

A Língua das Mariposas



Filme: *A Língua das Mariposas (La Lengua de Las Mariposas)*, de.

Gênero: Ficção /Drama

Direção: José Luiz Cuerda

Roteiro: José Luiz Cuerda, Manuel Rivas e Rafael Azcona

Elenco: Manuel Lozano (Moncho), Fernando Fernán Gómez (Don Gregorio), Uxia Blanco (Rosa), Gonzalo Martín Uriarte (Ramón), Alexis de los Santos (Andrés), Alberto Castro (Jose Maria), Antonio Lagares (Alcalde), Elena Fernández (Carmiña), Guillermo Toledo (O'Lis)

País e ano de produção: Espanha/1999

Duração: 96 min

Classificação Indicativa: 16 anos



Sinopse: Moncho é um garoto que tem medo de ir à escola, até que conhece Don Gregorio, um professor humanista, que defende uma educação libertária. Cria-se uma forte relação afetiva entre aluno e professor. Os pais de Moncho guardam divergências políticas: a mãe é católica e conservadora, seu pai é republicano. Estamos em 1936, às vésperas da eclosão de um dos maiores movimentos revolucionários do Século XX: a Guerra Civil Espanhola. Como ficará o mundo de Moncho?

Sobre o diretor José Luis Cuerda

Nascido em Albacete, na província de Castilla-La Mancha, em 1947, Cuerda fez seu primeiro trabalho como diretor em 1975: um episódio da série de TV "Cultura 2". Seu primeiro longa foi "Pares y nones", em 1982.

Dedicou-se ao humor e aos filmes surrealistas. Seu filme mais conhecido é "A língua das mariposas" (1999) que escreveu e dirigiu. também escreveu e dirigiu a comédia fantasiosa *Amanece, que no es poco* (1989), considerada uma das mais representativas do cinema espanhol.



Cuerda venceu quatro vezes os Prêmios Goya, principal premiação do cinema na Espanha: melhor roteiro adaptado por *Los girasoles ciegos*, em 2009, e *A Língua das Mariposas*, em 1999; Melhor filme para *Os outros*, em 2002, e *Tesis*, em 1996.

O cineasta é um dos produtores do suspense *Os Outros*, estrelado por Nicole Kidman e dirigido por Alejandro Amenábar.

Morreu em 4 de fevereiro de 2020, aos 72 anos, em Madri, Espanha, após sofrer uma embolia.

Um Libelo sobre a liberdade: a libélula de Cuerda

Por Rubens Baldini Neto¹

Em tempos muito diferentes do nosso, e por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante comparado ao que possuímos, foram instituídas nossas Belas Artes e determinados seus tipos e usos. Mas o crescimento surpreendente de nossos meios, a flexibilidade e a precisão que estes adquiriram, as ideias e costumes que introduzem, anunciam mudanças rápidas e profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes, há uma parte física que não pode ser tratada como antigamente, que não pode subtrair-se ao conhecimento e força modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há vinte anos, o que vinham sendo desde sempre. É de se esperar que novidades tão imensas transformem toda a técnica das artes e operem, portanto, sobre a criação, chegando, talvez, a modificar de uma maneira maravilhosa a própria noção de arte.

PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art* ("La conquête de l'ubiquité")²

A relação entre o cinema e a literatura é um "casamento tempestuoso",³ onde um transforma e completa o outro. Desde o início da sétima arte, há uma intensa relação desta com a literatura. Não apenas porque desde que o Cinema saiu do campo da experimentação científica e da apresentação técnica para começar a contar histórias, narrar, buscou na Literatura sua principal fonte de temas e conteúdos.

A Língua das Mariposas de José Luis Cuerda não é diferente: baseia-se em três diferentes contos do livro *O que quer de mim, amor?* de Manuel Rivas, uma escolha pessoal de Cuerdas. O título sai do conto homônimo, centro da narrativa do filme, em que acompanhamos o despertar de um menino em seu desenvolvimento educativo e pessoal. Moncho (interpretado por Manuel Lozano) é um menino galego de oito anos, asmático e curioso, que devido à sua doença entra na escola formal tardiamente. Seu professor, D. Gregório (Fernando Fénan-Gomez) é um docente em vias de se aposentar, que encarna os valores humanistas propostos pela Segunda República.

Outros personagens constroem a coesa trama narrativa: a Mãe de Moncho, Rosa (Uxía

¹ Licenciado e Bacharel em História pela USP. cursou a Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros na Universidade Federal do Maranhão. Tem especialização em Tecnologias, Comunicação e Técnicas de Ensino pela UTFPR. Atualmente é mestrando Profissional em Ensino de História na UNICAMP, onde pesquisa a relação entre Cinema e Ensino de História na Educação de Jovens e Adultos. Atualmente leciona no Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos - Campo Limpo, da rede municipal de SP. Integrante do Coletivo Janela Aberta – Cinema & Educação

² Valery, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris. 1934 in: Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* in *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973: 17–59. (tradução nossa)

³ Vargas, Juan Carlos. - **Cinema e literatura, os labirintos da criação**. IN: *Revista Signos. Cultura y sociedad*, No. 9, novembro de 1994. p.53.

Blanco) é dona de casa e muito católica - representa um dos polos da radicalização política da década de 1930 na Espanha - e Ramón Gonzalo, pai de Moncho é alfaiate - representa o polo oposto: republicano convicto, defensor de Manuel Azaña⁴. Além dos pais, o personagem de Andrés (Alexis de los Santos), irmão mais velho de Moncho, desempenha um papel importante na economia narrativa, suas aspirações e maturidade proporcionam o nexos necessário para conectar o conto *Um saxofone na neblina*. Este narra com grande simplicidade o despertar de um jovem saxofonista para o amor impossível entre ele e uma jovem de traços orientais (chinesa), mas casada com um homem muito mais velho e prefeito da cidade de Santa Marta.

Da mesma maneira, o conto *Carminha* se conecta com a narrativa principal do filme por meio do pai de Moncho, que teve uma filha com outra mulher antes de se casar com Rosa. Aborda o sexo e o amor como essências da humanidade animal. O'lis (Guillermo Toledo) tem uma relação passional com Carminha (Elena Fernadéz) que vive distante da cidade com sua tia doente e um cachorro chamado Tarzan. Os dois amantes se encontram todas as semanas para suprir suas paixões carnis, porém, o que provoca o conflito é a presença do cachorro durante o coito dos amantes. Para Carminha, o cachorro representa o estímulo sexual, enquanto para O'lis representa um macho rival.

Portanto, os três contos estão entrelaçados por uma relação familiar e um questionamento muito coerente sobre a condição humana. É evidente que o excepcional roteirista Rafael Azcona, conjuntamente com Cuerda, elaborariam um filme muito bem estruturado e respeitariam as pretensões narrativas de Rivas.

No entanto, o que mais interessa nessa transcodificação⁵ artística não é sua relação com a forma narrativa dos três contos, e sim os mecanismos específicos de comunicação⁶ no suporte cinematográfico, sempre levando em consideração que a Arte e a Sociedade estão intimamente imbricadas: tanto a sociedade, que produz uma obra, influencia seu conteúdo e mecanismos de linguagem, como a obra de arte atua sobre a sociedade que a produziu.⁷

⁴ Manuel Azaña Díaz (1880 —1940) foi o segundo e último Presidente efetivo da Segunda República Espanhola, seu governo se caracterizou pela aliança entre Partido Republicano Radical (PRR) e Confederação Espanhola de Direitas Autônomas (CEDA), jornalista, escritor e orador hábil, em seu discurso mais famoso, de 1931, pronunciou a famosa sentença: “Espanha parou de ser católica”. In: Memórias políticas y de guerra de Manuel Azaña Díaz, Ed. Grijalbo (Barcelona) 1996.

⁵ Peña-Ardid, Carmen. . **Literatura y Cine: una aproximación comparativa**. España: Cátedra. 1996.

⁶ Vargas, Juan Carlos. - **Cinema e literatura, os labirintos da criação**. IN: *Revista Signos. Cultura y sociedad*, No. 9, noviembre de 1994.

⁷ GELL, Alfred. - **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press. 1998

Compreendendo desta forma o texto e o contexto em uma relação dialética⁸ buscamos destacar os elementos de estilo que refletem o conteúdo discursivo e sua ancoragem sócio-histórica.

A Maçã Republicana

Aquela força que diz "não" à família, ao mesmo tempo em que o Estado também há de dizer "não" a Deus; e do mesmo modo que infringimos as ordens do funcionário e sacerdote, temos igualmente que infringir a velha lei do Gênesis: 'Com o suor do teu rosto comerás o teu pão; parirás com dor.' O crime de Adão e Eva consiste estritamente em tolerar esta lei.

EMMANUEL BERL, *La mort de la pensée bourgeoise*⁹

As obras de arte explicitam conteúdos discursivos que dão sentidos às experiências históricas e, assim como a historiografia, constroem uma Memória sobre um fato ou uma cadeia de fatos experimentados. Por outro lado, a Memória está vinculada com o presente de quem examina o passado, ou melhor, as múltiplas temporalidades que contém.¹⁰ *A língua das Mariposas* de José Luis Cuerdas é uma obra de (re)construção da Memória histórica sobre a radicalização política e social em toda a Espanha na década de 1930 e o trauma de cisão que implica uma Guerra Civil.

Por essa razão, a narrativa se desenvolve em uma pequena cidade galega entre o início e julho de 1936, quando estoura a Guerra Civil Espanhola, entre republicanos e franquistas, conflito que marca a história da Espanha e da memória do século XX. O centro narrativo, no entanto, é a perda da inocência de Moncho. Desta maneira, nossa hipótese analítica é que Moncho representa as próprias possibilidades da incipiente Segunda República Espanhola (1931-1939) e que seu "despertar para a vida", auxiliado pela educação humanista de D. Gregório revela um caminho interrompido pela "guerra entre vizinhos".

Portanto, abordaremos os elementos formais e narrativos que corroboram esta hipótese. Para começar, o primeiro elemento que devemos destacar é a fotografia do filme. Logo na apresentação da obra surge um prólogo composto por fotografias em preto e branco, originais da Espanha dos anos 1930, com cenas bucólicas da vida cotidiana e uma trilha sonora

⁸ SOUZA, Antônio Cândido de Mello. - **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

⁹ BERL, Emmanuel. - *La mort de la pensée bourgeoise*, Paris, 1929, pp. 172-174. Cit. en W. Benjamin, **Diários de Paris**, Obras, IV, I, p. 533.

¹⁰ CROCE, Benedetto. – **Teoria e storia della storiografia**. Bari: Laterza, 1917.

que introduz a música tema do filme, com evidente influência da música celta¹¹, característica crucial para uma abordagem bucólica da natureza, que ressaltamos a seguir.

As transições em *fade-in* encadeadas entre as fotografias em branco e preto unidas a uma última fotografia dos personagens da família de Moncho em uma cena cotidiana, e o deslocamento diagonal (*travelling*) em direção ao quarto de Moncho e Andrés, criam o efeito preciso do tipo de abordagem narrativa que o filme propõe. Ou seja, sai de uma apresentação macrossocial (da cidadezinha onde a narrativa se desenvolve e as pessoas comuns que ali vivem) para uma mais próxima e familiar, mas entrelaçando as duas dimensões com a mesma trilha sonora. Portanto, a família de Moncho representa um exemplo de família das pequenas cidades espanholas, e nela aparecerão todas as contradições sociais dessa época: os conflitos são sociais, mas a vivência é familiar e próxima. Azcona e Cuerda representam a trágica História da breve vida da Segunda República como uma narrativa familiar, e expõem o trauma causado pela Guerra Civil como uma guerra fratricida, entre vizinhos, familiares e amigos. A inocência de Moncho é a do espectador, que gradualmente se identifica com a relação de amizade construída no decorrer do filme entre o menino e seu velho professor D. Gregório. Assim como Moncho, o espectador vai descobrindo os valores humanistas defendidos pelo professor e o grupo que representa dentre os diversos republicanos do contexto da década 1930.

O filme expõe a convivência entre as várias ideologias que marcam o início da Espanha do século XX e que levariam à Guerra Civil, em uma crescente de conflitos. A sociedade espanhola passava por transformações rápidas e recebia a atenção do mundo todo, já que quase todos os países europeus haviam alcançado o modelo republicano com processos de longo ou médio-prazo, que em sua maioria terminaram no século XIX. Mas, na Espanha, o ponto central desses conflitos residia na heterogeneidade de projetos mesmo entre os republicanos (que aglutinavam desde socialistas e liberais jacobinos até anarquistas).¹² Portanto, ao trazer a disputa ideológica para o âmbito familiar, Cuerda resume as contradições então presentes e as organiza em dois grandes blocos: Católicos, representados por Rosa (mãe de Moncho), e republicanos, representados por Ramón Gonzalo (pai de Moncho).

A obra apresenta este conflito também em seu contorno social: a cena da discussão do

¹¹ HUERTA FLORIANO, Miguel Angel. - **Análisis fílmico del cine español, 60 películas para un fin de siglo**. Globalia. 2006. Salamanca. Página 276.

¹² HOBSBAWN, Eric. **Historia del siglo XX**. Crítica (Grijalbo Mondadori), Buenos Aires, 1998.

padre local com D. Gregório sobre o desinteresse de Moncho por assuntos religiosos, depois de começar a frequentar as aulas do professor republicano, explicita os dois projetos antagônicos.¹³ O conflito entre o próprio professor e o pai de José Maria¹⁴ também explicita as visões antagônicas entre uma Educação técnica e positivista, interessada apenas em aprender ferramentas úteis para o trabalho; e uma Educação Humanista, que acredita que o conhecimento da Natureza e das Artes enriquece a experiência humana, por exemplo com a leitura de poemas.



Dom Gregório e o padre discutem sobre a educação de Moncho.

Portanto, cabe apontar que essa convivência que caminha crescentemente para o conflito aberto é sugerida por uma construção poética e bem pontuada ao longo da obra. Uma cena exemplar é a conversa entre Rosa, Moncho e Andrés na cozinha (*locação* significativa para expor o local mais íntimo da convivência familiar),¹⁵ onde Moncho conta à sua família o que aprendeu na escola e como D. Gregório conduz suas aulas.¹⁶

¹³ Nesta cena, a briga retórica das duas figuras de autoridade aparece como uma discussão em Latim: o padre diz "*Nido tepentes absilunt aves*", retrucado por D. Gregorio, "*Libertas viorum fortium pectoria acuit*" [Tito Lívio, *Ab Urbe Condita* 28.19]. (FIG. 1)

¹⁴ Colega de escola de Moncho, filho de um grande proprietário da região. Representa a família do lado nacionalista (conservadores que apoiarão a insurreição de Franco). Nesta cena, fica claro o valor da *isonomia* praticada pelo professor D. Gregório, rejeitando presentes (ou tratamento coercivo) do fazendeiro poderoso.

¹⁵ Minutos 00:14:52 – 00:16:40 – (Fig. 2)

¹⁶ Mas, além de demonstrar a admiração pela forma como D. Gregório ensina, o garoto percebe, pela primeira vez, que as lições dos professores também são um Mundo novo e desconhecido para seu irmão e sua mãe. A escola constitui um espaço de formação e (re)significação da aprendizagem familiar, o menino agora também conhece coisas que sua família não sabe e, portanto, é capaz de trocar informações com eles.



A família de Moncho na cozinha, espaço íntimo.

No entanto, nesta sequência Cuerda explicita a dicotomia que representa a família de Moncho. Nas últimas cenas da sequência, Moncho e sua mãe conversam sobre o que significa ser ateu e, logo depois da definição da mãe ("quem não acredita em Deus"), Moncho diz: "o papai é ateu", já que ele "não está nem aí para Deus". Esta proposição é rapidamente rejeitada por Rosa, que explica que ser ateu "é um pecado", e que seu pai não é ateu, já que "acredita que deus existe, como toda pessoa de bem". Imediatamente, aparece o quadro de uma panela transbordando com água fervendo, tradução poética da situação política da Espanha e da própria família de Moncho.¹⁷ A panela mostrada por Cuerda é a própria Segunda República, que, ao longo de sua curta existência, vai revelando seu conteúdo de ebulição interna, seu caldo de contradições e disputas.



A panela fervendo, metáfora da situação política da Espanha no período.

¹⁷ É verdade que Rosa, a mãe católica convicta, também expõe um discurso humanista cristão, pois ao final da sequência Moncho pergunta a ela sobre o demônio, e porque Deus não o mata, já que ele é tão mal, ao que a mãe responde: "Deus não mata, Moncho". Desta maneira, o Deus de Rosa é o do Novo Testamento, um Deus benévolo e compreensivo, e não o "pai severo" e castigador do Antigo Testamento.

Vale ressaltar outro elemento central na estrutura narrativa e formal do filme, que segundo a nossa hipótese marca as três grandes fases de transição da vida de Moncho e sua correspondência na experiência republicana (sempre partindo da vida familiar e próxima do protagonista). Este elemento é uma ponte, que está nos limites da cidade onde vive Moncho, e cuja travessia marca uma guinada no desenvolvimento do garoto e do conflito, a cada vez que aparece.

A primeira vez que Moncho atravessa a ponte está na sequência em que foge da escola, no seu primeiro dia de aula, depois de urinar de medo deste novo espaço de sociabilização. A ponte, portanto, marca a descoberta do menino do mundo social, para além do ambiente seguro e conhecido da família. É verdade que Moncho foge para fora da cidade, em busca de um local seguro, onde pudesse se esconder de seus medos e vergonhas da sociedade, da qual teria inevitavelmente que fazer parte a partir de agora. (Fig.P1) Assim, escapar para o bosque (ou para a Natureza) é a primeira reação do menino diante do constrangimento social. Esta opção não é casual, considerando que ao longo do filme a Natureza marca uma chave para o despertar da curiosidade de Moncho e de sua amizade com D. Gregório, daí que a educação humanista e bucólica representada por D. Gregório se aproveita da Natureza ao redor para explicitar a própria fragilidade do animal humano. Então, o que no início é um escape, ao final será o ponto de convergência entre Moncho e seu professor.



Primeira travessia da ponte.

A segunda travessia da ponte expõe a superação da primeira, já que o personagem está acompanhado de Roque, seu amigo e colega de classe. Mas, também, sinaliza um novo despertar do garoto: a curiosidade pela sexualidade (a natureza animal do Homem). Moncho e Roque seguem secretamente O'lis para fora do povoado onde vive Carminha, sua amante. Além de conectar as narrativas dos dois contos, as cenas seguintes à travessia da ponte

mostram outra busca de Moncho, que só poderia surgir após sua inserção em um âmbito social mais global. Ou seja, o interesse de Moncho pela sexualidade, juntamente com seu interesse por Aurora, irmã de Roque, representa o duplo despertar do personagem: pela Natureza como tal, o que é muito bem explorado nas cenas de busca por insetos no campo com D. Gregório; e pela Natureza Humana, isto que nos faz seres sociais.¹⁸



Segunda travessia da ponte.

Aqui vale ressaltar a importância da trilha sonora como ambientação e motor semântico do filme. A trilha ganha importância não apenas ao incorporar elementos extradiegéticos (como sons da natureza, o murmúrio do rio ou o gorjeio dos pássaros) para construir uma atmosfera de natureza harmoniosa e verossímil, como também diegética (com o personagem de Andrés - irmão saxofonista de Moncho - e a história do conto *Um saxofonista na neblina*).¹⁹ Portanto, a narrativa também é construída a partir da trilha sonora: Andrés estuda saxofone sempre acompanhado de seu irmão pequeno, que o admira e procura entrar no caminho da música também. Mas, sua doença o impede de tocar qualquer instrumento de sopro, de forma que Moncho, ao ser incorporado à Orquestra Azul, aprenderá bateria.

Todavia, para além do fio conector do argumento de *Um saxofone na neblina*, o instrumento também representa a descoberta do amor para os jovens Andrés e Moncho. Uma cena clara da relação entre a música (especialmente o saxofone) e o despertar para o amor é

¹⁸ Em outro estudo, seria interessante aprofundar este jogo duplo que o filme propõe sobre a Natureza. Uma possível linha de pesquisa seria relacionar esta forma de conceber a Natureza com os escritos filosóficos de Karl Marx e seu conceito de "segunda natureza", construída pelo homem, ou mesmo uma reflexão dentro da História da Filosofia ocidental, buscando as relações entre Homem e Natureza. É verdade que este tipo de reflexão levaria a um trabalho filosófico, mais do que histórico, remontando pelo menos os questionamentos de Platão em **Primeiro Alcibiades, ou da natureza humana**.

¹⁹ VICENTI MATÍN, Beatriz. - **Reseña: La lengua de las mariposas**. 20 janeiro, 2012. *IN: madrimasd.org*

a que mostra uma aula de Andrés, acompanhado de seu irmão, com um professor mais velho e, portanto, experiente tanto no sax como na vida. Nesta cena, após repetidas tentativas de Andrés de tocar o instrumento corretamente, o professor lhe diz que falta emoção ao seu sopro, e diz que tocar saxofone é como estar com uma garota, é preciso ter firmeza e delicadeza ao mesmo tempo. Assim, o argumento paralelo da viagem às festas de Santa Marta de Lombás e a paixão de Andrés pela garota de traços orientais, junto com seu irmão, que também experimenta a relação entre o amor e a perda, compõem uma parte substancial do processo de despertar do personagem.

Da mesma maneira, a melodia com traços claros de música celta ganha interesse por se apresentar como *leitmotiv* desse despertar. Todas as vezes que Moncho atravessa a ponte, toca a mesma música extra diegética, do mesmo modo que quando Moncho adentra com D. Gregório à natureza em busca de insetos. Portanto, a trilha sonora ratifica que o interesse de Moncho pela Natureza se relaciona com o seu despertar para o amor e para a vida social.

A última passagem pela ponte marca a etapa final tanto do processo da perda da inocência do garoto, como da intensificação do conflito político e social. Localizada nos últimos quinze minutos do filme, essa travessia marca uma mudança clara no ritmo da montagem, que acelera. Desta forma, o epílogo do filme é certamente o ponto em que a tensão emotiva explode com maior intensidade, e suas sequências são pontos finais dos caminhos abertos ao longo do filme de forma trágica e magistral.



Terceira e última travessia da ponte.

O epílogo começa no bar (ambiente de sociabilização) com os homens da cidade ouvindo o rádio e O'lis claramente bêbado tomando mais um drinque, enquanto Moncho e Roque jogam xadrez em outro ambiente do mesmo local. O personagem de O'lis, que a partir desse momento representará toda a brutalidade e animalidade (ou até irracionalidade) dos

golpistas nacionalistas espanhóis, já entra no bar com um bastão pontiagudo, como uma lança. Os dois meninos (Moncho e Roque) o acompanham pelas ruas até a ponte. Vale destacar que toda a cena se desenvolve à noite, elemento essencial para marcar o contraste com os momentos anteriores de "convivência" entre os extremismos e a barbárie que se anunciava. Além disso, o personagem de D. Gregório, que sai tonto do bar depois de ouvir na rádio o discurso de Gil Robles e a cena seguinte em que vomita na rua, enquanto Moncho e Roque seguem O'lis, representa a clareza do professor de que os sonhos de uma república humanista encarnada pela sua própria figura estavam a ponto de explodir em um conflito fratricida. Assim como o fato de que os dois meninos veem o professor vomitando, e ainda assim preferem seguir O'lis, também marca a perda da inocência de Moncho.

Desta maneira, Cuerda constrói francamente uma transformação final emotiva e trágica. Os meninos atravessam a ponte atrás de O'lis bêbado e armado com "a lança" pela noite, e o veem matando o cachorro de sua amante Carminha, objeto de seu ciúme amoroso e sexual. Então, as primeiras travessias da ponte, que ocorrem durante o dia, movidos pelo medo ou pela curiosidade, transformam-se em uma travessia noturna que culmina com o despertar para a morte. Esta, que primeiro aparece com o cachorro brutalmente assassinado por O'lis, mas logo depois pela morte que implica uma Guerra Civil. Assim, a narrativa vai em um crescente da convivência social à Guerra, e do despertar de Moncho para o contato social e para o amor à sua experiência com a mentira, a morte e a guerra. Porém, pior que uma morte distante é uma morte próxima, o conflito entre vizinhos: uma Guerra Civil.

A última sequência é sem dúvida a mais emotiva e trágica do filme: após estourar a Guerra Civil, os falangistas franquistas aprisionam todos os identificados como republicanos, inclusive o personagem mais empático para o espectador, depois de Moncho, o professor D. Gregório. A exigência de que Moncho também renegue seu professor para salvar sua vida e a de seus familiares, junto com uma encenação primorosa e uma interpretação magistral de Féñan-Gomez, alcançam uma tensão emocional e narrativa precisa.²⁰ Assim, quando Moncho deve gritar contra seu grande mestre e amigo D. Gregório, apenas consegue dizer "Tilonorrinco!". Portanto, as lições do professor seguem com Moncho mesmo que a grande política e a violência da Guerra tentem privá-lo delas.

²⁰ É evidente a relação entre o professor "libertador" e o símbolo cristão do Salvador, que se sacrifica pela humanidade.

Após esse trajeto horizontal pela nossa hipótese de trabalho é necessário um pequeno trajeto vertical. Para isso, escolhemos um plano sequência chave, e tentaremos demonstrar sinteticamente que nossa proposta é plausível. Localizada nos cinquenta e dois minutos do filme, aproximadamente na metade (a obra possui 1:31:31") e exatamente depois de que Moncho observa de longe o enterro da mãe de Carminha, e, portanto, relacionada ao tema da morte. A sequência começa com Moncho caminhando pensativo por um caminho de terra, rodeado por uma construção de pedra à direita e um pequeno muro à esquerda (onde aparece D. Gregório em um pomar) A estrada de terra representa o próprio trajeto de Moncho durante sua viagem de descoberta da Natureza, do Mundo das coisas e do Humano. Neste momento crucial, aparece a figura de guia de D. Gregório.



O caminho de terra.

Por isso, Moncho encontra o professor no pomar de "um amigo", recolhendo maçãs (uma clara referência à imagem católica do conhecimento representado pela macieira). Estas maçãs, que "um amigo" permite que D. Gregório coma de sobremesa, são, na realidade, as perguntas que todo ser humano constrói em seu ciclo de vida, e que, talvez no crepúsculo da vida, onde se encontra Gregório, permite-se saborear como sobremesa, ou melhor, como perspicácia e sabedoria.



A maçã presentada.

Desta maneira, a sequência se desenvolve em um claro jogo de campo/contracampo entre o professor e seu discípulo e amigo Moncho. A tensão dramática se centraliza no diálogo dos personagens sobre a vida após a morte e, em última instância, sobre Deus.



Campo (Moncho)



Contracampo (Don Gregório)

Moncho está fisicamente no mesmo espaço que D. Gregório (no pomar das dúvidas), mas distante no tempo (ciclo da vida), e na reflexão.²¹ Portanto, confuso entre o ateísmo cético do pai e o fervoroso catolicismo da mãe, Moncho procura em D. Gregório as respostas à questão central: "quando a gente morre, morre ou não morre?", já que não pode consegui-la em casa.

Desta forma, questionado por seu discípulo sobre a existência da vida após a morte, D. Gregório devolve a pergunta com "o que dizem na sua casa?". No âmbito das crenças e da moral, portanto, a primazia é dos pais. Contudo, Moncho revela explicitamente o conflito entre as concepções de seu pai e de sua mãe. Este conflito sintetiza um país separado por valores irreconciliáveis de conservadores e reformadores ou revolucionários que amalgama o sentido geral da Guerra Civil.

Mas D. Gregório age como um verdadeiro educador, e não somente um professor que ministra conteúdos, é um homem que educa para algo que está além, um "princípio orientador": a Liberdade, que neste filme está identificada com a República. Por isso, o professor não evita entrar no debate moral e ético de Moncho e mostrar sua humanidade. "Eu tenho medo" diz Moncho, refutado por um 'segredo' de D. Gregório: "este inferno do além

²¹ Aqui surge uma relação com o pensamento de Hannah Arendt e suas reflexões sobre a Educação, especialmente em *The crisis in Education*, *In: Between Past and Future*, Viking Press, New York, 1961. pp. 181-182. Mas que, infelizmente, pelas dimensões desta análise não poderemos explorar. Apenas cabe mencionar que suas reflexões sobre a Crise da Autoridade e o "princípio da autonomia" são muito bem representados na película. Para uma reflexão sobre esta relação, ver: CARVALHO, José Sérgio F.. Ode à liberdade. Revista Educação - Coluna Contraponto, São Paulo, , v. 142, p. 52 - 52, 01 fev. 2009.

não existe. O ódio, a crueldade, isso é o inferno. Às vezes, o inferno somos nós mesmos". Por essa razão, a última cena da sequência mostra Moncho comendo a maçã. De agora em diante, Moncho sabe o 'segredo' do professor, e também seu valor. A Liberdade não pode ser ensinada, tem de ser vivida, e D. Gregório pagará esta defesa com sua própria vida.



A mordida na maçã (conhecimento).

Em síntese, poderíamos dizer que o filme de Cuerda é um libelo (ou libélula) da Liberdade que representava a Segunda República. A ação do professor era a *praxis* desta, e seu discurso a esperança de um desenvolvimento livre. Por fim, como disse a filósofa que quase pagou com sua vida a defesa da Liberdade e da igualdade humana, Hannah Arendt:

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável, não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de *renovar um mundo comum*. (ARENDR, 2016, p.288)

Referências Bibliográficas

ARENDR, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*, São Paulo, *Perspectiva*, 2016.

AZAÑA Díaz, M. *Memorias políticas y de guerra de Manuel Azaña Díaz*, Ed. Grijalbo (Barcelona) 1996.

BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973.

BERL, Emmanuel. *La mort de la pensée bourgeoise*, París, 1929, pp. 172-174. Cit. en W.

Benjamin, *Diários de París*, Obras, IV, I, p. 533.

CARVALHO, J. S. F. *Ode à liberdade*. *Revista Educação* - Coluna Contraponto, São Paulo, , v. 142, p. 52 - 52, 01 fev. 2009. [en português].

CROCE, Benedetto. **Teoria e storia della storiografia**. Bari: Laterza, 1917. (versión en lengua española *Teoría e historia de la historiografía*, tr. Eduardo J. Prieto, Editorial Escuela, Buenos Aires, 1965.)

GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press. 1998

HOBBSAWN, Eric. **Historia del siglo XX**. Crítica (Grijalbo Mondadori), Buenos Aires, 1998.

HUERTA FLORIANO, Miguel Angel. **Análisis fílmico del cine español, 60 películas para un fin de siglo**. Globalia. 2006. Salamanca. Página 276.

Peña-Ardid, Carmen. **Literatura y Cine: una aproximación comparativa**. España: Cátedra. 1996.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

Vargas, Juan Carlos. **Cinema e literatura, os labirintos da criação**. IN: *Revista Signos. Cultura y sociedad*, No. 9, noviembre de 1994.

En línea:

VICENTI MATÍN, Beatriz. **Reseña: La lengua de las mariposas**. 20 janeiro, 2012.

<www.madrimasd.org> Acesso em: 26 de abril de 2014.