas no roteiro cinematográfico aparece o seu nome: Rosa.

No núcleo escolar temos o professor *Don Gregorio*, Dombodán (Roque), Romualdo e Eladio. Em outros núcleos como o familiar e da comunidade, alguns personagens são apenas aludidos: apesar de não aparecerem fisicamente, eles têm relevância para o desenvolvimento da trama. São eles: os tios, que participaram da Guerra do Marrocos; Manuel Azaña; e Manolo Suárez.

Os personagens detidos no conto, pela milícia, além do professor, são: o prefeito, os sindicalistas, o bibliotecário, Charli (Ramiro) o vocalista da *Orquesta Sol y Vida*, Hércules (Roque), o dono do bar e pai de Dombodán (Roque “filho”).

Como podemos ver, esses e outros elementos acrescentados ao filme não entram em conflito com o relato original, e sim o ampliam e o enriquecem. E é nesse sentido que o roteirista também acerta quando intercala mais dois contos do mesmo livro de Manuel Rivas, já mencionados anteriormente, de modo a dar mais espessura ao enredo: *Un saxo en la niebla* e *Carmiña* complementam o filme, trazendo elementos que atraem o público, como romance, sexo e festas populares.

Os dois contos ampliam o universo ficcional do filme, ao contribuir com novos personagens e seus conflitos de modo a que se possa ter um retrato mais completo de uma época. Em outras palavras, se apenas o conto principal fosse

usado no enredo do filme, pela própria concisão que é da natureza do conto, a ação do filme ficaria bastante restrita. Assim, ao adicionar elementos de mais dois contos do mesmo livro, o roteirista consegue desenhar o retrato de uma pequena comunidade.

No segundo conto usado como texto fonte, *Un saxo en la niebla*, a ação se passa em 1949. O jovem de 15 anos, Andrés, servente de pedreiro, é também um saxofonista amador. Apesar da sua inexperiência musical, participa da orquestra do vilarejo, a *Orquesta Sol y Vida*. Um maestro procura ajudar o rapaz, aconselhando-o que quando ele tocar o saxofone, segure-o com firmeza e carinho ao mesmo tempo, “como se fosse uma garota” (RIVAS, 2005, p. 47).

A orquestra é contratada para tocar no vilarejo de Santa Marta de Lombás, onde o protagonista é recebido por Boal, o delegado da comissão de festas, homem duro, frio, insensível. Boal hospeda o rapaz em sua casa; ali o músico conhece uma moça muda, de olhos rasgados e muito jovem. Boal a trata muito mal, como se ela fosse sua empregada, ou mesmo um dos muitos animais que tem em casa. O saxofonista fica fascinado pela jovem. E, enquanto almoçam, Boal conta que quando ela era muito pequena foi levada por um lobo que a escondeu em seu covil, e lhe deixou marcas dos seus caninos nas costas; desde então, ela havia deixado de falar.

A garota de aspecto oriental não se comunica através de palavras, mas Andrés compreende sua linguagem silenciosa por meio de olhares. E assim se estabelece um forte ligação entre os dois jovens.

Pela grande diferença de idade entre a jovem de aparência oriental e Boal, Andrés deduz que se trata de pai e filha. Mas, em seguida, descobrimos que Boal é o marido da moça.

Naquela noite, durante a apresentação da *Orquesta Azul*, o protagonista vê entre o público a “Chinita” e passa a tocar o saxofone como se estivesse possuído por uma força “diabólica”, imaginando que foge com a jovem. Ele toca tão bem que todos os outros membros da orquestra o felicitam. Andrés nos ensaios da orquestra mal sabia tocar a escala. A força do amor o transforma, tal qual o seu professor de música lhe havia dito: para tocar que era preciso se apaixonar. Enquanto a orquestra toca, Boal vigia os jovens, consciente de que a sua esposa também se sente atraída pelo músico.

É preciso notar que no filme o nome da orquestra é modificado: de *Orquesta Sol y Vida* como é referida no conto e, passa a se chamar *Orquesta Azul*. Essa mudança se torna compreensível quando lembramos que a cor da bandeira galega é o azul. Da mesma forma, os figurinos dos músicos no filme também são compostos por camisas azuis. O azul no nome da orquestra, no uniforme dos músicos, e, ainda, vale notar, no estandarte da orquestra, e em vários outros figurinos como o uniforme das crianças, simboliza a identidade galega. O filme como meio visual e não apenas linguagem verbal, possui, portanto, recursos vários para construir e reforçar a ideia de povo/nação/cultura/lugar: os figurinos, os adereços (como o estandarte) complementam o azul da orquestra.

O filme não usa só tons de azul, mas também azuis acinzentados e cinza de modo que a cor se torna realmente signo da identidade galega.

O personagem Andrés, além de servir como recurso para contar sobre amores juvenis, também colabora com o aspecto cultural porque possibilita ao espectador “vivenciar” as festas populares galegas, como o baile de carnaval em que finge tocar no palco para a alegria dos pais orgulhosos ao verem o filho participar da orquestra, e a festa que acontece em Santa Marta de Lombás, uma

quermesse, festividade muito comum no noroeste espanhol. Esse tipo de festa conta com um “delegado”, isto é, o responsável por sua organização; também se centra em um Santo de determinada paróquia, a missa sempre acontecendo às 11 da manhã. A quermesse inclui merenda e *picnics*, além das tradicionais barracas de petiscos e comidas típicas. No final da tarde sempre há música ao vivo. De acordo com o montante do dinheiro arrecadado entre os moradores da paróquia, uma orquestra maior ou menor é contratada. As paróquias costumam até hoje concorrer entre si para ver quem organiza uma festa melhor.

Outro elemento muito importante dessa perspectiva cultural também é introduzido pelo enredo em torno de Andrés: o gênero musical *pasodoble*. O *pasodoble* é um estilo musical e também uma dança de origem espanhola que tem pautas musicais escritas desde o século XVI. É uma marcha de compasso 2 por 4 ou 6 por 8 com tempo de *allegro moderato*; é um ritmo que se escuta tanto em touradas como em desfiles militares, e em procissões em que se os fieis vestem o manto de determinadas Santas com flores. Como dança, popularizou-se no começo do século XX e é executada em pares.

Entre os *pasodobles* mais famosos temos o *En “er” mundo* que é a canção em que Andrés faz um solo de saxofone para a sua amada, o artigo masculino definido em espanhol é “el”, mas no título desta canção vemos que a grafia é “er”, maneira como uma região ao sul da Espanha pronuncia a letra “l” como “r” em final de sílaba. O *pasodoble* é considerado uma dança sensual; onde o casal de frente um para o outro enconstam os seus corpos e deslizam, essa sensualidade combina muito mais com a Espanha ensolarada do sul, a Espanha *cañi*, isto é, a Espanha cigana, em contraste com a chuvosa Espanha verde, a do norte.

Em pleno século XXI, se pode apreciar o *pasodoble* nas festas populares espanholas, e esse gênero musical também é interpretado pelas *Tunas*, grupos de estudantes universitários, provenientes do século XII que se apresentam em praça pública e na zona de bares e restaurantes, trocando o seu espetáculo por bebida e comida, que são pagas pelos clientes. Uma característica muito interessante das *Tunas* é que se vestem com roupas dos tempos medievais e os instrumentos também remontam a essa época.

No filme, também aparece um baile de carnaval onde temos a oportunidade de escutar um bolero cubano de Antonio Machín, *El manisero*. Esse bolero foi gravado em 1930 por Machín, acompanhado pela orquestra de Don Aspiazu, para a companhia *Victor* de Nova York. Cabe aqui um parenteses para ressaltar que nessa época a economia cubana era prodigiosa. Machín é filho de mãe negra cubana e pai imigrante galego; a canção *El manisero* nos anos 30 é uma das mais tocadas nas rádios dos países hispano falantes. A trilha sonora do filme é de autoria do chileno naturalizado espanhol, Alejandro Amenábar, que realizou uma pesquisa cuidadosa e um excelente trabalho em relação à música. Amenábar que também é diretor de cinema, ganhou o Oscar 2005 de Melhor Filme Estrangeiro com *Mar Adentro*.

No filme, Moncho está no quarto com o seu irmão e está vendo uma enciclopédia em que aparecem as “raças”. Estamos falando dos anos 30, então não existem fotos, apenas desenhos das raças, e naturalmente os “olhos rasgados” de uma representante da raça “amarela” chama a atenção de Andrés, que afirma que um dia viajará à China para se casar com uma chinesa.¹⁹

¹⁹ Como curiosidade gostaria de acrescentar que os meus pais nascidos na *Galicia* e que imigraram para o Brasil na década de 1950, só viram pessoalmente o primeiro “asiático”, um grupo de japoneses, no Brasil.

No filme, o saxofonista se transforma em Andrés, o irmão do Moncho; já não estamos mais no ano 1949 e sim, em 1936. Apesar disso, se mantém a maior parte da história relatada no conto. No filme, Moncho é acolhido na *Orquesta Azul* junto com o seu irmão, e viaja com os músicos para Santa Marta de Lombas. O acordeonista da orquestra será, ao final do filme, um dos republicanos que é feito prisioneiro quando começa a Guerra Civil.

O terceiro conto utilizado para a “construção” do argumento fílmico é *Carmiña*, um conto que fala de amor adulto e sexo. Não se passa em um ano específico, mas se pode supor que transcorre em algum momento do pós-guerra. Do conto *Carmiña*, foi apropriado o tema da morte, fundamental para o conto e que terá também grande destaque no filme.

Neste conto, conhecemos O’Lis de Sésamo e Carmiña de Sarandón. Note-se que é uma prática muito comum nessa região da Espanha dizer os nomes das pessoas e, após, acrescentar a sua procedência, isto é, a qual vilarejo ou paróquia pertence a pessoa. Compreendemos que os dois personagens principais vivem em lugares distintos. Não se sabe como seria Sésamo, mas temos uma ideia de como é o vilarejo de *Sarandón* porque, no relato, Rivas descreve a pobreza do lugar onde Carmiña nasceu: “*Brezos, cuatro cabras, gallinas peladas y una casa de mampostería con una higuera medio desnuda. Eso era todo lo que era Sarandón*”²⁰. *En aquella casa vivía Carmiña*” (RIVAS, 2005, p. 107).

Carmiña vive com uma tia doente, numa casa afastada da cidade; as duas nunca vão ao vilarejo. Elas tem um cachorro que se chama Tarzán, nome comum

²⁰ Estes vilarejos são reais e estão localizados na Província de *A Coruña*, uma das quatro províncias que fazem parte da *Galicia*.

para cachorros em espanhol. O'Lis e Carmiña são amantes, e cada vez que O'Lis vai a *Sarandón* e tem relações sexuais com ela no paiol, o cachorro se aproxima e começa a latir, gemer e acaba lambendo e cheirando o corpo dos dois. O'Lis se dá conta de que a presença do cachorro excita ainda mais a Carmiña, e que quando o cachorro se afasta, ela parece perder o interesse sexual. Por conta dos ciúmes que tem do cachorro, O'Lis mata Tarzán. A cena da morte do cachorro é impactante pois significa que a moça ficará só: Carmiña não tem amigos, já perdeu a sua mãe, mora unicamente com Tarzán, o pai a renega, e O'Lis a visita uma vez por semana, nos domingos à noite.

O assassinato de Tarzán anuncia e representa o momento histórico pelo qual passará Espanha. Há um ditado popular que diz que o cão é o melhor amigo do homem, é um animal fiel. Uma guerra civil significa iguais se matando, isto é, vizinhos que apesar de compartilharem muitas referências culturais e/ou familiares, passam a se odiar e se tornam inimigos; dito de outra forma, desfazem-se os laços entre as pessoas mais próximas e o conflito se instaura onde antes havia identidade.

No filme, Carmiña vive com sua mãe doente. Ela é filha natural de Ramón, o pai de Moncho; este, junto com o seu amigo Roque são testemunhas oculares do que ocorre entre ela, O'Lis e Tarzán. Esse é o momento de iniciação sexual do menino.

Cada um dos três contos tem um narrador específico. No conto *La lengua de las mariposas*, o narrador é Moncho, que, já adulto, se lembra do que aconteceu com Don Gregorio. Em *Un saxo en la niebla*, o narrador é o próprio protagonista, o saxofonista. E em *Carmiña* o narrador é o taberneiro, ainda que seja necessário mencionar que existe um segundo narrador, o próprio O'Lis, que relata o que

acontece com Carmiña e Tarzán. Portanto, existem quatro focos narrativos diferentes nos três contos. No filme, entretanto, os quatro focos se transformam em um único foco: a câmera sempre segue Moncho, ou quase sempre.

O menino pode assim, ser considerado o ponto de vista pelo qual as ações e os personagens do filme são avaliados. É a sua percepção dos eventos e seu desenvolvimento com eles – seja como protagonista seja como coadjuvante – que realmente importam.

Moncho é o protagonista do relato principal *La lengua de las mariposas* e funciona como testemunha dos dois outros relatos *Un saxo en la niebla* e *Carmiña*. É preciso reforçar que a inclusão desses dois relatos não é forçada ou artificial, mas contribui de maneira orgânica para o crescimento emocional que Moncho empreende graças a Don Gregorio que desperta nas crianças a curiosidade, a expressão artística e o conhecimento. Há outra razão interessante para a inclusão destes contos no filme: as duas histórias têm um caráter simbólico que reforça a idéia central do filme, isto é, o paulatino crescimento do fascismo, da intolerância, da obscuridade religiosa, da repressão; devido ao recrudescimento fascista ocorre a perda da liberdade individual. Assim como fazem parte do crescimento emocional de Moncho a morte de Tarzán pelas mãos de O'Lis, como a perda do primeiro amor de Andrés junto a outras cenas acrescentadas, como aquela em que Don Gregorio, bêbado, vomita na escuridão, preludiando assim o final do filme, a tomada de poder por parte dos fascistas e a condenação dos republicanos do vilarejo.

Quando os republicanos, entre os quais o professor, sobem no caminhão, no final do filme, todos sabem o que irá acontecer; mas o diretor nos poupou de presenciar o fuzilamento dos civis. A opção do diretor de eleger como cena final

com o caminhão se dirigindo para fora do vilarejo deixa implícito o destino de seus ocupantes: quando o caminhão estiver a uma determinada distância, irá parar e todos os presos serão “julgados” pela *Guardia Civil*, considerados culpados, fuzilados e seus corpos serão abandonados na beira da estrada.

Não mostrar o fuzilamento pode ser interpretado como um voto de confiança no espectador que, presumivelmente, já conhece o destino dos republicanos pela Guarda Civil Espanhola. A opção do diretor pelo término do filme antes do fuzilamento também pode ser entendida em consonância com a visão do menino, ainda inocente e incapaz, naquele momento, de antecipar o destino trágico do professor.

Retornando à questão da iniciação sexual do menino, no filme temos a possibilidade de acompanhar diferentes manifestações amorosas: o amor infantil de Moncho por Aurora, e a sua vontade de casar com ela quando crescer; o amor juvenil que Andrés sente pela *Chinita* no conto e também no filme; e, ainda, a relação desse amor com o conto de fadas de “Santa Marta de Lombás dónde irás y no volverás”. Outros aspectos amorosos que se apresentam são o pai de Moncho que tem uma filha fora do casamento, o que para a época era mal visto pela sociedade, e Carmiña e seu amante, que representam o amor carnal, adulto.

É preciso lembrar que durante a ditadura de Franco todo e qualquer tipo de pornografia era proibida na Espanha; porém, depois da sua morte, tudo o que era proibido ganhou um espaço para a sua realização. Assim, o cinema espanhol, em parte para atrair público, lançou mão de cenas sexuais picantes, antes proibidas. Nos filmes espanhóis atuais, ainda se pode detectar uma marca do sensacionalismo. Apesar de muitos terem uma recomendação para serem assistidos por um público acima de 8 anos de idade, a censura brasileira

provavelmente os classificaria para um público acima de dezesseis ou dezoito anos de idade.

Para compreender mais facilmente como ocorreu a adaptação do conto *La lengua de las mariposas* é necessário explicar um pouco mais sobre os personagens próximos a Monchos que não são seus familiares. O amigo Dombodán do conto é substituído por Roque, que no filme é o filho do taberneiro, narrador do conto Carmiña, sendo que no filme ele também se chama Roque, igual ao filho, uma característica muito espanhola de colocar o nome do pai no filho mais velho. O taberneiro substitui a Hércules, pai de Dombodán, dentro desse costume espanhol do pai dar o seu nome de batismo ao filho, o próprio Moncho tem o nome do pai, porque Moncho é o hipocorístico de Ramón. O hipocorístico é uma maneira carinhosa de chamar a pessoa, e na língua espanhola temos algumas formas fixas, em que algumas têm explicações muito interessantes e outras simplesmente são assim. O hipocorístico de uso mais estendido é Pepe para José, porque vem da forma **Padre Putativo**, isto é, pai por afinidade de Jesus Cristo, onde se pega as primeiras letras *p* e *p* e se acrescenta a vogal *e* depois de cada *p*, tendo assim o hipocorístico *Pepe*.

Hércules é um nome que nos remete diretamente à Torre de Hércules, que é um farol romano e considerado o farol mais antigo do mundo em funcionamento, data do século I e está localizado na cidade galega de *A Coruña*. Existem muitas lendas sobre a sua construção, e uma delas conta que Hércules, filho de Zeus com uma mortal, chegou de barco até a costa galega e ali enterrou a cabeça do gigante *Gerión*, após vencê-lo em batalha. Mais uma lenda galega. De qualquer maneira, a Torre de Hércules, a partir de 27 de junho de 2009, foi considerada como Patrimônio Histórico da Humanidade.

Eladio, o inimigo na escola de *La lengua de las mariposas*, se converte em José María, o filho de D. Avelino, um agricultor rico que representa o poder de quem tem terras e que aparece no filme para destacar o poder opressivo das diferenças de classes. Outras autoridades como o padre, o chefe da Guardia Civil e o prefeito republicano adquirem voz no filme, enquanto no conto eram somente mencionados.

Em relação a outros personagens secundários, a “chinita” de *Un saxo en la niebla*, que no filme se relaciona a um personagem da Enciclopédia Álvarez, se mantém nos mesmos esquemas no filme, o que produz um anacronismo, pois era impossível que os estudantes do período da República consultassem este livro tão representativo da educação franquista, sendo que a primeira edição desta enciclopédia data de 1950. Esse anacronismo se explica porque *Un saxo en la niebla* é ambientado em 1948, e o filme em 1936. O roteirista preferiu manter este “erro” do que prescindir do ambiente poético que a cena proporciona, por isso vemos a Moncho e o seu irmão em várias ocasiões com a enciclopédia nas mãos, contradizendo a realidade histórica.

A *Orquesta Azul* do filme procede do conto *Un saxo en la niebla*; a orquestra do conto se chamava *Sol y Vida*, assim como o professor de música, Don Luis Braxe, e Boal, que de *delegado de fiestas* passa a ser o prefeito. Para o vocalista da *Orquesta Azul* se reserva o mesmo final do professor; isso faz com que a queda da República também atinja André neste momento. Os músicos representam a sedução de um tipo de vida pouco convencional: boêmio, artístico, livre, que não terá mais espaço na futura ditadura.

Quando Moncho e Roque vão caçar borboletas com Don Gregorio, escutam o cantar do grilo, e, de acordo com Roque, é um grilo príncipe. O interessante aqui é

que a informação vem do colega e não do professor, é a sabedoria popular, própria de quem nasceu e cresceu no campo.

Manuel Rivas já tinha outro livro seu adaptado para o cinema *El lápiz del carpintero*; ele é um escritor que gosta de passear por outras artes. No livro *¿Qué me quieres, amor?* escreveu um conto chamado *La lechera de Vermeer*, e a capa do livro é um retrato do quadro do pintor *J. Vermeer* que tem como nome “A leiteira de Vermeer”, pintura barroca datada do século XVII. Rivas escreveu um livro, *Los comedores de patatas* (1992), influenciado pelo quadro de mesmo nome de Van Gogh.

Rivas não apenas valoriza e enaltece a cultura galega, mas conversa também com a cultura de outros povos. O escritor se sente recompensado por ter os livros traduzidos para várias línguas. E ter os seus textos adaptados para o cinema possibilita um maior alcance da sua obra.

4 A TRANSCRIÇÃO FÍLMICA POR JOSÉ LUIS CUERDA: *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS*

4.1 A GALICIA EM PRETO E BRANCO: INTERTEXTOS FOTOGRÁFICOS

Cueda fez extensa pesquisa fotográfica da *Galicia* dos anos 30 e, baseado nessa pesquisa, escolheu os locais das gravações das cenas externas do filme, todas realizadas na *Galicia*, distribuídas entre o vilarejo de Allariz e a praça de *La Leña* na cidade de Pontevedra. Cueda comenta seu estudo minucioso sobre a *Galicia* dos anos 1930:

Vi y seleccioné, sin exagerar, miles de fotos. Me enteré de cosas, que luego están o no están en la película, pero que eran necesarias para conocer mejor a los personajes y el ambiente en que se movían: Por ejemplo, las mujeres, mientras hilan con la rueca chupan castañas, porque eso les facilita producir más saliva, necesaria para humedecer el hilo que corra mejor. El grillo príncipe canta mejor que el grillo rey. Las casadas hacían encajes de bolillos de espaldas a las puertas de las casas; las solteras, de cara a la calle. En las alamedas, el paseo central estaba reservado a las señoras, y los laterales, a las criadas y soldados. Curiosidades como que al niño que se quería que cantase bien de mayor se le enterraba el ombligo al nacer, o que en las ferias de ganado se hacía una prueba para ver si el buey corneaba, consistente en ponerle delante de un crío. (ÚBEDA-PORTUGUÉS, 2002, p. 238)

Como o diretor não é galego, ele decide mergulhar na cultura galega e, das milhares de fotos pesquisadas, Cueda acabou por usar vinte como registro documental, motivo pelo qual o início do filme é em preto e branco, porque nessa época não havia foto colorida. O preto e branco empresta um tom de nostalgia à narração, além de sugerir o ânimo do povo galego nessa época.

As fotos selecionadas, é preciso enfatizar, refletem o momento sociocultural galego da época em que se situa a obra ficcional de Rivas e Cuerda. A última foto, entretanto, não é da época: retrata uma cena familiar na casa de Moncho. Trata-se de uma reconstrução ficcional baseada nos contos e em consonância com as fotos anteriores. Algumas fotos têm relação mais direta com o filme e outras complementam o painel histórico e cultural do período e da *Galicia*.

Dos vinte e um fotogramas selecionados por Cuerda, concentraremos nossos comentários sobre seis. Os primeiros vinte fotogramas tem características de existência histórica e provenientes da minuciosa pesquisa do autor; a última das vinte e uma fotos, entretanto, é de natureza diversa. Trata-se de uma recriação ficcional, porém em consonância com a realidade histórica, do universo proposto pelo conto e adotado como ponto de partida do filme, podemos dizer que essa foto é “inventada”, mas respeita a realidade do universo pesquisado.

Essa última foto, constitui, uma espécie de portal ficcional que marca a transição do registro documental e histórico para o registro ficcional em que se movimenta o filme.

É preciso, ainda, destacar que as fotos históricas terão a função de trazer ao espectador o universo da *Galicia* nos anos 1930, não nas esferas dos ricos e abastados, mas privilegiando a vida e o cotidiano da população menos favorecida e menos protegida: são crianças, mulheres, lavadeiras, carrinheiras e também pescadores. É gente que sobrevive às margens do poder e da riqueza, como se diz “da mão para a boca”. Tiram seu sustento da pesca, das feiras sazonais agrícolas, das atividades mais humildes que permitem apenas a sobrevivência dia após dia.

Há uma foto, entretanto, que revela que também em meio à pobreza e a falta de recursos, se encontra tempo para comemorar. É a foto número 5, onde é retratada a alegria da festa popular do carnaval.

A seguir, apresentaremos em maior detalhe, a sequência de fotos, com descrições e comentários, e ainda, quando cabível, traçando paralelos com a “realidade” apresentada no filme:

Fotograma 1: Lavadeiras à beira do rio



A primeira imagem retrata um grupo de galegas lavando a roupa no rio; ao fundo, uma ponte de construção românica, toda de pedra. As mulheres usam lenço na cabeça, não somente para cuidar do cabelo, mas porque no verão o sol é muito forte e no inverno o vento castiga a pele. Até hoje podemos ver as senhoras de mais idade nessa região da Espanha com os seus lenços na cabeça, as viúvas vestidas

completamente de negro, e com a cabeça coberta também por esse lenço, amarrado com um nó embaixo do queixo.

É interessante destacar que na época só havia água encanada na casa dos nobres, do clero e de pessoas “adinheradas”, como os comerciantes. Hoje em dia, toda a população tem acesso a água encanada na *Galícia*, mas a água dos rios ainda tem uma importância muito grande, não somente para a irrigação, e a pesca, mas em dias de festas, nos pequenos vilarejos: quem mora perto de um córrego de rio, o usa como geladeira, colocando os engradados de bebidas dentro do rio de águas geladas, e mantendo assim as bebidas frias.

Outra função da água nessa *Galícia* rural era mover as pedras dos moinhos para fazer a farinha de milho e moer o centeio, o trigo era importado, muito caro, e o comum era comer pão de milho e de centeio.

Durante o filme, podemos ver as lavadeiras à beira do rio na cena em que Moncho foge da escola e vai se esconder na montanha, ele passa correndo por entre as lavadeiras, o roteirista descreve o cenário: “*En una de sus orillas, MEDIA DOCENA DE LAVANDERAS. Sábanas y ropa blanca tendida entre los árboles*” (AZCONA, 1999, p.15).

Fotograma 2: Crianças na rua em dia de feira



A segunda foto mostra no plano principal duas crianças atravessando a rua. Essas crianças não sorriem nem carregam brinquedos nas mãos, evidenciando que aquela era uma época de muita pobreza na *Galicia*. Em segundo plano, ao fundo, temos uma feira: a *Galicia* era uma região predominantemente agrícola e, uma vez por mês, as pessoas se dirigiam a feira mais importante da região, onde iam trocar ou vender os produtos que produziam para poder sobreviver. O dinheiro estava nas mãos dos nobres, do clero e de alguns comerciantes. Também podemos observar que muitas das pessoas levam guarda-chuva, confirmando o que se diz do clima local: que dos 365 dias do ano, pelo menos em 300 chove em Santiago de Compostela, a capital da *Galicia*.

Fotograma 3: Pescadores – O sustento que vem do mar



A terceira cena acontece em um pequeno píer. Vê-se um barco, um homem dentro deste barco, e outras pessoas do lado do barco, puxando as cordas. Há ainda uma mulher de braços cruzados, provavelmente esperando o barco atracar para escolher algum peixe. Ao mesmo tempo que a *Galícia* é uma região agrícola, também está rodeada de mar pelo norte, o Mar Cantábrico, e ao oeste pelo Oceano Atlântico. Nos anos 1930, a pesca era em pequena escala; até mesmo porque não havia como armazenar e industrializar os peixes.

Hoje, a Galícia exporta peixe e frutos do mar para o mundo inteiro, um dos maiores portos marítimos da Europa está na cidade galega de Vigo. A situação econômica da Galícia atual, portanto, é completamente diferente dos anos 1930; hoje há prosperidade onde antes havia pobreza. Vale lembrar que a maior fábrica de carros da empresa francesa Citroen está locada em Vigo, por conta do ponto estratégico para a distribuição dos carros via mar; mais de 90% dos carros Citroen produzidos aí são vendidos fora da Espanha.

Fotograma 4: Crianças e o feno: o frio do inverno



Na quarta foto vemos várias crianças e, ao fundo um monte de palha. Em uma região úmida como essa, para alimentar o gado, era necessário produzir e estocar muito feno para os meses de inverno rigoroso e dias de chuva. Na cena do filme em que Andrés e Moncho entram na casa do Prefeito Boal, podemos notar que a cozinha da casa ficava embaixo, junto aos animais, e que havia feno para todos os lados, denotando um estilo de construção de pessoas mais humildes, onde o calor do fogo para cozinhar era no chão, e ajudava a esquentar os animais no inverno, e o calor dos animais embaixo da casa esquentava e mantinha aquecida a casa, normalmente construída em blocos de basalto quadrados.

As famílias com melhores condições financeiras estocavam o feno, as batatas, o milho e algumas frutas como a maçã e a pêra, em *orrios*, um tipo de construção de pedra, construído de tal maneira que os ratos não tinham como subir, e que permitia circulação de ar, pela disposição das pedras nas laterais, como se fossem grades, porém tem uma inclinação muito específica e ao mesmo tempo não

permitem a entrada da água quando chove. Em uma das cenas entre Moncho e Don Gregorio podemos ver um *orrío*. Quando o professor está pegando maçãs na horta do seu amigo.

Fotograma 5: Alegria na praça: o carnaval



A quinta foto é de uma praça cheia de pessoas, onde algumas estão fantasiadas para o carnaval; vemos crianças correndo, brincando. É a foto mais clara, o chão é branco, conferindo uma luminosidade impressionante à cena e trazendo vida e alegria. Esse fotograma remete à cena do baile do carnaval onde Andrés toca e os pais dançam de felicidade.

No filme, o cenário especialmente preparado para o baile de carnaval no filme é descrito como:

La alameda ha sido engalanada para la ocasión. Figurillas de pan coloreado con formas de corazones, palomas y flores cuelgan de estacas y de los postes de la luz. Guirnaldas vegetales y adornos de papel enlazan los balcones de las casas con las ramas de los árboles. Ristras de bombillas de colores esperan al anochecer para encenderse. (AZCONA, 1999, p. 51)

Fotograma 6: O sustento da casa: mulheres e viúvas



A sexta foto representa bem a *Galicia* do século XIX até a metade do século XX. Vemos mulheres puxando e empurrando uma carroça muito pesada. Não há homens na foto. Como era comum nesse período, eles deixavam a *Galicia* pobre para trás, em busca de uma vida melhor. Tentavam, como diz a expressão, “fazer a América”, isto é, buscar no Novo Mundo oportunidades de trabalho e de enriquecimento.

Muitos nunca retornavam; outros conseguiam melhorar um pouco a vida de suas famílias, mandando-as buscar ou voltando à terra natal; outros, ainda, amargavam fracasso total e regressavam alquebrados.

Na foto, as duas senhoras da frente, provavelmente, são viúvas; estão trajadas de negro dos pés à cabeça, e tanto elas como as que vão atrás, vestem aventais, para não sujar a roupa: muitas só possuíam uma ou duas mudas de roupa, a roupa de domingo, a roupa de ir à missa, o único momento em que tiravam os aventais. Note-se que o avental das viúvas também é negro. Pelo luto de um pai ou mãe, de um irmão ou irmã, de um parente, era costume vestir-se de negro durante dois anos, tampouco se ia a festas, nem mesmo às missas cantadas que se realizavam em nome ao santo de determinada paróquia. As viúvas, é bom lembrar, deveriam vestir luto para sempre, independente da idade que tivessem.

Vale adicionar que as mulheres das fotos provavelmente levam baús, que tanto podem conter a mudança de uma casa para a outra, ou mercadorias para vender nas feiras. De qualquer modo, inferimos que são pobres, porque sequer possuem um boi para puxar a carroça, tendo elas mesmas que realizar a dura tarefa.

A fotografia remete ao tratamento desumano do personagem Boal, delegado da comissão de festas do vilarejo Santa Marta de Lombás em relação à esposa. Ele a reduz à condição humilhante de animal.

Ao utilizar uma série de fotografias na cena de abertura do filme, Cuerda estabelece um diálogo entre as artes, bem como um diálogo entre história e ficção.

O historiador M. Ferro (1992, p. 86) explica a importância da imagem:

[...] partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar

as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz.

4.2 A COMPOSIÇÃO DAS CENAS: REFLEXÕES SOBRE OS ASPECTOS HISTÓRICO-POLÍTICOS À LUZ DAS RELAÇÕES HUMANAS

Escolhemos algumas das cenas mais representativas para elucidar alguns aspectos histórico-políticos à luz das relações humanas. O roteiro do filme está dividido em duas partes: a primeira parte compreende as cenas de número 1 a 28, mostrando o final do inverno com o baile do carnaval; e a segunda parte da cena 29 a 57, representando a primavera e o verão até o golpe militar do General Franco. Dezoito cenas do filme são inspiradas no conto *La lengua de las mariposas*, sete de *Un saxo en la niebla*, e nove de *Carmiña*.

Cena 1: O coroinha x o aluno



Nesta cena podemos presenciar a luta pelo controle entre a Igreja e a Ciência; de um lado, os conservadores, representados pelo padre, e, do outro, os liberais, isto é, os republicanos. Tanto o rosto do padre como o do professor estão iluminados com uma luz forte para destacar os dois caminhos que o menino pode seguir: a fé cega e obediente ou a liberdade de apreender o mundo pela observação e própria experiência.

Utiliza-se o plano fechado que enfoca os três personagens formando um triângulo: a força da Igreja, a velhice e sabedoria em contraposição a ingenuidade da infância. São dois caminhos abertos para a escolha do menino.

Moncho está de costas para a câmera; apesar de ser o motivo da discussão entre o padre e o professor, não participa diretamente da conversa dos adultos; ele apenas observa e responde quando indagado. Como o enquadramento desta cena nos permite observar as mãos dos adultos, vemos que Don Gregorio tem o braço direito relaxado ao lado do corpo, e o braço esquerdo dobrado porque segura um

envelope, parece que está receptivo ao menino pela inclinação dos ombros e posição das mãos; enquanto o padre tem as mãos fechadas, denotando estar fechado para o menino, mostrando autoridade e ao mesmo tempo um certo distanciamento.

Parece ser a representação da voz da consciência e da tentação, a representação de um “diabinho” e de um “anjinho”, e os dois “sussurram” para tentar ganhar a atenção do menino e incentivá-lo a escolher entre um dos dois.

Don Gregorio usa uma *boina*, chapéu típico de pessoas simples dessa região espanhola, enquanto o padre usa um chapéu com abas, elegante para a época e típico dos eclesiásticos; esses itens de vestimenta dos dois personagens indicam que eles pertencem a diferentes classes econômicas. Em outras cenas do filme, vemos o professor usando um chapéu panamá branco, muito mais suave, adequado para a estação do ano retratada no filme, a primavera-verão de 1936. A boina e o chapéu preto com abas podem ser compreendidos como sinais de diferenças ideológicas, e representam o *status* de cada um no vilarejo. O professor republicano se coloca como uma pessoa simples do vilarejo, enquanto o padre se posiciona como membro da Igreja e marca a distância entre ele e aquele povo.

No desenrolar da cena o padre demonstra ao professor que Moncho esqueceu as lições aprendidas como coroinha; Moncho está cabisbaixo, escutando o que o padre diz. Está mais próximo do padre do que do professor, o que podemos interpretar como uma proximidade que Moncho mantém da Igreja devido à criação recebida pela mãe. Com o professor Moncho descobre um novo mundo, e o mundo da Igreja já não mais o seduz. É preciso lembrar que na época a missa era rezada integralmente em latim. De modo que Moncho não compreendia o que respondia na missa, apenas repetindo mecanicamente as palavras:

CURA

(Al maestro)

Mire usted bien esto:

(A Moncho):

“Introibo ad altare Dei”

MONCHO

“Ad Deum qui laetificat iuventutem meam”

CURA

“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

MONCHO

“Ora pro nobis”

CURA

“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

MONCHO

“Ora pro nobis”

CURA

“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

El chico hace un esfuerzo por recordar. Y se rinde:

MONCHO:

Es que no me acuerdo cuantas veces llevamos...

CURA:

¿Ve usted, don Gregorio? No le sale el “Dona nobis pacem”

DON GREGORIO

No sabía que era monaguillo.

CURA

¡Iba, para monaguillo!

(Le da la mano a besar al chico)

Anda. Ve, ve con tu madre.

(Sigue, ahora gruñendo)

Empezar a ir a la escuela y torcésele el interés, todo ha sido uno.

Moncho da un par de pasos, volviendo la cabeza para oír lo que dicen:

DON GREGORIO

(Bromea)

No estará usted insinuando que soy el responsable. (AZCONA, 1999, p.29)

Quando Moncho deixa o padre e o professor, a conversa entre os dois prossegue. O padre diz “*nidos tepentes absilunt aves, saltan las aves del calor de los nidos*”, e Don Gregorio responde, “*libertas viorum fortium pectora acuit, la*

libertad estimula el espíritu de los hombres fuertes.” Assim, o professor prova que também sabe latim e que, pela menção à liberdade, é republicano.

A cena do menino entre o padre e o professor é emblemática do conflito que percorre todo o filme: são duas visões de mundo, duas ideologias, duas posturas políticas que se confrontam. De um lado, a Igreja conservadora que exige a obediência dos fiéis sem que eles necessitem compreender os ensinamentos; e, de outro, os cidadãos livres para pensar e viver, iluminados pelas luzes da República.

Cenas 2 e 3: A tentação





Estas cenas representam o conflito ideológico entre a ciência e a religião. Os dois protagonistas, Moncho e Don Gregório, estão em um jardim que simboliza o Jardim do Éden. “A cobra personificada” por Don Gregorio, oferece a Moncho uma maçã; símbolo de “pecado”. Na cena anterior descrita neste capítulo, vimos que este tema é recorrente no filme.

Ao morder a maçã temos a representação do momento em que Moncho comete o “pecado”. Para o menino, a crença da mãe não é suficiente para sanar as dúvidas que o atormentam. Ao conversar com o professor, essas dúvidas recebem explicações filosóficas. Trata-se da “tentação” de não acreditar na Igreja e sim, na ciência. Vemos Moncho mordendo a maçã da perspectiva de Don Gregorio, de um plano mais alto.

Moncho passa o filme dividido entre essas duas visões de mundo: de um lado, estão o padre e a sua mãe, que acreditam em céu e inferno; e de outro lado, está o seu pai e o professor, republicanos ateus.

No começo do filme, quando Moncho é aceito pelos colegas da escola, ele começa o seu processo de aprendizagem. Os ensinamentos da religião não serão mais suficientes para responder à curiosidade do menino. Ele é seduzido pelo mundo do conhecimento. Ao voltar para casa, enquanto a mãe prepara o jantar, eles conversam sobre o dia na escola. A conversa leva o menino a perguntar para a mãe se existe o demônio ao que ela responde: “¡Pues claro que existe! Era un ángel, pero se hizo malo. Se rebeló contra Dios. Camino del infierno se iba poniendo pálido. Por eso lo llaman el ángel de la muerte” (AZCONA, 1999, p. 27).

Pode-se arriscar a dizer que ao fim do filme, quando Moncho vê seu respeitado professor ser levado como traidor e criminoso, e achincalhado pela cidade, o episódio do amigo rebelado contra Deus poderia funcionar como uma explicação do que ocorre para o menino perplexo. Mas, o menino também provou da “maçã”, da árvore do conhecimento e nele também estão plantadas as sementes da “rebeldia”. De modo que no futuro, ele encontrará um novo entendimento para a “traição” do anjo rebelado.

A cena tem claras ressonâncias religiosas, e marca simbolicamente a entrada de Moncho no mundo das idéias livres. Todo o filme aponta para as limitações da visão religiosa apregoada pela Igreja, uma visão que se coadunará com o funcionamento do fascismo, onde não se pode questionar, apenas obedecer.

Em cena posterior no filme, quando morre a mãe de Carmiña, Moncho conversa com Don Gregorio sobre a morte. Moncho lhe pergunta: “*Quando uno se muere...¿se muere o no se muere?*” (AZCONA, 1999, p. 68). O professor lhe pergunta se ele seria capaz de guardar um segredo, após a confirmação do menino, ele diz que inferno tal qual o descrevem não existe, que o verdadeiro inferno é o

ódio. “Pues, em secreto: ese infierno del más allá no existe. El odio, la crueldad, eso es el infierno... A veces el infierno somos nosotros mismos” (AZCONA, 1999, p. 69).

É irônico que em relação à trajetória do professor, a sua definição de inferno se concretiza, ele conhecerá no final do filme o “inferno”, ou seja, experimentará o ódio de seus semelhantes.

Cena 4: A descoberta



Depois de receber de presente o terno do alfaiate Ramón, pai de Moncho, o professor presenteia o menino com uma rede para capturar borboletas e excursiona pelo campo com Moncho e o seu amigo Roque. Neste quadro fechado, a câmera está na perspectiva dos meninos, nos convidando a participar da explicação que Don Gregorio dá sobre a borboleta íris. Esse momento retrata uma prática

pedagógica que rompe com os limites da sala de aula. O conhecimento não pode estar confinado a quatro paredes; ele é um estar no mundo.

Novamente temos uma formação triangular; o vértice mais alto do triângulo é o professor o que detêm o conhecimento, mas os meninos não estão em um plano inferior, e sim estão participando da descoberta com o professor.

Don Gregorio usa um chapéu panamá branco, adequado para o lindo dia primaveril da cena, utiliza-se a luz natural do ambiente, porém o sol acaba fazendo sombra sobre a cabeça dos três, enquanto ilumina a borboleta, como que colocando em destaque a sua importância dentro do filme.

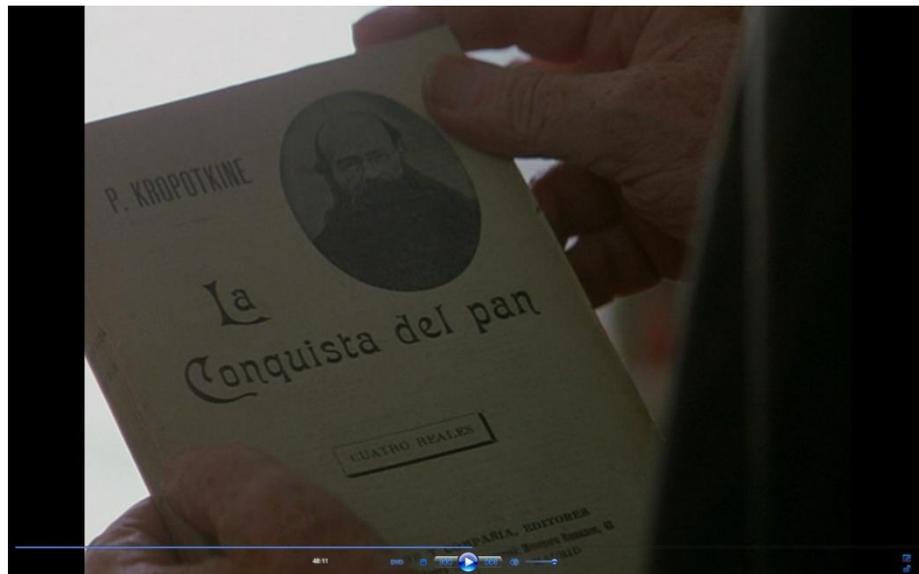
A atenção de todos está na borboleta e nas explicações sobre as quatro asas – que representam a liberdade e a possibilidade de voar –; o professor faz uma explanação científica sobre a língua das mariposas. A mariposa só permite que sua língua saia da boca para provar o néctar das flores; para ver a fina e comprida língua das mariposas é necessário um microscópio, nas próprias palavras de Don Gregorio: “Con cuidado... Con mucho cuidado... Vamos a verle la lengua en el microscopio” (AZCONA, 1999, p. 8). A língua das mariposas que também é o título do conto principal bem como do filme, é extremamente importante porque a explicação científica do professor pode ser interpretada de modo simbólico. A língua das mariposas é, simbolicamente, a língua do conhecimento que só pode ser “polinizada” nas mentes das crianças quando há liberdade.

Quando Moncho aprende sobre as mariposas, e também sobre outros pequenos animais que encontravam em suas excursões aos arredores da cidade, quando Moncho se torna, como diz o conto “el suministrador de bichos de Don Gregorio (RIVAS, 2005, p. 34) e “el mejor discípulo” (RIVAS, 2005, p. 34), ele aprende a “língua das mariposas”, isto é, uma língua diversa daquela que se fala na

Igreja, uma língua que abre um novo mundo onde o medo está banido, um mundo de luz onde o conhecimento enceta infinitas possibilidades de viagem, um mundo diferente do mundo que fala latim e a língua da Igreja.

Portanto, esta cena simboliza o desejo imprescindível de criar uma geração livre e educada em uma Espanha Republicana.

Cenas 5 e 6: A leitura





Essas duas cenas fazem parte do processo de adição, isto é, quando o cineasta faz um acréscimo no filme que não se encontram no(s) texto(s)-fonte (BRITO, 2006, p. 14). Elas acontecem na sequência da cena em que o professor fala da sua solidão citando o poeta Antonio Machado “[...] desierta cama, y turbio espejo y corazón vacío” (AZCONA, 1999, p. 60).

Como Moncho não entendeu o verso, o professor lhe explica o significado. Depois, pergunta ao menino se ele gosta de ler, e ele responde que se interessa por histórias em quadrinhos (AZCONA, 1999, p. 60). O professor examina alguns livros na estante e aconselha Moncho: “Tiene que empezar a leer libros... Los libros son como un hogar... En los libros podemos refugiar nuestros sueños para que no se mueran de frío...” (AZCONA, 1999, p. 60).

O discípulo não entende a metáfora dos sonhos morrerem de frio, nem a comparação que os livros são como uma lareira. O professor pega na estante o livro “La conquista del pan” de Kropotkin²¹; olha o livro pensativo, e recoloca-o no lugar.

²¹ Pyotr Alexeyevich KROPOTKIN, fundador da vertente anarco-comunista, foi um dos principais pensadores políticos do anarquismo do século XIX.

Talvez pense que um dia Moncho lerá o livro e compreenderá o sentido do mesmo, isto é, que Moncho crescerá dentro da Espanha Republicana, tendo acesso a escola e sendo capaz de pensar por sí só, e ter ideais de liberdade.

Kropotkin propõe nesse livro um sistema econômico baseado em trocas mútuas, baseadas na cooperação voluntária. Sua tese era baseada na premissa de que a escassez era desnecessária, e seria possível produzir riquezas em volume suficiente para satisfazer as necessidades de todos trabalhando-se apenas cinco horas por dia durante a idade adulta, deixando-se o resto do dia livre para a satisfação pessoal. Segundo ele, o capitalismo, sendo baseado na competição, seria o responsável pela má distribuição de recursos e sua consequente escassez.

No capítulo que trata de José Luis Cuerda, foi possível entender o seu fascínio pelo comunismo, inclusive porque o diretor na sua juventude tentou imigrar para a Rússia. A inclusão desse livro no filme é uma opção do diretor:

[...] se observarmos a ficha técnica de um filme, a autoria (mais estritamente entendida como direção) é compartilhada pela produção, argumento, roteiro, fotografia, música, montagem, figurinos, enfim, participações indispensáveis e insubstituíveis. Neste caso, o resgate do passado e o domínio do diretor sobre seu tratamento são apenas alguns dos componentes da obra. (SOARES, 2008, p.13)

O professor volta para a estante e pega o livro “La isla del tesoro²²”, entrega-o ao menino dizendo: “Tome, se lo presto. Seguro que le gustará”. (AZCONA, 1999, p. 61). O livro em questão é um livro de aventuras, onde o personagem principal, o

²² Livro escrito por Robert Louis Stevenson, publicado em Londres em 1883.

jovem Jim Hawkis vive situações inusitadas onde encontra um mapa do tesouro²³, e acaba conhecendo piratas²⁴, e convivendo com eles.

É possível imaginar que Don Gregorio optou por este livro para despertar o interesse de Moncho pela leitura; afinal, as aventuras narradas são sedutoras e cheias de emoção. Mas também, existe na obra um tom crítico e uma reflexão moral do protagonista com relação a dinheiro e ambição, valores que o professor sempre tentava repassar aos seus alunos.

Podemos ver esses valores na cena em que Don Avelino, o homem mais poderoso do vilarejo leva dois frangos de “presente” ao professor, durante a aula, para dizer-lhe que o seu filho, José María ainda não sabe fazer contas, e que a única coisa que o seu filho precisa aprender é contar o gado. E, que o professor deveria ensinar o filho de qualquer maneira, inclusive batendo no menino. “Palo, señor maestro, palo...” (AZCONA, 1999, p. 21).

Don Gregorio não aceita o “presente” porque entende que a sua obrigação é ensinar e já recebe salário por isso, mas Don Avelino não aceita a recusa e vai embora: “¿Es que me va a hacer um feo?” (AZCONA, 1999, p. 21).

A solução encontrada pelo professor é mandar que José María recolha as aves da sua mesa e as devolva ao seu pai dizendo que o médico o tinha proibido de comer carne de frango (AZCONA, 1999, p. 22).

²³ Foi neste livro que pela primeira vez apareceu um mapa do tesouro, onde a arca cheia de ouro enterrada estava marcada com um grande X, hoje tão comum esse tipo de história.

²⁴ O pirata estereotipado –aquele com perna-de-pau e um papagaio no ombro- também apareceu pela primeira vez neste livro.

Cenas 7 e 8: A traição



A primeira cena tem um enquadramento aberto para poder retratar a “traição” da família de Moncho contra o professor republicano, amigo da família e, até então,

ídolo do menino. A perspectiva da câmera é a de Don Gregorio enquanto ele enfrenta com assombro a cólera dos habitantes do vilarejo: a multidão encara fixamente o professor enquanto ele caminha em direção ao caminhão que o levará ao local de fuzilamento. É uma das cenas mais dramáticas do filme. Nela, vê-se a culpa e a covardia do pai de Moncho, em pé, junto aos falangistas, enquanto Don Gregorio caminha de cabeça erguida, vestido com o terno presenteado pelo alfaiate, e mantendo a sua dignidade republicana.

A mãe está abraçada a Moncho de tal maneira que o segura para que ele não possa sair de onde está, como se tivesse medo que ele corresse e fizesse algo inesperado, e que pudesse colocar em perigo a vida de sua família.

Esta cena contrasta com todo o filme porque o professor sempre é visto com respeito por Moncho e por sua família; mas para se salvarem, toda a família - Ramón, Andrés, a mãe, Moncho gritam improperios e ofensas contra o professor como *rojo, ateo...*

É preciso ressaltar que no filme fica muito claro o conflito ético e moral que vive Ramón: ele tem lágrimas escorrendo pelo rosto, num misto de dor e vergonha. Fecha os punhos, em sinal de impotência. Sua opção pela traição do professor é claramente motivada por uma situação-limite em que está em jogo sua própria sobrevivência e a de sua família. Como coloca a atriz Uxía Blanco²⁵ (que fez o papel da mãe do Moncho) é a situação-limite que vivem os personagens que a obrigam a acusar o professor para salvar o seu marido do pelotão de fuzilamento.

Em relação à Moncho, deve-se lembrar que o menino acabara de se iniciar no mundo da ciência, da natureza e do conhecimento, guiado por um mestre atencioso e compreensivo, um mestre que o acolhera em sala de aula e que lhe permitiu

²⁵ A entrevista está incluída nos extras do DVD lançado em galego em 2005.

vencer o medo da escola. Esse medo é mencionado por diversas vezes no conto: “la escuela era una amenaza terrible. Una palabra que se blandía en el aire como una vara de mimbre” (RIVAS, 2005, p.24). E no primeiro dia de aula, quando o dia clareou: “El miedo, como un ratón, me roía las entrañas. Y me meé. No me meé en la cama, sino en la escuela” (RIVAS, 2005, p.24).

E depois daquele desastroso incidente do seu primeiro dia de aula, Moncho foge desesperadamente e o medo o acompanha:

[...] Huí. Eché a correr como un locuelo con alas. Corría, corría como sólo se corre en sueños cuando viene detrás de uno el Hombre del Saco. Yo estaba convencido de que eso era lo que hacía el maestro. Venir tras de mí. Podía sentir su aliento en el cuello, y el de todos los niños, como jauría de perros a la caza de un zorro. Pero cuando llegué a la altura del palco de la música y miré hacia atrás, vi que nadie me había seguido, que estaba a solas con mi miedo, empapado de sudor y meos. (RIVAS, 2005, p. 27)

Quando Moncho supera o medo da escola e adentra o mundo do conhecimento, da natureza, quando, com seu professor, ele finalmente aprende “a língua da mariposas”, então, por motivos de conjuntura política, ele precisa trair esse mundo, trair o seu mestre, trair o ideal de liberdade. São seus pais que agora lhe ensinam que é necessário mentir, negar o que aprendeu na escola, negar sua amizade e respeito ao professor. A seguinte passagem do conto reaparece no roteiro do filme e expressa bem o que a nova realidade política exige de seus cidadãos: “[...] Recuerda esto, Moncho. Papá no era republicano. Papá no era amigo dela alcalde. Papá no hablaba mal de los curas. Y outra cosa muy importante, Moncho. Papá no le regaló un traje al maestro” (RIVAS, 2005, p. 38-39).

Moncho, assim, perde a inocência, quando a sua mãe o ensina a mentir para salvar a vida do pai; ele ainda sofre o impacto de toda essa informação quando na

praça presencia a prisão dos republicanos que estavam detidos na Prefeitura: um a um, eles saem em direção ao caminhão. Ao ver tantos rostos conhecidos, o menino percebe que é preciso escolher um lado: ou obedecer à mãe e o pai e junto com a cidade ofender o professor, ou firmar sua amizade ao mestre, e a mais difícil pra ele, indiscutivelmente, é escolher entre o pai e o professor. Ele se mantém fiel à família, e ofende ao professor, o que simboliza a ruína do sonho do professor de educar uma geração de jovens livres.

Quando o caminhão com os prisioneiros parte, várias ciranças seguem o veículo e lançam pedras. Moncho também o faz incentivado pela mãe. Como a mãe e o pai, ele ofende o professor; porém, o que ele diz é diverso dos outros xingamentos- ¡Traidores! ¡Criminales! ¡Rojos! ¡Asesino! ¡Anarquista! ¡Comeniños! ¡Cabrón! ¡Hijo de mala madre! (RIVAS, 2005, p. 40).

O que Moncho grita é ainda um eco da língua das mariposas: “¡Sapo! ¡Tinolonorrinco! ¡ Iris!” (RIVAS, 2005, p.40). Ou seja, sua intenção de acusar o professor, sua raiva, seus punhos cerrados e as pedras que atira tornam-se ambíguos quando lembramos que “tinolonorrinco” é “un pájaro de en Australia que pintaba su nido de colores” (RIVAS, 2005, p.34); que “iris” era “una mariposa distinta” e que “brillaba hermosísima posada en el barro o el estiércol” (RIVAS, 2005, p.35); e que “sapo” era como ele secretamente chamava seu mestre, porém um sapo que sorria – “El sapo sonreía” (RIVAS, 2005, p.28).

O diretor do filme fez a opção de deixar o fuzilamento implícito, não mostrando assim a brutalidade militar, os julgamentos, a execução dos “culpados”, o sonho de liberdade acaba com o caminhão indo embora para o local do fuzilamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, discutimos como a história, a política, a poesia, a pintura e a fotografia alimentam o discurso fílmico. Em *A literatura através do cinema*, Robert Stam descreve esse processo composicional

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. (2009, p. 24)

É preciso enfatizar que a presença dos hipotextos relacionados à história da Espanha não significa que o filme pretenda construir uma identidade nacional mítica, ou que busque a recuperação de uma Galícia perdida; creio que, ao contrário, o que o filme estimula e provoca é primordialmente a reflexão sobre questões éticas colocadas no contexto de uma Guerra Civil.

Essa dissertação pretendeu fazer uma reflexão sobre a reconstrução do ambiente social, cultural e histórico de uma determinada época: 1930, e de um determinado lugar: a Espanha, tendo como recorte a *Galicia*, isto é, partindo das relações que acontecem no microcosmo entre Moncho e o seu professor, e os habitantes do vilarejo para um macrocosmo do que acontece na Espanha como um todo. As relações humanas serão modificadas pela imposição do regime facista e pela necessidade de sobrevivência.

No contexto histórico, Marc Ferro (1992, p.73) diz que ao se refletir sobre a função da história e a natureza dos gêneros, muitas vezes o que não é evidente em

um livro acaba aparecendo durante a realização do filme. Isto não significa que o filme é mais importante que o livro, ou vice-versa, e sim que eles se complementam.

O que fascina o diretor José Luis Cuerda no conto *La lengua de las mariposas* é a questão da liberdade dos ideais republicanos personificados na figura do professor Don Gregorio. Don Gregorio é, na vida de Cuerda, o professor que talvez ele não teve, mas que gostaria de ter tido. Don Gregorio, efetivamente é um professor que representa *las luces de la República*, como diz Ramón, o pai de Moncho. Ele é capaz de ensinar a pensar, com a língua das mariposas, uma língua que só pode ser falada se há liberdade e conhecimento.

O professor apregoa que o conhecimento é fundamental, um conhecimento que é tanto racional quanto afetivo. Os meninos aprendem “viajando pelo mapa mundi” se metamorfoseando em personagens da História da humanidade, voando de um país a outro, de um tempo a outro, como mariposas que colhem o polen das flores para depois polinizar as suas vidas.

Quando Don Gregorio se aposenta, ele faz um discurso de despedida em que o tema principal é a liberdade. Ele defende que se uma única geração crescer em liberdade, nunca, ninguém lhe roubará esse tesouro. Estão presentes na cena personagens com diversas posições políticas e religiosas: o padre, católico e ligado ao fascismo; o prefeito, de ideais republicanos; o chefe da Guarda Civil que, como o padre, é ligado ao fascismo; os pais dos alunos, com suas diferentes posições político-religiosas e entre estes, a mãe de Moncho, temente a Deus e que não se posiciona em termos políticos, e o pai de Moncho, que abraça claramente os ideais da República. É importante ressaltar que até aquele momento do filme todas essas diferentes posturas políticas e religiosas, por mais antagônicas, convivem pacificamente.

Assim, o pacifismo e o convívio respeitoso de ideias e posturas diversas é uma realidade possível demonstrada na *Galicia* do pré-guerra, situação que será alterada com a chegada do exército franquista. É nesse momento que vizinhos, amigos e familiares se transformarão em carrascos ou vítimas.

Retornando a análise feita nas cenas 5 e 6, Cuerda nos propõe visualmente dois caminhos para a educação republicana. Um caminho é representado pelo livro *La conquista del pan*. Esse é o caminho da doutrina política, um caminho que já vem traçado e percorrido. O fotograma 6 nos apresenta outro caminho: o da ficção, o da imaginação, o do mundo dos tesouros e dos piratas. É o caminho da busca por um tesouro maior: a liberdade.

Quando Don Gregorio se aposenta, e é homenageado pelo prefeito, em seu discurso de despedida, ele explica este tesouro:

En el otoño de mi vida, yo debería ser escéptico. Y en cierto modo lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España...

... ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad...

...¡Nadie les podrá robar ese tesoro! (AZCONA, 1999, p. 80 e 81)

Evidentemente ele sabe que a guerra se aproxima, e deixa claro quando diz que o lobo e o cordeiro não compartilharão da mesma cama, isto é, que ideais tão diferentes como dos republicanos e dos fascistas não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo; mas ele acredita que se uma geração crescer livre poderá fazer a diferença.

Essa foi sua missão como professor: ensinar a liberdade de pensar, apresentar aos alunos a riqueza da natureza, do globo terrestre, das civilizações antigas. Somente o pensamento livre pode viajar por tantos mundos, por tantas épocas, pode usufruir da incrível riqueza e diversidade do mundo. E o pensamento livre precisa ser livre do jugo da Igreja, do jugo dos poderosos, do jugo dos ditadores.

O “crescer livre” para Don Gregorio pode ser baseado nas premissas do filósofo grego Aristóteles, que acredita que os três pilares fundamentais do sistema de governo republicano são: a divisão de poderes e seu controle recíproco; a participação política ativa por parte dos cidadãos, e a representação de todas as classes sociais dentro das instituições governamentais com atribuições iguais e sem que nenhuma prevaleça sobre a outra. Em suma, isso significa que a liberdade só pode existir quando todos os homens são iguais.

O cineasta José Luis Cuerda e o escritor Manuel Rivas, fazem parte de uma geração que não teve a oportunidade de crescer livre na Espanha: cresceram e foram educados dentro do regime franquista. Mas, eles tiveram a possibilidade de conhecer o mundo ficcional, e quiseram mudar o mundo em que vivem através das artes, o primeiro com o cinema, e o segundo através da literatura escrita em sua língua materna, o galego, uma língua com menos de três milhões de falantes no mundo inteiro. Os dois acabam por contribuir, dessa maneira, com as novas gerações de espanhóis que poderão conhecer um pouco da sua história a partir de outra perspectiva.

É admirável como Don Gregorio não trata de maneira diferente os seus alunos em sala de aula, sejam eles mais ou menos favorecidos economicamente, Don Gregorio não se deixa subornar por Don Avelino e nem se intimida com a

pressão que a Igreja e o padre lhe fazem. O velho professor acredita que o conhecimento liberta e, portanto, as suas aulas são interessantes, e cheias de informações que possibilitarão aos alunos fazer a diferença na “primavera” das suas vidas. Porque, ele, no outono da sua vida, sabe que polinizou todas as flores, que exerceu o ofício das mariposas.

Quando o professor empresta a Moncho o livro *La isla del tesoro*, ele presenteia o menino com o mundo ficcional, onde este poderá se refugiar, e alçar vôos na imaginação, durante os difíceis momentos que enfrentará durante a Guerra Civil Espanhola e a ditadura de Franco,

Na cena em que os amigos republicanos de Ramón o procuram em casa, a mãe de Moncho mente para os companheiros do marido dizendo que ele não está em casa, enquanto o marido se esconde acovardado no seu atelier. O menino aparece na cena, sentado no alto da escada com o livro de aventuras de Stevenson nas mãos: ele é livre.

A aproximação da guerra e do fascismo transforma os pais de Moncho em prisioneiros da mentira, em reféns de sua própria sobrevivência. Não se pode ser mais livre em um país em guerra, não se pode mais expressar ideias e ideais. É preciso mentir, se esconder e, mesmo agredir os antigos companheiros, renegando-os. Ao menino, sobra apenas um espaço de liberdade: a leitura, o caminho que lhe ensinou o professor.

Na última cena do filme, Moncho, apesar de jogar as pedras no professor, lhe grita palavras que são incompreensíveis para os demais. Essas palavras representam o conhecimento que lhe foi transmitido, dentro e fora da sala de aula, pelo professor. O tom exaltado é que faz com que as palavras pareçam palavrões. Porém, ao dizer as palavras mesmo dessa maneira, ele comunica ao professor que

suas lições não serão esquecidas. Pode-se nutrir a expectativa de que Moncho poderá crescer de acordo com os ensinamentos de Don Gregorio. Nesse momento, talvez, o menino tenha aprendido a lição mais importante de sua vida: que para a sobrevivência da sua família foi preciso mentir, mas que o conhecimento liberta, porque ao gritar “iris”, “sapo”, e “tinolorrinco”, ele fala uma língua especial que apenas os que conheceram o tesouro do conhecimento e da razão compartilham. De certa forma, ele oferece ao professor a certeza que o que ele aprendeu levará consigo para sempre.

REFERENCIAS

AMELL, S.; GARCÍA CASTAÑEDA, S. *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*. Madrid: Playor, 1988.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona: Crítica, 1995.

ARRANZ, N. M. (coord.) *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.

AUMONT, J. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

AZCONA, R. *La lengua de las mariposas*, guión cinematográfico. Colección Espiral, Madrid: SOGETEL, 1999.

BABINO, M. E. (coord.) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires: Ediciones FADU, 2002.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BEEVOR, A. *A Batalha pela Espanha. A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRITO, J.B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAPELATO, M. [et al.] *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARRIÈRE, J. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA, R. F. Brecht Historiador: A elaboração de conhecimentos pelo autor de Tambores da Noite. In: *A História invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 95-112.

DINIZ, T. F. N. (org.) *Cadernos de tradução: tradução intersemiótica*. Florianópolis, Núcleo de Tradução da UFSC, n.7, 1996.

_____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Lisboa: Editora Veja/ Passagens, 1992.

GALLAGHER, C. *A prática do novo historicismo*. Bauru: EDUSC, 2005.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. Crear imágenes: las propuestas literarias gallegas. In: ARRANZ, N. M. (coord.). *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Planeta: Barcelona, 2005.

GUARINOS, V. *Teatro y cine*. Padilla Libros: Sevilla, 1996.

GUBERN, R. [et al] *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.

HARRISON, Stephanie (ed.). *Adaptations: From Short-Story to Big Screen*. New York: Three Rivers Press, 2005.

HEREDERO, C. F. *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

HUICI MODENES, A. *Cine, literatura y propaganda* Ediciones Alfara: Madrid, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge, 2006.

JAIME, A. *Literatura y cine en España 1975-1995*. Madrid: Cátedra, 2000.

JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KRUGER-ROBBINS, J. "Poesía y cine en la España posmoderna: el caso de Pedro Almodóvar y Ana Rosetti". *Anales de la literatura española contemporánea*, n. 22, p. 165-179, 1997.

LERA, J.M. *Historia Crítica del cine español*. Barcelona: Ariel Historia, 1999.

MACHADO, A. *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra, 2002.

MALUF, S. *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA: 2005.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Mew York: Oxford University Press, 1996.

MÜLLER, J. *Lo mejor del cine de los 80*. Barcelona: Taschen, 2002.

NERCOLINI, M. Tradução cultural: transcrição de si e do outro. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2003, p. 138-154.

NÓVOA, J. *Cinema-história: Teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PEZELLA, M. *Estética del cine*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.

REBOREDO, X. *Lendas galegas de tradición oral*. Vigo: Galaxia, 2007.

RIVAS, M. *¿Qué me quieres, amor?* Madrid: Alfaguara, 24^a ed, 2005.

_____. *Escritor y Membro de Nunca Más*. Entrevista concedida aos Internautas do Jornal *El País*, 13 de novembro de 2003. Disponível em: <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=1079>. Acesso em: 06 mar. 2009

_____. *Manuel Rivas: "mi primer libro fue la memoria de mi madre.* Entrevista concedida a Aramndo G. Tejada. Revista Eletrónica BABAB, maio de 2003, nº 19. Disponível em: <http://www.babab.com/no19/rivas.php>. Acesso em: 14 nov.2008

ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes* Barcelona: Ariel, 1997

SALVADOR MARAÑÓN, A. *Cine, Literatura e Historia.* Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. *De la literatura al cine.* Madrid: Paidós Ibérica, 2000.

SANTOS J. *Vida y tiempo de Manuel Azaña.* Madrid: Taurus, 2008.

SEGUIN, J.C. *Historia del Cine Español.* Madrid: Acento Editorial, 2003

SILVA, T.T.; HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

SMITH, C. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: Um estudo interdisciplinar.* (Doutorado em Estudos Literários) Curitiba (PR): UFPR, 2007.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema.* Rio de Janeiro: Record, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* (Florianópolis), nº 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

_____. *A literatura através do cinema.* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2009.

_____. *Introdução à teoria do cinema.* Papirus: Campinas, 2003.

TORRES, A. M. *El cine español en 119 películas.* Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, A. *José Luis Cuerda ética de un corredor de fondo.* Madrid: Fundación Autor, 2001.

UROZ, J. *Historia y Cine.* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.

VILLANUEVA, N. *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica.* Madrid: Editorial Pliegos, 2001.

FILMOGRAFIA

La lengua de las mariposas, direção de José Luis Cuerda, Sogepaq Video, Madrid, 1999.

A lengua das bolboretas, direção de José Luis Cuerda, TVG, A Coruña, 2006.

SITES CONSULTADOS

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_ilha_do_tesouro Acesso em: 06 nov. 2008

http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/canto/libertad/elpepiept/20030118elpepiesp_1/Tes/ Acesso em: 04 abr. 2009

<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=1079> Acesso em: 06 mar. 2009

<http://www.babab.com/no19/rivas.php> Acesso em: 14 nov.2008

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/12036181117832617321213/p0000001.htm> Acesso em: 23 jun. 2009

http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/canto/libertad/elpepiesp/20030118elpepiesp_1/Tes?print=1 Acesso em: 20 out. 2009

<http://www.scribd.com/doc/38875/LA-LENGUA-DE-LAS-MARIPOSAS> Acesso em: 03 jan. 2008

ANEXO: OS FOTOGRAMAS NÃO UTILIZADOS NA ANÁLISE DO CAPÍTULO 4.**Fotograma 7:****Fotograma 8:**

Fotograma 10:



Fotograma 11:



Fotograma 12:



Fotograma 13:



Fotograma 15:



Fotograma 16:



Fotograma 17:



Fotograma 19:



Fotograma 20:

