



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARÍA DEL MAR PARAMOS CEBEY

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO NAS MARCAS DA TELA

Brasília

2016



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARÍA DEL MAR PARAMOS CEBEY

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO NAS MARCAS DA TELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo

Brasília

2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Araújo
PÓSLIT/TEL/UnB
Presidente

Profª Dra. Alessandra Matias Querido
Universidade Católica de Brasília
Examinadora

Profª Dra. Rozana Reigota Naves
LIP/UnB
Examinadora

Prof Dr. Enrique Huelva Unternbäumen
LET/UnB
Examinador

Prof. Dr. Sidney Barbosa
PÓSLIT/TEL/UnB
Examinador

SUMÁRIO

RESUMO	8
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	11

PARTE I

DO RASCUNHO DOS “SÉCULOS OBSCUROS” À FICÇÃO HISTÓRICA.

1. Contextualização histórica <i>Gallaecia</i>	17
2. A Guerra Civil na literatura espanhola	22
3. Rivas: um autor em torno de um lápis	34

PARTE II

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO: PERCURSO FICCIONAL DO LÁPIS OU AS MARCAS DA OBSCURIDADE

1. <i>El lápiz del carpintero</i>	44
1.1. A voz da memória	53
1.2. Redundância de vozes	57

1.3. O traço do lápis	63
2. O lápis narrativo	70
3. O lápis cinematográfico	106
3.1. Tradução e adaptação	106
3.2. Literatura e cinema	111
3.3. Rivas: da literatura ao cinema	130
3.4. O lápis fílmico	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
ANEXOS	165

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Ricardo Araújo, claro exemplo de resistência, pela coragem, pela confiança, pela generosidade, e pela paciência. Por ter me acolhido quando eu mais o precisava. Muito, muito, muito obrigada!

Às minhas companheiras do LET, especialmente à amiga Soraya Ferreira Alves, que tantas vezes escutou meus lamentos, e me acolheu carinhosamente. Às colegas e amigas Alicia Silvestre, Lucie de Lannoy, Magali Pedro e Sandra Pérez. Obrigada pelas valiosas contribuições, pela paciência e pela força.

Ao Instituto de Letras, pelo apoio nos momentos difíceis.

À professora Elga Pérez Laborde, que iniciou junto comigo esta travessia.

A Pedro Delgado, pela amizade e por escutar, sempre atento, meus devaneios.

À Rebeca Flor da Silva, pela leitura cuidadosa e atenta do trabalho.

À minha família pelo carinho, a confiança e o apoio constante. A minha mãe, meu porto seguro, claro exemplo de resiliência. A meu pai, que não conseguiu ver este trabalho terminado. A meus irmãos, Ana e Moncho, por tanta cumplicidade. E, especialmente, a Mateo e a Aira, pela doçura e inspiração. A vocês, eu dedico esta tese.

*Es una posesión, porque
el olvido
es una de las formas de la memoria,
su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.*
Jorge Luis Borges

*Más vale que no tengas que elegir
entre el olvido y la memoria.*
Joaquín Sabina

*tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase; ahora debemos recordar
incesantemente, para que el pasado no nos envenene.*

Antonio Buero Vallejo, *El Tragaluz*

Todo el mundo sirve para la guerra. Si no sirve para matar, sirve para morir.

Manuel Rivas

RESUMO

O universo ficcional de Manuel Rivas destaca-se no cenário literário espanhol com uma temática recorrente entre um grupo de escritores pertencentes à geração da pós-transição, mas que foi considerado um tema tabu durante boa parte da história recente da Espanha, a Guerra Civil (1936-1939). O objetivo da presente tese é fazer uma reflexão e jogar um olhar nesta época da história para poder compreender, por meio da memória, sua realidade histórica e literária ao analisar as marcas literárias na narrativa de *El lápiz del carpintero*.

Palavras-chave: Manuel Rivas; lápis; marca; memória; Guerra Civil.

RESUMEN

El universo ficcional de Manuel Rivas destaca en el escenario literario español con una temática recurrente entre un grupo de escritores pertenecientes a la denominada generación de la postransición, aunque sigue siendo un tema tabú durante buena parte de la historia reciente de España, la Guerra Civil (1936-1939). El objetivo de la presente tesis es hacer una reflexión y echarle un vistazo a esta época de la historia para poder entender, a través de la memoria, su realidad histórica y literaria al analizar las marcas literarias en la narrativa de *El lápiz del carpintero*.

Palabras clave: Manuel Rivas; lápiz; marca; memoria; Guerra Civil.

ABSTRACT

The fictional universe of Manuel Rivas stands out in the Spanish literary scene among a group of writers belonging to the post-transition generation, with a recurrent theme, considered a taboo subject for most of the recent history of Spain: the Spanish Civil War (1936-1939). The aim of this thesis is to reflect and to review this time of history in order to better understand it, taking into account memory and its historical and literary reality, when analyzing the literary marks in the narrative of *El lápiz del carpintero*.

Key words: Manuel Rivas; *lápiz*; mark; memory; Spanish Civil War.

INTRODUÇÃO

*O lapis do carpinteiro*¹, publicado em língua galega em 1998, é o romance em língua galega mais vendido, lido e traduzido da história da literatura galega. A obra de Manuel Rivas foi traduzida à língua espanhola pela professora e tradutora Dolores Vilavedra e recebeu, entre outros², o Prêmio da Crítica Espanhola (1998). E também foi primeira obra rivasiana traduzida e publicada no Brasil³. Ambientada na Galícia em plena Guerra Civil espanhola (1936-1939), mistura a brutalidade do enfrentamento bélico e da posterior política franquista, com a luminosidade do folclore galego. E é nesse ambiente hostil onde tem lugar uma história de amor entre Marisa Mallo, filha de uma família reacionária e o médico republicano Daniel Da Barca. No entanto, a obra em questão é mais do que uma história de amor. Trata-se de uma trama que envolve também melancolia e liberdade em tempo de guerra e pós-guerra que chega até os dias atuais.

Para a pesquisadora Elena Martini, a partir de uma “mistura de dados reais e ficcionais, surgiu uma obra que é um coquetel de contos, imagens, lembranças, sonhos que conseguem desenhar um período da história espanhola”, (MARTINI, 2011, p. 62) e que ainda está muito presente na Espanha. Portanto, esse exercício de ficção proposto na obra de Rivas, conforme a observação de Martini, rompe esse dilema de ficção e realidade.

Nesta empreitada, Rivas optou por tecer uma complexa narrativa histórico-ficcional, tendo como início do relato a figura do médico republicano, Francisco Comesaña Rendo, preso durante a Guerra Civil espanhola e, posteriormente, condenado a morte, pena comutada pelo exílio em países da América. Em 1989, Rivas conheceu-o e chegou a visitá-lo em sua casa de Tui (sul da Galícia), onde se instalou após seu retorno do exílio, a finais da década

¹ Em língua galega, o substantivo ‘lapis’ não tem acento gráfico.

² Além dos seguintes prêmios: Prêmio Arcebispo Xoán de San Clemente (1999), Prêmio da Associação de Escritores em Língua Galega (1999) e Prêmio literário 50º aniversário da seção belga da Anistia Internacional (2001).

³ El lápiz del carpintero foi traduzido a mais de 20 línguas, incluído o português do Brasil (*O lapis do carpinteiro*), tradução de Ledusha Spinardi (Rio de Janeiro, editora Objetiva, 2002).

de 1970 e onde residiria até o fim de seus dias. Comesaña faleceu em 1997 e Rivas decidiu homenageá-lo lembrando sua história de amor, de ideias, de luta, de dor, de esperança e de exílio. Sua esposa, Asunción Concheiro García, falecida em 2014, também será um personagem fundamental na obra rivasiana. Em *El lápiz del carpintero*, Francisco Comesaña e “Chonchiña” Concheiro serão Daniel Da Barca e Marisa Mallo, respectivamente.

Voltando ao autor, Manuel Rivas marcou, na opinião de Dolores Vilavedra (2011), um antes e um depois no tratamento da Guerra Civil na literatura galega, especialmente em três obras: *¿Qué me quieres, amor?* (1995), *El lápiz del carpintero* (1998), e *Los libros arden mal* (2006). As duas primeiras obras mencionadas, tanto em sua versão narrativa, quanto em sua versão fílmica⁴. Para Vilavedra, “se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico” e tenta determinar até que ponto o tratamento literário condiciona a sensibilidade social e se isso é negativo ou positivo, tendo em vista que a dimensão política é colocada em um segundo plano, dando todo o protagonismo à dimensão emocional.

A história desenvolve-se no período da Guerra Civil e chega até o presente, concretamente, até o fim da década de 1990, não de forma contínua, mas evidenciando um silêncio de quase quatro décadas, coincidindo, portanto, silêncio narrativo com silêncio histórico. Após a Guerra Civil seguiram-se décadas de ausência de democracia, com o período do general Francisco Franco (1939-1975) que terminou com a morte do ditador e o retorno ao poder do regime monárquico, na figura do Rei Juan Carlos. Com a monarquia, retomou-se a democracia, proclamando eleições, momento em que os que foram derrotados na Guerra Civil, isto é, os que tinham ideais republicanos assumiram o poder após a vitória do Partido Socialista, liderado por Felipe González, em outubro de 1982. González governou a Espanha por um período de quatorze anos, de 1982 até 1996, ano em que subiu ao poder José María Aznar, líder do

⁴ Três contos de *¿Qué me quieres, amor?*, concretamente, “La lengua de las mariposas”, “Carmiña” e “Un saxo en la niebla”, formaram o roteiro de “La lengua de las mariposas”, obra adaptada para o cinema em 1999 pelo diretor José Luis Cuerda. Antón Reixa é o cineasta responsável por *El lápiz del carpintero* (2003).

Partido Popular, partido de direita, cujo fundador, o também galego Manuel Fraga Iribarne, havia sido ministro durante o regime franquista.

Por tudo isso, parece adequado afirmar que fazer uma reflexão sobre *El lápiz del carpintero* é se adentrar em uma época muito intensa da história da Espanha e poder compreender, por meio da memória, sua realidade histórica e literária.

Com a obra, Rivas pretende denunciar essa amnésia histórica, tão comum em épocas de catástrofe e, ao mesmo tempo, tão prejudicial ao desenvolvimento social. O autor tenta refletir acerca da banalização da passagem do tempo e do esquecimento de fatos históricos por uma sociedade altamente imediatista. Por isso, Rivas participa desse projeto de rememoração da história recente da Espanha, de forma crítica, buscando no passado explicações necessárias ao presente. Através do discurso de Herbal, um de seus protagonistas e principal narrador, verificaremos de que forma Rivas critica essa atenuação, icônica ou simbolicamente.

Portanto, neste romance podemos observar, claramente, duas vozes narrativas que se contrapõem. Uma voz que aparece nos dois primeiros capítulos e que aparecerá no capítulo derradeiro (o vigésimo). Os outros dezessete capítulos são narrados pelo mesmo personagem, o co-protagonista, Herbal. Essa diferença de narradores faz contraponto entre discurso crítico e atenuado. Para tanto, identificaremos onde elas convergem ou divergem; além da criação de alguma semelhança entre essas vozes e com que fim. Identificaremos também as marcações da narração que transmitem as marcas do discurso oral, seja na forma de provérbios ou nas redundâncias verbais do personagem Herbal, conforme analisaremos *infra*.

A partir dessas considerações, esta pesquisa, pretende, também, analisar os recursos literários e cinematográficos utilizados por Manuel Rivas e Antón Reixa⁵ em suas obras (literária e fílmica, respectivamente), em relação ao lápis, sua função na narrativa e na memória dos protagonistas no presente mais recente, provocada pela vivência traumática, especialmente durante o período

⁵ Antón Reixa, diretor de *El lápiz del carpintero* (2003).

em que se inicia a brevíssima II República⁶, meses antes da Guerra Civil, segue durante o longo período pós-guerra e chega até o fim do século XX, um percurso de quase setenta anos. Além disso, verificar-se-á como essa questão se configura na adaptação fílmica, mediante a análise das obras.

Por conseguinte, o que por um lado se pretende nessa análise, conforme o exposto acima, é identificar e analisar os silêncios provocados pela Guerra Civil espanhola na memória individual e coletiva, e como ela é relida na narrativa de Rivas; e, por outro, analisar as marcas do lápis nas obras interpretadas. Deve-se, ainda, fazer um estudo da adaptação do texto literário rivasiano para o fílmico, através de procedimentos cinematográficos utilizados por Antón Reixa.

Desse modo, justificamos a escolha de Manuel Rivas, pela certeza de que ainda há muito para estudar na obra deste artista galego, poeta, jornalista, tradutor, ensaísta, militante comprometido com sua língua, cultura e entorno ambiental. Vários estudiosos já estudaram a obra e o universo rivasiano. Entre eles, os trabalhos mais significativos são os de Dolores Vilavedra (VILAVEDRA, 2007) e Isabel Castro Vázquez (CASTRO-VÁZQUEZ, 2004). Estes trabalhos têm dado valiosa contribuição para a percepção da obra de Manuel Rivas.

Nossa pesquisa é interpretativa, de natureza analítico-descritiva. Com o intuito de analisar as marcas presentes no processo de tradução e, posteriormente, na peça audiovisual, são utilizados conceitos de ideologia, memória, história e trauma de Terry Eagleton, Beatriz Sarlo, Julio Aróstegui, Paul Ricoeur, Maurice Halbwach; de adaptação de Linda Hutcheon; e de cinema de Ismail Xavier, Robert Stam, dentre outros.

⁶ A II República na Espanha compreendeu o período de 1931 a 1939. Foi o segundo período republicano na História da Espanha. O primeiro (I República), teve uma duração ainda menor, de 1873 a 1874. Esta II República foi proclamada em 14 de abril de 1931, com a queda do General Primo de Rivera, em janeiro de 1930. O Rei Alfonso XIII havia apoiado o regime ditatorial de Primo de Rivera e foi considerado símbolo da opressão à classe operária. Durante o período da Segunda República espanhola foram desenvolvidas algumas medidas progressistas como a proclamação da constituição de 1931, reforma agrária, mas ao mesmo tempo greves e instabilidades intensificaram o clima de violência entre a direita e a esquerda. Esta situação foi aproveitada por um grupo de generais, liderados pelo também galego Francisco Franco que iniciou um duro levantamento militar em 1936, desencadeando uma Guerra Civil que só culminaria em 1º de abril de 1939, quando Franco foi declarado vitorioso.

O presente trabalho está estruturado em duas partes, subdivididas cada uma em três capítulos. A saber:

A primeira parte, intitulada *Do rascunho dos séculos obscuros à ficção histórica*, consta de três capítulos. No primeiro, faremos uma incursão pela história da Galícia, Comunidade Autônoma espanhola a quem pertence o autor, a obra e o lápis. No segundo, contextualizaremos a obra a ser analisada dentro da temática da Guerra Civil espanhola, e, no terceiro e último capítulo desta primeira parte, faremos um trajeto pela vida e obra de Manuel Rivas, o dono do lápis.

A segunda parte, intitulada *El lápiz del carpintero: percurso ficcional do lápis ou as marcas da obscuridade*, também é composta de três capítulos. No primeiro, percorreremos com o lápis a obra rivasiana. No segundo, faremos uma análise da narrativa de Rivas na obra em questão, partindo dos estudos de Dolores Vilavedra, Elena Martini, Isabel Castro-Vázquez, entre outros. Analisaremos esse lápis que Rivas utiliza como fio condutor de toda sua obra. Um elemento móvel, que passa de mão em mão, de orelha em orelha, de geração em geração e que costuma dar certo poder ao portador. Um lápis que, nas últimas décadas, não só serviu a seu hospedeiro para desenhar, escrever ou rabiscar; ele foi um amuleto, uma proteção, um símbolo. E no terceiro, viajaremos à tela cinematográfica com o lápis. A esta viagem, construída a partir da reflexão sobre como o cineasta Antón Reixa consegue realizar essa transposição e os resultados desse exercício, poderíamos chamar por outro nome: *tradução (intersemiótica)*.

PARTE I

DO RASCUNHO DOS “SÉCULOS OBSCUROS” À FICÇÃO HISTÓRICA

CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA *GALLAECIAE*

A língua galega é uma das quatro línguas oficiais do Reino da Espanha, junto com as línguas catalã e vasca. Essa língua é co-oficial na região da Galícia, comunidade autônoma localizada no noroeste da Espanha. O galego-português, como língua literária, foi muito utilizado pelos reis de Castela como língua de cultura. Essa situação de prestígio foi o contexto da prolífica produção artística galego-portuguesa, entre a que podemos destacar as cantigas (de amor, de amigo e de escárnio).

Afonso VII, rei de *Gallaecia*⁷, registrou em seu testamento o seu desejo de que Castela fosse um reino independente, fato que aconteceu em 1157. Pode-se dizer, portanto, que Castela deve sua independência a um rei galego. No entanto, as relações de Galícia e Castela nem sempre foram amistosas. Essa situação mudou após algumas guerras de sucessão ao trono de Castela, pois a nobreza galega sempre apoiou o perdedor, iniciando-se, então, um processo de substituição da nobreza galega pela castelhana, que trouxe a própria língua, reduzindo o galego a um ambiente rural e popular. Isto continuaria durante o Reinado dos Reis Católicos, conhecido o período com o nome de ‘doma e castração do Reino de Galícia’. Esta situação durou vários séculos, conhecidos como “os séculos escuros”, denominando o obscurantismo ao que foi relevada a língua galega.

Os Séculos Escuros é o período de três séculos, de finais do século XV até finais do século XVIII, durante o qual a literatura galega entra no período de maior declive de sua história e a língua deixa de ser usada em registros formais e âmbitos oficiais. Ao longo desses três séculos não se pode falar de ‘literatura galega’, mas de ‘manifestações literárias em língua galega’, porque seu uso ficou

⁷ Gallaecia (em latim: Gallaecia) é o nome da região localizada no noroeste da antiga Hispânia, um território que corresponde, aproximadamente, ao da moderna região do norte de Portugal, a Galícia, Astúrias e Leão, na Espanha.

restrito a registros pontuais. Esta decadência da língua e da literatura galega apresenta causas literárias e políticas. No relativo às causas literárias, devemos recordar que a meados do século XIV, após o falecimento de Dom Dinis, e de seu filho o Conde de Barcelos, a lírica trovadoresca entra em decadência, em parte pelo esgotamento desta fórmula trovadoresca. Outro fator decisivo foi a progressiva perda de independência da Galícia dentro de Castela.

Com a independência de Portugal no século XII, Galícia fica relegada a uma situação periférica e, posteriormente, foi anexada ao reino de Castela. A nobreza galega foi perdendo fôlego dentro do Reino de Castela. A nobreza castelã mostra um profundo desprezo e incompreensão pela realidade galega e sua cultura. Com essa realidade, no século XV têm lugar as “Revoltas Irmandiñas”, lutas entre os camponeses e os nobres. Lutas que se prolongam durante anos, provocando um período de pouca estabilidade que se agravará com o reinado absolutista dos Reis Católicos. Será neste reinado que a nobreza galega será expulsa da Galícia, sendo seus postos na administração, na igreja e na política ocupados por uma nobreza ‘estrangeira’ em língua castelhana. Esse ódio contra a Galícia tem a ver com o apoio oferecido pela nobreza galega a Juana ‘la Beltraneja’, filha do rei Enrique IV, como sua sucessora. Juana perderá a disputa para a tia Isabel ‘a Católica’.

Devido à ‘invasão’ castelhana para ocupar todos os âmbitos (eclesiásticos, jurídicos, ...) da Galícia, a língua galega foi substituída pela língua castelhana, sendo que a primeira viu-se reduzida ao uso oral, longe dos âmbitos de prestígio, o que impossibilitou seu desenvolvimento literário.

Destarte, a língua galega permaneceria nesta situação até finais do século XVIII, com a chegada da *Ilustración*, quando aparecem alguns ilustrados que procuram a dignificação da Galícia, estudam a língua galega e assentam as bases do que seria o *Rexurdimento* da língua galega. Destaca o ilustrado Martín Sarmiento.

A língua e literatura galegas florescem novamente no século XIX, a partir da publicação de “Cantares Gallegos” (1863) de Rosalía de Castro, iniciando-se o *Rexurdimento* da língua galega. O *Rexurdimento* é o nome que recebe o século XIX na literatura galega. Foi uma época de ‘recuperação’ não só literária, mas

também cultural, política e histórica. A raiz da invasão francesa (1809) e dos confrontos entre absolutistas e liberais, aparecem os primeiros textos escritos em galego. Ao longo desse século nascem diversos movimentos galeguistas, mas é de fato em 1863, com a publicação da obra *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, que se inaugura o *Rexurdimento* pleno. Outros autores a acompanharam, entre eles: Eduardo Pondal, Valentín Lamas Carvajal, Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro, etc.

De acordo com Isabel Castro-Vázquez, (2004), nem Rosalía nem nenhum dos outros poetas do *Rexurdimento* conheciam a “rica” tradição galego-portuguesa medieval, o que faz com que essas criações poéticas baseadas em uma língua oral estigmatizada, sejam mais valiosas. A língua galega chegou, inclusive, a ser considerada oficial no Estatuto da Autonomia Galega aprovado durante a brevíssima II República espanhola, que precedeu a Guerra Civil (1936-1939). Durante as quase quatro décadas da ditadura do general Francisco Franco a língua foi proibida (o que aconteceu com as outras línguas co-oficiais na Espanha: o basco e o catalão). Situação que duraria até o período de transição, quando seria criado novamente o Estatuto de autonomia, a normativa da língua galega e a gramática da língua galega⁸.

Galícia é uma região localizada no noroeste da Pensínsula Ibérica ocupando um território total de 29.574 km². Sua capital é Santiago de Compostela. Galícia limita-se, geograficamente, ao norte com o mar Cantábrico, ao sul com Portugal, a oeste, com o oceano Atlântico e a leste com o Principado de Astúrias e Castela e Leão. E, nessa região, habitada por 2.749⁹ milhões de habitantes distribuídos em 313 municípios, repartidos em quatro províncias: A Corunha, Lugo, Ourense e Pontevedra, é onde Manuel Rivas contextualiza suas obras.

Em uma entrevista realizada a Rivas, Cid Barbosa¹⁰ define a Galícia desta guisa:

⁸ A primeira gramática galega foi editada em 1864 pelo escritor e linguista Juan Saco y Arce.

⁹ De acordo com o Censo do ano 2015.

¹⁰ BARBOSA, Cid. As metáforas do mundo de Manuel Rivas (entrevista). In: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaphoras-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357>

Ao norte de Portugal, separado deste pelo Rio Minho, lá nos confins do noroeste espanhol, existe um país. Ou será um reino? Bem, a hoje Comunidade Autónoma da Galícia, uma das 17 da Espanha, já pertenceu aos reinos de Castela y León, mas desde 1980, como as também ‘nacionalidades históricas’ basca e catalã, ela tem seu próprio Parlamento e um governo autónomo com orçamento próprio e suas competências exclusivas, além de meios de comunicação públicos e, claro, uma língua, ensinada em suas escolas. Um lugar de onde muitos já partiram e outros continuam exiliados, pelo mar, pelos homens e pelos euros. Onde muitos chegam ou retornam, nem sempre vivos. Um lugar onde, numa língua fronteiriça, mais portuguesa do que espanhola, as lendas brotam da terra. Uma terra de muitos carvalhos, macieiras e vacas. ‘Um milhão de vacas’, segundo um de seus livros [de Manuel Rivas] escritos nessa língua viva e secular pela qual, através da oralidade e da escrita, processaram-se os primeiros registros literários ibéricos.

Manuel Rivas é, portanto, um escritor periférico que escreve em uma língua periférica, sobre temas periféricos, embora seja considerado um escritor canônico por uma literatura central (a espanhola). No entanto, de acordo com Castro-Vázquez, pode-se afirmar que literariamente a pluralidade, as periferias e as autonomias marcam o presente e marcarão o futuro. Por isso,

é importante escutar as vozes que não foram ouvidas ao longo do tempo, vozes e línguas como a galega que sobressaem na literatura contemporânea espanhola e vozes como a de Manuel Rivas que sabe fazer ouvir aos que antes eram inaudíveis e invisíveis.¹¹ (CASTRO-VÁZQUEZ, 2004).

Podemos afirmar, portanto, que Rivas é atualmente um dos maiores escritores em língua galega, berço de grandes nomes pertencentes ao gênero poético. Já na Idade Média, a lírica galega contava com poetas como Afonso X ‘O Sabio’, Afonso Eanes do Cotón, Martín Códax, entre outros. São do século XIX vozes poéticas como Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Curros Enríquez, autores que se ergueram contra esses “séculos escuros” forçados pelos Reis Católicos e que voltaram a dar asas a essa língua, chegando ao seu ponto

¹¹ “es importante escuchar las voces que no han sido oídas a lo largo de los tiempos, voces y lenguas como la gallega que sobresalen en la literatura contemporánea española y voces como la de Manuel Rivas que sabe hacer oír a quienes antes eran inaudibles e invisibles” (tradução nossa).

culminante com a II República, até que um novo tempo escuro voltou a pairar sobre ela, com a Guerra Civil e o período ditatorial.

Há muitos escritores canônicos em língua espanhola como Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Ramón María del Valle-Inclán, Gonzalo Torrente Ballester e o Prêmio Nobel de Literatura (1989), Camilo José Cela, que são galegos, embora nem toda sua obra seja escrita em língua galega. Rivas, ao ser questionado sobre o que é a literatura galega argumenta que ele, que é e sempre será um escritor em língua galega, pensa “que esta não é hora de discutir o que é e o que não é literatura galega, e sim de reivindicar nossos autores: Torrente [Ballester], Emilia Pardo Bazán, (...)”¹² (Loureiro, *apud* Castro-Vázquez, 2004, p. 8). E, continua Rivas,

hoje podemos escrever em galego, mas também penso que a Galícia, que é um país feito na adversidade, deve agir sem complexos. Reivindicar os escritores em língua espanhola é um signo de fortaleza da língua galega¹³ (*Ibidem*, p. 9).

Concluindo que, embora o autor corunhês tenha optado por escrever sua obra literária em língua galega, ele considera que esta literatura não só compreende a produção literária feita nesta língua, mas inclui também a realizada em língua castelhana.

¹² “eu que son e sempre serei escritor en galego penso que esta non é a hora de discurtir qué é ou qué non é a literatura galega, senón da reivindicación dos nosos autores: de Torrente, de Valle, de Emilia Pardo Bazán...” (tradução nossa).

¹³ “hoxe xa podemos escribir en galego, pero tamén creo que Galicia, que é un país feito na adversidade, debe actuar sen complexos. Reivindicar os escritores en castelán é signo de fortaleza da língua galega” (tradução nossa).

CAPÍTULO 2: A GUERRA CIVIL NA LITERATURA ESPANHOLA

A Guerra Civil espanhola (1936-1939) ocupou muitas páginas dentro da literatura nacional. Uma literatura que, no início, viu-se obrigada a ser escrita do exílio. Durante a Guerra Civil não foram poucos os escritores que perderam a vida, entre eles, Federico García Lorca e o poeta Miguel Hernández. Ao fim do período da Guerra Civil e início da ditadura franquista, a forte censura impedia a escrita em liberdade, imperando a penumbra.

Já fora da Espanha a Guerra Civil ganhou o noticiário cotidiano e marcou o presente no âmbito literário, como é o caso de Ernest Hemingway que, como jornalista foi destinado à Espanha para cobrir o enfrentamento, cuja experiência deixou relatada em *For Whom the Bell Tolls* (1940) (em português, *Por quem os Sinos Dobram*).

Nesse entreato, seria somente a partir da década de 1980, com o falecimento de Francisco Franco e a restauração do regime democrático, que a temática da Guerra Civil apareceria na ficção espanhola. Entre os autores e obras sobre esta temática, destacamos: *Historia de una maestra* (1990) e *La fuerza del destino* (1997), de Josefina R. Aldecoa; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes; *El tiempo entre costuras* (2009), de María Dueñas; *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón; *El lápiz del carpintero* (1998) e *Los libros arden mal* (2006), de Manuel Rivas; *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina; *La sombra de los días* (1994), de José Luis Sampedro.

Uma característica desta produção narrativa que se inicia durante a transição, a partir dos anos 1980, é que a pós-guerra ganha uma importância similar ou maior que a guerra. O relato situa-se nos anos posteriores, em muitas ocasiões em décadas mais próximas à atualidade, e utiliza-se a memória para voltar à guerra.

Como dito anteriormente, após a Guerra Civil espanhola (1936-1939) seguiram-se anos de dura ditadura (1939-1975) que culminou com a morte do ditador Franco e a volta ao poder da monarquia, na figura do Rei Juan Carlos¹⁴. Com a monarquia, retomou-se a democracia, proclamando-se eleições, momento em que o grupo dos derrotados na Guerra Civil, isto é, os que tinham ideais republicanos assumiram o poder com a vitória do Partido Socialista, liderado por Felipe González, em outubro de 1982.

Durante a transição democrática espanhola (depois do fim de décadas da ditadura do general Francisco Franco, em novembro de 1975 e toda a década de 80, com a celebração de novas eleições democráticas), surge uma “nova narrativa” cujo principal objetivo era conquistar esse novo leitor. Não apresentam uma ruptura em quanto à forma, mas no tocante ao conteúdo e à temática. O tema da memória, no entanto, continuava ainda silenciado e não seria evocado até o início da década de 90. É importante salientar que esses autores retomam o passado não de uma forma puramente historiográfica, mas interessando-se pelo lado mais humano do passado. Estamos diante de uma nova novela histórica, que se destaca pela popularidade. Agora estamos ante uma releitura e reescrita do passado. Ambas feitas dum modo mais subjetivo, narrando, também, experiências do homem comum, que não aparece na história oficial. E isso é expressado por meio dos distintos pontos de vista adotados, distanciando-se das fontes oficiais.

Uma das características deste novo tipo de romance histórico é a combinação de diferentes tipos de textos para conseguir o efeito de pluralismo, essa diversidade de perspectivas relacionadas aos fatos. Textos onde se misturam, inúmeras vezes, o escrito e o oral.

Se aceitarmos que há acontecimentos históricos que resultam determinantes para a consciência identitária de determinadas comunidades pela intensidade dos sentimentos que mobilizam, então, para a sociedade espanhola atual (assim como para a galega), a Guerra Civil é um deles. Contudo, nem sempre foi assim porque, durante longos lustros, este tema foi tabu,

¹⁴ Juan Carlos I iniciou seu reinado em 22 de novembro de 1975, dois dias após o falecimento do general Francisco Franco e concluiu em 19 de junho de 2014, ao abdicar em nome de seu filho, o rei Felipe VI.

prevalecendo, como já acontecia nas outras sociedades submetidas a fortes traumas, a lei do silêncio.

Ser testigo o víctima de un acontecimiento traumático suele ser un estímulo para la creación literaria o para el mero relato testimonial, tanto por la necesidad de dotar de coherencia al brutal impacto experimentado, como por el convencimiento de que exponer la visión de lo sucedido puede ayudar a individuos que hayan pasado por acontecimientos semejantes a asimilarlos. Todo trauma nace de una experiencia susceptible de dejar huella en quien la ha vivido debido a su carácter excepcional e inesperado” (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2011, p. 120).

Este interesse tardio da narrativa pelo tema da guerra explica-se pela censura e também, de acordo com Vilavedra (2010, p. 240), pela “inibição dos escritores” em abordar um tema que havia provocado tanto sentimento. No entanto, quanto maior era o tempo de silêncio, mais difícil resultava superar e abordar o tema. Por vários motivos: pela dificuldade de desativar os mecanismos de autocensura após quatro décadas, e pelo “pacto de silêncio que a sociedade adotara como freio à definitiva polarização e desmembração social que do conflito se podia derivar, e que poderia ter consequências letais numa sociedade ainda tão pouco vertebrada civilmente” (VILAVEDRA, 2010, p. 240).

Esta nova geração de escritores não pretendia fazer justiça, mas reparar episódios e personagens que, se não fosse pela sua “ressurreição literária, ficariam sepultados pela desmemória” (VILAVEDRA, 2010, p. 248).

Os escritores mais novos manifestam desta forma sua desconformidade com o legado da transição, um legado no qual, para Vilavedra “sobrava silêncio e faltavam explicações”.

A sociedade galega fez da anistia sinónimo de amnesia até que chegou a hora de tomarem a palavra àqueles que não se sentiam comprometidos por nenhum pacto de silêncio, pela simples razão de que não foram eles que assinaram. Era tarde para fazer justiça, mas talvez chegassem a tempo para conseguir um objetivo muito mais modesto: explicar, se explicar e nos explicar a guerra, com um afã prospectivo, isto é, orientado para a construção do futuro (VILAVEDRA, 2010, p. 249).

Publicado em 1998, *El lápiz del carpintero* representa um ponto de inflexão no processo de apropriação do tema por parte de uma geração nascida na década de 50. Este romance foi um verdadeiro fenômeno de catarse coletiva, ao que não foi alheia sua versão cinematográfica. O texto é um exemplo paradigmático dessa capacidade para, de acordo com Vilavedra (2010) “hibridar dados empíricos” (a história de vida do médico Francisco Comesaña, conforme veremos adiante) em um marco abertamente ficcional.

Rivas renuncia, por conseguinte, à criação de um marco de verossimilitude coletando dados históricos, e também renuncia à legitimação que isso provocaria em sua história. No entanto, ele prefere narrar histórias esquecidas, desconhecidas, de heróis anônimos.

Esta nova geração de escritores recebe o relevo “do âmbito da memória ao da pós-memória”, um conceito que adquire sua particularidade por estabelecer uma conexão mediata com o passado, concretada quase sempre em algum ser humano, embora às vezes possa fazê-lo também em um objeto (neste caso em questão, que analisaremos mais adiante, é no lápis que possui o pintor e, à sua morte, passa a pertencer ao guarda civil).

A pós-memória caracteriza-se, frente à memória, pela distância geracional, e frente à história, pela íntima conexão pessoal que implica, e é a experiência própria daqueles que viram curtocircuitada a elaboração das suas próprias narrativas pelo peso das narrativas da geração anterior, moldadas por algum acontecimento traumático que não conseguiram compreender” (VILAVEDRA, 2010, p. 250).

Com o aumento da produção literária sobre a Guerra Civil, os textos renunciam a abordagens mais totalizadoras e o tema da violência é tratado, de acordo com Vilavedra (2010) “como um mosaico onde cada peça encaixa com as restantes, sendo diferente a todas as demais”. E isto explicaria a escassez de romances “corais” e a abundância dos romances de personagem. Desta forma, algumas obras conseguem mostrar a memória particular de determinados grupos ideológicos. Essa memória grupal aparece sempre encarnada em um indivíduo que adquire uma dimensão heroica e exemplificadora devido às inúmeras virtudes cívicas que esse personagem possui, como é o caso de Daniel

da Barca, personagem central de *El lápiz del carpintero*. Para Dolores Vilavedra, do ponto de vista da sua eficácia literária sente-se falta neste personagem de “uma certa tensão dialética, alguma fenda do inquebrantável muro de sua resistência moral”. Mais adiante, a autora retoma o assunto e explica que:

Contudo, há um momento em que os protagonistas e/ou o narrador principal destas obras deixam de pertencer sistematicamente ao bando dos vencidos, algo que vinha acontecendo desde a aparição do tema como um automático mecanismo compensatório de justiça histórica, e só então é quando podemos afirmar que o discurso literário sobre a guerra logra sua definitiva maturidade. A fronteira vem marcada por *O lápis do carpinteiro* e seu narrador (e coprotagonista) Herbal, personagem complexo que, embora aliado aos vencedores, resume à perfeição as contradições e tensões sociais que, em última instância, provocaram a guerra e com o que não podemos evitar sentir uma certa empatia. (VILAVEDRA, 2010, p. 254).

O impacto gerado pela emoção de participar, bem como vítima, bem como espectador, em um acontecimento traumático como uma guerra, pode, em muitos casos, ser um fator que propicie a vontade de escrever – entendido como algo que provoca um valor catártico para quem vivenciou tal horror. Por outro lado, para quem testemunhou situações convulsas, terríveis, relembrar o acontecido, de acordo com Sánchez Zapatero (2011, p. 120), pode vir a ser uma “*especie de terapia con la que liberar e intentar asimilar todo lo experimentado*”.

O grande sucesso cultural dessas representações do passado é a centralização da dor da vítima como sujeito privilegiado da representação. Estamos ante um perfeito exemplo do que Ricard Vinyes (*apud* Peris Blanes, 2011) denominou “museu ecumênico” onde o objetivo é convocar a memória (emocional, não política) dos dois grupos enfrentados:

(...) el escenario de múltiples formatos en el que es asumida y representada la igualdad de todas las confesiones (opciones, ideas, éticas, políticas, ...) con el resultado de constituir un espacio altamente autoritario, pues lejos de presentar la pluralidad de memorias, las diluye en el relato de un éxito colectivo –la reconciliación, que ha dejado de ser un proyecto

político para convertirse en un mero discurso ideológico- y que es presentado con la única memoria posible, la buena memoria (PERIS BLANES, 2011, p. 53).

Ao longo destas últimas décadas (primeiras do século XXI), os temas da Guerra Civil espanhola e da violência franquista conseguiram estar no centro de todas as atenções na Espanha. Isso é fruto de alguns acontecimentos. Um deles tem a ver com os netos daqueles que participaram na Guerra Civil, especialmente os que participaram no grupo republicano que, infelizmente, pertencem ao lado perdedor. Estes netos dos combatentes de guerra têm em comum o fato de apresentarem reivindicações específicas e uma sensibilidade muito distinta às reivindicações das anteriores gerações (filhos dos combatentes).

Um segundo acontecimento é relacionado a um processo que não permaneceu alheio nem à mídia, nem muito menos à indústria cultural. Antonio Gómez López-Quiñones (2006), em sua obra intitulada *La Guerra persistente*, defende que esse novo *boom* de romances, memórias, livros de história, documentários e obras cinematográficas de ficção com o tema central da Guerra Civil espanhola não pode ser visto de uma perspectiva de ressurgimento de uma nova consciência histórico-política na Espanha. E mais, afirma e alerta para uma ideal paradoxal: a lembrança progressista e reivindicativa da Guerra Civil e da representação franquista tem lugar em uma sociedade que metaboliza esse confronto em um artigo de consumo. Por isso, este autor chega a questionar se, nesse contexto, a guerra conquistou um espaço como protagonista na cultura espanhola precisamente porque ela já não é mais uma ameaça.

Peris Blanes (2011) em seu texto *Hubo un tiempo no tan lejano...*, fala de “privatização da memória”. E afirma que Ricard Vinyes (*apud* Peris Blanes) alude que, independentemente de países diferentes apresentarem um percurso histórico distinto. Em todos é possível observar lógicas parecidas: “*ideología de la reconciliación, privatización de la memoria, institucionalización del sujeto-víctima y creación de museos ecuménicos*” (PERIS BLANES, 2011, p. 38).

No caso español, “*la transición se apoyó en la ideología de la reconciliación y del consenso para socializar una memoria del pasado reciente* –

la dictadura franquista y la Guerra Civil- voluntariamente despolitizada, basada en la equiparación moral de unos y otros actores históricos” (PERIS BLANES, 2011, p. 39) Esa “buena memoria” como é denominada por Vinyes, tentou representar a guerra como uma luta fratricida, enfatizando muito mais as técnicas bélicas e a suposta irracionalidade que suas causas históricas e os projetos políticos que nela se enfrentaram. Por isso, nesse contexto, uma parte da sociedade civil utilizou a metáfora do esquecimento para se referir a esse processo de “despolitização”, “descausalização” e “deshistorização” da representação do passado espanhol mais recente.

O Estado e importantes grupos de interesse oficializaram, de acordo com Peris Blanes (2011, p. 39), uma determinada representação da história recente que, mais do que ajudar a compreender o seu significado, parece escurecê-la no manto do mito e da valoração afetiva ou, ao menos, esvaziá-la de seu sentido político.

El caso de las exhumaciones de fosas en la última década es un síntoma inequívoco de ello. El Estado no se opone formalmente a su apertura, reconociendo que es un derecho de los familiares honrar la memoria de sus mayores, pero no involucra al sistema judicial ni a la maquinaria del Estado en la compleja empresa de desenterrar los cadáveres y estudiarlos con técnicas forenses. Se entiende que la búsqueda de los desaparecidos del franquismo, pues, tiene sentido desde el ámbito privado, pero carece de relevancia pública y de sentido político. Esa postura es totalmente coherente con los procesos de privatización de la memoria que, desde la Transición hasta la actualidad, han convertido las políticas públicas sobre el pasado en un asunto de reparación privada, y no de elaboración colectiva de su significado histórico (PERIS BLANES, 2011, p. 39).

Grande parte das representações da indústria cultural consolidou essa concepção da memória e proporcionou-lhe uma sintaxe e uma narrativa visual. Nesse sentido, Peris Blanes (2011) refletia sobre alguns elementos presentes na narração realista que aparentemente não apresentavam funcionalidade narrativa e que, portanto, fugiam da análise estrutural.

Pues bien, en múltiples novelas, películas, fotografías y discursos culturales de los últimos años que tienen como objeto

el pasado reciente, podemos hallar algo similar: elementos formales (palabras, enfoques, tonos, ...) que carecen aparentemente de valor narrativo y que podríamos considerar detalles inútiles o superfluos pero que tienen, en realidad, una función textual muy clara: inscribir el universo de la representación en ese espacio magmático y a veces indeterminado, a medio camino entre la subjetividad y la referencialidad, entre el mito y la historia, que es el espacio de la memoria. Sin traicionar el razonamiento de Barthes podemos señalar, pues, que esos elementos formales –el uso de un vocablo específico, el viraje a sepia de una fotografía, un desenfoque intencionado, una determinada cadencia de la frase, ...- cumplen el cometido de generar un efecto textual de memoria, análogo al efecto de realidad barthesiano pero inscrito en una estética muy diferente a la que él analizara: lo que podríamos llamar la “ilusión de memorialidad”. (PERIS BLANES, 2011, p. 42-43).

Os elementos que produzem um efeito textual de memória são os que inscrevem o universo diegético em um ambiente que o receptor identifica, nitidamente, com uma representação do passado não direta, mas “*filtrada por el tamiz de la memoria*” porque são elementos que contribuem com a criação de um determinado ambiente visual e sonoro (as vestimentas, a iluminação, atuação, música etc). Já no discurso literário, essa atmosfera de memória pode ser lograda com o uso de um vocabulário em desuso ou com a referência a objetos de outra época. Também é importante destacar o tom descritivo que destaca os elementos ambientais como podem ser a luz (ou sua ausência), o silêncio ou uma demora verbal, “*que pareciera traducir al tiempo sintáctico y narrativo la experiencia temporal de épocas pasadas*” (PERIS BLANES, 2011, p. 43).

Em *El lápiz del carpintero* esse exercício de retomada da atmosfera de Guerra Civil encontra-se na voz de Herbal. E um claro exemplo é quando ele passa a narrar a sua versão dos fatos. Assim, o próprio desenvolvimento do argumento narrativiza e metaforiza o processo da memória como presença do passado no presente.

Um aspecto central das novas narrativas da memória é a centralidade que ocupam as testemunhas diretas dos acontecimentos, os sobreviventes da guerra ou da repressão e, no geral, aqueles que podem contribuir com sua experiência

peçoal. Neste caso, Herbal, o principal narrador da história, foi testemunha direta deste período bélico. Peris Blanes (2011) afirma que muitas obras literárias dos últimos tempos consagraram como um dos “*momentos culminantes del relato el encuentro del investigador/historiador/escritor con el testigo directo que, de un modo u otro, le dará la clave que falta para comprender algún aspecto de los acontecimientos que está reconstruyendo*”. (PERIS BLANES, 2011, p. 47).

Herbal, mesmo participando da guerra do lado dos vencedores e sendo definido por Rivas como “um homem que não tinha medo” já que era um guarda da prisão da Falcona¹⁵, não consegue esquecer o passado e só “verá restaurada a sua condição de ser humano” graças ao lápis que toma para si depois de assassinar o pintor.

Este espaço autoritário, com as diferentes memórias enfrentadas e com diferentes projetos de país, unidos em um único relato de reconciliação, conseguiu, de acordo com Peris Blanes, modificar a lógica da cultura da memória espanhola. E, neste panorama, a indústria cultural conseguiu impor uma lógica para representar o passado mais recente, que, mesmo com sua aparente neutralidade, conseguiu apagar a causalidade histórica e a dissolução do conflito político. E mais do que isso:

(...) releyendo los procesos históricos desde el ángulo de su impacto emocional y subjetivo, han convocado la empatía de lectores y espectadores, incidiendo únicamente en el drama afectivo y dejando en suspenso la comprensión cabal de la situación histórica presentada. Sólo de ese modo se entiende que, en la España actual, el recuerdo emocionado de un teniente fascista tenga el mismo valor que el de un viejo brigadista internacional: lo que importa de ellos es su alta funcionalidad dramática, la emoción que ambos testimonios trasladan al espectador, el modo en que ambos remueven sus entrañas. Muy probablemente, el vacío ético en que esta tendencia cultural sitúa a lectores y espectadores debería convertirse en un motivo de preocupación para la sociedad española actual. (PERIS BLANES, 2011, p. 54).

É importante salientar o carácter catártico da escrita e da oralidade. Em *El lápiz del carpintero* esse carácter é claramente observado, o próprio lápis,

¹⁵ Falcona era o nome com que era conhecida a prisão de Santiago de Compostela.

como veremos nas análises, tem esse poder catártico. Ele é um amuleto que protege e fortalece seu hospedeiro, além de ser, durante o longo período que pertence a Herbal, um objeto humanizado. Representa a voz da consciência do pintor assassinado, que alivia a dor e a miséria de Herbal, o aconselha, e guia seus passos até o fim de sua existência. O pesquisador Francisco Caudet (citado em Sánchez, 2011b) estuda a vida do escritor Max Aub, republicano que esteve preso em diferentes campos de concentração durante a Guerra Civil espanhola, antes de ser exiliado político, assim como o protagonista da obra que analisaremos. Desta forma, nesse momento podemos utilizar as palavras do protagonista de *El lápiz del carpintero*, Daniel Da Barca, ao expor sua visão da dor bélica, ao semantizar e sentenciar, de forma catártica, o estado dos homens: “*si narrar no cura el dolor, al menos lo alivia*”.

Portanto, esses cidadãos que sentem essa dor e que perderam a guerra, tiveram que abandonar seu lugar no projeto coletivo espanhol e foram condenados ao silêncio e ao esquecimento. Ou seja, foram condenados à marginalização mais absoluta. Para a memória oficial franquista não existiu o exílio, nem os campos de concentração. Os perdedores, exiliados, presos, etc, tiveram que construir uma memória capaz de transmitir uma realidade que estava oculta pelo texto oficial. Uma memória que, na Espanha, assim como em muitos outros países que viveram situações de extrema violência, tentaram ocultar:

Esa función cognitiva de los testimonios de los internados, que viene a evidenciar la necesidad de incorporar a los filtros sociales de la memoria de la ciudadanía versiones alternativas de la historia, provoca que, desde un punto de vista pragmático, admitan una doble lectura. Si en su momento los textos concentracionarios nacieron como respuesta catártica a una situación crítica y como forma de llamar la atención a la opinión pública, su interpretación actual admite una lectura memorística que da voz a un colectivo al que se intentó expulsar de la historia y cuyo recuerdo, aun hoy, continúa afectado por la política de ‘amnesia colectiva’ que la dictadura inoculó en la sociedad. (SÁNCHEZ, 2011b, p. 222-223).

Essas pessoas foram submetidas, portanto, a um processo desumanizador e suas narrativas constataam essa violência física e mental, chegando até a progressiva desapareição de suas características de identidades.

De acordo com Dolores Vilavedra (2010), Manuel Rivas foi um autor decisivo no referente à temática da Guerra civil espanhola na literatura galega. Até o momento, essa temática é presente em três obras: *¿Qué me quieres, amor?* (1995), *El lápiz del carpintero* (1998) e *Los libros arden mal* (2006). Nas duas primeiras, levadas ao cinema, tanto em sua versão narrativa, quanto em sua versão fílmica. Portanto, é o início de uma “despolitização, deshistorização e descontextualização do fato histórico”¹⁶, e que tentam determinar até que ponto o tratamento literário condiciona a sensibilidade social e se isso é negativo ou positivo, tendo em vista que a dimensão política é colocada em um segundo plano, dando todo o protagonismo à dimensão emocional.

Portanto, quando Manuel Rivas publicou *El lápiz del carpintero*, a situação da memória da Guerra Civil na Espanha já havia mudado bastante. Rivas não integra a lista de autores que viveram seus anos profissionais limitados pela censura, pelo esquecimento. Ele pertence à geração da pós-transição e, nas palavras de Colmeiro (*apud* Hines-Brooks, 2010, p. 27) é caracterizado pela “fragmentação e descentralização da memória” Hines-Brooks (2010), afirma que esta geração tem uma certa vantagem com relação à geração que vivenciou a guerra ou a transição porque estes escritores “contam com perspectivas mais distanciadas do trauma imediato à hora de recuperar e reconstruir a memória”.

El lápiz del carpintero é uma obra importante como um lugar de memória e representante da literatura despolitizada da pós-transição. Nela, o autor coloca Herbal, o ‘anti-herói’, como um dos principais narradores da história. Não é Daniel Da Barca, o herói, o médico, o prisioneiro republicano que sofre as maldades de Herbal, o narrador, e sim o homem que o “odeia”, o “inimigo”. Para Hines-Brooks:

¹⁶ “se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico” (Vilavedra, 2011) (tradução minha).

Al estar forzado a ‘escuchar’ la voz de un personaje cuya ocupación como verdugo de un héroe le pinta en forma desagradable, los lectores se encuentran en una situación en la cual se sienten atraídos a seguir leyendo la novela con curiosidad para saber por qué es el verdugo el que cuenta la historia, en vez de otro narrador más convencional, como por ejemplo un familiar o amigo del prisionero. Rivas permite a los lectores leer los pensamientos interiores de Herbal, su esquizofrenia, su patética soledad, y sus alusiones recurrentes a la caza de lobos, hasta que llegamos, casi en contra de nuestro querer, a simpatizar con él. Además, el juego de narración hecho por Rivas incluye un cambio de perspectiva narrativa entre el primer capítulo y el resto del libro que llama la atención a la cuestión general del proceso reconstructivo de la recuperación de la memoria hoy en día en España (HINES-BROOKS, 2010, p. 28).

Assim, poderia parecer que o encarregado de narrar os acontecimentos seria Sousa, o jovem jornalista, que faz sua aparição no capítulo primeiro do romance com uma entrevista a Daniel Da Barca. No entanto, Sousa não manifesta o menor interesse no que este tem para contar. Sousa não gostava de política e Rivas decide, então, retira o papel de narrador a um escritor da pós-transição e entrega-o a um personagem que vivenciou a Guerra Civil na própria carne, Herbal.

Hines-Brooks comunga com a ideia de que *El lápiz del carpintero*:

es un lugar de memoria textual para la España actual, que invita a los lectores diversos, bien sea si se identifican más con los ‘vencedores’ o con los ‘vencidos’ de la Guerra Civil, a seguir los pasos de reconstrucción memorativa con Herbal, usando sus propias imaginaciones para admitir a todos los recuerdos de todos los españoles que sufrieron la Guerra Civil a formar parte de la identidad española (HINES-BROOKS, 2010, p. 29).

Essa mudança de perspectiva dentro da narração será, por conseguinte, uma das grandes contribuições de Rivas, como poderá ser observada na análise da obra em questão.

CAPÍTULO 3: MANUEL RIVAS: UM AUTOR EM TORNO DE UM LÁPIS

Intelectual comprometido com causas sociais, políticas e ambientais; Rivas enxerga as potencialidades e os problemas da sociedade. Por isso, os textos são tão comprometidos e relevantes na hora de denunciar injustiças e facilitar a assimilação das mudanças da modernidade com essa obra em que recria a complexidade da cultura, integrando tradição e modernidade.

O alcance internacional de suas obras, mesmo escrevendo-as originalmente em galego, uma língua periférica, convivendo em situação de diglossia¹⁷ com a língua espanhola, “*deja de convertirlo en uno de esos dioses, esos héroes a los que rinde homenaje en sus textos, y que logran sacar lo mejor de sí mismos independientemente de cuán críticas son sus circunstancias*”¹⁸. (CASTRO-VÁZQUEZ, 2004).

Por toda essa trajetória literária e pelas projeções estéticas, políticas e sociais de sua obra, assim como por sua grande repercussão crítica e o valor histórico que representa como resgate da memória. Rivas é um autor que, além dos prêmios e reconhecimentos, merece ocupar um espaço nas pesquisas acadêmicas.

À exceção de alguns ensaios ou artigos jornalísticos para publicação em língua espanhola, Manuel Rivas sempre escreveu em língua galega. Assim podemos ler em uma entrevista concedida a Armando Tejeda:

¹⁷ A diglossia é um termo cunhado pelo linguista grego Ioannis Psycharis, para designar a situação linguística em que, numa sociedade, duas línguas diferentes coexistem. São situações linguísticas em que se usam duas variedades distintas por parte de uma mesma comunidade de falantes; cada uma dessas variedades tem um status muito diferente. A diglossia é considerada como um tipo particular de bilinguismo, mas relacionado com a sociolinguística, por isso há sempre uma diferença de status socio-político entre essas duas línguas. No caso em questão, da Galícia, tradicionalmente a língua espanhola foi a língua de prestígio e o galego, a língua de baixo status. A língua galega, que na Idade Média era a língua da cultura, da poesia, da lírica galaico-portuguesa, há séculos vem sendo associada ao rural, à pobreza, à ignorância, enquanto que a língua castelhana é associada ao urbano, à erudição.

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; veía 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 estas palabras gallegas, con la lengua gallega.¹⁹ (TEJEDA, 2003).

Pode-se perceber, por conseguinte, que Rivas é consciente da falsa situação de bilinguismo existente na Galícia. E utiliza a língua galega por várias razões, entre elas por ser esta sua primeira língua de uso, a língua que utiliza para se comunicar com a família, com as pessoas que o rodeiam e a que utilizou desde criança, menos na escola, porque era uma língua proibida.

Manuel Rivas nasceu em A Coruña, Galícia, no noroeste da Espanha, em 24 de outubro de 1957. Filho de Carmiña Barrós, leiteira, e de Manuel Rivas, pedreiro. Importante salientar que o pai esteve anos emigrado na América e também era neto de um carpinteiro. Viveu no bairro de Monte Alto, perto da torre de Hércules até os cinco anos de idade, quando foi morar em outro bairro corunhês, Castro de Elviña. Seus avós trabalhavam no campo e ele conviveu muito com o mundo agrário e rural, presente ao longo de sua obra.

Formado em Ciências da Informação pela Universidade Complutense de Madri, o gosto pelo jornalismo era uma paixão antiga. Ainda cursando estudos secundários, começou a trabalhar como jornalista no diário *El Ideal Gallego*. Foi co-fundador e redator de *Teima* (1977), a primeira revista semanal editada depois da Guerra Civil (1936-1939) e do período franquista (1939-1975) escrita

¹⁹ TEJEDA, Armando. *Manuel Rivas: mi primer libro fue la memoria de mi madre*. In: <http://www.babab.com/no19/rivas.php> (entrevista).

integralmente em língua galega. Também colaborou na fundação da Radio As Mariñas²⁰, a primeira emissora livre em língua galega.

Ele foi um dos fundadores do *Greenpeace* Espanha y fez parte de sua primeira diretoria. Em 2002, após a catástrofe do petroleiro *Prestige* frente às costas galegas, atuou como porta-voz do movimento cívico e ecologista *Nunca Mais*. Continuou sua atividade jornalística na revista *Luzes de Galiza* e *Diario de Galicia*. E ainda colabora em diversos jornais como *A Nosa Terra*, *La Voz de Galicia* e *El País*, diário onde tem uma coluna quinzenal. Em 12 de dezembro de 2009 iniciou sua trajetória como acadêmico numerário da Real Academia Galega.

Jornalista, romancista, narrador, ensaísta, poeta e dramaturgo, Manuel Rivas é um escritor de uma vasta e premiada produção literária, traduzida a várias línguas. Iniciou-se no jornalismo ainda na adolescência. Dentre suas obras ensaísticas e jornalísticas podemos destacar: *Unha espía no reino de Galicia*²¹ (2004), *El periodismo es un cuento*²² (1998), onde aborda assuntos relacionados ao jornalismo; *Toxos e flores*²³ (1992) e *Galicia, el bonsai atlántico*²⁴ (1990), estas duas últimas, ensaios sobre seu principal tema: a Galícia.

Embora tenha começado seus escritos jornalísticos ainda na adolescência, Rivas inicia sua caminhada literária na poesia. Ele costuma afirmar que sua consciência para a arte de escrever foi despertada pela poesia. Em entrevista a Armando Tejera (2003) afirma que sua grande lição literária foi-lhe dada por seu padrinho, Xosé Couseiro, viajante de especiarias, que lhe deu sua primeira máquina de escrever. E, assim, iniciou-se na poesia, embora não tivesse – ainda – conhecimentos de literatura, pois em sua casa não havia livros. No entanto, sua mãe sabia de memória alguns poemas da grande escritora galega Rosalía de Castro, motivo pelo que o seu primeiro livro foi a memória de sua mãe. Entre sua vasta produção poética, destacamos: *O pobo da*

²⁰ Martini (2011).

²¹ Edicións Xerais de Galicia; em espanhol *Una espía en el reino de Galicia* (2005), Aguilar.

²² Ediciones Alfaguara. (em língua espanhola).

²³ Edicións Xerais de Galicia. (em língua galega).

²⁴ Aguilar (em língua espanhola).

*noite*²⁵ (1998); *Mohicania*²⁶ (1986), *Do descoñecido ao descoñecido* (Antología, 2004); *Costa da Morte Blues*²⁷ (1995), e *A desaparición da neve* (2009), obra quadrilingual²⁸: *La desaparición de la nieve* (castellano), *La desaparició de la neu* (catalão), *Elurraren urtzea* (euskera).

Sua faceta mais conhecida é a de romancista. Sua narrativa contém: *O último día de Terranova*²⁹ (2015); *As voces baixas* (2012), uma autobiografia; *Todo é silencio* (2012), sobre o tema do narcotráfico em Galícia. Foi traduzida para o cinema por José Luis Cuerda, com quem já havia trabalhado, em 1999, com a adaptação de *La lengua de las mariposas*. Rivas, participou ativamente da obra fílmica, já que foi o responsável pelo roteiro. E como roteirista teve uma indicação aos Prêmios Goya do cinema espanhol, em 2013, concorrendo na categoria de Melhor Roteiro Adaptado; *A man dos paíños*³⁰ (2000) onde aborda o tema da emigração na Galícia, tema recorrente nos últimos dois séculos. Rivas, como Rosalia de Castro, acolhe nesta obra a temática que tantas mulheres deixavam em terra firme: as viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos.

Como veremos ao longo deste trabalho, outro tema que interessa a Rivas é o que gira em torno da Guerra Civil espanhola e seus desdobramentos. A este assunto dedicou três importantes obras: *Os libros arden mal* (2006), *O lapis do carpinteiro* (1998) e *Que me queres, amor?* (1995). Estes dois últimos adaptados para o cinema. *El lápiz del carpintero*, foi adaptado pelo cineasta Antón Reixa, em parceria com o roteirista Xosé Morais, em 2003. E três contos de *Que me queres, amor?*, concretamente “Carmiña”, “La lengua de las mariposas” e “Un saxo en la niebla”, foram adaptados pelo cineasta José Luis Cuerda (o mesmo de *Todo es silencio*) e o roteirista Rafael Azcona, em 1999, resultando na premiada obra fílmica *La lengua de las mariposas*. Finalmente, não podemos deixar de comentar, em sua extensa obra narrativa, o divertido romance, publicado em 1989 intitulado *Un millón de vacas*, porque, de acordo com o autor,

²⁵ Edicións Xerais de Galicia.

²⁶ Edicións do Ruego. Em espanhol *El pueblo de la noche y Mohicania revisitada*, (2005), Ediciones Alfaguara.

²⁷ Edicións Xerais.

²⁸ Nas quatro línguas oficiais da Espanha: galego, castelhano, catalão e basco.

²⁹ Todas as obras narrativas em língua galegas são publicadas por Edicións Xerais de Galicia. Elas todas, sem exceção, têm tradução à língua espanhola e são publicadas por Ediciones Alfaguara.

³⁰ *La mano del emigrante*, em língua espanhola.

em Galícia “uma terra de muitos carvalhos, macieiras e vacas (...) haveria cerca de um milhão vacas, conforme diziam as notícias do rádio”³¹.

Rivas também fez incursões na literatura infanto-juvenil com as obras *Bala perdida* (1997) e *Todo bem*³² (1985). E também pelo teatro com *O heroe*³³ (2005). Embora só tenha escrito uma única obra dramática, adaptada aos cenários pela companhia dramática Sarabela, Rivas teve algumas de suas obras traduzidas para o teatro: *O lapis do carpinteiro*³⁴, *La mano del emigrante*³⁵ e *Iris: la lengua de las mariposas*³⁶.

Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema: *Primer amor* (curtametragem), *Xinetes na tormenta* (curtametragem), *La lengua de las mariposas* (dirigida por José Luis Cuerda), *La rosa de piedra* (Manuel Palacios, para Canal+), *Lisboa, faca no coração* (roteiro com Antón López, e direção de Manuel Palacios, para Canal+), *O lapis do carpinteiro* (dirigida por Antón Reixa), *Todo es silencio* (dirigida por José Luis Cuerda) e *Hay motivo* (2004), um conjunto de trinta e dois curtametragens escritos e dirigidos por escritores e cineastas espanhóis cujo elo comum era a crítica social e política que vivia o país.

Rivas encontra na literatura um território, uma geografia “re-existente”, por utilizar uma de suas palavras favoritas: re-existência (a outra seria resiliência). Reexistir, que, no entender do escritor galego significa que, inclusive nas situações limites, nas ditaduras, na extrema necessidade da pobreza é possível encontrar o melhor do ser humano. Para Isabel Castro-Vázquez (2007):

En Galicia, Rivas es como la voz emancipadora de los tragos amargos de su historia, del sarcasmo “cervantino” de un pueblo abocado desde hace siglos a encontrar su “esencia” o “destino” a través del mar: ya sea a través de la emigración o de los oficios de pescador, mariscador o percebeiro.

³¹ BARBOSA, Cid. As metáforas do mundo de Manuel Rivas (entrevista). Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaforas-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357>

³² Ediciones Obradoiro. Em espanhol *Bala perdida* (1998). Ediciones Alfaguara; *Todo bem*³² (1985). Edicións Xerais de Galicia.

³³ Edicións Xerais de Galicia. Traduzida ao espanhol como *El héroe* (2006), Ediciones Alfaguara

³⁴ Companhia Sarabela

³⁵ Tanttaka Teatro

³⁶ La Baracca, de Bolonia, Italia

Tal e como foi mencionado anteriormente, um dos temas recorrentes na sua narrativa é a Guerra Civil espanhola. Como o próprio Rivas manifesta, a Guerra Civil na Galícia não se manifestou como no resto do território espanhol. Não houve frente de combate nesta região. No entanto, contabilizaram-se milhares de vítimas. Nenhuma delas do lado nacional, ao qual pertencia o general Francisco Franco. Ele tentou narrar isso em três obras: *El lápiz del carpintero* (1998), *Os libros arden mal* (2006) e o conto *La lengua de las mariposas* (1995). A Guerra Civil na Galícia foi uma história de terrível adversidade porque em 28 de junho de 1936 havia sido aprovado o estatuto de autonomia, de forma majoritária.

Para Rivas, o termo “Guerra Civil” é uma forma inexata de denominar esse conflito fratricida, ao menos na Galícia. Para ele, o correto seria denominar essa barbárie como “*una cacería humana*”, e argumenta: “*fue una cacería humana, puesto que aqui no hubo ni un sólo muerto por parte de los golpistas y sí hubo miles de muertos y exiliados y centenares de miles que sufrieron prisión*”.³⁷

No entanto, sua obra literária é muito mais vasta em temas. Nela também se fala de emigrantes, de fuzilados, de velhos viajantes,

*de pájaros que cantan al amanecer, que se postran, silenciosos, ante las rocas donde el mar rompe a la tierra. De ahí surge su canto literario, que por partir de ese terruño –mítico y sabio—se convierte en alegato universal. En literatura. En borboletas que vuelan, nacen, mueren y vuelven a brotar en la memoria, en la historia de un pueblo*³⁸.

A crítica sempre apontou que Rivas observa o mundo com um olhar de poeta, inclusive quando escreve prosa. Para Dolores Vilavedra, sua trajetória como poeta é um pouco atípica no contexto da poesia galega das décadas de 80 e 90, “o seu distanciamento do retoricismo e do rigor formal (...) bem como sua aposta pelo social e o cotidiano como motivos temáticos, e por um registro

³⁷ http://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/guerra-civil-hubo-novelar_709665.html

³⁸ TEJEDA (2003)

discursivo mais desenfadado e direto³⁹ são características que fazem de Rivas “uma voz de difícil localização na estética dominante”⁴⁰. (VILAVEDRA, 2011). Para entender o processo de canonização de Rivas é necessário, segundo Vilavedra (2011) ter consciência da tensão dialética existente, ao longo dos séculos na literatura galega, entre a poesia e a narrativa:

Por diversas razones que tienen que ver con su carácter fundacional, la poesía fue siempre el género áureo de nuestra literatura. Esta situación solo se modificaría en el nuevo escenario abierto a partir de 1980, cuando diversos agentes del sistema literario suscribieron una especie de pacto tácito que tenía como objetivo la promoción de la narrativa, considerada como el género imprescindible para modernizar definitivamente las letras gallegas. En ese contexto se produciría una masiva exportación de poetas al género narrativo, entre los que estaría Manuel Rivas quien en sus primeros pasos como narrador se beneficiaría del "surplus" de canonicidad que en el campo literario gallego otorgaba el hecho de ser un poeta de cierto prestigio. Se entiende así mejor que la definitiva consagración de Rivas como autor literario le llegase en los 80 por su producción narrativa (VILAVEDRA, 2011).

Em 1995, com o Prêmio Torrente Ballester (tanto para textos escritos em língua galega, como em língua espanhola) por *Que me quieres, amor?*, Rivas foi consagrado no cânone da literatura nacional (espanhola). A mencionada obra foi merecedora, no ano seguinte, do Prêmio Nacional de Narrativa, o que significaria a definitiva canonização de Rivas como narrador, além de destacar-se na literatura espanhola e, a partir daí, ser conhecido em outras línguas.

Considerado um intelectual comprometido com as causas sociais, políticas e ambientais; Rivas enxerga as potencialidades e os problemas da sociedade. Por isso, os textos são tão comprometidos e relevantes na hora de denunciar injustiças e facilitar a assimilação das mudanças da modernidade.

³⁹ “su alejamiento del retoricismo y del rigor formal (...) así como su apuesta por lo social y lo cotidiano como motivos temáticos, y por un registro discursivo más desenfadado y directo” (tradução nossa)

⁴⁰ “una voz de difícil ubicación en la estética dominante de aquellos años” (tradução nossa).

O alcance internacional de suas obras, mesmo escrevendo-as originalmente em galego, uma língua periférica, convivendo em situação de diglossia com a língua espanhola, “no deja de convertirlo en uno de esos dioses, esos héroes a los que rinde homenaje en sus textos, y que logran sacar lo mejor de sí mismos independientemente de cuán críticas son sus circunstancias” (CASTRO-VÁZQUEZ, 2004).

O reconhecimento de Rivas pela crítica, em língua espanhola, ocultando os títulos originais, para Vilavedra (2007), de certo modo, “condenou Rivas a circular entre os dois sistemas literários que o reivindicavam como próprio”⁴¹. E continua:

(...) la tibia recepción de Os libros arden mal pone de manifiesto las dificultades del sistema literario gallego para configurarse como autónomo, y muestra hasta qué punto la inevitable relación con el sistema español desactiva nuestra capacidad para generar criterios de canonización propios que no estén mediatizados por los foráneos como sucede, en mi opinión, con los que se aplican en la recepción de Rivas, un autor sobre el que se proyectan todas las tensiones propias de una literatura como la gallega. (VILAVEDRA, 2007).

Ao ser questionado sobre as adaptações cinematográficas⁴², Rivas afirma que “os novos meios, o cinema e a televisão, favorecem a literatura, empurrando-a para a terra de ninguém, para a fronteira, à margem branca do livro, a ocupar o vazio”⁴³. No relativo às narrações cinematográficas e fílmicas, o autor afirma que estas são “janelas distintas: existe uma mesma paisagem e diversas janelas. Pode existir um filme que nos perturbe especialmente”.⁴⁴

⁴¹ el premio condenó a Rivas a moverse entre dos sistemas literarios que lo reivindicaban como próprio” (tradução nossa).

⁴² Revista Lateral, 2000.

⁴³ “los nuevos medios, el cine y la television, favorecen la literatura, empujándola hacia la tierra de nadie, a la frontera, al margen blanco del libro, a ocupar el vacío”. (tradução nossa).

⁴⁴ “ventanas distintas: hay un mismo paisaje y diversos ventanales. Puede haber una película que nos provoque una perturbación especial” (tradução nossa).

No caso particular de Manuel Rivas, escritor que escreve praticamente toda a sua obra em galego e é traduzido para a língua espanhola, foi o filme *La lengua de las mariposas* (1999) que lhe rendeu a possibilidade de poder atingir um público maior.

PARTE II

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO: PERCURSO FICCIONAL DO LÁPIS OU AS MARCAS DA OBSCURIDADE

CAPÍTULO 1: *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO*

Quase cinquenta anos após o término da Guerra Civil espanhola, em 1998, Manuel Rivas publicou *O lapis do carpinteiro* em língua galega. No entanto, a obra começou a ser gestada a partir da morte do doutor Francisco Comesaña, em fevereiro de 1997. A respeito da criação deste romance, Susana Álvarez afirma:

Como era habitual, estava sentado no escritório do quarto onde costumava escrever, rodeado de coisas que o apaixonam como as ferramentas do seu pai pedreiro e as do seu avô carpinteiro. E, de repente, surpreendeu-se sendo espiado por aquele pedaço de madeira já maltratado pelo tempo e perfurado no centro por um grafite de ponta muito negra e já gasta que o olhava direta e insistentemente nos olhos. Então ele se deu conta de que levava noites sem dormir com algumas ideias para um futuro livro, ideias que lhe apertavam fortemente a cabeça: tinha encontrado com certeza quem seria o protagonista da história que responde pelo nome de *O lapis do carpinteiro* (ÁLVAREZ, 2011, p. 44).

Pode-se observar, portanto, que uma série de acontecimentos foram se desencadeando para resultar nesta obra. O recente falecimento desse médico exilido que tanto havia comovido o autor, em fevereiro de 1997; a Guerra Civil, pano de fundo sobre o qual já havia escrito alguns contos em sua coletânea *¿Qué me quieres, amor?*; assim como o lápis velho vermelho, que havia pertencido ao seu avô carpinteiro.

Um dos temas centrais desta obra é a Guerra Civil espanhola e seus vários desdobramentos. No entanto, não estamos diante de uma obra histórica, mas sim ficcional. Estamos, portanto, diante de uma obra com a lógica interior própria da narrativa, e diante de um narrador que, dependendo da memória, vai comentando o assunto. A Guerra Civil foi um acontecimento que mudou completamente o destino da realidade espanhola e, especialmente a galega.

Para Rivas é importante recuperar e manter viva a memória, porque ele a considera um elemento chave para entender o presente.

Manter viva a memória é uma das principais preocupações de Manuel Rivas. Para isso, o autor reconhece a importância da memória das pessoas comuns e de estas poderem contar suas experiências de vida. E nessas experiências de vida, podemos incluir a saída do país. Muitos espanhóis, principalmente galegos, viram-se obrigados a emigrar, em sua maioria para a América Latina, fugindo da miséria ou exilados (geralmente intelectuais republicanos, pessoas com uma grande bagagem cultural, mas com ideias contrárias às do regime). Para eles, a América era um sonho. Em *El lápiz del carpintero* dois de seus protagonistas são obrigados ao exílio, sob pena de morte: o casal composto por Daniel Da Barca e Marisa Mallo, retornando à Galícia, no final da década de 70, após o fim do regime que coincidiu com o falecimento do general Francisco Franco.

No entanto, não devemos esquecer de uma das maiores privações, uma das mais dolorosas a que pode ser submetido o ser humano: o exílio interior. Com o fim da Guerra Civil, muitos intelectuais tiveram suas propriedades roubadas e viram-se condenados a viver confinados. Viver como estrangeiros em seu próprio país.

Retornando ao Rivas narrador, podemos afirmar que algumas das características mais importantes de sua obra literária encontram-se em *El lápiz del carpintero*. Entre elas: o uso da oralidade, a presença da intertextualidade, a polifonia narradora e a descontinuidade e fragmentação.

El lápiz del carpintero é um romance no qual se mistura ficção e realidade, passado e presente, esperança e desesperança. De acordo com Rivas, trata-se de uma história de amor, melancolia e liberdade em tempos de guerra e pós-guerra, chegando até os dias atuais. Essa narrativa, que aborda muitos e variados temas, estrutura-se em torno da Guerra Civil espanhola e da repressão que esta provocou. Também é uma história de amor entre Marisa Mallo, filha de uma família reacionária, e Daniel Da Barca, médico republicano. História de amor que provoca o ressentimento de Herbal, um guarda de prisões, que mantém um amor secreto e sufocado por Marisa.

A obra *El lápiz del carpintero* consta de vinte capítulos de diferentes extensões. Os dois primeiros estão articulados para apresentar os personagens principais e o último funciona como conclusão. Estes três capítulos são os únicos que apresentam uma voz narradora diferente da principal voz narrativa, Herbal, que, do presente, olha e narra o passado, os tempos da Guerra Civil onde, de forma fragmentada, tenta dar significado a sua vida vazia para tentar se reconciliar consigo próprio.

O narrador do primeiro capítulo situa a narração na entrevista que o jornalista Sousa tem com Daniel Da Barca, para o *Le Monde Diplomatique*. No entanto, o jovem jornalista, que não demonstra nenhum interesse nessa entrevista (nem em nenhuma outra em particular), é “castigado” pelo próprio Rivas. Para Martini, Rivas “decide retirar-lhe [...] a responsabilidade de narrar a história, entregando-a a um representante da geração que vivenciou a Guerra Civil em própria carne. Isto é, Herbal” (MARTINI, 2011, p. 66).

O apático jornalista, Carlos Sousa, desaparece no segundo capítulo, e a narração passa a ser feita no clube onde trabalham Herbal e Maria da Visitação (os dois principais interlocutores, no presente). É neste capítulo onde começa a narração retrospectiva e Herbal, um homem de poucas palavras, é quem decide contar⁴⁵, sem motivo conhecido nesse momento, a longa estória de Daniel Da Barca.

O primeiro capítulo pode ser analisado de diferentes pontos de vista, no entanto, começaremos pela narração. São os dois únicos onde não está Herbal. Há um narrador onisciente que apresenta o jornalista Carlos Sousa. A função deste capítulo é apresentar dois dos principais protagonistas da obra: o médico Daniel Da Barca e sua esposa, Marisa Mallo. O tempo da narração é mais próximo ao presente.

Eles já voltaram do exílio e podemos equiparar aqui o jornalista Sousa ao autor, Manuel Rivas, comparando, portanto, personagem histórico ao real, já que há um paralelismo entre a narrativa fictícia (o jornalista Sousa vai entrevistar Daniel Da Barca e Marisa Mallo anos depois de seu retorno do exílio). Na história

⁴⁵ Só no quarto capítulo é quando o leitor suspeita que a destinatária dessa narração é Maria da Visitação.

real, Manuel Rivas, o autor, também visitou o doutor Comesaña e sua esposa, pessoas reais que inspiraram a narrativa fictícia, anos depois de seu retorno do exílio à Galícia. Temporalmente, existe uma anacronia entre os dois primeiros capítulos e o último com o resto da obra.

O capítulo começa com o estilo típico de Rivas, *in medias res*. Uma técnica literária onde a narrativa começa no meio da história, em vez de no início, como forma de cativar o leitor. O narrador escolhe um momento adiantado da ação para iniciar o relato, regressando aos eventos anteriores através de uma analepse (retrospecção, também conhecida como *flashback*). *In medias res* é uma técnica muito antiga, já utilizada por Homero, e muito utilizada por Rivas.

O segundo capítulo também começa *in medias res*, situando o tempo da história no tempo presente da narrativa (assim como os capítulos primeiro e derradeiro). Neste capítulo são apresentados Herbal e sua interlocutora, Maria da Visitação, o local de trabalho atual, no derradeiro dia de sua vida e o elemento condutor de toda a narrativa de Herbal: o lápis de carpinteiro.

Neste segundo capítulo abundam os tempos verbais em pretérito imperfeito “*hablaba, vaciaba, barría, esparcía, decía, era, daba, conectaba, repetía, daba, acicalaba, decorría, decía, le caía, disfrutaba, dormían, dibujaba*” (RIVAS, 2006, p. 19-21) eles pertencem à narração, à descrição. Há poucos elementos verbais ao longo deste capítulo distintos do imperfeito. Somente contabilizamos dois verbos no presente do indicativo, indicando não uma ação atual, mas ações contínuas, referindo-se aos clientes do clube, “*hoy vienen los de los zapatos blancos, (...) hablaban muy poco*”. (RIVAS, 2006, p. 19-21).

Já o capítulo vigésimo corresponde ao primeiro e último capítulo da narrativa. Cronologicamente podemos situá-lo em fevereiro de 1997, fazendo coincidir narração histórica com narração fictícia. Foi nessa data que faleceu o doutor Comesaña, o médico em quem Rivas inspirou sua narrativa. Podemos concluir, portanto, que não há uma cronologia temporal entre esses dois períodos.

Herbal, narrador e co-protagonista do romance, é o último transmissor do lápis: depois de relatar a história, entrega o lápis a Maria; lápis depositário

daquela memória histórica que o guarda deseja transmitir tanto para ajustar contas com seu passado nunca esquecido, como para expiar suas culpas, pelo acontecido com Daniel Da Barca. Assim, finalmente, Herbal pode encarar serenamente a Morte, no último capítulo da obra.

Os dois primeiros capítulos e o último são os únicos que acontecem no presente. Os restantes formam um único bloco narrativo: as lembranças de Herbal, que narram “fragmentos da história da repressão bélica e do franquismo na Espanha: a barbárie amoral, os fuzilamentos de massa, os passeios sem motivo, as crueldades e as torturas psicológicas sofridas pelos prisioneiros e suas vidas na prisão” (MARTINI, 2011, p. 64-65).

O capítulo terceiro apresenta uma relação de anacronia com os capítulos anteriores. Herbal narra, de forma justificada, um dos episódios mais dramáticos de sua vida: o assassinato do pintor e a chegada do lápis às suas mãos. A ação narrativa dos capítulos primeiro, segundo e vigésimo transcorriam no presente do autor e do narrador. No entanto, este terceiro capítulo pode ser datado em agosto de 1936, que foi o ano do assassinato do pintor Camilo Díaz Baliño, que Rivas homenageia. Esta cena, portanto, desenvolve-se sessenta e um anos antes de sua data cronológica. A memória de Herbal ancião, volta ao passado para lembrar a data em que se apropriou do lápis do carpinteiro, elemento que o acompanharia ao longo de toda sua vida. A maioria dos tempos verbais estão em pretérito imperfeito, mantendo seu carácter descritivo, “*apretaba, le daba, había, le decía, tenía, sentía.*” (RIVAS, 2006, p. 23).

Mas esse não é o único tempo verbal do capítulo em análise. Herbal também justifica o assassinato trazendo ações justificadoras anteriores, lembranças de quando era mais novo e o tio matava os animais “*lo siento mucho, socio*” (RIVAS, 2006, p. 23). E também verbos em condicional, “*preferiría no tener que hacerlo, amigo*” (RIVAS, 2006, p. 23), e repete de novo esse verbo “*preferiría no tener que hacerlo*” (RIVAS, 2006, p. 23). Essa repetição é, como veremos, importante dentro da oralidade. Não há, portanto, uma descrição do fuzilamento do pintor, mas uma justificativa mostrando arrependimento por tal ato.

No quarto capítulo Herbal continua com a narração. Neste caso fala dos “passeadores”, que eram os guardas que tiravam os presos das prisões para “levá-los para um passeio”, com o fim de assassiná-los longe da prisão e se desfazer dos corpos. A este respeito, Xabier Costa⁴⁶ afirma que

Las personas fuziladas o paseadas fueron consideradas como escoria de la sociedad gallega, como gente que había que eliminar como se elimina un peligroso virus, a fin de que su presencia no pudiese corromper, infectar a los demás, a las personas sanas, a la gente de derechas, de orden y patriota. (RIVAS, 2006, p. 25-34).

Afloram aqui os verbos da narração “*paseadores que se hacían llamar (...), rumiaban (...), era un hombre*”. (Rivas, 2006, p. 25-34), com verbos em pretérito indefinido, indicando um retrocesso de sua memória até esse momento preciso, “*se cabrearon mucho (...). Primero lo miraron con sorpresa, (...) se le escapó el tiro*” (RIVAS, 2006, p. 25-34).

Este quarto capítulo é a continuação da justificativa que o narrador dá para esclarecer o proceder assassino de Herbal. No entanto, há uma contínua volta desse passado distante ao presente atual quando, por exemplo, consola sua interlocutura: “*No te asustes, mujer, se hacían cosas así, le dijo Herbal a Maria da Visitação. Sé de uno de esos que le fue a dar el pésame a una viuda y le dejó un dedo del marido en la mano*”. (RIVAS, 2006, p. 25) Herbal não sente orgulho do assassinato do pintor. Ele lembra desse episódio em vários momentos, sempre afirmando que não o fazia de forma regorzijadora, sua finalidade era evitar o sofrimento.

Justifica sua morte limpa, rápida e digna, evitando com isso um maior sofrimento e humilhação que pretendiam fazer com ele os outros passeadores. Neste capítulo ainda volta a aparecer o presente histórico, um estilo direto com verbos em presente, mas a ação tem lugar antes do assassinato do pintor. Herbal escuta as conversas dos presos:

Ahora hablaban del eslabón perdido entre el mono y el hombre. En cierta forma, decía el doctor Da Barca, el humano no es fruto de la perfección, sino de una enfermedad. (...) Yo prefiero la literatura de la Biblia a la evolución de las especies, dijo el pintor. La Biblia es el mejor guion que se hizo, por ahora, de la película

⁴⁶ Xabier Costa. 1977. Las dos caras de Galicia bajo el franquismo. Madrid, Cambio 16.

del mundo. No. El mejor guion es aquello que ignoramos.
(RIVAS, 2006, p. 28).

O capítulo quinto também se inicia *in medias res* para narrar a história cronológica do lápis. Há um elevado número de verbos em pretérito mais que perfeito “*El pintor había conseguido un lápiz de carpintero*” (RIVAS, 2006, p. 35), um tempo que equivale a um passado que antecede a outro passado. E permanece nesse tempo verbal “*había pertenecido (...), había llamado (...), se lo había regalado*” (RIVAS, 2006, p. 35). Pode-se perceber aqui a cronologia do lápis e quando ele passa a ser propriedade de diversos hospedeiros. Ao longo do capítulo podemos ver uma narrativa paralela, já que Herbal também vai lembrando aventuras, sempre trágicas, tristes, humilhantes, de seu passado. Voltamos, portanto, mais de setenta anos, centrando-nos no início do século XX. “*Herbal solo había visitado la catedral en dos ocasiones. Una, de niño, cuando sus padres habían ido desde la aldea (...)* *El botafumeiro lo había dejado extasiado*” (RIVAS, 2006, p. 36). E ao recordar sua aventura na Catedral, volta a lembrar o artista pintando o Pórtico da Gloria “*Lo había dibujado con un lápiz rojo*” (RIVAS, 2006, p. 36).

A partir do terceiro capítulo, portanto, quando Herbal começa a ser o narrador e lembra, nesse momento, do assassinato do pintor. Ele tenta justificar este assassinato lembrando que teve a mesma sensação que ocorria com o tio ao abater os animais, isto é, uma mistura de desagrado e de necessidade. Herbal, em seu relato, afirma não “matar por matar”, gratuitamente, mas para evitar que o pintor fosse torturado antes de ser morto. A narrativa de Herbal continua ao longo dos demais capítulos. No capítulo doze recorda-se do banquete imaginário, e no de número treze, o narrador refere-se a um jantar com Beatriz e Zalo, e conta como conseguiu controlar a raiva que sentia do cunhado, episódio importante, porque terá um desfecho trágico e levará Herbal à prisão.

O capítulo de número quatorze é importante do ponto de vista temporal porque nele Herbal recorda a missa onde o padre anunciou a morte de Franco⁴⁷. O penúltimo capítulo será o último narrado por Herbal. Ele lembra da viagem

⁴⁷ O ditador espanhol Francisco Franco, (nascido em Ferrol, na Galícia), que se manteve no poder de 1939 até sua morte em 20 de novembro de 1975.

iniciada em Valência até a ilha de San Simón. E logo após, no vigésimo, temos notícias de que Daniel Da Barca foi libertado e embarcou para a América com a mulher e o filho. Também sabemos que depois do regresso da ilha de San Simón, Herbal foi à Corunha, onde matou o cunhado (devido aos maus tratos físicos a que submetida a esposa – irmã de Herbal – assunto recorrente em capítulos anteriores), foi expulso da polícia e preso por assassinato. Na prisão conheceu Manila, a dona do bordel onde ele exercia o cargo de vigilante. Herbal ouvia continuamente a voz do pintor que, “por piedade”, ele mesmo havia assassinado, voz que nesse último capítulo, recomendou-lhe que entregasse o lápis a Maria da Visitação.

O clube acabava de abrir as portas e já havia um cliente: o jornalista Sousa, presente no primeiro capítulo. Herbal sai e encontra-se com a figura que, no romance, ilustra a figura da Morte, que estava à sua espera. Ele estava já sem o lápis e a Morte vinha com os sapatos brancos. O inevitável aconteceu e Herbal morre velho e sozinho, na estrada, depois de passar seus últimos anos entre a prisão e o bordel.

Para Martini (2011, p. 62), nesse romance, a partir uma “mistura de dados reais e ficcionais, surgiu uma obra que é um coquetel de contos, imagens, lembranças, sonhos que conseguem desenhar um período da história espanhola”, que ainda está muito presente no país. De acordo com Rivas é possível, finalmente, falar de uma nova etapa em que se rompe esse dilema absurdo de ficção e realidade.

El lápiz del carpintero está no caminho entre a crônica histórica e a ficção pura, ao recuperar episódios e personagens que foram reais, por isso seu texto acaba convertendo-se, segundo Dolores Vilavedra (2010) em uma reivindicação implícita, muitas vezes explicitada como tal no paratexto, tanto da memória individual como coletiva. No paratexto desta obra, concretamente em um tópico intitulado “*Agradecimientos*” Rivas alude à memória e agradece:

A Chonchiña, y en memoria de su gran amor Paco Comesaña, el doctor Comesaña, que luchó contra el mal de aire. A Ánxel Vázquez de la Cruz, médico de niños. Sin ellos, no nacería esta

historia. También en la memoria de Camilo Díaz Baliño, pintor asesinado el 14 de agosto de 1936, (RIVAS, 2006).

O autor tomou como fonte de inspiração para este romance, além da figura do médico anti franquista Francisco Comesaña Rendo⁴⁸, também a do pintor Camilo Díaz Baliño, assassinado nos primeiros meses da Guerra Civil. De um modo ou de outro, foi ele que inspirou esse pintor de sonhos, presente ao longo da obra, seja quando ainda está vivo, preso em Falcona, a prisão de Santiago de Compostela, hospedeiro do lápis com que idealiza um futuro menos traumático; ou mesmo quando é assassinado por Herbal; tornando-se ao longo de décadas, a voz da consciência de seu algoz.

Por conseguinte, estamos ante uma obra composta por meio de relatos. A história de amor entre o médico republicano Daniel Da Barca e Marisa Mallo, filha de uma família conservadora é um importante pilar de apoio para toda a narrativa. E embora as histórias estejam interligadas, a divisão em capítulos não obedece uma ordem linear.

Rivas, por outro lado, mostra em *El lápiz del carpintero*, a distância entre essas duas Espanhas que ficaram evidentes durante os últimos anos da II República, e que se enfrentaram durante a Guerra Civil, e depois se distanciaram muito mais ao longo do período de pós-guerra. Trata-se de dois mundos, duas realidades que se entrecruzam mas não se misturam. Mostra também como a medida em que passava o tempo, os conflitos e as atrocidades aumentavam. E resultava cada vez mais impossível lutar contra o lado mais animal do ser humano “*en los últimos días se estaban multiplicando los traslados urgentes*” (RIVAS, 2006, p. 55). Assim, Rivas pretende romper com todo tipo silêncio, pretende recriar a realidade e lutar por recuperar essa memória perdida ou esquecida.

A Guerra Civil durou três longos anos. E a dureza do passar do tempo, as condições degradantes a que eram submetidos os republicanos, que eram os

⁴⁸ que conheceu em 1989 e com quem teve uma longa conversa sobre sua vida. O doutor Comesaña faleceu em fevereiro de 1997 e Rivas decidiu homenageá-lo lembrando sua história de amor com Asunción Concheiro García.

que sofriam esse calvário, tornaram-se evidentes nas descrições rivasianas. Ainda discutindo esse momento histórico, o autor percebe e descreve o aumento da miséria na mesma proporção em que aumentavam o número de presos (políticos). Nesse cenário, restava apenas a desesperança. Já tinham perdido os sonhos, e, como se pode observar na narração da obra em questão “*era imposible conseguir jabón y la ropa se lavaba sólo con agua, muy escasa. Había que quitar con mano paciente los parásitos y las ladillas*” “*la segunda fauna más abundante en la cárcel eran las ratas*” (RIVAS, 2006, p. 65).

1.1. A voz da memória.

Uma outra questão em *El lápiz del carpintero*, é a abordagem da memória do passado traumático através de uma complementariedade entre a oralidade e a escrita. Algumas questões relacionadas com o recurso da transmissão oral na narrativa espanhola passam pela mediação que representa o fato de que segundas ou terceiras gerações (os chamados filhos ou netos da Guerra Civil) sejam as que devam narrar um episódio histórico. É a este grupo de escritores, aos netos da Guerra Civil espanhola, que pertence Manuel Rivas.

Em sua obra *A letra e a voz: a literatura medieval* (1993), Zumthor manifesta a preferência pelo termo *vocalidade* “à palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso”. Nas palavras vocalidade e voz há materialidade e concretização – aspectos que não se aplicam ao vocábulo oralidade – mesmo quando essa voz está desprovida de linguagem ou de palavra. Esta última pode ser então definida como “linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Zumthor ainda afirma que se torna impossível a existência da linguagem escrita sem a linguagem oral. “Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência tenha sido oral é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá (no sentido próprio da expressão) “a nossos olhos”. Ainda nessa senda, Zumthor entende por índice de oralidade “tudo que, no interior de um

texto, informamos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Uma das características que Manuel Rivas destaca em sua narrativa é o uso da oralidade como “vocalidade” historicizada de acordo com o que defende Zumthor. Como já vimos anteriormente, ele “confessa” que sua obra é fruto de seu gosto por escutar histórias desde criança.

Em *El lápiz del carpintero*, Rivas, ao ler a notícia da morte do doutor Comesaña, lembra da entrevista que anos antes tivera com ele e, em seu local de trabalho, visualiza esse lápis que remete ao seu avô carpinteiro. Esse lápis “fala”, portanto, “vocaliza” no ouvido de Rivas, de forma semelhante ao que ocorrerá depois num outro lapso de tempo, outro lápis no ouvido de Herbal, seu principal narrador e coprotagonista.

A parte oral da obra, ou “vocalidade”, pode ser vista em inúmeras passagens: na tentativa de Daniel Da Barca em transmitir ao jornalista Carlos Sousa ao longo dos dois primeiros capítulos seu saber e, principalmente, sua inquietação sobre essa memória silenciada por tanto tempo. O problema, neste caso, é que Sousa não manifesta interesse algum por saber, por recuperar esse passado. De forma inversa ao autor que, como foi mencionado anteriormente, teve uma longa entrevista com o doutor Comesaña, muito antes de pensar em escrever este romance. Para a pesquisadora argentina Mariela Sánchez:

Cuando la memoria comunicativa forma parte del entramado literario –a través de la literaturización de la oralidad mediante el uso del estilo directo, sin marcas que lo expliciten, o mediante el uso del indirecto libre—el carácter pedagógico puede dar lugar a un plano mítico en relación con la figura del vencido. Esto lleva a metáforas que remarcan la urgencia y la necesidad de narrar, de transmitir historias locales que se valen del vehículo de la oralidad y que solo parcialmente y en forma velada han tenido un lugar en la escritura. (...) Se lleva a cabo una recuperación de la identidad de héroes locales conocidos por sobrenombres familiares y por hazañas difundidas a través del canal oral. Se destacan las alusiones que rescatan experiencias de hombres corrientes, que no tienen su sitio en la historia oficial, y que especialmente durante décadas no han tenido sitio en la historia oficial del franquismo. (SANCHEZ, 2008, p. 5).

Portanto, Rivas pertence a este grupo de autores que proclama esse carácter pedagógico da literatura e, ao mesmo tempo e sem convertê-la em um instrumento político ou panfletário, propõe-se a realizar a missão de recuperar esses heróis locais, como o médico Comesaña, ficcionalizado por Rivas e convertido em Daniel Da Barca.

Zumthor é consciente do preconceito que sofre a voz, a oralidade no universo das letras, tendo em consideração que tanto a narrativa como a poesia oral são vistas como subprodutos do folclore e da cultura popular, sendo tratadas, portanto, como inferiores em relação à escrita. Para Zumthor “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna”. (ZUMTHOR, 1993, p. 27).

Na obra rivasiana podemos ver os grafismos de sua escrita e, ao mesmo tempo, “escutamos” sua mensagem. Essa mensagem, representa as narrativas orais que tanto frequentam a obra em questão, pois ao entrar mais concretamente nos elementos verbais utilizados por Rivas, podemos perceber, claramente, uma abundância de verbos que remetem à narrativa oral: *dizer, contar, perguntar, ouvir*, entre outros. Exemplo disto pode ser observado no fragmento “*escuchando a los mirlos*” (RIVAS, 2006, p. 11), onde a forma do gerúndio parece elasticizar a menção aos pássaros; e em outro exemplo “*aquí tienes al reportero, dijo ella sin dejar de sonreír*” (RIVAS, 2006, p. 12) onde o presente, fazendo quase a função de imperativo aponta para essa ideia onde o transmissor da mensagem quase que ordena, numa voz solícita, para se sorrir.

Portanto, são exemplos de vozes que escutamos e que pertencem a um período temporal mais próximo. No entanto, há momentos em que essa escuta remete a um tempo mais distante, que obriga a ter que fazer uso da memória para poder decifrá-lo com mais atenção. É o caso de “*pensaba escuchar un hilo de voz incoherente*” (RIVAS, 2006, p. 12) e “*Herbal no hablaba casi nunca*” (RIVAS, 2006, p. 19). A pouca fluidez verbal de Herbal é um elemento

fundamental na obra. Ele mas parece uma sombra, como, aliás, o rencomendara o sargento Ladesa, função que desempenhou com presteza ao longo da vida.

Uma outra presença habitual dentro da oralidade são os provérbios e tradições culturais. Na narrativa rivasiana eles também são habituais. Aqui podemos destacar no romance a ida a San Andrés de Teixido⁴⁹ “*quien no va de muerto, va de vivo*”, ou da “Santa Compañá”, que descreve Da Barca, ante a incredulidade do grupo de presos republicanos, surpresos de que um homem de ciência, no caso, Da Barca, seja receptivo a este tipo de saber popular pertencente ao mundo mitológico ou folclórico galego.

Isso porque a “Santa Compañá” é uma crença muito difundida na Galícia, é uma espécie de procissão das ânimas, e existe também no folclore de outras regiões célticas. Algumas vezes, a Santa Compañá era vista como um augúrio de morte, e costumava aparecer diante de uma casa onde um de seus moradores ia morrer. Em outras ocasiões o cortejo apresentava-se ante os habitantes da aldeia durante a noite, com personagens vestidos de branco e rodeados de luzes brilhantes e luminosas.

Na obra, Rivas constrói sua história sobre a Galícia na Galicia. Esta região herdou da cultura celta algumas das lendas que podemos ver na obra em análise. Mas elas não aparecem soltas, ridicularizadas. Rivas, ao colocar estas lendas dentro do universo do doutor Da Barca, concede-lhes valor. Na obra, o médico Daniel Da Barca surpreende seus colegas de prisão ao afirmar que acredita nesta crença. Mas Da Barca também acaba falando de San Andrés de Teixido, do *mal do aire*, entre outras crenças sobrenaturais. Ao depositar em um homem de ciência estas crenças, o autor não só apresenta elementos da narrativa oral, como também lhes concede um status que, por fazerem parte da tradição oral, nem sempre o tiveram.

⁴⁹ Localizado na província da Corunha (Galícia), tem um santuário (a capela de San Andrés), famoso por sua peregrinação. É tradição fazer uma oferenda (esta pode ser feita por um parente ou amigo) a San Andrés e peregrinar até a capela, levando uma pedra que deve ser colocada no “amilladoiro” que há para tal fim. Reza a lenda que todos os que fizeram a oferenda ao santo devem ir. Se não o fizerem em vida, deverão ir “de morto”, com os familiares acompanhando a âni­ma do falecido.

1.2. Redundância de vozes

Outra característica da oralidade é a repetição. O pesquisador Walter Ong (*apud* Álvarez, 2011, p. 74) afirma que as repetições constituem a “principal forma de expressão do pensamento oral e estão intimamente ligadas às fórmulas como meio de aparelhar a memória”. Portanto, as bases do pensamento, não poucas vezes, aparecem agrupadas em frases, em estruturas paralelas e em redundâncias. Para Álvarez (2011) em uma apresentação oral:

quando há uma pausa no pensamento do falante, é mais fácil para ele e mais compreensível para os ouvintes repetir a ideia pronunciada anteriormente do que parar e apenas dar continuidade ao discurso com a emergência da ideia seguinte. Assim, o que seria plenamente redundante, em virtude de seu peso agregador, para a expressão escrita carrega a expressão oral, que, nesse corpus de pesquisa, é representado, mas que talvez só continue existindo porque ele está escrito e repete-se a cada leitura; caso contrário, os grafismos por si só não teriam sentido, ou melhor, não existiriam e matar-nos-iam (ÁLVAREZ, 2011, p. 75).

Percebe-se, portanto, que essas repetições, sejam fônicas ou não, têm uma função relevante na narrativa. Rivas é, como foi mencionado anteriormente, um grande conhecedor e defensor da oralidade, a quem atribui o mérito de sua iniciação literária. Em *El lápiz del carpintero* podemos verificar o registro da redundância ao longo de vários momentos. Um deles e mediante o uso de orações copulativas, sejam com estruturas verbais ou estruturas compostas por adjetivos, como nos seguintes exertos “*se levantó y se quitó la mascarilla*” (...) “*era alto y ancho de hombros*” (RIVAS, 2006, p. 11).

O autor utiliza, ademais, um recurso muito usado na língua espanhola: uma repetição, geralmente adverbial ou adjetiva “*sí, sí, sí, ...*” ou “*mucho, mucho, mucho, ...*”. Esta redundância aplica-se, igualmente, à estrutura verbal, especialmente com o modo imperativo. Este recurso, em imperativo afirmativo, tem por missão agilizar o processo narrativo e, ao contrário do que possa parecer, devido à função imperativa do verbo, é utilizado como símbolo de uma

maior proximidade com o interlocutor. Um exemplo é *“siéntese, siéntese, dijo el doctor Da Barca”* (RIVAS, 2006, p. 12).

Em oposição à agilidade, rapidez e proximidade do exemplo anterior, há redundâncias que objetivam desacelerar o tempo, como o exemplo a seguir: *“Aquella bella anciana tras la llamada de la aldaba, que parecía escogida para un capricho por el cincel del tiempo. Aquel grave enfermo, hospitalizado hasta hacía dos días, animoso como un campeón ciclista”* (RIVAS, 2006, p. 12). Em uma outra forma, quando pretende mostrar até a exaustão, um sentimento: *“Sousa aborrecía la política. En realidad, aborrecía el periodismo”* (RIVAS, 2006, p. 12). Ou no exemplo a seguir que, ademais, também pretende, com o uso do pretérito mais que perfeito, distanciar os fatos, arrastá-los até um passado distante. *“Que el doctor Da Barca era un viejo rojo irreductible. Que había estado condenado a muerte en 1936 y que salvó el pellejo de milagro. De milagro, repitió uno de los informantes. Y que, después del presidio”* (RIVAS, 2006, p. 13,14). Ainda na redundância de estruturas compostas por acúmulos de pronomes, tanto átonos como tônicos, ralentizando a narrativa e utilizando, deliberadamente, aliterações para uma narrativa mais fônica: *“Cuando se enfadan, ella le llama portugués y él le dice que parece una gallega. Le ahorro los adjetivos”* (RIVAS, 2006, p. 15).

Nos exemplos a seguir pode-se observar esse uso de redundância para enfatizar, destacar algum elemento da narrativa. No primeiro, o narrador esclarece que, embora Herbal tenha um passado sujo de sangue com, pelo menos, duas mortes por ele relatadas e devidamente justificadas, como são as do pintor e a do cunhado, o narrador quer deixar claro que, as moças que convivem diariamente com Herbal em seu local de trabalho, são bem tratadas e ele nunca fez uso da violência física em um ambiente bastante habituado a esse tipo de violência. *“Nunca la había amenazado, ni le había levantado la mano para pegarle, como había oído decir que hacían con las chicas en otros clubes de la carretera. Tampoco le había pegado a Manila,”* (RIVAS, 2006, p. 21). E continua a narração especulando sobre o tipo de relação que o guarda civil mantém com Manila, a dona do clube. Nesse momento, repete o verbo “dormir” com duas de suas acepções semânticas, insinuando a relação existente entre eles. *“Ninguna de las chicas sabía muy bien qué tipo de relación existía entre Herbal y Manila.”*

Dormían juntos. Cuando menos, dormían en la misma habitación.” (RIVAS, 2006, p. 21).

A redundância também se faz presente na fala dos apaixonados. Esse intercâmbio de “ela disse, ele disse” que retarda o tempo para fazê-lo eterno, longe de tudo e de todos. Esse procedimento ocorre quando Herbal relata, parcimoniosamente, uma conversa apaixonada, relatada literariamente, com idas e vindas entre Espanha, Portugal e América. Nesse sentido, o texto atravessa fronteiras, com o objetivo de imitar certo *vaivén* fônico:

Él dijo que, cuando saliese en libertad, iría a Porto, al mercado del Belhão, para comprarle un saquito de habas de colores de esas que llaman maravillas. Ella dijo que le regalaría un saquito con horas. Que sabía de un feriante de Valença que vendía horas de tiempo perdido. Él dijo que tendrían una niña y que les saldría poeta. Ella dijo que había soñado que ya hacía años que habían tenido un niño, que había huido en un barco y que era violinista en América. Y yo pensé que no eran oficios de provecho para los tiempos que corrían. (RIVAS, 2006, p. 60).

Em outro momento também tem-se a reiteração, utilizada na obra com o intuito de enfatizar o interesse do interlocutor e, também, conduzir a conversa com o afã de fazer com que o narrador aborde assuntos de seu agrado. É o caso do exemplo a seguir, um diálogo entre Herbal e Maria da Visitação, em que esta aproveita para conhecer, graças à insistência, todos os assuntos que lhe resultam mais importantes. Neste caso, Maria da Visitação quer saber mais sobre essa voz que ouve Herbal desde que o pintor foi assassinado: “*¿Y qué fue del pintor?, preguntó Maria da Visitação. (...) ¿Y qué fue del pintor?, preguntó Maria da Visitação. ¿No volvió?*” (RIVAS, 2006, p. 169).

A cultura galega, como todas as culturas, preza muito pela oralidade. E preza não somente coisas do universo mágico ou fantástico, que são elementos literários característicos da cultura galega que podem ser encontrados em Álvaro

Cunqueiro⁵⁰. Rivas⁵¹, chama a atenção também para esse fantástico mundo galego, prezadamente da cultura oral, em que estão representados todos os gêneros literários. É nesse sentido que se deve entender estas palavras ao falar do jeito de ser do galego, como ser humano:

(...) que durante o dia falava muito pouco, o galego é muito trabalhador, quando chega a noite transforma-se. É como se o lume produzisse uma mutação, como se nacesse outro ser, que fala, fala muito. Eram histórias de guerra, de amor, pornográficas, todos os gêneros literários estavam ali. E esse foi o meu 'big bang'.

Por outro lado, a oralidade rivasiana pode ser observada na declamação poética e musical, pois há menções a grandes nomes como Antero de Quental, Rosalía de Castro, Jorge Manrique, José de Espronceda, citados no romance pelo discurso dos personagens. Por exemplo, Espronceda e Manrique, aliás dois grandes autores espanhóis, têm seus poemas “roubados” por um cacique galego: o pai de Marisa Mallo, que, enriquecido ilicitamente, mas sem cultura, tenta enganar seus interlocutores ao declamar poemas bem conhecidos desses autores, autoproclamando-se autor dos mesmos. Vejamos a “Canción del pirata”⁵², de José de Espronceda:

*Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar sino vuela
un velero bergantín...*

Desse modo, Antero de Quental e José de Espronceda unem-se a outras vocacidades presentes na obra rivasiana, algumas maltratadas pelo conflito bélico, como Federico García Lorca, outras silenciadas por “longas noites de

⁵⁰ Álvaro Cunqueiro (1911-1981) foi um romancista, poeta, dramaturgo e culinária galego. Escreveu tanto em língua galega como em língua castelhana. Entre suas obras mais conhecidas estão: *Merlín e família* (romance estruturado em um conjunto de narrativas fantásticas), *Xente de aquí e de acolá*, *Crónicas do Sochantre* e *Cocina gallega*. Foi reconhecido com o Prêmio Nacional de la crítica e o Prêmio Nadal, entre outros.

⁵¹ BARBOSA, Cid. As metáforas do mundo de Manuel Rivas (entrevista). In: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaforas-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357>

⁵² José de Espronceda (1808-1842), poeta espanhol representativo da primeira fase do Romantismo. Escreveu, entre outros “Canto a Teresa”, considerada uma das maiores elegias amorosas. E também “Canciones”, uma coletânea de poemas curtos, dentre os quais se destaca “Canción del pirata”.

pedra”⁵³ como Rosalía de Castro. E outras, ainda, vindas do além-mar como é o caso do cubano José Martí⁵⁴. Daniel Da Barca, filho de imigrantes galegos retornados de La Havana, não hesitou em declamar Martí para sua defesa ante o tribunal de guerra. Eis os versos (RIVAS, 2006, p. 66):

*Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo:
cultivo una rosa blanca*

A poesia acompanhou Da Barca até o fim. Em sua necrológica do jornal, sua derradeira presença foi o lusitano Antero de Quental⁵⁵ que “*Maria da Visitação lo leyó lentamente con su portugués de acento criollo*” e que tem como conclusão os seguintes versos:

*Mas se paro um momento, se consigo
fechar os olhos, sinto-os a meu lado
de novo, esses que ameí: vivem comigo...*

Para sua despedida, Daniel Da Barca escolheu atravessar a fronteira, na mão de Antero de Quental. Essa fronteira que, geograficamente, equivale ao rio Minho. Filho de emigrantes galegos, Cuba foi o país onde nasceu e passou seus primeiros anos de vida até voltar a Galícia. A Cuba teve que retornar, exilado, após o fim da Guerra Civil, e onde permaneceria até a morte do franquismo, momento em que Da Barca decide, mais uma vez, atravessar fronteiras e estabelecer-se na Galícia quando, mais uma vez, decide cruzá-la para conviver “com os mortos”, desta vez, de mãos dadas com Antero de Quental.

A música também está presente na obra de Rivas. Mesmo em uma obra ambientada na Guerra Civil. Se a poesia “roubada” aparece na casa do cacique, a música faz-se presente na prisão. Ali é criada a *Orquesta Cinco Estrellas*,

⁵³ *Longa noite de pedra* (1962) é o título de uma das obras mais conhecida e representativa da lírica galega do pós-guerra Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), um dos três maiores representantes do Rexurdimento das letras galegas, junto com Rosalía de Castro e Eduardo Pondal.

⁵⁴ José Martí (1853-1895) foi um político, jornalista, poeta e intelectual cubano conhecido como “*el apóstol*”. Filho de emigrantes espanhóis, foi considerado o grande mártir da Independência de Cuba.

⁵⁵ Antero de Quental (1842-1891) foi um escritor e poeta português representante da Geração de 70. O poema citado no texto, intitulado “Com os Mortos”, é de sua obra *Sonetos*.

liderada pelo músico cubano, radicado na Galícia, Pepe Sánchez. Essa orquestra formou-se em apenas alguns minutos, composta por um coral e uma orquestra com instrumentos invisíveis, já que os sons musicais eram imitações dos sons emitidos pelos “instrumentistas”, formando uma pantomima verbal. O grupo tocou noite adentro, no último dia de vida de Pepe. Nesse momento, Pepe aparece como o mestre de cerimônias “*Y entonces Pepe, ya desenfrenado, como si estuviese en el palco de una verbena, cantó aquel bolero que tanto le gustaba*”. (RIVAS, 2006, p. 76). Pode-se citar a seguinte passagem para ilustrar o ritmo desse bolero:

*En el tronco de un árbol una niña
grabó su nombre henchida de placer,
y el árbol conmovido allá en su seno
a la niña una flor dejó caer.*

Pepe Sánchez atuou, acompanhado pelos músicos da orquestra *Cinco Estrellas* com seus instrumentos imaginários, durante toda a noite até o amanhecer quando sua voz foi silenciada, finalmente, pelo ruído dos disparos.

Como afirma o protagonista, o doutor Daniel Da Barca, “*hablar es un conjuro*”, isto é, é uma forma de se livrar do mal. Assim também o é para Herbal, que ao contar essa história guardada há anos, consegue força para se livrar do medo e confiança para enfrentar a própria morte.

O silêncio também é um tema presente na obra rivasiana. Em 2010 publicaria *Todo es silencio*, onde podemos ler “*Cuando al hablar te juegas la vida, todo es silencio*”. E também, logo no início da obra: “*La boca no es para hablar. Es para callar*” (RIVAS, 2010, p. 9). Em *El lápiz del carpintero*, Rivas também tem interesse em mostrar os silêncios que um narrador neutro muitas vezes omite. A ele interessa-lhe o que não foi dito, ou não foi dito de forma errada, o que foi omitido, embora esteja arquivado na memória dos que participaram nesse conflito, e que devem contar para poder partir em paz.

1.3. O traço do lápis

Um dos elementos mais importantes da obra é o lápis que, como vimos anteriormente, é considerado um personagem do romance. Sua primeira aparição é no final do segundo capítulo, quando o narrador onisciente faz a apresentação de algumas personagens e também do local onde se desenvolverá toda a narrativa. Ele está em mãos de Herbal que *“dibujaba en servilletas de papel con un lápiz de carpintero”* (RIVAS, 2006, p. 21). No entanto, embora seja a primeira vez que o leitor tem consciência do lápis, sua história está ligada à de Herbal e de muitos outros donos que teve.

No terceiro capítulo, quando Herbal lembra como assassinou o pintor, e compara essa morte com as do tio quando caçava raposas, também aparece o lápis. *“Sin más, le apoyé la pistola en la sien y le reventé la cabeza. Y luego me acordé del lápiz. El lápiz que él llevaba en la oreja. Este lápiz”* (RIVAS, 2006, p. 23).

É ainda neste capítulo, o mais curto desta obra, onde o pintor é assassinado por Herbal. A partir de então, o lápis vai funcionar como um amuleto contra a morte, uma proteção que Herbal carregará até instantes antes de sua morte. E é nesse momento, quando assassina o pintor e toma posse do lápis, que o espírito do pintor aparecerá em sua vida, guiará seus atos, e sua figura começará a se humanizar.

Em outro momento mais adiante, no quinto capítulo, a história do lápis, finalmente é relatada:

El pintor había conseguido un lápiz de carpintero. Lo llevaba apoyado en la oreja, como hacen los del oficio, listo para dibujar en cualquier momento. Ese lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado a la huelga por las ocho horas y que con él escribía notas para El Corsario, y que a su vez se lo había regalado a Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros

hablando de amor: “Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto se ama”. Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamor. Y antes de que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que este intentaba dibujar el Pórtico da Gloria con una teja. (RIVAS, 2006, p. 35).

Então, termina o desenvolvimento, o percurso traçado por essa ferramenta do pensamento que é o lápis de carpinteiro. Que, como foi observado, passou de mão em mão, sempre na orelha de alguém, e sempre relacionado à profissão de carpinteiro. Até, por fim, chegar ao pintor, que o utiliza como instrumento para reproduzir seus sonhos. Eis a trajetória do lápis do carpinteiro:

1. Antonio Vidal, carpinteiro, grevista reclamando jornadas laborais de 8 horas. Também escrevia para um jornal (liberdade).
2. Pepe Villaverde, carpinteiro humanista. Deu o lápis de presente ao mudar de emprego (ferrocarril) a um amigo sindicalista (liberdade).
3. Marcial Villamor, carpinteiro, sindicalista, assassinado durante a guerra (prisão).
4. O pintor, homem íntegro e humanista. Assassinado por Herbal (prisão).
5. Herbal, guarda civil, sobrinho de carpinteiro (livre, guarda civil).
6. Maria da Visitação, prostituta (em regime de semi-prisão).

Embora o lápis tenha pertencido a três carpinteiros, relacionados todos com a causa operária, na obra, o lápis começa a trabalhar com o pintor, desenhando retratos dos colegas de cela. *“Mientras los otros charlaban, él los retrataba sin descanso”* (RIVAS, 2006, p. 35) e continua: *“El pintor hablaba del Pórtico da Gloria. Lo había dibujado con un lápiz gordo y rojo, que llevaba constantemente en la oreja, como un carpintero”*. (RIVAS, 2006, p. 36).

No sexto capítulo, o pintor continua retratando freneticamente como é possível vislumbrar:

Un día, el pintor fue a pintar a los locos del manicomio de Conxo. Quería retratar los paisajes que el dolor psíquico ara en los rostros, no por morbo, sino por una fascinación

abismal. La enfermedad mental, pensaba el pintor, despierta en nosotros una reacción expulsiva. (...) El pintor quería retratar las heridas invisibles de la existencia. (RIVAS, 2006, p. 39).

E é neste capítulo que Herbal ouviu falar pela primeira vez do pintor, ou seja, quando alguém se refere a ele. *“No es pintor de brocha gorda, informó el sargento Landesa al agente finalmente encargado de su vigilancia. Éste pinta ideas”* (RIVAS, 2006, p. 42).

É neste mesmo capítulo também que ocorrem as aparições do pintor assassinado a Herbal, o momento geralmente era no fim da tarde: *“La del crepúsculo era, por alguna razón, la hora preferida por el pintor para visitar la cabeza del guardia Herbal. Se le posaba en la oreja con firme suavidad, a horcajadas, como el lápiz del carpintero”* (RIVAS, 2006, p. 85).

Por outro lado, o lápis aponta para uma dualidade, já que Herbal recorre à memória para lembrar de outro lápis: o lápis de seu tio, o carpinteiro. Herbal tinha dois tios: o *trampero*, de cujas artes se lembrou à hora de assassinar o pintor. E o tio Nan, que era carpinteiro e a quem descreve da seguinte forma:

Cuando cuidaba del ganado, solía escaparse junto a su tío el trampero. Pero tenía otro tío. Otro solitario. Nan, el tío carpintero. Al regresar con las vacas, se detenía en el taller de Nan, un cobertizo que daba al camino, de tablas pintadas con pez como un arca varada en la entrada de la aldea. Para Herbal, Nan era un ser extraño. (...) y además andaba siempre con aquel penacho rojo en la oreja. El lápiz del carpintero. (RIVAS, 2006, p. 88).

Este outro lápis, também de carpinteiro, aparece no capítulo décimo-terceiro, em um outro tempo passado, outra realidade, quando Herbal lembra de sua infância e juventude. Uma lembrança encoberta que volta do passado. E esse lápis também se faz presente na vida de Herbal por meio dos sonhos:

De niño había soñado con algo así. O no. Quizá era un sueño que soñaba haber soñado. De repente, se sintió estafado. Todo lo que recordaba haber soñado, el sueño que desplazaba todo lo soñado, era aquella niña, muchacha, mujer llamada Marisa

Mallo. Estaba allí, en la pared, como una Inmaculada en el altar. (RIVAS, 2006, p. 87).

Nos sonhos, Herbal também é carpinteiro. E é sonhando, quando aparece na sua vida, uma figura da cultura oral galega: *Vida y Muerte*. Neste momento, Herbal está pedalando em cima de uma bicicleta e então encontra no caminho a figura de Muerte:

Hola, Herbal, querido. Soy la Muerte. ¿Sabes por dónde anda el joven acordeonista y la puta Vida? Pero entonces Herbal, que busca un arma, algo con lo que defenderse, recurre al lápiz de la oreja. Se alarga como una lanza roja. El grafito de la punta espejea como un metal bruñido. La Muerte abre los ojos con espanto. Desaparece. Sólo queda una mancha de gasóleo en el charco del camino. Y Herbal arregla la bicicleta y pedalea silbando feliz un pasodoble de jilguero, con su lápiz rojo en la oreja. Y llega al pazo de Marisa Mallo y saluda cantarín mirando al cielo. ¡Bonito día! Precioso, asiente ella. Bien, dice él frotándose las manos, ¿qué es lo que quiere que haga hoy? Una artesa, Herbal. Un arca para el pan. Se la haré de nogal, mi señora. Y con patas torneadas. Y escudete en el cierre. Y un chinero, Herbal. ¿Me harías también un chinero? Con balaústre de volutas. Despertó a las órdenes del Hombre de Hierro. Se había quedado dormido encima de la cama, sin desvestirse". (RIVAS, 2006, p. 89,90).

Herbal conhece esta história na prisão, escutando as narrativas dos presos que lhe resultavam muito interessantes. Ele fica impressionado ao ouvi-la e, acaba sabendo que Muerte anda vagando pela Galícia a procura de sua irmã Vida que fugiu com um acordeonista. Herbal não ignora o que ocorre a quem cruzar com a Muerte em seu caminho e, sabe que, como uma espécie de esfinge edipiana, a figura da Muerte interpela para, se acaso for contrariada, matar. Ciente disso, Herbal utiliza o lápis como seu salvador, como uma metáfora de conhecimento, mais do que de força contra a Muerte.

No capítulo décimo quarto o lápis aparece na orelha de Herbal. E assim, ele aparece em sua forma física, como uma *fisicalidade*, não como uma imagem: *“Desde la garita, en una esquina del muro de la prisión, con el lápiz de carpintero en la oreja, Herbal atendía a lo que le decía el pintor. Le decía que los seres y las cosas tienen una vestimenta de luz”* (RIVAS, 2006, p. 93). E também aparece mostrando a importância que o lápis tem para Herbal, por mais ridículo que

possa parecer para seu interlocutor, como no exemplo a seguir: “¿Qué es eso que llevas en la oreja? Un lápiz. Un lápiz de carpintero. Es un recuerdo de uno que maté. ¡Menudo botín de guerra!” (RIVAS, 2006, p. 95).

O lápis retorna ao texto em uma viagem de trem de regresso à Galícia, no capítulo décimo sexto:

Y por último, pasó un guardia que contaba muy despacito, como si no le importase que pensasen que no sabía contar, y que al hacerlo apuntaba a los presos con la batuta de un lápiz grueso y encarnado. Como el que usa mi abuelo, pensó el chaval vendedor de periódicos. Un lápiz de carpintero. (RIVAS, 2006, p. 125).

No capítulo décimo sétimo Herbal recorda e volta a narrar parte da história de amor de Marisa Mallo e Daniel Da Barca para a atentíssima Maria da Visitação. O guarda civil detalha uma cena romântica entre eles, como se beijavam, o carinho e a delicadeza que o casal se professava. E, novamente, retorna à forma física do lápis, para deixar sua marca em um guardanapo branco. “De repente, Herbal dibujó con el lápiz dos líneas paralelas en la servilleta de papel blanco. Y luego las cruzó con otras más gruesas y cortas.” (RIVAS, 2006, p. 129).

No penúltimo capítulo, no caminho de volta à terra, a Galicia, após passar um ano em terras levantinas acompanhando o doutor Da Barca, no trem, Herbal sonhou que seus tios e Marisa faziam cicatrizes em sua cabeça, como um pedaço de madeira, que pudesse ser esculpido:

Pero después su cabeza aparecía enfangada, entre hollín de carbón, en Asturias, y una mujer gritaba, y el oficial decía: ¡Disparen, hostia, me cago en diola! Y él decía: No, no me hagáis esa cicatriz. Y luego se vio en un monte, al borde de una carretera, una noche de luna en agosto. Tenía ante sí un muchacho uniformado, con cara de trampero, e iba a decirle por qué. ¿Por qué me haces esta cicatriz? Recordó el lápiz. El lápiz de carpintero. La mujer del pañuelo en la cabeza le dijo: Sigue, hijo, aquí no. Y despertó bañado en sudor, rebuscando en el saco del equipaje. ¡Eh, cabo! Estamos en su tierra. ¿No ve que está lloviendo? ¡Me debe tres imaginarias! Y añadió en voz baja: ¡Carajo con el vigía! Dormiría hasta en un bombardeo. Al fondo del saco encontró el lápiz. (RIVAS, 2006, p. 158).

Herbal não gostava dessas cicatrizes na cabeça. Ele estava intranquilo durante o sonho, com medo. No entanto, é possível destacar que não se tratava de cicatrizes físicas, mas de consciências. E isso resultava incômodo a Herbal. Ele só consegue, finalmente, afastar o pavor das cicatrizes quando lembra do lápis. Portanto, mais uma vez, o lápis é seu salvador, o lápis como “reparador de consciências”, em palavras do doutor Da Barca.

E no derradeiro capítulo, tem início o desfecho da narrativa de Herbal quando ele utiliza o lápis para fazer uma espécie de confissão:

Ellos fueron lo mejor que la vida me ha dado. Herbal cogió el lápiz del carpintero y dibujó una cruz en el blanco de la esquela del periódico, dos trazos burdos como hechos con un buril en piedra de losa. María da Visitação leyó el nombre del fallecido: Daniel Da Barca. (RIVAS, 2006, p. 167).

Deste modo, o lápis continuava, nesse momento não mais na orelha, simbolizando a voz da consciência do pintor. O lápis se liberta: “*Herbal hizo un juego de manos con el lápiz del carpintero. Lo manejaba como si fuese un dedo que anduviese suelto*”. (RIVAS, 2006, p. 168), indicativo de que Herbal já está pronto para se desprender dessa voz sempiterna que o acompanha, o protege e guia seus passos.

Nesse momento, o lápis passa para mãos de Maria da Visitação, a pedido do espírito do pintor (que aparece como um Hamlet-pai a Herbal): “*Mira, el brillo de las camelias tras la lluvia, le dijo el pintor a Herbal al oído. ¡Regálale el lápiz! ¡Regálaselo a la morena! Toma, te lo regalo, le dijo tendiéndole el lápiz de carpintero. Pero... Cógelo, haz el favor*”. (RIVAS, 2006, p. 169).

Então, com o lápis em poder de Maria da Visitação, Herbal agora sem o lápis, mas com a lembrança dele, sai do local para tomar um pouco de ar fresco:

Por el camino arenoso que llevaba a la carretera, la vio por fin venir. La Muerte con sus zapatos blancos. Por instinto, palpó buscando el lápiz del carpintero. ¡Ven, cabrona, ya no tengo nada! ¿Por qué estaba tan callada? ¿Por qué no maldecía a la puta Vida y al sonriente acordeonista que se la había llevado?

¡Entra, Herbal!, dijo Manila abrigándose con su chal de encaje negro. ¿Qué haces aquí fuera solo como un perro? El dolor fantasma, murmuró él entre dientes. ¿Qué dices, Herbal? Nada.” (RIVAS, 2006, p. 170).

E, nesse instante, como uma espécie de purgação dos pecados, mas ainda com a lembrança do lápis, Herbal sai para enfrentar a morte que, como a Santa Compañña e outras lendas do folclore galego, aparecem ao anoitecer.

CAPÍTULO 2: O LÁPIS NARRATIVO

Na narratologia, Genette (1989, p. 81) considera três gêneros básicos. Um deles é o relato, como sinônimo do enunciado narrativo que é “o discurso oral ou escrito que entranha a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. Em segundo lugar, podemos substituir por “história” ou diegese, que seria “a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios” e, finalmente, relato entranha o significado de narração, o ato narrativo.

Genette organizou a análise partindo dos elementos da gramática do verbo que classificou em três classes: *tempo* (entranha as relações temporais entre relato e história), *modo* (relacionada às modalidades da representação narrativa) e a última, a *voz*, que é a forma como a narração está implicada no relato e com ela seus dois protagonistas: narrador e destinatário. (Genette, 1989, p. 86). Portanto, segundo Genette, a voz situa-se no nível das relações entre narração e relato e entre narração e história.

Para Genette (1989, p. 89) existe o tempo da coisa a ser contada e o tempo da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade deve-se ao fato de que o relato tem a função de transformar o tempo da história em um tempo adequado ao discurso narrativo. O tempo da narração é o que necessita o leitor para ler. Genette ainda distingue no campo de estudo do tempo três categorias: ordem, duração e frequência. A ordem tem relação com a trama, a duração e a frequência estão relacionados com o ritmo do relato.

Na obra, essas categorias de Genette podem ser vislumbradas do seguinte modo: A narrativa se constrói na medida em que há um ouvinte, que se esquece de si para poder mergulhar profundamente na história narrada, e um narrador que dá e que espera obter sábios conselhos. Essa forma de narrador presente nos relatos de Herbal e de Maria da Visitação, equivaleria ao que Benjamin (1994) entende por narrativa. Para Benjamin, o que constitui a narrativa não é apenas a história contada, mas também toda trama de uma

relação humana construída. É preciso uma história. É preciso uma escuta. É preciso um trabalho de troca de experiências. E isso se dá nessas horas derradeiras da vida de Herbal, sentado no balcão de um bar, com Maria Visitação.

El lápiz del carpintero é uma obra polifônica com três claros narradores: Herbal, o guarda civil; um narrador onisciente, personificado no lápis – esse lápis de carpinteiro que vai de mão em mão (ou de orelha em orelha) ao longo da narração - e Carlos Souza, o jornalista que abre a obra. Por conseguinte, na classificação de Genette, Herbal é um dos grandes narradores que exerce, no presente, um trabalho similar ao que realizou no passado. Ele foi guarda civil, encarregado dos presos e, posteriormente, torna-se responsável pela vigilância de um *clube de alterne* de beira de estrada. Isto é, antes “guardava” presos e agora “guarda” prostitutas. Todavia, Herbal é apresentado como um homem reservado e de poucas palavras:

Herbal no hablaba casi nunca. (...) era él quien encendía el neón que daba a la carretera con letras rojas (...) y era Herbal quien descorría el cerrojo de la puerta. (...) Herbal permanecía acodado al fondo de la barra, como un guardia en su garita. (RIVAS, 2006, p. 19).

A guarda civil espanhola foi criada em 1844, depois da guerra da Independência contra os franceses. Durante a Guerra Civil espanhola este corpo militar posicionou-se contra o lado republicano, a serviço do general Francisco Franco. Nesse “novo” emprego, Herbal era uma pessoa reservada, no entanto, isso não o impedia de ser atencioso. “*Herbal le caía bien. Nunca la había amenazado, ni le había levantado la mano para pegarle, como había oído decir que hacían con las chicas en otros clubes de la carretera*” (RIVAS, 2006, p. 21). E assim, uma tarde, enquanto o local ainda estava fechado aguardando cair a noite e, com ela, a chegada dos primeiros clientes, Herbal “*dibujaba en servilletas de papel con un lápiz de carpintero*” (RIVAS, p. 21). E inicia sua narração, no capítulo terceiro, fazendo uma comparação entre o tio dele matando a raposa e a sensação dele ante o pintor. Justificando tal ação. “*Lo siento mucho, socio*”, sentenciava o tio caçador diante do animal. No entanto, Herbal não conseguiu verbalizar essas palavras ante o pintor “*murmuré por dentro que lo sentía mucho,*

que preferiría no tener que hacerlo” (RIVAS, p. 23) e, de modo frio prossegue o narrador “le apoyé la pistola en la sien y le reventé la cabeza. Y luego me acordé del lápiz. El lápiz que él llevaba en la oreja. Este lápiz” (RIVAS, p. 23).

Embora seja a lembrança de um episódio triste e duro, Herbal é consciente de toda sua brutalidade, mas pretende justificar sua ação humanizando-a, justificando e, inclusive, enaltecendo seu proceder, pois no seu entender, assassiná-lo havia sido a única solução plausível. Era uma forma de aliviar a dor do pintor, do mesmo jeito que seu tio fazia com os animais que caíam na armadilha que ele mesmo colocava: uma morte digna, para evitar maiores humilhações, uma vez que as brutalidades eram habituais, e é assim que Herbal conta sua versão a Maria da Visitação:

Los de la partida, los paseadores que se hacían llamar la Brigada del Amanecer, se cabrearon mucho. Primero lo miraron con sorpresa, como diciendo qué burro, se le escapó el tiro, no se mata así. Pero luego, de regreso, rumiaban que les había jodido la fiesta con tanta diligencia. Habían pensado alguna maldad. Quizá cortarle los cojones en vivo y metérselos en la boca. O cercenarle las manos como hicieron con el pintor Francisco Miguel, o con el sastre Luis Huici. ¡Cose ahora, dandy! No te asustes, mujer. Se hacían cosas así, le dijo Herbal a Maria da Visitação. Sé de uno de esos que le fue a dar el pésame a una viuda y le dejó un dedo del marido en la mano. Supo que era de él por la alianza. (RIVAS, 2006, p. 25).

É interessante notar que no tempo da narração, isto é, no período compreendido entre 1939 e 1997, Herbal e Da Barca não tiveram mais contato. A última imagem que Herbal tem de Da Barca remonta-se à ida do médico para a ilha de San Simón, após o retorno de um ano fora da Galícia. Temporalizando a narrativa, pode-se afirmar que desde 1939, ano do fim da Guerra Civil espanhola, até 1997, ano em que se desenvolve a história no presente, coincidindo com o falecimento de Daniel Da Barca, transcorre um período temporal de quase sessenta anos, sem que os dois personagens tivessem contato. Muitas décadas de ausência e, principalmente, muitas décadas de silêncio para Herbal até o dia em que ele, sentado em seu local de trabalho, lê a notícia do falecimento de Daniel Da Barca.

E nesse momento, com essa notícia, todas essas décadas silenciadas voltam à mente, em um embaralhado sistema de lembranças e esquecimentos:

Herbal cogió el lápiz del carpintero y dibujó una cruz en el blando de la esquila del periódico, (...) Maria da Visitação leyó el nombre del fallecido: Daniel Da Barca. Debajo, el nombre de su mujer, Marisa Mallo, el hijo, la hija, y una larga estela de nietos. (RIVAS, 2006, p. 167).

Porque, com o fim da guerra, Herbal havia regressado à casa familiar, com a irmã e o cunhado e, embora soubesse que fim haviam levado Daniel e Marisa, perdeu-lhes a pista no exílio. *“Nunca los he vuelto a ver (...) Al doctor Da Barca lo soltaron a mediados de los cincuenta. Luego se fueron para América. (...) Ni siquiera sabía que habían regresado”* (RIVAS, 2006, p. 168).

Mesmo estando do lado vitorioso da guerra, a vida de Herbal não foi fácil com o fim da mesma. Ao voltar da guerra, assassinou o cunhado por não suportar como este maltratava sua única irmã, Beatriz. Foi expulso da guarda civil e levado à prisão. Foi ali, na prisão, onde conheceu Manila, a dona do bordel onde trabalha, em uma de suas visitas ao irmão.

Longe da mulher amada, do doutor a quem, mesmo inimigo, Herbal havia chegado a ter apreço e respeito e longe da família, Herbal não perdeu a lucidez. O espírito do pintor assassinado por ele mesmo, não o abandonaria em seu trajeto vital. Essa voz que Herbal ouvia e a quem obedecia e considerava, que começou a soar na mesma noite daquele assassinato, estaria presente até instantes antes de se confrontar com a morte. Herbal comenta um fato com sua interlocutora:

*¿Y qué fue del pintor?, preguntó Maria da Visitação.
Vino una vez a verme a la cárcel. Un día de angustia, de sed de aire. Me habló el difunto y se me pasó el ahogo. Me dijo:
¿Sabes? Ya he encontrado a mi hijo. Anda pintando maternidades.
Eso es buena señal, le dije. Significa esperanza.
Muy bien, Herbal. Ya sabes algo de pintura.
¿Y qué fue del pintor?, preguntó Maria da Visitação. ¿No volvió?
No, no ha vuelto nunca más, mintió Herbal. (RIVAS, 2006, p. 169).*

Pode-se precisar que mesmo após décadas em silêncio, Herbal decide lembrar e narrar essa parte silenciada de seu passado, justo quando ele lê, no jornal, o obituário de Daniel Da Barca. É possível, neste ponto, traçar um paralelismo entre a história rivasiana e a história da Espanha. Herbal decide lembrar de seu passado ao tomar conhecimento da morte de Da Barca. E também na Espanha, com o falecimento do general Francisco Franco, foi possível lembrar desse trágico passado. O paralelismo dessas duas histórias não para por aí. Os dois tiveram morte natural: Daniel Da Barca, depois de ser condenado à pena de morte durante a Guerra Civil, foi-lhe concedida a anistia e foi exiliado em Cuba, país de onde retornou ao final da ditadura. Já o general Francisco Franco, depois de três anos de Guerra Civil (1936-1939), impôs um regime ditatorial por quase quarenta anos, que concluiu com sua morte em 20 de novembro de 1975, iniciando-se um período de transição democrática.

Em ambas as narrativas (a do romance *El lápiz del carpintero* e a história espanhola) houve um conflito traumático (a Guerra Civil, 1936-1939), foi seguido de um longo silêncio -- o período de ditadura do general Francisco Franco (1939-1975), e o fim desse silêncio (morte de Franco em 1975, na história da Espanha, e morte de Daniel Da Barca em 1997, no romance) que despertou a vontade de lembrar e de narrar (Manuel Rivas e os autores do pós-guerra a partir da década de 1980 na história da Espanha e Herbal, na obra em análise, ao sentir essa necessidade vital de preencher essas quase seis décadas de silêncio). No entanto, enquanto na história espanhola se iniciava uma nova fase de liberdade em seu mais amplo sentido (de expressão, de religião, cultural, etc), houve um tempo de silêncio (o pacto de silêncio durante a transição democrática) em que se acordou, não esquecer o passado, mas mantê-lo guardado e silenciado. Silêncio este que foi retomado aos poucos, e despontou na narrativa espanhola em meados da década de 1990. Já na história rivasiana, Herbal aproveita esse tempo antes da chegada de clientes ao bar, e de sua interlocutora (Maria da Visitação) e decide fazer esse exercício recordatório e narrativo.

Como vemos, Herbal sente a necessidade de contar uma história, “sua história”, talvez como forma de saída catártica para aliviar sua consciência, vencer seus medos e afrontar a morte. Parafraseando a Caudet (*apud* SÁNCHEZ, 2011b), podemos afirmar que, em *El lápiz del carpintero*, o lápiz

aliviava a dor do pintor de sonhos, ao fazer seus desenhos com esse lápis. E esse mesmo lápis, convertido em consciência, também aliviava a dor de Herbal.

Na mesma linha de Caudet, Mercedes Acillona (*apud* SÁNCHEZ, 2011b, p. 218) assegura que seja nos campos de concentração, seja no exílio, o ser humano aparece em seu estado mais puro, “sem o manto protetor da sua comunidade”. É nessas condições quando ele mais precisa afirmar sua personalidade através da palavra. E continua:

La confesión sobre su propio ser es el único medio existente para dotar de sentido a una experiencia que, además de truncar expectativas vitales, provoca el aislamiento total del hombre de sus asideros sociales y afectivos. Los propios internados en campos de concentración han insistido en que las dos necesidades básicas que habían de cumplimentar para sobrevivir en su encierro eran ‘comer y contar’. (SÁNCHEZ, 2011b, p. 218).

Para Sánchez, essas autobiografias, memórias e diários feitos pelos presos teriam um valor inestimável devido ao seu caráter de “sujeitos históricos”. Na qualidade de vítimas de uma experiência dramática e cruel, eles podem “ofrecer un testimonio basado tanto en la descripción de lo vivido como en las sensaciones generadas por todo lo sufrido y convertir su obra en un ejercicio de memoria ejemplar” (SÁNCHEZ, 2011b, p.219).

Em seu texto “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin busca na literatura uma expressão dessa linguagem, mostrando-nos a narrativa, o romance e a notícia como formas de comunicação privilegiadas. No entender de Benjamin (1994), narrar equivalia a ter a faculdade de intercambiar experiências. A narrativa traz consigo a tradição da comunicação oral e veicula o intercambio dessas vivências; sua fonte é essa experiência que vai passando de boca em boca e o sistema corporativo medieval era um contexto especialmente propício para a narrativa. Uma das principais características do narrador benjaminiano é a habilidade que tem para dar conselhos, que advindos de uma verdadeira relação de intercâmbio humano, constitui sabedoria. Portanto, o ouvinte de Benjamin que se esquece de si mesmo para entrar na história narrada pode assemelhar-se ao analista de Sigmund Freud na escuta

permeada pela atenção flutuante. Mesmo com muitas ressalvas, Caffé (1994, p. 24), afirma ser possível enxergar no conselho de Benjamin a propriedade de uma interpretação, nos moldes como Freud faz com os sonhos.

Outro traço característico da narrativa é o fato de que a história contada não traz nela mesma a interpretação no sentido psicológico. O ouvinte é livre para dar-lhe significado, por isso “nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Em *El lápiz del carpintero*, Maria da Visitação é a interlocutora de Herbal, mas ela não demonstra muito interesse nos acontecimentos políticos, ela mostra um maior interesse na vida privada dos personagens cujas peripécias são narradas por Herbal. “¿Y qué fue de aquel muchacho, el desertor?” (RIVAS, 2006, p. 140). *¿Tenías celos, eh?, comentario sonriente Maria da Visitação* (RIVAS, 2006, p. 143). Ela não era a conselheira que Benjamin menciona, mas uma interlocutora atenta, que guiava a conversa com suas observações e questionamentos, para adequá-la ao seu gosto.

No entanto, essa narrativa benjaminiana foi perdendo espaço para o romance, que se veiculava através do livro impresso, perdendo-se, portanto, a comunicação oral. Com o passar da narrativa oral à escrita, o leitor (já não o ouvinte) estabelece uma relação solitária com o texto, onde sempre há um herói.

Para Benjamin, a notícia, por suas características deve ser plausível, coerente, diferentemente da narrativa, onde o valor da história narrada está em conceder ao ouvinte as possibilidades da sua interpretação, justificando-se a história como um meio de comunicação entre sujeitos e um instrumento da troca de experiências humanas.

A narrativa, no entender de Mara Caffé (1994) “é uma forma artesanal de comunicação. Nela está a particularidade de quem conta a história. Não é como na informação ou no relatório, onde se procura transmitir o puro em si do fato”. Quem conta a história imprime sua marca e cada narração sucessiva aumenta algo nessa história. No entanto, na relação entre o narrador e o ouvinte predomina certo interesse em conservar o que foi narrado.

Rivas, em sua obra, de forma não hierarquizante, mas dialógica, dá voz aos dois grupos (republicanos e franquistas). O narrador principal, Herbal, pertence ao lado vencedor (embora sempre sendo guiado pelo espírito livre e humanista do pintor, por meio do lápis que o guarda civil carrega). O protagonista, Daniel Da Barca, é um líder republicano. O foco, portanto, não radica em quem fala, mas sobre quem se fala.

Podemos afirmar, portanto, que a narrativa, geralmente em primeira pessoa, encarrega-se de preencher os vazios que a história concedeu aos vencidos. Neste sentido, o pesquisador Sebastião Leste (2011) afirma:

Buscando dar voz aos vencidos, os narradores rivasianos recuperam vários nomes de personagens reais. Daí a recorrência nos relatos históricos e ficcionais de personagens como Santiago Casares Quiroga, Federico García Lorca e Anxel Casal, por enumerar alguns. Embora a guerra seja a mesma e haja coincidências descritivas de algumas cenas, os quadros pintados sobre elas pela História franquista e pela ficção de Rivas imprimem, a partir do lugar enunciativo de cada uma, distinta intensidade de luz e sombra. Os dois quadros não poderiam, decerto, apresentar as mesmas cores, seja porque o espaço e o tempo da História se pretendem “reais”; seja, por outro lado, pelo aspecto inventivo e artístico que a narrativa literária atribui aos “acontecimentos”, segundo a conveniência do foco narrativo” (LESTE, 2011, p. 56).

Rivas opta por usar uma técnica de ficcionalização da História, e pratica o que Benjamin reivindica para a História: ruptura, descontinuidade e fragmentação, pois o autor rompe tanto com a cronologia como com a linearidade narrativa. Rivas, na sua construção narrativa adota um tempo fraturado, um passado construído de *agoras*, que outros também consideram como momentos fotográficos.

Herbal, ao fim do seu relato a Maria da Visitação e, portanto, ao fim de sua vida, reconhece os valores dos ideais republicanos ao tornar público seu sentimento empático com Daniel. “*Ellos fueron lo mejor que la vida me ha dado*” (RIVAS, 2006, p. 167).

É plausível afirmar que o protagonista de *El lápiz del carpintero*, Daniel Da Barca seja o alter ego do autor Manuel Rivas. Ambos são intelectuais, republicanos, humanistas. Desta feita, a história de Daniel é narrada por um de

seus inimigos, o guarda civil encarregado de vigiá-lo na prisão. No entanto, durante a narrativa, não só são exaltadas as virtudes do doutor Da Barca, como também observamos um algoz humano, empático com o doutor, a quem ele inveja e admira.

Devemos entender que Maria da Visitação é uma mulher desconhecadora do assunto que Herbal narrava, mas muito interessada em sua narrativa, principalmente nas aventuras amorosas platônicas, tanto de Herbal, como de Daniel e Marisa. E, podemos inferir da obra que a memória de Herbal não morrerá com ele, já que está em posse de Maria, quem provavelmente passará adiante essa história. No entanto, não consideramos a profissão da interlocutora relevante, já que ela era uma mulher jovem, “presa” em um clube em que se exercia a prostituição, vítima, portanto, de seu tempo moderno (fim da década de 90, fim do século XX), ela também é portadora (e, por conseguinte, merecedora) de um elemento de proteção e de consciência: o lápis.

Vislumbramos, por conseguinte, um raio de esperança nesta jovem africana residente em uma cidade fronteiriça. Uma jovem que mora em Fronteira, isto é, na linha tênue e invisível entre a ignorância e o conhecimento, entre o silêncio e a palavra, entre a desmemória e a memória, entre ser alguém preso ao seu passado ou alguém livre, merecedora de ser a hospedeira da voz desse pintor de sonhos, merecedora, portanto, de ter consciência. Assim, embora seja um instrumento de escrita, o lápis é um instrumento de continuação oral, já que sua escrita é efêmera, fácil de ser apagada.

Dentre outras, encontramos na obra em análise uma característica de Rivas muito relevante: a resistência e a re-existência. Para Rivas a literatura é um espaço de resistência e de segunda existência (re-existência). Porque para Rivas⁵⁶

⁵⁶ Poema “Somos lo que soñamos ser” (Manuel Rivas). *Somos lo que soñamos ser/ y esse sueño, no es tanto una meta/ como una energía/ Cada día es una crisálida/ cada día alumbra una metamorfosis/ Caemos, nos levantamos/ Cada día la vida empieza de nuevo/ La vida es un acto de resistencia y de reexistencia/ vivimos, revivimos/ Pero todo se sostiene en la memoria/ Somos lo que recordamos/ la memoria es nuestro hogar nómada/ Como las plantas o las aves emigrantes/ los recuerdos tienen la estrategia de la luz/ Van hacia adelante/ a la manera del remero que se desplaza de espaldas para ver mejor/ hay un dolor parecido al dolor de muelas/ a la pérdida física/ y es perder algún recuerdo que queremos/ esas fotos imprescindibles en el álbum de la vida/ por eso hay una clase de melancolía que no*

*La vida es un acto de resistencia y de reexistencia
Vivimos, revivimos
Pero todo se sostiene en la memoria
Somos lo que recordamos
La memoria es nuestro hogar nómada
Como las plantas o las aves emigrantes
los recuerdos tienen la estrategia de la luz
Van hacia adelante
A la manera del remero que se desplaza de espaldas para ver
mejor*

Essa ideia rivasiana é claramente constatável na característica manifesta por preservar, mediante (micro)narrativas orais, as características de um povo frente à globalização. Frente à tendência forte e imperante da eliminação da tradição oral, em *El lápiz del carpintero* temos histórias de Santa Compañía, de San Andrés de Teixido, das irmãs Vida e Muerte, dentre outras. E são, principalmente, os narradores e protagonista que apresentam estas tradições orais dando, assim, a conhecer a memória cultural e coletiva do povo galego, graças à escrita.

Uma estratégia de resistência é manifestada na linguagem codificada que, em *El lápiz del carpintero* pode ser vista em comentários futebolísticos que o doutor Da Barca utilizava para se comunicar com seus interlocutores republicanos, sob o desatento (por desconhecer os códigos) olhar de Herbal. Para Rivas, utilizar estratégias de linguagens não é novidade em sua vida, já que ele é um dos maiores expoentes da língua galega que, como já comentamos em outro momento deste trabalho, foi silenciada durante três longos séculos e, posteriormente, aconteceu o mesmo, durante a repressão franquista.

Em *El lápiz del carpintero*, Herbal decide ativar sua memória e, aproveitando uma ouvinte curiosa e atenta, Maria da Visitação, decide contar sua história. De acordo com Benjamin:

atrapa/ sino que nutre la libertad/ en esa melancolía como espuma en las olas/ se alzan los sueños.
Disponível em:
<http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=SOMOS+LO+QUE+SO%D1AMOS+SER&poeta=Rivas+Bar+r%F3s%2C+Manuel+>

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (BENJAMIN, 1994, p. 210).

E essa memória é diferente no romance e na narrativa. Ainda de acordo com Benjamin, a memória do romancista é

perpetuadora, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Por isso, Herbal transita da memória individual à memória coletiva. No entanto, devemos entender que assim como existem múltiplas memórias individuais, também podem existir mais de uma memória coletiva.

Outro narrador e protagonista da história rivasiana é o lápis (de carpinteiro). Ele personifica o narrador onisciente e também representa a memória coletiva. Ele começa sua travessia como um apêndice de Herbal que, no final do segundo capítulo, após uma descrição do guarda, conclui *“Dibujaba em servilletas de papel con um lápiz de carpintero”* (RIVAS, 2006, p. 21). E que veremos no último capítulo, com o qual inicia a narração: *“Herbal cogió el lápiz de carpintero y dibujó una cruz en el blanco de la esquila del periódico, dos trazos burdos como hechos con un buril en piedra de losa”* (RIVAS, 2006, p. 167).

O lápis é o representante de uma coletividade e pertenceu a várias pessoas. Podemos ver isso no quinto capítulo da obra:

El pintor había conseguido un lápiz de carpintero. Lo llevaba apoyado en la oreja, como hacen los del oficio, listo para dibujar en cualquier momento. Ese lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado a la huelga por las ocho horas y que con él escribía notas para El Corsario, y que a su vez se lo había regalado a Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros

hablando de amor: “Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto se ama”. Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamor. Y antes de que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico da Gloria con un trozo de teja. (RIVAS, 2006, p. 35).

Depois do assassinato do pintor, Herbal recolhe o lápis e ele será seu hospedeiro durante décadas, até o fim de sua vida. O espírito do pintor recomenda que dê o lápis a Maria da Visitação:

Maria da Visitação tenía los ojos brillantes. Había aprendido a aguantar las lágrimas, pero no a controlar las emociones. Mira, el brillo de las camelias tras la lluvia, le dijo el pintor a Herbal al oído. ¡Regálale el lápiz! ¡Regálaselo a la morena! Toma, te lo regalo, le dijo tendiéndole el lápiz de carpintero. (RIVAS, 2006, p. 169).

Herbal e o lápis são representantes da memória coletiva, embora cada um represente um tipo de memória. Herbal poderia parecer, num princípio, representante de uma coletividade, mesmo que não tenha sido planejado, numa coletividade que atuou na Guerra Civil do lado franquista. E o lápis seria o representante do lado republicano. Ele pertence a carpinteiros que atuavam ativamente contra Franco: Vidal, seu primeiro proprietário era operário; Villaverde era um libertário e humanista comunista (sua segunda filha chamava-se Fraternidad, nome muito utilizado durante a brevíssima II República espanhola como lema da revolução francesa de 1789); Villamar foi um sindicalista fuzilado pelos passeadores na Falcona; o seguinte foi o pintor, que também foi fuzilado, neste caso por Herbal, novo proprietário do lápis que, entregará depois a Maria da Visitação (prostituta). Estes dois últimos proprietários do lápis, em princípio, estão desprovidos de qualquer tipo de ideologia.

É a partir do final do século XX, quando começam a se popularizar termos como “memória coletiva” ou “memória histórica” para fazer referência às atuações políticas voltadas à recuperação de fatos ou acontecimentos do passado, esquecidos ou ignorados voluntariamente em determinados contextos e situações históricas.

Mesmo admitindo a individualidade das lembranças, Halbwachs, (*apud* Sánchez Zapatero, 2010) afirma que a memória é, sempre, um ato coletivo, mercê a que está condicionada por marcos sociais que funcionam como pontos de referência. De acordo com o pesquisador:

los recuerdos son siempre personales, pero sólo adquieren su significado cuando son puestos en relación con las estructuras conceptuales creadas por los miembros de una comunidad a través de la cultura, el arte, la política, los medios de comunicación o la literatura. (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2010, p. 22).

Por isso, “memória coletiva” não se refere à capacidade que as sociedades têm para lembrar, e sim à importância que elas e as suas construções mentais comuns possuem para configurar a memória individual. É o sujeito que lembra, mas sempre o faz condicionado pelo contexto que o rodeia.

Ramón Ramos, confirma a teoria de Halbwachs, quando explica a importância do tempo histórico ao qual o sujeito pertence. Segundo ele, “*la memoria informa sobre un pasado del presente, es decir, un pasado que cambia y se reescribe en función del presente –de los sucesivos presentes--.*” Esta reconstrução é operada socialmente. A principal razão está em que “*al no ser la experiencia la de un ser práctico y comunicativamente aislado, sino la de alguien que comparte el mundo con otros, esos otros participan también en la memoria de lo ocurrido*”.

Herbal não participou da Guerra Civil do lado franquista por convicção. Ele era um jovem que praticamente não havia saído nunca do seu vilarejo natal, até ter que cumprir com o serviço militar e, portanto, abandonar o lar onde convivia com um pai autoritário e rude. “*Él estaba convencido, por algunos precedentes que no vienen al caso, de que su padre era em verdade capaz de ahogarlo*” (RIVAS, 2006, p. 47). Por isso, cumprir com o exército não era um peso. “*Para él aquello había sido un respiro*” (RIVAS, 2006, p. 47). Formou parte das tropas do general Franco e decidiu ficar, não por convicção, mas por dinheiro:

Una mujer, arrodillada ante su marido muerto, le había gritado con los ojos enrojecidos: ¡Soldado, tú también eres pueblo! Sí,

pensó, es cierto. Maldito pueblo, maldita miseria. En lo sucesivo trataría de cobrar un salario por sus servicios. Se metió guardia. (RIVAS, 2006, p. 47).

Por isso, podemos afirmar que Herbal é um personagem *neutral*, sem um marcado posicionamento político, uma vez que não foram questões ideológicas, e sim econômicas, que o levaram a formar parte do bando franquista e ser guarda civil. Contudo, embora Herbal não apresente uma proposta ideológica clara, isso não significa que a obra esteja desideologizada, como afirmam alguns autores.

Para Ricoeur (2004), “a história é uma escrita”. E esta escrita pode ser também uma “representação literária”, pois a história manifesta seu pertencimento ao campo da literatura, em sua perspectiva narrativa. Essas representações, assim como a memória, estão carregadas de ideologia, posição de classe, visões de mundo, que, conjuntamente, cimentam as representações das características específicas do grupo que as elabora.

Este pensador francês afirma que a memória participa do “mundo da experiência”, e torna o homem capaz da rememoração fiel ao passado (“memória feliz”). Esta expressão é o que Ricoeur denomina “o pequeno milagre da memória”. No entanto, ele identifica uma memória impedida, que deve ser de grande interesse para o trabalho psicanalítico, uma “memória manipulada” e uma “memória comandada”, ambas decorrentes das formações e distorções políticas e ideológicas da memória. A “memória manipulada”, surge dos esforços pela promoção de uma identidade construída sobre crenças e recusas, da visão do “outro” como fonte da infelicidade ou do perigo. Isto pode ser visto claramente em *El lápiz del carpintero*. Herbal sofre de “memória manipulada” em vários momentos, especialmente quando conta a Maria da Visitação sobre o assassinato do pintor. O diretor da prisão advertiu a Herbal para que o pintor não sofresse.

Aun así fue capaz de hacer el paripé. Acompañó a los paseadores a la celda. Pintor, le dijo, puede salir en libertad. Acababan de escucharse los toques de las doce en la campana de la Berenguela. ¿En libertad a las doce de la noche?, preguntó

el pintor, desconfiado. Venga, fuera, no me lo ponga difícil. Los falangistas se reían, ocultos todavía en el pasillo. Y a Herbal la encomienda no le costó ningún trabajo. Porque él, a la hora de matar, se acordaba de su tío el trampero, el mismo que les ponía nombre a los animales. A las liebres les llamaba Josefina y al raposo, don Pedro. Y porque, a decir verdad, le había tomado aprecio a aquel señor. Porque el pintor era un señor hecho y derecho. (...) Así de recto era el pintor, explico Herbal a Maria da Visitação. (RIVAS, 2006, p. 25-26).

Já a “memória comandada” se torna manifesta toda vez que alguém é submetido a um processo de direcionamento da sua consciência, o que por sua vez também pode ser explicado por razões políticas ou ideológicas.

Ricoeur situa a memória manipulada no campo das relações de poder. De acordo com o autor “a especificidade dessa segunda abordagem situa-se no cruzamento entre a problemática da memória e da identidade tanto coletiva como pessoal” (RICOEUR, 2004, p. 94). As manipulações da memória são inseridas nas tentativas de expressões públicas de identidades e memórias e estão expressas em processos ideológicos. Para Ricoeur, as ideologias são fundamentais à construção de narrativas e o papel da narrativa é indispensável para a constituição e modificação da identidade. A ideologia, portanto, exerce sua função de legitimação de sistemas de poder, veiculando ações à cultura social. Por isso, a memória, como organizadora do esquecimento é fundamental para entender a manipulação.

Ao abordarmos, de acordo com Gusmão (2014) a memória como “representação do passado”, não queremos conceber os significados socialmente construídos e negociados como uma subjetividade imóvel, pelo contrário, analisamos as representações, essencialmente, como significados móveis entrelaçados à sociedade e à história de um presente contínuo. A partir dessa ótica, as representações possuem identidade tanto com o presente como também com o passado, simplesmente por que é causa e efeito da história, é determinante e determinado pela prática social.

No entender de Jedlowski (*apud* Gusmão, 2014 p.403), as representações sociais, assim como a memória, “estão carregadas de ideologia, posição de classe, visões de mundo, que, conjuntamente, cimentam as representações às

características específicas do grupo que as elabora”. Para o autor, até o próprio caráter seletivo da memória tem uma razão, que só é percebida pelo “esquadrinhamento” dos interesses ideológicos do grupo que recruta o objeto memorado. Assim, a memória coletiva não corresponde sequer a todas as representações do passado que, elaboradas de outra forma, estão à disposição dos membros de uma sociedade.

Já Halbwachs (2006) compreende a memória como um construto social efetuado no presente. Por isso, reconhecemos que os significados e valores contidos no objeto memorado estão completamente sujeitos à manipulação decorrente do próprio caráter seletivo da memória. Dessa forma, a memória contém posicionamentos ideológicos e é uma construção parcial e comprometida com interesses implícitos na seletividade da memória social.

Ainda de acordo com Halbwachs (2006), toda memória, inclusive a individual, está inscrita em quadros sociais, pelo que resulta impossível de falar de uma memória absolutamente individual sem vínculos com o coletivo. Portanto, existem tantas memórias quantos foram os grupos sociais. Já na opinião de Gusmão (2013):

a relação dicotômica esquecimento/conservação implícita na memória social, se torna ainda mais agravada quando nos referimos à sociedade capitalista, onde distintos grupos possuem desiguais formas de inserção. São valores múltiplos com diferentes possibilidades de se fazerem subsistir, o que inevitavelmente resulta na prevalência de interesses hegemônicos, sustentados a partir de uma máquina pública altamente submersa numa ideologia. Essas relações desiguais de poder, realçadas pela discrepância econômica entre os grupos sociais, potencializa a seletividade da memória, tornando-a ferramenta de sustentação da estratificação social. Na oportunidade, a memória frequentemente aciona simbologias, valores e condutas, com vistas a reproduzir dominação, e fazendo prevalecer memórias oficiais, disseminadas por aparelhos de mídia e pelo Estado, que massificados numa sociedade colonizada pelo consumo, destitui da população a opção por uma memória que exceda a hegemônica. (GUSMÃO, 2013, p. 406).

Gusmão (2013) ainda acrescenta que para entender a memória é necessário compreender as condições sociais e históricas em que são construídos esses significados, além de entender a sociedade como “um todo

orgânico” composto de contradições produzidas e reproduzidas segundo a dinâmica impressa pela história na sociedade.

Discorrendo sobre memória coletiva, Halbwachs (2006) afirma que embora a história se demonstre compartimentada por períodos, essa fragmentação é esquemática pois no decorrer de diferentes momentos, Halbwachs (2006, p. 104) afirma que há um “fio de continuidade” entre os grupos. A memória coletiva faz transcorrer ideias que são “não apenas os fatos, mas os modos de ser e de pensar de outrora que se fixam assim na memória” (p. 85)

O historiador Aróstegui (2006) comenta que *“No hay Historia sin Memoria, pero la primera tiene su propia autonomía y está sujeta a un método, mientras la segunda posee una dimensión reivindicativa de carácter político y ético”*. Nessa mesma linha, Aróstegui (2006) ainda destaca diversos tipos de memória:

frente a la memoria (representación permanente de la experiencia en la mente individual y en los colectivos humanos), que opera con carácter plural y particular –hay tantas memorias como grupos—y es frágil, selectiva y manipulable, se sitúa en la Historia, con vocación universal y contenido veritativo, que opera como “racionalización y objetivación temporalizadas y expuestas en un discurso”. Se enfrentan, pues, Memoria-recuerdo (que retiene el pasado) y la historia-discurso (que lo explica). (ARÓSTEGUI, 2006).

Estes dois relatos são, por conseguinte, *“diferentes pero en estrecha relación”*. A historiografia deve incluir a memória, mas a memória não é equivalente à historiografia. Para que a memória seja história é necessária uma operação historiográfica, tornando a memória “anônima” em memória “objetivada”. Aróstegui coincidia com Todorov no uso da memória e o esquecimento, e acrescentava, ainda, que o excessivo culto à memória é um abuso da mesma e que deveríamos superar a comemoração obsessiva do passado e diferenciar entre a recuperação “literal” e a “exemplar”.

Aróstegui (2006) aponta que o grande problema da relação entre a memória e a história está nas memórias traumáticas. A memória histórica não é a história, mas a “assunção, adoção ou apoderamento” da memória do grupo. Já para Nora (1984, p. 9), “a memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir”

O fato de existirem tantas décadas de silêncio não significa que estes sujeitos tenham perdido a memória. Na história rivasiana, o mesmo que acontece nesse período histórico da Espanha, a memória esteve silenciada enquanto esteve em vigor o poder político que assim o exigia. Na história da Espanha, o franquismo e o pacto de silêncio, e na história de Rivas, esse silêncio até a morte de Daniel Da Barca.

Herbal foi fruto de suas circunstâncias: pobreza extrema e um pai autoritário e desumano, que o tratava como um animal. Neste fragmento, tem-se uma ideia da sua formação psíquica quando ele narra como conheceu sua grande paixão não correspondida, Marisa Mallo:

La primera vez que vio a Marisa Mallo fue como si hubiese salido de la cajá de membrillo para pasear por la feria grande de Fronteira. Habían ido a vender un cerdo y patatas tempranas. De la aldea al pueblo había que andar tres kilómetros por senderos de lama. El padre iba delante, con su sombrero de fieltro y la pequeña en los brazos, detrás la madre con el pesado cesto en la cabeza y él en el medio, tirando del puerco que iba atado con un cordel a la pata. Para su desesperación, el animal intentaba constantemente hozar en el lodo y cuando llegaron a Fronteira parecía un enorme topo. Su padre le dio una bofetada. ¿Quién va a comprar este bicho? Y allí estaba él, en la feria, limpiando la costra con un manojo de paja, cuando alzó la cabeza y la vio pasar. Destacaba como una dueña entre el ramillete de las otras chicas, que parecían acompañarla sólo para que la señalasen con el dedo y dijiesen ésa es la reina. Iban y venían como bandada de mariposas y él las seguía con la mirada, mientras su padre blasfemaba porque nadie iba a comprar aquel cerdo tan sucio, y todo por su culpa. Y él soñaba que el marrano era un cordero, y que ella se acercaba y le peinaba los rizos con sus dedos. Habría que venderte a ti, y no al cerdo, murmuraba su padre. Si es que alguien te quisiera. Mi padre era así. Si empezaba el día maldiciendo, ya no tenía marcha atrás, como quien cava y cava un pozo de mierda bajo los pies. Y yo pensaba que sí, que ojalá viniese alguien a comprarme y me llevase atado de un cordel por la pata. (RIVAS, 2006, p. 50-51).

No entanto, estamos ante um personagem, Herbal, que faz um exercício de memória para lembrar como conheceu, ainda na infância, Marisa, seu grande amor platônico. Em seu texto publicado em 1899, “Lembranças encobertas”, Freud (p. 333) relata que “nossas vidas podem ser reproduzidas na memória como uma cadeia concatenada de eventos. Dessa época em diante, entretanto, estabelece-se uma relação direta entre a importância psíquica da experiência e

sua retenção na memória”. Ou seja, o que é importante, devido a seus efeitos imediatos, ou diretamente subsequentes, é recordado, o que é julgado não essencial é esquecido.

Herbal lembra de todos os fuzilamentos que realizou e a única forma que encontra de narrá-los é justificando-os. Ele é plenamente ciente da dificuldade de contar esses episódios cruéis e nessa tarde-noite, sente a necessidade de contar seu passado difícil, sempre justificando-o. E como ideologicamente não pertencia ao grupo repressor (como mencionado anteriormente, ele entrou na guarda civil para sair da miséria e da humilhação constante do pai), recorre a um motivo que o ajude a se libertar dessa culpa, desse remorso, que é a tentativa de humanizar seus atos. Isso pode ser visto quando ele assassina o pintor, e o justifica afirmando que o libertou de uma humilhação maior.

Herbal também justifica a morte do cunhado, merecedor de tal fim por maltratar a irmã. Herbal pensava dissimular a morte do cunhado, mas impulsivamente disparou três vezes. *“Lo tenía todo pensado. Pensaba alegar que se me había escapado uno al limpiar el arma. Por aquel entonces eso era muy frecuente”*. (RIVAS, 2006, p. 168).

Jacques Hassoun (1996, p. 65), define o processo de transmissão da memória como um *“decir a medias que transmite un no sabido a lo que también habría que agregarle lo no vivido. E ainda reflexiona sobre o esquecimento, “essa porción del no-recuerdo”* que é constituída como um saber e que também compõe e nutre o discurso da memória. O relato de nossa memória, portanto, é conformado a partir do que sabemos e do que não sabemos, o que equivaleria a um saber parcial sobre nós mesmos.

Todavia, para Hassoun o tempo dessa transmissão nem sempre é linear. É um processo denso no qual participam sujeitos e instituições que vão imprimir seus próprios desejos. A multi-temporalidade é um elemento que sempre devemos levar em consideração. E ainda destaca esse teórico que o silêncio e a repressão de uma memória traumática é o que mais limita às novas gerações para processar e compartilhar essa carga, para poder estar vinculado à história de tal forma que permita uma recreação da herança que não seja só uma simples

repetição. Nesse sentido deve-ser repensada a ideia da transmissão como mera reprodução da memória. Pelo contrário, disse Hassoun:

una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para mejor reencontrarlo (...) El pasado nunca nos termina de abandonar, y la idea de una liberación total es impracticable y poco eficiente". (HASSOUN, 1996, p. 17).

Nesse re-encontro com o passado, também há lugar para o esquecimento. E esse esquecimento não deve, portanto, ser desprezado.

Nessa mesma linha vai a opinião de Guadalupe Santa Cruz, para quem a linguagem não tem justiça própria, no entanto é possível que *“se deje acosar por la memoria. La memoria traumática, más que cualquier otra, conmina al lenguaje a hacer de su delirio una composición, a dar vida a nuevas narraciones”* (SANTA CRUZ, 2000, p. 105-106).

Consoante a ideia de transmissão de Hassoun (1996), Herbal narra sua história a Maria Visitação, uma prostituta. Recontar sua história dá a conhecer sua existência, solitária, silenciosa, desde o fim da Guerra Civil. Herbal assassina o cunhado por maltratar sua irmã, pelo que foi condenado à prisão. Não temos relatos de sua estadia no cárcere, só sabemos que era amigo do irmão de Manila, a quem conheceu em suas visitas ao irmão. De lá, saiu para ser vigia no local de Manila, sua possível companheira. Neste “novo” ofício, Herbal também é retratado ao longo da obra como um homem reservado, em silêncio. Podemos concluir, portanto, que Herbal havia guardado silêncio durante décadas sobre esse período traumático de sua vida (embora ele fizesse parte do grupo ganhador).

Para Hassoun (1996) a necessidade de transmitir está inscrita na História, especialmente quando um grupo ou civilização esteve submetida a comoções mais ou menos profundas

(...) porque todos estamos inscritos –uno por uno- em uma genealogia de sujetos que no ignoran que son mortales. (...) Somos todos portadores de un nombre, de una historia singular (biográfica) ubicada en la Historia de un país, de una región, de

una civilización. Somos sus depositarios y sus transmisores.
(HASSOUN, 1996, p. 69).

Em sua obra *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Gina Saraceni (2008), parte da tentativa de decifrar o que seria projetado ao *escribir hacia atrás*. A autora entende a escritura como um espaço de tensão que origina um movimento prospectivo e retrospectivo ao mesmo tempo e que provoca um deslocamento que ao avançar, retrocede para dar existência ao ausente com o intuito de significar o passado e fazê-lo evento (SARACENI, 2008, p. 205). Ao mesmo tempo, *mirar hacia atrás* exige interpretar as marcas do passado como uma forma de responder a questões sobre a própria identidade e a identidade do outro, cuja memória é confiada para fazê-la sobreviver “*a través de uno y de su duelo por el ausente*”.

Saraceni também revela o vínculo existente entre a memória individual e a memória coletiva; ambas constituídas

por tradiciones, saberes, lugares, fechas, relatos y también por representaciones y prácticas que se heredan del pasado pero que se reactualizan en el presente. Y es justamente en el cruce entre el recuerdo personal y el colectivo; esto es, entre la esfera de lo íntimo y privado y de lo público y social donde los relatos se funden para constituir la identidad que muchas veces resulta en lo que la autora denomina un “nosotros problemático.”
(SARACENI, 2008, p. 16).

Nessa busca pela identidade, *volver hacia atrás* implica recuperar algo que falta, que está ausente, e para retroceder o meio ideal é a escrita, porque ela “*no intenta restituir sino aproximarse a ese relato que siempre va a faltar*” (p. 34). Todos encontram na escritura a possibilidade de *volver hacia atrás* apelando à memória coletiva oferecida pelos outros, pelos país, avós, comunidade a que pertence. Este é um recurso que, como vemos, utiliza Manuel Rivas ao longo de toda sua obra, por exemplo, ao ficcionalizar a história de Comesaña e Chonchiña.

Em *El lápiz del carpintero*, Herbal não utiliza a escritura, mas a oralidade para “*volver hacia atrás*” nos limites da autobiografia e evoca a memória para reconstruir e reconhecer uma parte da própria história pessoal, geralmente

extraviada ou excêntrica. De acordo com Saraceni (2008) olhar para atrás reorganiza a história a partir de suas faltas e seus vazios. Já para Hassoum (1996), a tarefa de resgatar e reelaborar a própria história “*responde a uma necesidad expiatoria de quienes viven en la perpetua melancolía del pasado, de la lengua y del lugar originario*”.

Todavia, não se trata de *volver hacia atrás* com o intuito de recuperar a origem como instancia permanente e segura, mas como algo no tempo que devemos decifrar, interpelar, construir, dar significação. Trata-se de completar mediante a escrita a ausência, a elipse da história.

E Saraceni (2008) vai além, para ela a escritura realiza o papel de herança. O narrador, a título de herdeiro, “inventa” uma história que lhe permita recuperar o passado. A escritura é, por conseguinte, um modo de corrigir o passado e poder recriá-lo desde a lembrança presente. Podemos concluir, portanto, que Rivas escreve contra o esquecimento, para preencher os silêncios, voluntários ou forçados, dessa geração que participou da guerra, e das seguintes (filhos e netos dessas vítimas). Para isso, Rivas recorre a um legado deixado por seus pais, seus avôs, seus vizinhos, e toda a comunidade em geral, mas, em *El lápiz del carpintero*, ao conhecer e tentar recriar a vida dos dois protagonistas, Rivas recorre à própria existência deles e explora o lado afetivo e íntimo, assim como as relações políticas.

A pesquisadora Adriana Fiuza (2010) confirma a existência de dois movimentos contraditórios na Espanha atual no que se refere à memória histórica. Por um lado, um grupo de intelectuais que registram uma tentativa excessiva de recuperação da memória, criticando esse processo, e por outro, o grupo do qual o próprio Manuel Rivas faz parte, que denuncia a amnésia histórica, prejudicial ao desenvolvimento da sociedade. Mesmo com tantas narrativas surgidas nas últimas décadas ambientadas na Guerra Civil, o conflito fratricida não está completamente superado pela sociedade espanhola e parece ser um tema inesgotável.

Esse tema é recorrente na obra *rivasiana* e teria a função de refletir acerca da banalização da passagem do tempo e do esquecimento de fatos históricos por uma sociedade altamente imediatista. Por isso, Rivas participa desse projeto

de rememoração da história recente da Espanha, de forma crítica, buscando no passado as explicações do presente.

Em alguns lugares, como na Espanha, a literatura de testemunho recupera histórias atropeladas pelas ditaduras militares. Através do narrador, as vozes dos mortos e dos mutilados podem ainda ser ouvidas. E, às vezes, os limites entre a verdade e a ficção se ofuscam no contar dessas histórias.

Na narração do acontecimento bélico, o narrador-personagem, quando vai lembrando, evoca e representa (re-apresenta: volta apresentar e tornar presente) essa experiência. “As suas próprias pegadas aparecem sempre na narração, seja pelo fato de tê-lo vivenciado ele próprio, seja por tê-lo vivenciado como receptor de uma história”⁵⁷ (BENJAMIN, 1986, *apud* SÁNCHEZ, 2006, p. 9).

E na narrativa espanhola contemporânea, particularmente na da última década do século XX, aparece uma questão recorrente, que Sánchez (2008) considera “a transmissão do testemunho e a questão de em que medida a memória pode ser transmitida, de forma verídica, de uma geração à outra...”⁵⁸ (SÁNCHEZ, 2008, p. 4).

A obra analisada inicia-se com um estranhamento por parte de Sousa ante Daniel Da Barca que está disposto a contar sua história e demora a surgir uma identificação entre ele e seu interlocutor. No entanto, essa identificação foi imediata entre o outro co-protagonista, Herbal, e Maria Visitação. Sánchez (2008) tenta justificar isso ao afirmar que:

Quando a memória comunicativa forma parte do entramado literário – por meio da *literaturização* da oralidade com o uso do estilo indireto, sem marcas que o explicitem, ou através do uso do estilo indireto livre – o caráter pedagógico pode vir a dar lugar a um plano mítico em relação à figura do vencido. Isso leva a metáforas que remarcam a urgência e a necessidade de narrar, de transmitir histórias locais que fazem uso do veículo da oralidade e que só parcialmente e veladamente tiveram lugar na escritura (...) É levada a cabo uma recuperação da identidade de heróis locais conhecidos pelos sobrenomes familiares e por

⁵⁷ “Sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado, sea por haberlo vivido él mismo, sea por haberlo experimentado como receptor de una historia” (tradução nossa).

⁵⁸ “la transmisión del testimonio y la cuestión de en qué medida la memoria puede ser legada, de manera verídica de una generación a la otra...” (tradução nossa).

fatos divulgados através do canal oral. São destacadas as alusões que resgatam homens comuns, que não têm lugar na história oficial, e que especialmente durante décadas não tiveram espaço na história oficial do franquismo.⁵⁹(SÁNCHEZ, 2008, p. 5).

Dois elementos não são isentos na obra em análise: o trauma e o testemunho. Para a pesquisadora Dolores Vilavedra (2007, p. 4), o trauma requer integração, pelo bem do testemunho e pelo bem da cura. No entanto, por outro lado, a transformação do trauma em memória narrativa que permita verbalizar e comunicar a história, e integrá-la ao nosso conhecimento do passado (e ao de outros), pode provocar uma perda de precisão e de força que caracterizam as lembranças traumáticas⁶⁰.

Na tentativa de representar experiências ou acontecimentos traumáticos o testemunho, a ficção e a história têm, segundo LaCapra (*apud* Vilavedra, 2007, p. 4), aspectos em comum, mas também diferem no relativo sobre a verdade e a formas de emoldurar a narrativa. O testemunho requer verdade frente à experiência, enquanto a história requer verdade sobre os acontecimentos, a interpretação e a explicação também requerem verdade, em menor intensidade, sobre a experiência. E a ficção, quando necessita de um sentimento de verdade histórica, o faz de forma indireta, informativa e, por vezes, desconcertante. Ainda que aluda ao passado recente, a ficção explora o traumático e, de forma perturbadora, os aspectos afetivos e emocionais da experiência e da

⁵⁹ Cuando la memoria comunicativa forma parte del entramado literario —a través de la literaturización de la oralidad mediante el uso del estilo directo, sin marcas que lo expliciten, o mediante del uso del indirecto libre—el carácter pedagógico puede dar lugar a un plano mítico en relación con la figura del vencido. Esto lleva a metáforas que remarcan la urgencia y la necesidad de narrar, de transmitir historias locales que se valen del vehículo de la oralidad y que sólo parcialmente y en forma velada han tenido lugar en la escritura (...)Se lleva a cabo una recuperación de la identidad de héroes locales conocidos por sobrenombres familiares y por hazañas difundidas a través del canal oral. Se destacan las alusiones que rescatan experiencias de hombres corrientes, que no tienen su sitio en la historia oficial, y que especialmente durante décadas no han tenido sitio en la historia oficial del franquismo.

⁶⁰ El trauma requiere integración, por el bien del testimonio y por el bien de la cura. Pero, por otra parte, la transformación del trauma en memoria narrativa que permita verbalizar y comunicar la historia, e integrarla a nuestro conocimiento del pasado (y el de otros), puede hacer perder la precisión y la fuerza que caracterizan al recuerdo traumático (tradução nossa).

compreensão, e, desse modo, mesmo que atenuado, serve de consolo para os traumas.

Para Vilavedra (2007, p. 5), a literatura galega trabalha com memórias e não com “a” memória. Em resumo, acaba resgatando memórias parciais ou marginais (independentemente da ideologia política), que possibilitam a elaboração de uma memória única e coletiva. E afirma que a memória “resgata” porque *El lápiz del carpintero*, como já foi visto, parte de um fato real, reconstruído por Rivas com maior ou menor fidelidade, mas não estamos ante casos de ficção ou invenção total. O valor de verdade do real, portanto, pode legitimar o tratamento de um tema que não aceita a trivialização do ficcional.

Em Rivas, a memória grupal aparece encarnada em um indivíduo (Daniel Da Barca) que cobra uma dimensão heroica e exemplarizadora devido às suas virtudes. Esses personagens (embora inspirados em pessoas reais, são personagens de ficção), perfeitos, inquebrantáveis moralmente.

Na geração de Rivas, os protagonistas e ou o narrador principal já não pertencem ao grupo dos vencidos, e sim dos vencedores, algo que podia ser considerado como mecanismo compensatório de justiça histórica, e, de acordo com Vilavedra, é possível afirmar que o “discurso literário sobre a guerra alcança a definitiva maturidade”. E esta fronteira é estabelecida em *El lápiz del carpintero* e seu principal narrador (e coprotagonista), Herbal que, embora no grupo vencedor, resume “perfeitamente as contradições e tensões sociais que, em última instância, provocaram a guerra e com quem não podemos evitar sentir certa empatia”⁶¹ e, talvez este seja um dos pontos centrais da obra, devido à desconstrução binária.

Rodrigues (2012) é enfática ao declarar que “afirmar que o discurso literário possui um valor documental e apenas isso seria fazer um desserviço para os estudos literários”. No entanto, o discurso literário fala do mundo e, portanto, tem estreita relação com os contextos históricos. Na visão de

⁶¹ “a la perfección las contradicciones y tensiones sociales que, en última instancia, provocaron la guerra y con el que no podemos evitar sentir una cierta empatía” (tradução nossa).

Rodrigues (2012), o discurso literário não está alheio aos acontecimentos e momentos históricos. E argumenta:

A literatura não consiste em um documento que corrobora o discurso histórico, mas tem um aspecto de ruína, de um indício não intencional do passado, como explica Flávio Kothe: Um monumento assume o carácter de indiciar intencionalmente o passado, enquanto o documento indicia o passado sem que o gesto de sua constituição necessariamente contivesse esse adendo. A obra enquanto ruína é um legado do passado: sempre há um hiato de tempo entre autor e leitor. A ruína, resto de um mundo que já foi e já se foi, aproxima-se do documento por não constituir-se, *a priori*, com a intenção de testemunhar propositalmente o passado. (RODRIGUES, 2012, p. 88).

A construção da memória coletiva, segundo Rodrigues, costuma ser realizada por aqueles que se encontram numa posição de poder e não pretendem abandonar essa posição privilegiada. Por isso, além da criação de um aparato simbólico que busque legitimar sua posição, o discurso histórico também pode funcionar como apoio para essa legitimação (RODRIGUES, 2012, p. 80)

De acordo com Walter Benjamin (*apud* RODRIGUES, 2012, p. 81), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Por isso, o acesso a informações nunca será completo. Pelo contrário, trata-se de muito mais que um acesso a reminiscências, a lembranças subjetivas, a ruínas, que em absoluto serão totalmente correspondentes aos fatos: “O historiador/alegorista benjaminiano é aquele que se dirige para as ruínas da história/catástrofe para recolher os seus cacos”. (RODRIGUES, 2012, p. 81).

Por isso podemos afirmar que o discurso histórico não abarca a realidade como realmente aconteceu, não há imparcialidade. Aqueles que constroem o discurso histórico fazem parte de uma classe e ecoam o modo de pensar dessa classe, já que o discurso é construído a partir de uma relação de empatia. Segundo Benjamin (*apud* RODRIGUES, 2012), os historiadores estabelecem uma relação de empatia com os vencedores. Para ele há uma ligação forte entre os que dominam em um dado momento (construtores do discurso histórico) e os que dominaram em momentos anteriores, ou seja, os vencedores de hoje estão intimamente ligados aos vencedores de outrora.

Seguindo com a teoria de Benjamin, não há cultura sem barbárie, portanto, não há como valorizar um bem cultural sem aniquilar os outros. A aculturação é um instrumento de dominação e, para ser um vencedor, é preciso acabar com a cultura dos que se pretende dominar. Por isso, para Benjamin, a história não é o discurso da realidade, já que se a história do mundo não é a dos vencedores, a História sendo a narração da história dos vencedores, não pode corresponder à realidade.

Na literatura galega houve um antes e um depois no tratamento do tema da Guerra Civil em sua sociedade. De acordo com Vilavedra “para o bem e para o mal” e esse marco foi a obra literária de Manuel Rivas e suas adaptações fílmicas. Tanto *La lengua de las mariposas* (baseado em três contos de *¿Qué me quieres, amor?*), como *El lápiz del carpintero*. Vilavedra argumenta:

A rápida canonização deste autor graças a estas obras provocou um efeito de retroalimentação no tema, que se beneficiou dos prêmios recebidos por Rivas e, no geral, da simpatia que o autor desperta em amplos setores sociais. No entanto, um sucesso tão expressivo não se dá sem consequências, e é mister perguntar-se como esse tipo de romances influem na construção do discurso coletivo, isto é, que risco corremos ao permitir tacitamente que a ficção ocupe uma posição tão central na fixação desse discurso⁶². (VILAVEDRA, 2007).

E ainda afirma que, com a ficção, “inicia uma despolitização, deshistorização e descontextualização do acontecimento histórico”⁶³, presente em *El lápiz del carpintero*, levando-a a se questionar até que ponto esse tratamento literário do tema da Guerra Civil não condiciona a sensibilidade social, e se isso é positivo, como se acreditava até então, ou negativo, tendo em vista que a dimensão política é relevada a um segundo plano em benefício da

⁶² La veloz canonización de este autor gracias a estas obras produjo un efecto de retroalimentación sobre el tema, que se benefició de los premios recibidos por Rivas y, en general, de la simpatía que el autor despierta en amplios sectores sociales. Pero un éxito tan masivo no se produce sin consecuencias, y cabe preguntarse por cómo influyen en la construcción del discurso colectivo sobre el pasado este tipo de novelas, es decir, qué riesgo corremos al permitir tácitamente que la ficción ocupe un lugar tan central en la fijación de ese discurso. (tradução nossa).

⁶³ una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico

dimensão emocional. Para isso é necessário verificar quais os riscos de qualquer tentativa de narrativização da história.⁶⁴

A memória foi recuperada pela narrativa oral de Herbal. Em *El lápiz del carpintero*, a narração é feita por meio da oralidade. Herbal faz o exercício de recordar para transmitir a história por meio da conversação para, desse modo, recuperar e manter a própria identidade e, também, a memória tem a função de lembrar e transmitir o que aconteceu às futuras gerações.

Em *El lápiz* a maior parte das lembranças são traumáticas. Praticamente não há lembranças bonitas. À exceção de Herbal ao lembrar de quando conheceu, ainda na infância, a sua amada Marisa Mallo. No entanto, sua vida era triste, pobre, rodeada de violência doméstica. A lembrança desse passado duro, doloroso, que o doutor Da Barca chama de “*dolor fantasma*”, que também é o que sente Herbal pouco antes de sua morte. Essa dor que faz parte do passado, que está aí, e pode não ser vista, mas com certeza é sentida. Essa dor que aparece ao se lembrar. É a dor da memória.

Consoante Osorio (2007) “*Frente al vacío que produce la guerra, lo único que queda es llenarlo con el recuerdo. Es muy difícil olvidar por voluntad*” (p. 26) e menciona Umberto Eco que acrescenta: “*se olvida por enfermedad, por trepanación cerebral, por represión, por ebriedad o por accidente. Pero, según parece, es imposible olvidar por voluntad*” (Eco, 1998, apud OSORIO, 2007, p. 26). Porque contar alivia a dor, permite desabafar. Por isso há tantas histórias dentro do romance: histórias da Santa Compañía, de Vida e Muerte, da rainha das abelhas, canções, entre outras. Todas estas são histórias contadas pelos presos, dentro da prisão.

Para Leste (2011) esta obra rivasiana é composta por “memórias-recortes feitos por Rivas, não exatamente com o intuito de evidenciar apenas alguns eventos esquecidos pela abarcadora narrativa oficial, mas também como invenção de outras verdades para fatos que a História narrou, mas sob a ótica dos vencedores”. Rivas utiliza, portanto, a técnica fotográfica para tentar

⁶⁴ vid. LaCapra, p. 65, apud Vilavedra, *Novela e memoria histórica*, Grial, nº 184, 2009.

representar o todo, visto pela memória, mas a partir do motivo enquadrado pelo obturador, consciente, pois, da impossibilidade de se abarcar a realidade no seu todo. O fora do quadro é, assim, não uma imagem, mas uma imaginação, um motivo à margem do que está dentro do foco (LESTE, 2011, p. 29).

Nesta obra em questão, as narrativas são apresentadas como um jogo duplo, misturando personagens reais que vivenciaram esses fatos e que são levadas para o espaço da ficção. Enquanto personagens fictícios são os responsáveis de narrar a história, sem um compromisso explícito sobre a verdadeira história. Isto é, o doutor Da Barca encarna um personagem verídico, o doutor Comesaña, médico republicano que foi preso durante a Guerra Civil, condenado a morte e, posteriormente, exilado a América, frente a Herbal, personagem criado por Rivas para ser um dos transmissores desta história. Em sua análise, Leste (2011) tece o seguinte comentário sobre a obra em análise:

os discursos apresentam pelo menos três níveis de ficcionalidade, considerando-se as personagens e suas alocações: a) personagem histórico (“real”) , com narração ficcional; b) personagem criada, para narrar eventos reais; c) personagem real, para narração também factual, mas abordada de forma transversa e não isonômica em relação à História. Essa é uma estratégia narratológica proposta ao leitor, que deve atentar-se para os intercâmbios, imbricações e fusões de personagens e vozes reais e fictícias, enfim, para a forma fingida como os feitos são apresentados de forma verossímil (LESTE, 2011, p. 30).

Embora a narração seja conflituosa, devido às posições ideológicas tão diferentes dos dois lados do conflito, na obra essas duas posições convivem bem, porque, de acordo com Leste:

É esse o habitat do Homem em estado de guerra. Nele, o compatriota é submetido; a morte é banalizada; o Homem se desumaniza, mas a ficção consegue subverter esse *status quo*, construindo sujeitos capazes de amar – apesar da guerra que promovem. Se comumente se pensa que o vencedor tende a esquecer e a vítima a relembrar, a prolongar o luto exilado no trauma, na obra rivasiana, sobretudo em *El lápiz del carpintero*, há uma subversão desse paradigma, já que as reminiscências

partem do vencedor – Herbal – o carrasco do protagonista Daniel Da Barca. Mas, neste caso, o vencedor, como ocorre com o vencido, não se esqueceu do passado. (LESTE, 2011, p. 31).

Já no que se refere à escrita de *El lápiz del carpintero*, esta apresenta aspectos semelhantes aos que Benjamin postula para a História. Benjamin aborda a articulação histórica do passado, partindo do presente, mas não como resgate integral dos acontecimentos. Para Benjamin, articular o passado “não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1994). A obra ficcional de Rivas busca produzir um efeito de verdade, ao compor uma história memorialística em comunhão com eventos históricos e científicos. A intenção de Rivas é, nas palavras de Leste,

inventariar as memórias das vítimas e das testemunhas com vistas a valorar a identidade do povo galego, suas reivindicações em prol da autonomia política da Galícia e a resistência, que a duras penas o regime republicano implantou e o defendeu com máximo empenho, entendendo-o como regime mais justo e, portanto, como meio adequado para a promoção da justiça social numa região que buscava melhores condições de vida para o povo. (LESTE, 2011, p. 47).

Seguindo o pensamento de Pierre Nora (1984), memória e história estão longe de serem sinônimos. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível a longas latências e repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções.

Ainda, segundo Nora (1984, p. 9), a história, porque é “operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica”. Nesse sentido, a memória emerge de um grupo que ela une, enquanto a história, ao contrário, “pertence a todos e a ninguém”. A memória está enraizada “no conceito, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo”.

Os denominados lugares de memória, no entender de Nora (1984, p. 13) “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Sem esse controle comemorativo, a história rapidamente os apagaria porque:

Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. (...) Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. (NORA, 1984, p. 13).

A sociedade moderna transformou a memória em história e, praticamente, a eliminou por completo. A memória existente é, portanto, história. Nora (1984) conceitua os lugares de memória como um misto de história e memória, momentos híbridos, não há como ter só memória.

Os lugares de memória se configuram ao serem o espaço onde a ritualização de uma memória-história pode ressuscitar a lembrança. Nora (1984) chama a atenção para a necessidade de ritualização da memória. O ritual, pode ser definido como “uma forma de se definir ou descrever os homens, sendo assim, pode ser visto como um sistema de atos simbólicos baseados em regras arbitrárias”. Isso implica afirmar que o rito, ou a ritualização de algo, está ligado à ação de formar.

Pode-se fazer um paralelo entre as definições de Nora e as de Beatriz Sarlo quando esta afirma que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo, podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam. (SARLO, 2007, p. 9-10).

Para a autora argentina, o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível, na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo. (SARLO, p. 12).

A atual tendência propõe reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. É o que Beatriz Sarlo (2007, p. 18) concebe como “a guinada subjetiva”.

O historiador espanhol Aróstegui, a respeito dos discursos e debates da memória, garante que a ideia da memória histórica imperou ao longo da segunda metade do século XX, devido à grande quantidade de catástrofes e também pela desconfiança no discurso tradicional e na sua forma de descrevê-las. É nesse sentido que imperou uma grande acusação social contra a amnésia e uma forte exigência reivindicativa sobre o dever da memória. Esse fenômeno memorial espanhol diferenciou-se do europeu radica em que, no caso espanhol, “*la victoria cayó en el lado contrario*”, destaca Aróstegui.

Na Espanha há dois blocos, claramente diferenciados. De acordo com Aróstegui:

Hay un sector oficialista que habla de excesos y saturaciones de memoria, intenta mostrar que la memoria es una mala guía, limita la tarea del movimiento “recuperador” y recuerda los aciertos colectivos del proceso de Transición; Y hay un sector maximalista, de izquierdas que cuestiona la transición a la democracia y reivindica una nueva memoria que lleve el asunto de las responsabilidades por la represión de la memoria de los vencidos hasta sus últimas consecuencias. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 37).

Para o pesquisador espanhol, a melhor forma de aprender a esquecer é lembrando, “exorcizando nossas lembranças traumáticas”. E acrescenta: “*La memoria es de ayer, pero sólo puede sernos de utilidad si con ella construimos mejor el mañana*” (ARÓSTEGUI, 2006, p. 37).

No entanto, Aróstegui abandona este esquema dualista no tocante aos traumas coletivos relacionados com a Guerra Civil espanhola. Para ele já não se tratava de um confronto exclusivo entre uma memória franquista e uma memória republicana. O seu esquema geracional inicia-se com aquela que fez a guerra, marcada pela memória de “identificação ou confronto” imposta durante a pós-guerra como senhas de identidade do regime franquista para apagar a memória republicana que permaneceu como uma relíquia do exílio. A partir da década de sessenta foi emergindo – à medida em que a geração dos “filhos da guerra” ia substituindo, progressivamente, à anterior – uma memória que Aróstegui denominou de “memória do esquecimento ou da reconciliação”, com o fim de superar o trauma coletivo e construir o tempo da transição frente a uma democracia.

Esta permaneceu até os anos noventa e foi a geração dos netos que, a partir de finais do século XX, abandeirou uma terceira memória, a da “reparação ou restituição”, em palavras de Aróstegui, que competia com as anteriores memórias ao demandar uma revisão de um passado que questionava as bases dessa Transição e recuperava a memória dos vencidos e das vítimas do franquismo, cuja vitalidade serviu para ressuscitar as outras memórias geracionais.

A versão canônica da transição, questionada por apresentar uma amnésia coletiva, adquiriu novos brios, confrontos e debates com os historiadores e impulsores da denominada “memória histórica” republicana. A imagem da República foi apagada e a memória da reconciliação contribuiu para a criação de uma consciência democrática, porém não contribuiu com a recuperação da imagem do regime republicano, o que explica que o modelo da transição apareça como um contra-modelo da República. Alberto Reig (*apud* Aróstegui, 2006) descreve essas três gerações: a primeira, a dos vencedores e vencidos; a segunda (a partir da década de sessenta), de hispanistas e historiadores profissionais; e a terceira, com a mudança de paradigmas a meados da década de noventa, sob a perspectiva da memória democrática, que destapou o pacto de silêncio, apelando para uma saída dos reduzidos círculos acadêmicos e criando lugares de memória e uma cultura da memória além das tentações partidárias ou nacionalistas.

Outro pesquisador espanhol, Ángel Viñas (*apud* Aróstegui, 2006), defende que à época da ditadura do general Francisco Franco houve uma subversão da memória e isso falsificou a história espanhola com afirmações “*anticipativas*” (suposta prevenção e salvação frente ao comunismo) e em positivo (paz e desenvolvimento econômico), e a forma como os historiadores acadêmicos contribuíram para o derribo dos suportes ideológicos e culturais das interpretações franquistas, embora sem impedir que uma literatura revisionista tenha resgatado alguns de seus mitos.

Outros autores afirmam que o pacto de silêncio⁶⁵ não se deveu ao esquecimento ou a ausência de pesquisa sobre o passado, mas pela vontade política de não utilizar a Guerra Civil como arma de combate à hora de colocar as bases da recuperação da democracia.

Aróstegui, depois de enumerar as três memórias (confronto, reconciliação e reparação), insiste na existência do pacto de silêncio da transição, como expressão metafórica com um sentido duplo: um acordo político para não utilizar

⁶⁵ O “pacto de silêncio” foi um acordo estabelecido durante o período da transição democrática, que aconteceu após a morte de Franco. Acreditava-se que, só assim, silenciando, esquecendo o passado, era possível a reconciliação nacional. Esse “pacto” foi quebrado 70 anos depois, em 2007, no governo do socialista José Luis Rodríguez Zapatero, com a lei da Recuperação da Memória Histórica.

as responsabilidades da guerra como arma política; e para não questionar a forma estatal monárquica.

E prossegue:

(...) las políticas de memoria son inevitablemente políticas de historia. Por un lado, los poderes políticos tienen un instrumento privilegiado de control social en las memorias públicas y, además, la memoria de los traumas colectivos posee un componente ético que no puede permanecer ajeno al poder político, pues no puede dejarse al arbitrio de los movimientos sociales. Por el otro, la memoria histórica no puede presentarse como una corrección de la historia-discurso, como un instrumento manejado desde el poder, pues el discurso histórico nació para afrontar las debilidades de la memoria y las memorias sociales tienen como referencia última una historia documentada. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 37).

Dessa forma, Aróstegui reclama a necessidade de impugnar – política e socialmente – o revisionismo neo-franquista e o *negacionismo*⁶⁶ com o suporte de uma história comprometida e rigorosa, capaz de colocar em ordem na desordem das memórias. De acordo com o autor:

El cambio de política de memoria del poder político tuvo su máximo ejemplo en la conocida como Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007, del 26 de diciembre, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura”). Vinculada a la generación de los “nietos de la guerra”, y pese a que es incompleta y tardía. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 39).

Todavía, Aróstegui garante que a “*mala memoria*” que sofreu a experiência democratizadora, nasceu em abril de 1931, e procede da identificação da República com seu final trágico, a Guerra Civil. Por isso, só

⁶⁶ O revisionismo histórico aborda a manipulação dos fatos históricos com finalidade política. É o estudo e re-interpretação da história com fins políticos, procurando que alguns fatos pareçam mais favoráveis ou prejudiciais. Se o objetivo for negar um crime histórico, é denominado de “negacionismo”.

conseguiu ter lugar na memória no exílio. Esse longo período de “desmemória” começou na década de quarenta e culminou na década de sessenta, durante a transição pós-franquista. De acordo com López Villaverde, esse período consistiu em:

reivindicar la democracia, en sentido genérico, pero no la vuelta de la República, que se ligaba con su fracaso y la imagen de “locura colectiva” de 1936, y representaba la contraimagen de la reconciliación. Como la República no formó parte del lenguaje político de la Transición ni de la postransición, se explica que, desde mediados de los noventa se produjera un punto de inflexión en el que ganara terreno la idea de una “falsa” reconciliación y, de su mano, viniera una posterior “saturación de memoria” (LÓPEZ VILLAVERDE, 2014, p. 17).

Percebe-se, ao longo desta pesquisa que, embora esse pacto tivesse finalizado na década de 1960, o silêncio prolongou-se no tempo e não seria até a última década do século XX e primeira do século XXI que esse tema deixaria de ser considerado um tema tabu.

CAPÍTULO 3: O LÁPIS CINEMATOGRAFICO

3.1. Tradução e adaptação

A tradução, como prática, remonta-se aos tempos romanos e foi considerada durante muitos séculos como ‘certa’ ou ‘errada’, ‘fiel’ ou ‘infiel’, sem analisar o processo tradutório. Com o Pós-estruturalismo essa realidade sofreu uma transformação e alguns autores, como Haroldo de Campos já a relacionam com a ‘criação’, como evidencia a proposta do termo ‘transcrição’.

A complexidade do processo tradutório tem sido estudada por teóricos a partir de diversas perspectivas que, de uma forma ou de outra, acabam contemplando o problema da equivalência entre tradução e original, o qual tem sido preocupação frequente dos estudiosos desde os tempos mais remotos. Entretanto, a própria tentativa de definição do termo ‘equivalência’ tem-se mostrado bastante problemática, uma vez que existem diferentes critérios (formais, funcionais) para defini-la, o que acaba por gerar uma infinidade de conceitos que dificultam uma teorização mais abrangente sobre o fenômeno da tradução.

Com base numa abordagem linguística da tradução, Catford e Nida tentaram encontrar meios de definir o ato tradutório a partir do texto-fonte. Depois, Lefevere e Toury, pertencentes ao grupo dos Estudos de Tradução, baseiam suas propostas na análise de traduções literárias. Lefevere (1992, p.2) define a tradução como um processo de “reescritura”, influenciado por aspectos ligados à cultura e à sociedade da língua-alvo. Dessa forma, tanto fatores ligados ao sistema literário como à ideologia teriam influência sobre o que seria ou não traduzido em determinada época.

Para Lefevere, a tradução sempre manteve estreita relação com a formação de literaturas nacionais, uma vez que leva ao tradutor a configurá-la como patrimônio coletivo, criando identidade no confronto com “o outro”, por isso

a tradução é um exercício de reflexão ideológica. Desde sempre é vista como um dos fenômenos que melhor explicam as intrincadas e, inúmeras vezes, invisíveis relações de poder e manipulação envolvidas na aceitação de determinadas obras em detrimento de outras (Lefevere, 1992, p. 2).

Outro estudioso da tradução, Toury, por outro lado, desenvolveu seus estudos com base na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar. Para Even-Zohar, o polissistema de uma cultura englobaria o conjunto dos meios semióticos que fazem parte dela. Dentro desta teoria, o texto traduzido é visto como pertencente ao sistema literário da cultura de chegada, o que possibilitou a Toury considerar (assim como Lefevere) a relevância dos contextos histórico e social na análise do processo tradutório.

Já o grupo de Estudos Descritivos, Walter Benjamin e Jacques Derrida, reconhecem o papel da atividade tradutória. Benjamin, cujos estudos têm por base teórica o Idealismo filosófico de Kant, entende o tradutor como aquele que busca o reencontro com a língua pura, capaz de comunicar o que uma tradução não poderia de forma isolada e, muito menos, atemporal. Dessa maneira, a tradução ideal (aquela que nunca poderá ser alcançada) seria uma forma de tentar atingir a completude e, portanto, o Divino.

Derrida (2002) assume posição semelhante à de Benjamin. Para ele, da mesma forma que os arquitetos que tentaram e não conseguiram erguer a torre que chegaria até Deus, os tradutores também estariam fadados ao fracasso ao tentar “edificar” traduções para atingir uma expressão comum e reconciliadora entre as diferentes línguas.

Não é diferente a opinião que, sobre tradução, apresenta o filósofo espanhol José Ortega y Gasset em seu ensaio *“Misericórdia y esplendor de la traducción”* (1937) ao afirmar que a tradução interlingual é, em princípio, impossível, como tudo o que o homem realiza de grande.

Como é possível observar ao fazer uma leitura das distintas concepções de tradução, o ato tradutório admite diversas variáveis como fatores linguísticos, culturais, econômicos, políticos, não se restringindo apenas ao objetivo

imediatamente reconhecível da retransmissão do conteúdo de um texto de partida.

Os Estudos da Tradução ainda estão fortemente marcados por posturas ideológicas, porque não poucos autores relegam o status de tradução somente à prática interlingual, situando as demais práticas dentro sob o nome de adaptação. Merino (Frio, 2013) parte do pressuposto de que a tradução é uma prática interlingual, e a adaptação se daria nos níveis intralingual e intersemiótico. Também, de acordo com Fernanda Frio (2013, p. 15), “há quem aponte a dicotomia tradução/adaptação como análoga à dicotomia tradução livre/tradução literal, ou, nos termos de Venuti, estrangeirização e domesticação”.

Em um texto de 1958, Vinay & Darbelnet⁶⁷ já propõem uma distinção de dois tipos de tradução: a tradução direta, entendida como sinônimo de tradução literal, e a tradução oblíqua, entendida com um viés mais livre. E é, precisamente, dentro desta tradução oblíqua, que muitos autores situam a adaptação, à que se deve recorrer “quando existem discrepâncias culturais intransponíveis, em que o que é descrito no texto de partida não encontra situação equivalente na língua de chegada” (FRIO, 2013, p. 18).

Outro teórico da adaptação, George Bastin, definiu a adaptação

como um procedimento tradutório, que resulta em um texto que não é geralmente aceito como tradução, mas é, mesmo assim, reconhecido como representativo do texto-fonte (...) Esse procedimento abre espaço para acréscimos, omissões, criações, adequações culturais, e assim por diante, de modo a gerar um novo texto que seja culturalmente aceito ou, ainda, que seja especialmente direcionado ao público-alvo pressuposto. (BASTIN, 1998, *apud* FRIO, 2013, p. 22).

E ainda aponta as condições ideais para realizar uma adaptação. A saber: (i) ausência de equivalentes lexicais; (ii) inadequação cultural ou situacional; (iii) mudança de gênero textual, e; (iv) mudanças de época e/ou leitorado. Ademais, o autor diferencia entre adaptação global, limitada a trechos isolados do texto

⁶⁷ VINAY, J.P. & DARBELNET, J. A methodology for translation. In: VENUTI, L. (ed.). The Translation Studies Reader. New York: Routledge, 2004, p. 84-93

original, e adaptação global, onde deve existir uma completa recriação do texto original.

No entanto, há outros teóricos da tradução que restringem a adaptação ao âmbito intralingual. É o caso de Merino (2001, *apud* Frio, 2013, p. 23-24) para quem o que distingue “tradução e adaptação é o caráter interlinguístico da primeira, caráter que a adaptação não compartilha”. Já a professora Amparo Hurtado Albir (1999), define a adaptação como “*una técnica de traducción que consiste en substituir un elemento cultural por otro de la cultura receptora*”

Retomando a teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, esta não se limitou a influenciar apenas os estudos sobre tradução literária, também permitiu que o conceito de tradução fosse ampliado, uma vez que considera a possibilidade de trocas tanto intra quanto intersistêmicas no interior de cada polissistema cultural.

Já para Genette, no entanto, o processo de se traduzir um texto para outro texto, ou para a mídia, estaria dentro do campo da transtextualidade, entendida aqui como uma relação manifesta ou indireta entre dois ou mais textos. Genette divide a transtextualidade em cinco categorias de transcendências textuais, dependendo da forma pela qual os textos se relacionam entre si: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Quem definiu inicialmente esse tipo de tradução foi o linguista russo Roman Jakobson (1991), que denomina “intersemiótica” a tradução entre meios semióticos distintos. Para Jakobson, em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução” (1991), é possível realizar o ato tradutório de três formas distintas: a) a tradução intralingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. Este tipo de tradução também é conhecido como reformulação; b) tradução interlingual, também conhecida como tradução propriamente dita, e consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, e finalmente; c) tradução intersemiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais.

Entretanto, Jakobson não organizou um modelo teórico que tratasse especificamente da análise de adaptações fílmicas e sua definição e sua definição, apesar de ser bastante útil, parte do pressuposto linguístico de que, para todo signo do original, corresponderá um signo na tradução, o que não se verifica em adaptações fílmicas, nas quais inclusões e exclusões são partes integrantes do processo tradutório.

Em 1978, o dramaturgo canadense Michel Garneau, consciente do caráter ideológico que os termos tradução e adaptação continham, “propõe-se a unificar dois procedimentos intimamente ligados, a tradução e a adaptação”, apresentando o termo *tradaptação*, utilizando o termo no mesmo patamar e sem marcar uma hierarquia entre as duas práticas (tradução+adaptação) para descrever suas adaptações de peças shakespeareanas ao francês. No entanto, para Frio (2013), esse novo conceito também carrega um caráter ideológico fortemente marcado.

Robert Stam (2000), junto com Linda Hutcheon (2006) são os maiores expoentes desta teoria da adaptação. Em *Teoria da adaptação*, Linda Hutcheon define adaptação como a transposição assumida de uma obra para um meio distinto daquele que a originou. E ao comentar a relação da adaptação com a tradução, Hutcheon é assertiva ao afirmar que “assim como não há traduções literais, também não pode haver adaptações literais” (HUTCHEON, 2006, p. 16). No entanto, a autora é ciente do delicado processo da adaptação, já que essa mudança de meios (adaptação cinematográfica de uma obra literária, por exemplo) pode gerar opiniões distintas sobre sua fidelidade à obra original. E, para tanto, Hutcheon propõe algumas questões a serem respondidas ao fazer uma adaptação: o quê, quem, por quê, como, onde e quando. Hutcheon começa pelo trabalho de simplificação que implica a construção de um roteiro cinematográfico, ao partir de um romance. E sua guia “Começando a teorizar a adaptação” servirá de base para nossa análise fílmica.

Se verificarmos o panorama atual dos estudos tradutórios, observamos que a relação da literatura com as outras artes (em particular, com o cinema) é uma das mais produtivas, o que se traduz em um número significativo de adaptações fílmicas desde os inícios do cinema.

3.2. Literatura e cinema

A relação entre literatura e cinema foi adquirindo um caráter dialético cada vez maior à medida em que o cinema se foi consolidando como arte autônoma. Se por um lado a literatura ensinou o cinema a narrar, por outro, as técnicas específicas do cinema ajudaram a promover uma renovação na narrativa literária.

Os séculos XX e XXI são dominados pela imagem. O cinema, a televisão e a informática dominam o imaginário coletivo. A escrita passa a interagir com outros discursos: o som, a palavra e a imagem fundem-se em novas noções de texto que começa a emergir com uma mudança em termos de paradigma cultural.

Em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, Benjamin declara:

Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou pintura. Com relação à pintura a superioridade do cinema se justifica naquilo que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de fornecer ele, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso (...) Graças ao cinema – e aí está uma das suas funções revolucionárias – pode-se conhecer, doravante, a identidade entre o aspecto da fotografia e o seu uso científico, até então amiúde divergente (BENJAMIN, 1994, p. 28)

Benjamin, portanto, reconhece no cinema o suporte de aprofundamento dos elementos perceptivos ao público cinematográfico. Configura-se assim a primazia do cinema frente à pintura e ao teatro ao conceber nestas duas manifestações artísticas menos quantidade de perspectivas que no cinema.

Na obra que será analisada mais adiante, tanto a literária como a fílmica são construídas em um espaço temporal pouco dilatado e dentro de uma mesma cultura, não havendo, por conseguinte, diferenças culturais que marquem particularmente a tradução.

Avellar (2007, p. 13) aborda o assunto sobre o diálogo entre a literatura e o cinema e afirma que o livro e o filme “têm sido pressionados (...) a palavra a se aproximar da aparência primeira da imagem fotográfica, a ser imagem (...) e o cinema, a se aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária que permite comunicação direta”.

Umberto Eco (2005) afirma que ao passar de uma língua para outra, somos condenados a “dizer quase a mesma coisa”. É importante salientar esse ‘quase’ para não ver reduzida a tradução a uma “transcodificação termo a termo”; é ele que nos dita que para traduzir não só é importante o conhecimento lingüístico. No caso de textos literários “a função comunicativa está subordinada à função poética” (Oustinoff, 2011, p.131). Na tradução literária existe espaço para a ética da diferença, valendo a fórmula de Antoine Berman de “fecundar o próprio pela mediação do estrangeiro”.

Ao falar sobre a intersecção entre a Literatura e o Cinema, torna-se inevitável pensar em um estudo fronteiro, visto que se trata de dois sistemas semióticos distintos, cada um com suas especificidades. Neste sentido, assim como todas as fronteiras separam duas ou mais áreas díspares, nos estudos sobre a confluência entre a arte da palavra e o cinema, do mesmo modo, separam e classificam ambos os sistemas semióticos, demarcando um limite metodológico de pesquisa para que se possa traçar uma linha divisória entre essas duas manifestações artísticas.

O cinema dedica-se, desde o seu nascimento, a se apropriar da literatura e a colocá-la em movimento através da grande tela. No decorrer deste processo de transposição intersemiótica sempre haverá mudanças, ajustes e recriações do texto-fonte, causadas pelo fato de se tratar de uma tradução de um sistema semiótico completamente diferente um do outro. A essa tradução, transposição ou recriação da obra literária para a tela damos o nome de adaptação fílmica.

Não podemos deixar de lado que a adaptação fílmica é um ato ideológico de tradução intersemiótica. Por isso, as adaptações carregam a ideologia de seus adaptadores. Além disso, grande parte produção cinematográfica é planejada para um determinado público, em um determinado momento histórico e social, com um fim bem objetivo: alcançar um êxito de crítica e de bilheteria.

O primeiro passo artístico do filme é o roteiro, isto é, a palavra. No entanto, para fazer cinema não é suficiente ter uma boa estória, é importante acrescentar outros aspectos especificamente cinematográficos. Com o surgimento do som no cinema, a palavra foi incorporada ao discurso cinematográfico, abrindo a passagem a múltiplas possibilidades de leituras, tanto à palavra verbal, quanto à palavra escrita. Isto, de acordo com Pérez (2001), foi mais importante para o cinema que o surgimento do tão relevante primeiro plano:

El descubrimiento del primer plano logró que un rostro, una mirada, un gesto, pudiera decir en imágenes lo que mil palabras no podían expresar, pero es también evidente que hay momentos clímax en el transcurso de una acción dramática que una palabra resulta más convincente que el gesto silencioso del actor ante la cámara. (PÉREZ, 2001, p. 16).

Tanto a importância do som, principalmente da música, como este primeiro plano será analisado mais adiante, na obra da Reixa. Por outro lado, o cinema incorporou construções narrativas da literatura para construir suas próprias histórias. Concretamente, o cinema tomou estas estruturas da literatura decimonônica: Dickens, Tolstoi, Zolá, Flaubert ou Maupassant, dentre outros autores. Algo que Pérez (2001, p. 22) considerava lógico porque, já que o cinema queria contar histórias, nada melhor que utilizar de base os romancistas do realismo decimonônico. E, com isso, o cinema mostrou para a literatura, e para sí próprio, “*posibilidades insospechadas*”.

Grande parte das produções cinematográficas do século XX e XXI seguiu enredos literários. Ainda que pautados nas obras literárias, para Maria Eugênia Curado (2007, p. 2, 3), esses diretores buscam “ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao

cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro”, levando em consideração o que eles desejam expressar.

Bazin (2008), no entanto, considera que tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças em suas “estruturas estéticas” e essas diferenças são as que tornam mais sensíveis a busca pelas equivalências entre texto cinematográfico e texto literário, pelo que cineasta precisa de uma dose maior de invenção e imaginação. Ele também afirma que o texto literário tem uma relação com o leitor de forma isolada e tem como matéria-prima a linguagem, e não a imagem, ao contrário da obra fílmica que foi feita ser vista em um determinado formato e por um tipo de público, e com a imperiosa necessidade de um mínimo de audiência imediata, sem a que não poderia sobreviver. Esta exigência de retorno financeiro imediato não necessariamente se aplica ao escritor, embora possa ter comprometido com uma temática determinada ou um volume de produção específica.

Uma das principais missões, de acordo com Pérez (2001), que pretendiam os cineastas era elevar o nível cultural do espetáculo cinematográfico e, para consegui-lo, o cinema devia botar mão do que eles consideravam temas “cultos”, para poder levá-los à grande tela. Para isso, não hesitaram em tomar temas da literatura para obter os argumentos, situações, personagens para suas obras fílmicas.

Pio Baldelli (*apud* PÉREZ, 2001), classifica as adaptações fílmicas de obras literárias em quatro categorias: a) *saqueio* da obra literária. Esta categoria refere-se aos filmes que utilizaram obras clássicas como referentes, explorando a literatura com um fim comercial. O texto fílmico extrai, do literário, a trama, os personagens, os ambientes, entre outros, apagando, em muitas ocasiões, os contextos históricos; b) o cinema a serviço da obra literária. A obra fílmica transmite, por conseguinte, a obra literária traduzida em imagens. É um registro fiel, escrupuloso, sem se desviar da obra prima à qual, praticamente, rende homenagem; c) a obra fílmica pretende completar o texto literário. O resultado acaba sendo uma espécie de “*híbrido de dos modos de apreciar la realidad que pretende dinamizar el estático texto teatral o literario con la cámara y los escenarios.*” (PÉREZ, 2001, p. 44), e d) o filme tem uma plena autonomia com

relação ao texto literário. O diretor consegue distanciar a obra fílmica da literária. Esta autonomia pode ir de um mínimo a um máximo; desde uma visão em que o diretor consegue traduzir “*con medios expresivos autónomos y apropiados a una interpretación crítica que fuerza cualquier elemento o fundamento, pudiendo ser el resultado final un producto con una plena independencia creativa o no*” (PÉREZ, 2001, p. 44).

Este tema das adaptações literárias continua sendo discutido na atualidade, embora poucos autores discutam a existência de uma linguagem cinematográfica própria. Para a maioria dos especialistas, nesse processo evolutivo existem dois momentos: o anterior e o posterior a Griffith⁶⁸. Seguindo com Pérez:

Antes de Griffith, el cine era lo que fue para los Lumiere o Melies: una sucesión de estampas estáticas, distribuidas de acuerdo con leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena teatral: entradas y salidas por los laterales y no por el fondo y caracterizadas además por la inmovilidad del punto de vista a causa de la deficiente técnica que no permitía un desplazamiento de la cámara. (...) A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado pero con un sentido cinematográfico, donde el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el más cercano hasta el más general. (PÉREZ, 2001, p. 48).

Foi Griffith (*apud* Pérez, 2001) quem defendeu a teoria de que o cinema, como contador de histórias, deveria ter seu próprio relato cinematográfico, mas configurado seguindo as leis da narrativa literária. Para isso, ele tomou como modelo o que ele considerava “*la forma más acabada*” de narração: o romance. Este pesquisador também foi artífice de novas possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica (a aproximação das câmeras, uso da luz, as narrações paralelas, ritmo etc).

⁶⁸ David Wark Griffith (Estados Unidos, 1875-1948), é considerado o primeiro autor da história do cinema, considerado o fundador da linguagem cinematográfica.

Contudo, a diferença de linguagens entre as duas formas de expressão é relevante. A linguagem utilizada no cinema é sígnica, independente, que diverge essencial e significativamente da literatura. Enquanto o cinema apresenta um sistema basicamente icônico, o sistema da literatura é, primordialmente, simbólico. Também, o cinema tem um poder de síntese maior que a literatura, além da carga conceitual do cinema, presente no ritmo da recepção e nas formas de narração.

El lenguaje literario se caracteriza por ser un lenguaje sucesivo, y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de una realidad, mientras que el lenguaje fílmico se caracteriza porque en el terreno visual es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez, en sus encuadres, diferentes aspectos de una realidad única. (PÉREZ, 2001, p. 55).

A fluidez também é considerada por Benjamin (1994). Para ele a obra literária, ao igual que a fílmica, também flui naturalmente. O leitor não se detém ante cada signo, ele avança na trama por meio do que alguns estruturalistas chamam de “corredor da linguagem”. A diferença da literatura, onde o ritmo de leitura é determinado pelo próprio leitor, podendo fazer suas próprias pausas e recuperar momentos da leitura ao longo do tempo, o ritmo no cinema é determinado pelo diretor, não pelo espectador. Todavia, o espectador já vem incorporando essa nova cultura de visualizar o cinema em casa, característica, outrora, exclusiva do leitor.

Outra diferença entre essas duas formas de narrativa é o tempo. Na literatura, embora o tempo esteja no presente, sempre será um presente histórico, já que a vida é constantemente revivida, enquanto que no filme ela é captada em seu momento real.

No entanto, não só a literatura inspira o cinema. O cinema também tem influência na narrativa literária contemporânea e uma das características principais dessa influência é a velocidade que vem conseguindo imprimir “*contribuyendo a esquematizar sus situaciones, y que los ‘bruscos cambios de planos’ que se observan en ciertos relatos de hoy, se debían a la noción de*

montaje que los autores habían tomado del lenguaje cinematográfico.” (PÉREZ, 2001, p. 64-65).

Para conseguir plasmar na imagem o sentido e o significado das palavras foi importante o desenvolvimento do plano, a montagem e suas novas variantes que permitissem plasmar visualmente as metáforas, as ideias e os conceitos, o uso da câmara para assumir diferentes pontos de vista narrativos.

Gimferrer (1985) salienta dois problemas à hora de adaptar uma obra literária: de equivalência de linguagem e de equivalência do resultado estético obtido. Para ele, as relações entre romance e sua adaptação fílmica devem ser analisadas destacando a equivalência do resultado estético obtido, independentemente da maior ou menor fidelidade à obra original.

Nem sempre é possível encontrar uma imagem fílmica exata para representar uma imagem literária. No entanto,

Una adaptación cinematográfica bien realizada, genuina como obra artística, deberá producir en el espectador un efecto análogo al que provoca la novela en el lector. No se trata entonces de reproducir al pie de la letra o de mimetizar los resultados literarios, sino de alcanzar mediante los recursos fílmicos de que se disponen un resultado similar, al que puede provocar la lectura en quienes se acercan a esa obra por la vía literaria. (PÉREZ, 2001, p. 82).

Todavia, (*apud* Pérez, 2001) ao analisar os problemas desse tipo de adaptação destaca que uma boa parte da história do cinema é formada por adaptações de obras de escasso valor literário.

Ainda sobre esta aproximação entre literatura e cinema, podemos mencionar a professora Bella Jozef. Para Josef, esta pode ocorrer de diferentes formas, sendo a adaptação uma das mais comuns. Para ela:

A autonomia em relação ao texto original pode ir de um mínimo a um máximo, de uma aproximação congenial na substância que o autor cinematográfico consegue traduzir com meios expressivos autônomos e apropriados, a uma interpretação crítica que força qualquer elemento fundamental, até uma plena independência. (JOSEF, 2006, p. 369-370).

Na obra que será analisada mais adiante, *El lápiz del carpintero*, é possível observar claramente essas linguagens diferentes. Tanto Rivas (o escritor, autor da obra literária) como Xosé Morais (o roteirista cinematográfico) e Reixa (o diretor da obra fílmica), expõem obras distintas, cada qual expõe sua sensibilidade estética. De acordo com Linda Hutcheon em *A teoria da adaptação*, cada pessoa desenvolve a própria teoria da adaptação. Ou seja, a adaptação realizada é uma das muitas possíveis e as expectativas em relação ao filme são diversas. O que para uns é considerado imprescindível, para outros se torna dispensável.

Todavia, as relações entre literatura e cinema guardam alguns preconceitos relativos a uma pretensa hierarquização, motivo de reflexão por parte de André Bazin em *¿Qué es el cine?* (2008) Ele mostrava sua preocupação com a ameaça que poderia representar para o cinema a aproximação com a literatura e seus séculos de tradição.

Segundo Kamita (2010) no processo de adaptação há, no mínimo,

três instâncias criativas, representadas pela figura do escritor, do roteirista e do diretor. Ou seja, todos querem expressar sua arte e contribuir esteticamente. Não deveria haver, portanto, uma relação servil que justificasse uma “fidelidade” à fonte original. (KAMITA, 2010, p. 165).

E quem adapta é o leitor, que adaptará a obra a partir de sua interpretação dela, além de outras intenções que possam estar envolvidas nesse processo, de ordem econômica ou social, para citar alguns exemplos, ou mesmo a tentativa de “agradar ao público”, realizando uma adaptação de acordo com o que se supõe esperar do trabalho do roteirista. (KAMITA, 2010, p. 166).

O contexto em que uma adaptação é realizada também joga um papel importante. A maneira como determinado fato histórico foi abordado em um romance é passível de sofrer alterações em virtude de um novo momento pelo qual determinada sociedade esteja passando; um “herói” pode acabar por se tornar um “vilão”. O distanciamento temporal e geográfico dos fatos pode modificar a visão que temos deles, sem contar que, ao ser adaptada, há a

possibilidade de a obra literária ser interpretada por um viés ideológico, por exemplo.

De acordo com Kamita (2010), ao se proceder à análise de uma adaptação, podemos partir do pressuposto de um valor prévio que a obra literária tem, além de enveredar pela descrição de diferenças em relação ao texto original. Geralmente, resente-se de uma análise mais densa, que se encaminhe no sentido de pensar sobre essas eventuais modificações e suas implicações dramáticas, quais os procedimentos adotados e prováveis objetivos postulados e se foram ou não atingidos. (KAMITA, 2010, p. 166).

O cinema, portanto, não pode ser visto como uma simples reprodução da produção literária, mas como uma manifestação artística distinta, com outra linguagem, com outros recursos. A fidelidade ainda continua sendo um dos empecilhos na relação entre a literatura e o cinema. A isto contribui o status que ainda tem a palavra escrita e que provoca que para alguns críticos, ademais de qualificar os filmes de acordo com sua maior ou menor fidelidade à obra original, sem (querer) perceber que estão ante meios semióticos distintos e que, por isso, obras literárias e obras fílmicas não podem ser consideradas a partir do mesmo paradigma.

Esta questão de fidelidade é muito discutida e, para alguns estudiosos o meio mais antigo teria prioridade sobre o mais novo, por isso, a literatura determinaria os caminhos a seguir pela obra fílmica. Por isso, muitas vezes, os estudos sobre adaptações ficam restritos a comparações estabelecidas no nível narrativo.

Bazin (2008) se contrapõe àqueles que condenam a adaptação fílmica por considerá-la como uma forma artística de valor inferior. Para ele, a adaptação é uma prática antiga. Exemplifica que já no Renascimento se pintava em relevo sob influência da escultura gótica, sem deixar de considerar essa obra de valor inferior. Para Bazin, o caminho natural das artes mais recentes seria o de se apropriar de elementos das artes mais antigas, o que denominou “leis comuns da evolução das artes”. Para ele,

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo empenho das artes consagradas. Sua história, desde o início do século XX, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (BAZIN, 2008, p. 84).

Além disso, a evolução do cinema estaria sujeita a dois outros fatores igualmente importantes para o seu desenvolvimento e mesmo para a sua própria sobrevivência, os quais geralmente são ignorados pelos críticos: a questão do público e o problema dos custos de produção. Quanto à questão do público, Bazin alerta:

(...) não nos deixemos enganar aqui pela analogia com outras artes, principalmente aquelas que sua evolução em direção de um emprego individualista tornou quase independentes do público consumidor. Lautréamont e van Gogh puderam criar, incompreendidos e ignorados por sua época. O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata (BAZIN, 2008, p. 100).

Como já vimos anteriormente, foi a partir do romantismo quando se iniciou uma explosão significativa do gênero literário romance nas sociedades europeias. De acordo com Moreira (2005) o romance solidificou-se como elemento de entretenimento social, ampliando, desta guisa, os horizontes de sua produção. Desta guisa, ela propõe traçar um paralelo entre o papel do romance nessa época e do papel do cinema a partir de meados do século XX considerando “a função da narrativa no universo do entretenimento”. Neste sentido:

o *boom* do cinema junto ao público consumidor (que, além de outros fatores, também determina a sua produção) apresenta muitas semelhanças com a explosão do romance no romantismo, em que o crescimento considerável de um público leitor da palavra impressa se assemelha ao crescimento de um público leitor do cinema. Sendo assim, assistimos, num caso e no outro, ao surgimento de temáticas, e conseqüente apuro de linguagens, que contemplam uma multiplicidade de manifestações (MOREIRA, 2005, p. 16).

Apesar dos irmãos Lumière não acreditarem na potencialidade comercial de seu cinematógrafo, Georges Méliés conhecia os gostos do público e apostou na sua comercialidade. Surge assim um novo gênero comunicativo: o cinema, aliando a necessidade de registrar e de contar, a necessidade de abrir espaço à manifestação do imaginário e a parceria tão enriquecedora entre a narrativa e a expressão dramática.

Neste sentido, as relações entre a literatura e o cinema não se restringem, no entender de Moreira (2005) “à transposição do texto escrito para o texto fílmico”, já que existe uma grande contribuição das particularidades da linguagem cinematográfica (técnica e gramática do filme) para a produção literária do século XX. E essa influência manifestou-se “na rejeição da análise psicológica introspectiva das personagens e na recusa de um narrador onisciente ao qual é conferida a capacidade de tudo conhecer e de tudo explicar”. A câmera cinematográfica “ensinou o escritor de textos narrativos a converter a focalização em estrita objetividade visual”. No entanto, não podemos obviar que narrar é preciso, e

Falar em narrativa remete-nos à reflexão sobre uma necessidade humana: a comunicação. Considerando que o ato de comunicar dá conta daquelas atividades atávicas ao homem no sentido da sua perpetuação –motivação constante da sua existência. Talvez isso seja a grande prova da racionalidade nos homens. E a racionalidade está inevitavelmente marcada pela capacidade de simbolizar, o que nos reconduz à razão, especificamente, à capacidade da linguagem (MOREIRA, 2005, p. 18-19).

Para estudar um texto narrativo, a crítica opta preferencialmente por um dos elementos narrativos (enredo, personagens, tempo, espaço, narrador, visão) como foco de análise. Ao adotar o tempo como aspecto de investigação deparamos com a dualidade temporal: o tempo da história e o tempo da narrativa. Segundo Gérard Genette (apud Cardoso, 2003), essa dualidade entre o tempo do que é contado com o tempo da narrativa possibilita distorções e mudanças temporais.

A relação dos dois permite entender a disposição dos fatos, sua possível discordância em relação à ordem dos acontecimentos, e sua representação na história. Caso haja uma alteração, a não linearidade do tempo é apresentada por meio de analepses (retrospecção) ou de prolepses (antecipação), que auxiliam na caracterização dos personagens, na reintegração de acontecimentos, além de criar expectativas ao leitor (Genette, *apud* Cardoso, 2003).

No entender de Cardoso (2003), uma das questões centrais na análise narratológica fílmica é a problemática do narrador. Na década de setenta, inicia-se a discussão sistemática do ponto de vista da narração. O narrador era considerado “como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa”. (CARDOSO, 2003, p. 57).

De acordo com o modelo proposto por Stam, Genette et al., podem existir dois tipos de narrador. Por um lado, encontramos o narrador intradieético (um narrador que é simultaneamente personagem no mundo ficcional. Se é personagem e narrador de sua própria história, é um narrador homodieético, como é o caso de Herbal em *El lápiz del carpintero*. Se o personagem-narrador não pertence à história que está narrando, será um narrador heterodieético). E também existe o narrador extradieético. Este será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal.

Relativamente ao primeiro tipo de narrador, constatamos que o mesmo pode ser uma personagem ativa na história ou uma testemunha. Stam et al consideram como homodieético o narrador que conta as suas próprias experiências como personagem. (CARDOSO, 2003, p. 58).

Segundo Genette, há três tipos de narrador: Narrador autodieético, que Carlos Reis define como “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica; aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história”, o Narrador homodieético, que, segundo Carlos Reis, “é a entidade que veicula informações advindas da

sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo” e o narrador heterodiegético, que, segundo o mesmo crítico, “designa uma particular acção narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (CARDOSO, 2003, p. 58-59).

Existe, portanto, uma aproximação, na literatura e no cinema, no que concerne ao tipo de narrador heterodiegético. Todavia, o estatuto do narrador autodiegético não é identificado no cinema. O narrador homodiegético, que Genette identifica como personagem secundária da história, é identificado por Stam et al como protagonista.

Sánchez Noriega propõe um modelo diferente de Genette: o narrador intradiegético. Para ele, quando a personagem é o protagonista da história, então será designado como autodiegético.

A este respeito, Cardoso garante que:

No cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, uma diegese principal, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Contudo, enquanto que em Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. Na verdade, a narrativa principal é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, e que constrói o seu texto de uma forma não verbal. Este narrador fílmico externo tem merecido profundas e aturadas análises. Distintos autores elegeram diferentes denominações para esta unidade: Sara Kozloff apelida-o de Câmara-narrador ou Realizador de Imagens; Black chama-o de Narrador Intrínseco; André Gaudreault denomina-o narrador fundamental ou narrador principal (CARDOSO, 2003, p. 62-63).

No entanto, este narrador pode gerar desconfiança porque o narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando, já que o seu discurso pode não ser verdadeiro. O discurso do personagem pode não coincidir com os

fatos desse mundo. Além disso, ao ser narrador-personagem, possui uma capacidade limitada de narração, atributo exclusivo do narrador extradiegético.

Ainda segundo Cardoso, “a problemática da narrativa no cinema atinge o seu zénite quando analisamos a questão do narrador fílmico”. E ainda argumenta que:

la cuestión de la narración extradiegética en el cine es un área de investigación considerablemente más ambigua que aquella del personaje-narrador”, adiantando ainda que “*la narración extradiegética en el cine puede ser definida como la actividad discursiva o narrativa primaria que fluye del mismo medio del cine.* (CARDOSO, 2003, p. 63).

Este narrador é definido como aquele que narra o filme na sua totalidade ou narrador intrínseco. Outros teóricos o conhecem como narrador fundamental ou realizador de imagens.

Mesmo que o cinema possa ser dividido em três diferentes dimensões: meio de comunicação, indústria e arte, não significa que essas dimensões sejam homogêneas e que não nos permita conceber o cinema sob outras óticas. Costa (1989, p. 28) *apud* Silva (2008) fala do cinema como “técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento, cultura”. De acordo com Silva:

Pensar no cinema como arte significar pensar –dentre outros elementos – a respeito de sua técnica e linguagem; pensa-lo como indústria nos leva a considera-lo – novamente dentre outros aspectos – como técnica; pensa-lo como meio de comunicação nos traz a necessidade de considerá-lo como linguagem. (SILVA, 2008, p. 84).

O cinema é arte mas é, igualmente, indústria. Para analisar o conceito de arte no cinema deveremos ter em consideração o ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, Benjamin argumenta que a possibilidade de reproduzir *ad infinitum* a obra de arte faz com que seu valor cultural (a aura) ceda lugar ao valor expositivo. Benjamin vê nas artes fundamentadas nas técnicas de reprodução (fotografia e cinema) uma revolução na concepção da arte.

Podemos falar, portanto, do cinema como indústria, como arte, ou como meio de comunicação. Consoante o entender de Silva:

Falar do cinema enquanto meio de comunicação significa ter em mente seus aspectos industriais, técnicos, artísticos e de linguagem. Desta maneira, talvez possamos dizer que a esfera do cinema como meio de comunicação seja o lugar de comunhão de todas as outras, o lugar último em que o cinema se faz uno. Ainda que a dimensão comunicativa do cinema pareça ser tanto o ponto de partida quanto o ponto para o qual as outras esferas convergem, não implica dizer que ela seja a mais importante. Dizer que o cinema é um meio de comunicação não é o suficiente: o telefone também o é. Assim, é preciso dizer que o cinema é um meio de comunicação de massa calcado na reprodutibilidade técnica, sobre a qual tratou Benjamin. (SILVA, 2008, p. 88).

Ante o exposto, pode-se verificar que as observações de Benjamin dão ao cinema uma dupla definição: indústria e arte, assim é visto o cinema, como meio de comunicação já que a experiência artística não é apenas uma experiência estética, é também uma experiência comunicativa. E toda arte, enquanto mimesis, se vale de uma linguagem. Em sua dimensão artística e comunicacional, o cinema precisa de uma linguagem específica. Para isso, devemos avaliar a pertinência de se falar em linguagem cinematográfica. De acordo com Silva (2008), embora existam algumas analogias entre procedimentos utilizados na linguagem cinematográfica e na literatura, há, porém, recursos estritamente cinematográficos, como por exemplo, os movimentos de câmera (*travellings* e panorâmicas), ângulos de câmera (câmera plana, câmera alta, câmera baixa, câmera subjetiva), os planos (plano geral, plano conjunto, plano americano, plano médio, primeiro plano, plano detalhe, close), entre outros. E dentre as especificidades que a linguagem possui, Silva (2008), destaca a configuração do espaço.

No teatro, por exemplo, o espectador está sempre em um lugar fixo, o que torna impossível que ele veja uma determinada cena a partir de diferentes ângulos ou examine objetos ou ações em detalhes. Já no cinema o espectador está preso a um lugar apenas fisicamente, uma vez que a câmera cinematográfica,

fazendo as vezes do olhar do espectador, lhe traz a possibilidade de ver uma cena em detalhe (SILVA, 2008, p. 90).

Contudo, há um aspecto sempre presente no cinema, não apenas nos filmes enquanto produtos, mas também na própria instituição cinematográfica em si: a ideologia. Existem muitos pontos de interseção entre cinema e ideologia. A começar pelo fato de que o cinema constitui uma instituição. De acordo com Silva (2008, p. 91) “podemos incluir a instituição cinematográfica no rol de AIEs (aparelhos ideológicos do estado) descritos por Althusser. Ademais, podemos fazer uma analogia entre o modo através do qual opera a ideologia e o modo de operação do cinema”. Em primeiro lugar, assim como a ideologia, o cinema também pretende nos dar a impressão de que o que vemos é o real imediato. Da mesma forma como a ideologia “tende a escamotear o fato de que nossa relação com o real é mediada por ela, o cinema também – especialmente o cinema clássico – tende a ocultar a artificialidade do olhar que ele proporciona” (SILVA, 2008, p. 91). Embora a ideologia não seja considerada como uma das dimensões do cinema, ela está presente em todas as outras dimensões “uma vez que o próprio aparato de base do cinema – a câmara – é, em si, ideológico” (SILVA, 2008, p. 92).

A imagem produzida no cinema revela “uma intencionalidade calcada em interesses particulares ou de grupos. Tais representações se dão a partir da construção de pontos de vista, próprios do desenvolvimento da narrativa fílmica”. De acordo com Aumont (1995, p. 156), o ponto de vista pode designar, entre outros, “uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou acontecimento”.

A partir dos enquadramentos produzidos pela câmera e do auxílio da montagem se concretizam as formas simbólicas representativas no filme, construindo pontos de vista e discursos. E através das imagens produzidas e representadas estabelecem-se os discursos criando sentidos desenvolvidos numa relação dialética da qual todos participam: autor, diretor, espectador. Por isso, o ponto de vista em um filme é condição principal para o desenvolvimento de um discurso.

Outro teórico que defende esta ideia é Ismail Xavier. Pare ele, “o Cinema é um discurso e é ideológico” (XAVIER, 2005, p. 132). E ainda defende que mesmo quando o filme deixa de lado questões políticas latentes ou aparentemente estamos ante produções que poderíamos considerar como “simples passatempos” está se desenvolvendo um discurso em nome de deixar as coisas como estão.

A adaptação da literatura para o cinema, isto é, a tradução intersemiótica, enfatiza essa diferença por propor estratégias de representação que são traçadas por meios semióticos diversos e que, portanto, geram processos fruto da articulação de diferentes interpretações. Como explica Xavier (2003), com relação à adaptação da literatura para o cinema:

livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. XAVIER (2003, p.62).

Avellar (2007, p.13) explica o diálogo literatura e cinema e as diferenças de olhares estabelecidas em ambos os processos e afirma que, “estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição”.

O conjunto dos sistemas de signos cinematográficos, assim como o conjunto de signos narrativos podem ser considerados aspectos intersemióticos da tradução. Esslin (*apud* Diniz, 1998) distingue entre signos denotativos e conotativos. No nível denotativo podemos destacar o texto, os sistemas visuais e, especificamente no cinema, a disposição do ator, os sistemas derivados do trabalho da câmara (planos estáticos: plano de conjunto, médio e primeiro plano; planos em movimento: plano panorâmico), da ligação entre os planos (fusão de imagens, corte seco), a edição (montagem e uso de imagens) etc. Todos representam instrumentos para caracterizar personagens, ilustrar o espaço e contar uma história. Já no nível conotativo podem estar presentes implícitos

outros sentidos, mensagens morais, políticas, etc que o autor e/ou o diretor queiram transmitir.

De acordo com Diniz (1998, p. 316) “o material de expressão do sistema cinematográfico é constituído não só de imagens, mas também de palavras, signos impressos, música e ruídos. Por isso especula-se sobre a existência de um cerne especificamente cinematográfico, seja ele um sistema múltiplo ou único de signos”. E assim:

para alguns teóricos como Eisenstein e os formalistas russos, o cinema se distingue enquanto forma de arte distintiva, pelas possibilidades que oferece de criar significados através de técnicas específicas como justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do uso variado da angulação, desfocamento, focalização, perspectiva e distância entre a câmara e o objeto filmado” (DINIZ, 1998, p. 316).

Ao traduzir, portanto, da literatura para o cinema, alguns elementos peculiares do texto literário serão transformados em outros elementos cinematográficos. Embora tenha encontrado na literatura modelos de construção do enredo, dos personagens, formas de lidar com o tempo e o espaço, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Além dos códigos cinematográficos, devemos considerar, segundo estudiosos de tradução, aspectos culturais, uma vez que “a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento de ser transportado de um texto para outro”, já que a tradução nunca é apenas intersemiótica, ela também é cultural.

Maiakóvski (*apud* Avellar, 2007) pergunta em uma de suas críticas: “o cinema pode ser uma arte independente” para logo responder: é claro que não, porque nasceu para copiar a vida e “a beleza não existe na natureza, só o artista pode criá-la. Só o artista extrai da vida real imagens artísticas. O que o cinema faz é reproduzi-las e divulgá-las “pelos lugares mais distantes e perdidos do planeta. O cinema é para a arte o que a imprensa o é para o livro”.

A adaptação literária para o cinema ainda suscita muitas críticas. Alguns estudiosos, como Bazin, defendem esta tradução como uma forma de difundir a

literatura. Argumento apoiado por Lefevere (*apud* Ferreira, 2008) que comenta: “leitores não-profissionais cada vez menos leem literatura escrita por seus escritores, mas sim re-escritas por seus re-escritores”. Essa ideia de re-escritura atinge o conceito de tradução já que ela trataria a tradução como uma re-escritura. Portanto, quando leitores comentam haver lido um livro, eles querem dizer que têm um construto do livro em suas mentes. Geralmente:

baseado em alguma passagem específica do texto atual do livro em questão (...), suplementada por outros textos que de uma forma ou de outra re-escrevem o texto atual, como resumos de enredos literários em trabalhos de referência, resenhas em jornais, revistas ou periódicos, artigos críticos, apresentações no palco ou na tela, e finalmente, mas não menos importante, traduções. (FERREIRA, 2008, p. 22).

Embora o autor não utilize o termo “tradução intersemiótica”, engloba esse tipo de tradução ao referir-se à montagem teatral ou adaptação para o cinema. Alguns críticos das traduções audiovisuais costumam acusar o cinema de infiel em relação à obra literária em que se baseia. No entanto, para os estudiosos da tradução intersemiótica, a absoluta literalidade em relação à obra literária, além de indesejável, é impossível (Brito *apud* Ferreira, 2008). Afinal, uma obra literária e a mídia em geral fazem uso de diferentes sistemas semióticos e, por conseguinte, constituem veículos de informação diferentes.

A literatura, assim como o cinema, relaciona-se diretamente com as manifestações existenciais do ser humano, através de sua linguagem própria. Estas duas artes (a literária e a cinematográfica) duas formas de expressão do ser humano, e por isso também refletem o ser social e político. Por isso, as leituras e os filmes podem influenciar e, inclusive, manipular o pensar e a forma de agir das pessoas.

Ao discutir a relação entre o texto literário e o fílmico, este trabalho vai se apropriar da concepção haroldiana do termo transcrição, aplicando o conceito ao elo entre livro e produção cinematográfica:

(...) tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. (...) Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (CAMPOS, 1992, p. 35).

Neste estudo de adaptação serão analisados elementos internos e externos às obras, como a narrativa, as marcas do lápis, o silêncio, a recuperação da memória, entre outros.

3.3. Rivas: da literatura ao cinema

Uma das características mais elogiadas de Manuel Rivas é a sua habilidade com as palavras. Sua narrativa tem sido classificada por muitos críticos como “cinematográfica”, denominação que Rivas aceita e explica⁶⁹:

Nossos sentidos e a percepção contemporânea estão imbuídos pelo cinema; a pátina dos olhos é o celulóide, os olhos são as câmaras. É normal que se produza idílio porque nos dois casos estamos falando de sonho, de uma atmosfera na qual participam a literatura, o cinema, os contos orais, a música... São fios distintos de uma mesma tapeçaria.

Ao ser questionado sobre as adaptações cinematográficas⁷⁰, Rivas afirma que “*los nuevos medios, el cine y la television, favorecen la literatura, empujándola hacia la tierra de nadie, a la frontera, al margen blanco del libro, a ocupar el vacío*”. No que se refere às narrações cinematográficas e fílmicas, o autor afirma que são “*ventanas distintas: hay un mismo paisaje y diversos ventanales. Puede haber una película que nos provoque una perturbacion especial*”.

⁶⁹ <http://www.editoras.com/objetiva/462-3.htm>

⁷⁰ Revista Lateral, 2000.

El lápiz del carpintero não foi sua primeira obra levada à tela. Já em 1999, três contos de *¿Qué me quieres amor?* (*La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* e *Carmiña*), foram adaptados à tela do cinema, pelo diretor José Luis Cuerda⁷¹, com roteiro adaptado por Rafael Azcona, José Luis Cuerda e Manuel Rivas com o título de *La lengua de las mariposas*. O filme teve 14 indicações aos Prêmios Goya do cinema em língua espanhola, embora só tenha conquistado o de Prêmio ao Melhor Roteiro Adaptado, galardão compartilhado por Cuerda, Azcona e o próprio Rivas.

A obra fílmica narra os primeiros anos de vida de Moncho, um menino galego recém alfabetizado por um professor com quem tem uma intensa relação. Don Gregorio, o maestro não castigava com violência física, mas com o silêncio, muito mais poderoso que a correção física. Tudo isso vivido em uma época difícil: justo antes do início da Guerra Civil espanhola (1936). O povo está dividido: rebeldes fascistas abrem fogo contra o regime republicano. O pai e o professor de Moncho são republicanos, só que o fascismo ganha força e acaba provocando uma verdadeira tragédia.

A obra foi bem recebida pela crítica, pelo público e pelo próprio autor e co-roteirista. De acordo com Rivas⁷²:

El cine ejerce un gran hechizo sobre mí, en parte creo que mis sentidos -y de la gente de mi generación- quiero decir la sensibilidad, la percepción e incluso la manera de escribir, todo esto no es nada ajeno a ese mundo. Es como ver lo que intenté con la literatura en el cine. Yo ya había hecho estas películas en mi mente y al ver el resultado filmado fue muy emocionante. Del cine admiro el valor de hacer una película, porque es una

⁷¹ José Luis Cuerda (Albacete-Espanha, 1947). Foi professor associado na Universidade de Salamanca, realizador de Televisão Espanhola onde destacou pela direção e roteiro de *El Túnel* (Sábado), (1977), e cineasta. Diretor de, entre outras, *El bosque animado* (1987) (também roteirista), *Amanece, que no es poco* (1988), *Así en el cielo como en la tierra* (1995) (também roteirista), *La lengua de las mariposas* (1998), *Primer amor* (2000) (também roteirista), *¡Hay motivo!* (2004), *La educación de las hadas* (2006) (também roteirista), *Todo es silencio* (2012). Também foi produtor de filmes como como *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) e *Los otros* (2000), dirigidas por Alejandro Amenábar. Foi indicado em várias ocasiões aos Premios Goya: em 1999 teve duas indicações (melhor filme e melhor diretor por *La lengua de las mariposas*) e em 1989 foi indicado como melhor roteiro original do filme *Amanece, que no es poco*.

⁷² <http://www.galiciaespallada.com.ar/bolboreta.castelan.htm>

maquinaria muy compleja. De pequeño soñé con ser director de cine o hacer películas. Después vi que es más fácil ser escritor. El cine es difícilísimo, también por cuestiones económicas. En una historia escrita puedo hacer aparecer diez caballos, en una película esto ya se convierte en un asunto bastante costoso. En fin, creo que "La lengua de las mariposas" es un filme muy logrado. Conseguí verlo como un espectador más y me encantó.

Seria José Luis Cuerda que adaptaria ao cinema em 2011 outro romance rivasiano: *Todo es silencio*. Nesta ocasião, a obra foi roteirizada pelo próprio autor, Manuel Rivas, que foi indicado por esse trabalho para os Prêmios Goya do cinema espanhol, como melhor roteiro adaptado.

Voltando à obra, objeto de estudo, podemos afirmar que Daniel Da Barca o médico republicando e protagonista das obras (romance e filme), representa a alegoria dos ideais republicanos, de coragem e defesa da liberdade da nação (galega e espanhola). Ele é a representação da bondade, dos valores e princípios éticos e morais que Rivas associa aos ideais republicanos. No entanto, não devemos esquecer que na obra ele é um personagem. Um personagem que representa ideais, talvez os do próprio autor.

É plausível afirmar que o protagonista de *El lápiz del carpintero*, Daniel Da Barca seja o alter ego do autor, Manuel Rivas. Ambos são intelectuais, republicanos e humanistas. No entanto, a história de Daniel é narrada por um de seus inimigos, o guarda civil encarregado de vigiá-lo na prisão. O discurso de Herbal (o coprotagonista e que pertencia ao outro grupo, liderado pelo general Francisco Franco, que sairia vitorioso da Guerra Civil em 1939), aparece modificado por ele mesmo. Ele, como narrador, embora manifeste sentimentos positivos para personagens do lado adversário, os republicanos a quem devia vigiar, repreender e, inclusive, assassinar, justifica cada um de seus atos.

Manuel Rivas pretende, no entanto, denunciar essa amnésia histórica, tão comum em épocas de catástrofe e, ao mesmo tempo, tão prejudicial ao desenvolvimento social. O autor tenta refletir acerca da banalização da passagem do tempo e do esquecimento de fatos históricos por uma sociedade altamente imediatista. Por isso, Rivas participa desse projeto de rememoração

da história recente da Espanha, de forma crítica, buscando no passado explicações do presente. Através do discurso de Herbal, verificaremos de que forma Rivas critica essa atenuação, icônica ou simbolicamente.

O cinema carrega em suas imagens, músicas e textos, a representação das mais variadas formas de dominação presentes no cotidiano das relações sociais. Numa guerra de sentidos e representações a serviço das relações de dominação, muitos dos produtos da indústria cultural da mídia reforçam o estabelecimento das estruturas de poder com seu aparato político e ideológico. De acordo com Teixeira:

As representações nem sempre são claras aos indivíduos, pois, na maioria das vezes, as formas simbólicas cristalizadas no dia-a-dia das pessoas impossibilitam uma visão crítica dos papéis ali representados. Digamos que nos textos e imagens estão inseridas intenções ideológicas sexistas, racistas e de classe que passam despercebidas ao olhar dos indivíduos, sendo necessário um trabalho reflexivo contínuo sobre os papéis sociais que desempenhamos nos processos de identificação. (TEIXEIRA, 2012, p. 37).

Do ponto de vista ficcional, Rivas coloca os ideais republicanos na figura de Daniel da Barca, figura que Kothe (*apud* Rodrigues, 2012, p. 90) chamará de alegoria. De acordo com a linha de pensamento de Kothe e Rodrigues (2012), “a obra literária não é um documento como outro qualquer. A obra literária é indício, não certeza; ela apresenta possibilidades que podem corresponder à realidade dos fatos ou não”. Toda obra de arte apresenta-nos um discurso alternativo que seria, por conseguinte, seu caráter alegórico, ou seja, a representação concreta de uma ideia abstrata.

3.4. O lápis fílmico

A análise de traduções intersemióticas mostra que o posicionamento do tradutor diante de determinadas partes do texto difere de outras escolhas feitas pelo mesmo tradutor. É opção sua aproximar-se ou distanciar-se do texto de partida com a ajuda das técnicas audiovisuais. Robert Stam (*apud* Ferreira, 2008), afirma que:

a adaptação seria formada de uma rede de referências intertextuais e transformações, onde textos originariam outros textos em um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação. Para ele, ainda, o texto fonte, na adaptação, poderia sofrer uma série de operações, como seleção dos aspectos escolhidos para fazerem parte da adaptação; amplificação, ou seja, dar mais ênfase a determinadas características da narrativa em detrimento de outras; atualização para outra época; crítica; subversão; popularização e reculturalização. (FERREIRA, 2008, p. 20).

Estas estratégias podem ser vistas no trabalho de Antón Reixa. O lápis fílmico, do mesmo modo que foi narrado na obra rivasiana, é um lápis vermelho, que pertenceu a um carpinteiro e foi de mão em mão, passando por um famoso pintor de sonhos, e passou a maior parte de sua existência com Herbal, o guarda civil, até chegar a Maria da Visitação. Está a caminho entre um personagem e outro na obra rivasiana, funcionando como um elemento de guia e proteção, de consciência, de força, e, em ocasiões, como um simples lápis utilizado, principalmente, por Herbal para escrever ou rabiscar.

E na obra fílmica, assim como na literária, Herbal, o co-protagonista exerce o papel de narrador da história, e, de certo modo, de testemunha ficcional. Ele conta a história de uma grande parte de sua vida, da forma como ele consegue lembrá-la. Ou como lhe interessa lembrá-la. Como já foi mencionado na análise literária, há vários protagonistas da história que, desta vez, é contada pelo vencedor-derrotado, isto é, um personagem que integrava o lado vencedor, mas que nunca sentiu a vitória como sua.

O fato de o texto literário ter valor canônico também pode se refletir no processo de adaptação. Manifestações culturais em geral, e a literatura e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da construção da identidade. (KAMITA, 2010, p. 168). E uma das diferenças entre a obra literária e a obra fílmica é a quantidade de “autores” que cada gênero tem. Consideramos Manuel Rivas o autor da obra literária. No entanto, não podemos considerar exclusivamente Antón Reixa o único “autor” da obra fílmica. O cinema é um trabalho em equipe e sua direção é fragmentada em um conjunto de diretores: diretor geral, diretor artístico, diretor musical, diretor

de fotografia, roteirista, entre outros. Entretanto, ao reunir todos esses fragmentos, consideraríamos e consideraremos Antón Reixa o “diretor de diretores”, responsável máximo pela obra fílmica.

Antón Reixa é um coterrâneo de Manuel Rivas. Galego como ele e também pertencente a essa geração do pós-guerra, composta de filhos e netos que vivenciaram a Guerra Civil. Reixa nasceu em Vigo em 1957. É formado em Filologia Galega na Universidade de Santiago, onde entra em contato com as vanguardas literárias. Co-fundador do Grupo de Comunicação, *Poética Rompente*. Autor, professor de língua e literatura galegas e músico (é um dos principais ícones do movimento musical *viguês* na década de 80) com seu grupo musical *Siniestro Total*. Posteriormente, será vocalista de outra banda de imenso sucesso, *Os Resentidos*, e ainda do projeto *Nação Reixa*. Antón Reixa escreveu teatro, dirigiu clipes musicais, programas radiofônicos, além atuar como produtor, ator e diretor de cinema e de televisão, onde se sobressaiu com o seriado *Mareas Vivas*, no final da década de 90, uma das mais famosas séries da Televisão da Galícia (TVG). Já na década seguinte, Reixa cria a *Portozás Visión*, produtora com a qual inicia sua travessia como cineasta com o filme *El lápiz del carpintero* (2003).

A obra dirigida por Antón Reixa, baseada no romance homônimo de Manuel Rivas, teve sua estreia em 25 de abril de 2003, e foi protagonizada por Luis Tosar, María Adán e Tristán Ulloa. A princípio, torna-se difícil encontrar na obra fílmica uma fidelidade com o romance, o que de acordo com Gutiérrez Aragón, cineasta espanhol que desistiu de levar a obra ao cinema, se deve ao fato de o romance apresentar “*un contenido demasiado poético y un tiempo de narración demasiado complejo*”⁷³. O objetivo de Reixa, no entanto, não radicava na fidelidade ao texto original, mas em construir um melodrama romântico onde pudesse destacar o componente lírico da obra rivasiana. O cineasta galego chegou a ler a obra setenta e oito vezes⁷⁴, contando com a colaboração de Manuel Rivas, tal como afirma o roteirista Xosé Morais:

⁷³ Lamas, Mirian. In:

http://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2015/05/25/126525

⁷⁴ Entrevista com Antón Reixa:

http://elpais.com/diario/2003/04/23/espectaculos/1051048803_850215.html

O complicado era sobre todo a estrutura que plantexaba Manolo na novela, que facía unha especie de puzzle, de tempos e de personaxes, modificando os puntos de vista. E Antón e eu o que tivemos que facer foi reordenar todo eso, tratar de entresacar de ahí unha historia cinematográfica, unha película. Pero, por exemplo, houbo moitos diálogos que respetamos casi literalmente tal e como os escribira Manolo, os personaxes creo que tiñan non só forza dentro da novela senón que se podían estender aínda máis. E o mellor dese traballo sobre todo foi a disposición de Manolo, que non só nos deu carta branca para facer o que quixeramos, senón que, incluso, cando ó principio Antón e eu tiñamos tanto reparo ao facer cambios sobre a novela, Manolo resultaba ser máis irreverente que nós coa súa propia obra (MORAIS, DVD, 2003).

Manuel Rivas destacava a importancia da obra fílmica, outorgando-lhe uma finalidade didáctica, além de literária:

Me la imagino como una película de acción, de sentimiento y, de alguna manera, como una forma de redención. Es increíble cómo se ha creado una zona de silencio sobre la existencia de cárceles, campos de concentración o fusilamientos masivos durante el franquismo. Los chicos en los colegios reflexionan sobre 'La lista de Schindler', pero no pueden ver una película equivalente sobre la historia de España.⁷⁵

E, ciente da comparación que sería feita entre romance e filme, o autor galego afirma que ambas as obras não podem ser comparadas, tendo em vista que *“una novela y una película son dos ventanas distintas hacia un mismo paisaje”⁷⁶*.

A obra fílmica, ao contrário do romance, teve uma discreta acolhida em sua estreia nos cinemas (171.325 espectadores⁷⁷). Essa discreta acolhida combinou com a frieza da crítica cinematográfica na Espanha.

Para o crítico cinematográfico Juan Antonio Bermúdez:

hay un evidente error a la hora de intentar traducir a imágenes concretas evocaciones sobre las que funciona muy bien la novela de Rivas. Hay un vaciado del sentido poético que

⁷⁵ Reixa lleva al cine 'El lápiz del carpintero' de Manuel Rivas.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2001/06/27/cultura/993668410.html>

⁷⁶ Reixa lleva al cine 'El lápiz del carpintero' de Manuel Rivas.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2001/06/27/cultura/993668410.html>

⁷⁷ http://www.culturagalega.org/avg/produccion.php?Cod_prdccn=220

transpiran los relatos del escritor gallego en una puesta en escena indecisa entre la vocación realista y la licencia mágica, entre la exigencia de una presunta fidelidad a las convenciones del drama intimista o histórico y la intención de conmover por los atajos de la ruptura narrativa. No se atreve Antón Reixa, no tiene osadía o conocimientos suficientes para trascender esa literalidad. Y esa es quizá su principal carencia⁷⁸.

Na mesma linha, Enrique Colmena garante que, embora o cineasta Antón Reixa:

partía de un valor seguro, la versión al cine resulta, como ocurre con alguna frecuencia en estos casos, irregular e inferior al original literario: comienza con titubeos, con subrayados innecesarios y recurriendo antes al trazo grueso que al tono sensible y matizado que un relato de este tipo hubiera requerido.

Mas reconhece a dificuldade e o mérito da construção de alguns personagens:

Menos mal que, poco a poco, Reixa parece desembarazarse del cliché y va definiendo un retrato que, finalmente, cuajará en un valioso perfil humano, el de ese guardia civil demediado entre el cumplimiento de su deber y el amor soterrado pero vivísimo que siente por la mujer inalcanzable, a la que hará feliz a través de otro, por persona interpuesta. Esa sutileza del último tramo de la historia resulta ser el hallazgo que la redime de anteriores carencias.⁷⁹

Além do território espanhol, a obra fílmica estreou no Festival Internacional de Cinema em Mar del Plata (Argentina), onde foi premiada e a crítica confirmou sua aceitação da obra de Reixa:

Quienes sí se sorprendieron, en cambio, fueron Antón Reixa y Carlos Blanco, director y actor, respectivamente, de El lápiz del carpintero, con la respuesta del público a su película, la única española en competición. Se proyectó inicialmente en una sesión destinada a la prensa, a las 9 de la mañana de ayer, pero las 1.000 butacas del Teatro Auditorium de Mar del Plata estaban prácticamente ocupadas. El público del festival

⁷⁸ Bermúdez, Juan Antonio. Intención sin emoción. In: <http://www.cinestrenos.com/cartelera/critica/ellapiz/ellapiz.htm>

⁷⁹ Colmena, Enrique. El lápiz del carpintero. Entre el hallazgo y el tópico. <http://www.criticalia.com/pelicula/el-lapiz-del-carpintero>

internacional aplaudió, lloró y rio en diferentes secuencias de esta historia de amor, represión y brutalidad que Reixa cuenta en su adaptación de la novela de Manuel Rivas. Se sentía identificado con los personajes reales y ficticios del filme con los que el realizador gallego desvela un capítulo oscuro y relativamente desconocido de la Guerra Civil española. “Tres falangistas vinieron una noche a casa y nunca más vi a mi padre”, contaba después una mujer de familia navarra. (...) “Es evidente”, contestó Reixa, “que quienes tenemos experiencias de represión participamos en esta memoria. Debemos reivindicar la memoria, renovarla y aquí revivimos la Guerra Civil española desde la retaguardia y el interior de las prisiones, dos perspectivas poco vistas en el cine y la literatura (GÓMEZ, 2004).

Um dos grandes destaques da obra fílmica, que também consta nas críticas cinematográficas, é a construção do personagem de Herbal. O ator que deu vida ao guarda civil foi o também galego (como o romancista, o cineasta e o roteirista), Luis Tosar. Tosar é uma das grandes figuras do cinema galego e espanhol com papéis protagonistas em filmes como: *Te doy mis ojos*, *Los lunes al sol*, *Celda 211*, *Los últimos de Filipinas*, entre outros. Em uma entrevista ao diário *El País*, Tosar reconhecia que o papel de Herbal havia sido um dos mais difíceis de interpretar em toda sua carreira artística⁸⁰.

O cinema é uma das fontes mais importantes para conhecer a caracterização das sociedades que nele se representam. Mas o cinema também pode ser a forma que uma sociedade apresenta para enfrentar o seu passado. E podemos observar isso, na obra em análise.

Em *El lápiz del carpintero* a história começa poucos meses antes do início da Guerra Civil espanhola. O doutor Daniel Da Barca participa de um evento em defesa do Estatuto de Galícia e reivindica o papel da mulher. Apresenta seu relacionamento amoroso com Marisa Mallo, filha de um comerciante e neta de um cacique galego enriquecido graças ao contrabando. Paralelamente, está se preparando a conjura em Galícia dos insurretos contra a II República. Em uma reunião secreta, investigam alguns nomes que consideram perigosos e que

⁸⁰ TOSAR, Luis: entrevistas digitales <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=2506>

serão presos em breve. Daniel Da Barca está nessa lista. Herbal, o guarda civil apresenta-se como voluntário para vigiar as atividades de Daniel Da Barca e esse vínculo será mantido durante toda a história. Herbal será uma sombra do doutor republicano.

Como vimos, Rivas pretende contar a história do século XX. E não só por meio de romance. Para ele, esta história pode ser recuperada também por meio do cinema porque um determinado período histórico pode ser reconstruído por relatos orais com o auxílio de imagens. Para designar a representação da história no cinema, o pesquisador Marc Ferro fala de “memória filmica”. No entanto, durante o longo período da ditadura, não foi possível produzir obras filmicas que narrassem a história da Guerra Civil, nem do período da II República. É, paralelamente ao mundo literário, que surgem, a partir da década de 1980, filmes que abordam essa temática. Podemos destacar: *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983); *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990); *Libertarias* (Vicente Aranda, 1995); *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999); *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003).

Por entendermos que cinema e literatura são formas de arte que apresentam características bem peculiares, esta análise do modo como foram realizadas ambas as narrativas, tentou revelar as intenções comunicativas em cada gênero, tanto o que elas apresentam em comum, como suas diferenças.

As análises do filme, a diferença de algumas críticas cinematográficas anteriormente mencionadas, não serão feitas em critérios que indiquem juízo de valor como “certo” ou “errado” por estar algum fragmento do filme em maior ou menor sintonia com o romance rivasiano.

Para a análise, seguiremos o modelo de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que afirma:

O texto, resultado final da atividade analítica, não tem de explicar linearmente, cronologicamente, os processos de sua produção. Mas ainda, inclusa no trabalho de preparação que precede a redação não existe uma sucessão escolar de uma fase de descrição e de uma fase de reconstrução, mas antes uma alternância anárquica de ambas (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 16).

No entanto, não nos afastaremos das considerações que Genette entende como elementos narrativos, isto é, o enredo, os personagens, o tempo e o espaço, o narrador, entre outros.

O início do filme apresenta um lirismo literário e visual, apresentando em câmera lenta a parte externa do local onde Herbal e Visitação conversam essa longa tarde. Um sinal informativo, indicando os quilômetros para chegar ao país vizinho, avisa-nos que a ação tem lugar em um espaço perto da fronteira da Galícia com Portugal. A câmera mostra o cemitério de carros velhos, tão bem descrito no segundo capítulo do romance, mostra o clube e, em seguida, mostra um close de uns sapatos brancos masculinos sendo calçados. Os sapatos bem amarrados saem do quarto e o close foca em umas sapatilhas femininas, vermelhas, com penas, sendo calçadas por um pé feminino.

A fotografia fílmica é sutil, mas intensa, dando a conhecer, claramente e sem necessidade nem de verbalizar, nem de mostrar o corpo inteiro dos personagens, que tipo de atividade se desenvolvia no interior desse local que minutos antes havia sido apresentado lateralmente, sem sutilezas, mas sem close em seu neon indicativo. É de dia. O cliente desce, vestido de branco. Apoiado no balcão do bar, Herbal tosse com força. O cliente encosta, sem querer no guarda civil e um objeto cai ao chão. Maria da Visitação, que desce as escadas depois do cliente, em silêncio, recolhe esse objeto e entregando-o a seu hospedeiro diz: *“Herbal, tu lápiz, que nunca te abandona”*. *“¿Quieres saber por qué? Es una historia larga de contar”*, afirma Herbal, de costas para a câmera. *“Bueno, tengo tiempo”*, replica Maria da Visitação, acendendo um cigarro. E, a continuação, aparecem os créditos na tela indicando o título do filme: *“EL LÁPIZ DEL CARPINTERO”*, sobre uma fotografia antiga, em preto e branco, de um carpinteiro trabalhando, como pano de fundo.

À medida em que a câmera se aproxima desse carpinteiro, podemos observar que ele leva na orelha esse objeto característico e vermelho: um lápis de carpinteiro, que tira da orelha, coloca na mesa e aparece em *close*, bem vermelho, durante longos segundos. A obra fílmica, *em medias res*, já inicia apresentando: o tempo (é dia), o local (um clube de prostituição de beira de estrada, perto da fronteira entre Espanha e Portugal), o fio condutor da obra (o

lápiz), e o narrador e interlocutor da obra (Herbal e a interlocutora, Maria da Visitação). Como vemos, a narração difere do romance que dedica seus primeiros capítulos a apresentar o médico Daniel Da Barca. Esse primeiro plano do lápis, conseguiu, segundo Pérez, que a imagem pudesse explicar o que as palavras dificilmente conseguiriam transmitir “*El descubrimiento del primer plano logró que un rostro, una mirada, un gesto, pudiera decir en imágenes lo que mil palabras no podían expresar*” (PEREZ, 2001, p. 16).

Depois desse início *in medias res*, há um *flashback*⁸¹ de várias décadas na obra fílmica, voltando a esse lápis em poder de um carpinteiro. Esse salto não só será temporal, mas também se produzirá no espaço, já que dessa região fronteiriça no sul da Galícia, passamos à Praça das Praterías, em Santiago de Compostela, onde uma banda de música apresenta essa localização, ainda em preto e branco (mostrando esse *flashback* temporal), mas paulatinamente a obra fílmica retoma as cores. E apresenta-nos oficialmente o tempo e o espaço: “*Santiago de Compostela, 1936. Poco antes del golpe de estado*”.

A próxima cena já tem lugar no interior, em um salão de costura onde Marisa Mallo, acompanhada de sua prima Laura, está tirando a prova para fazer um vestido. Pelo diálogo entre as primas ficamos sabendo que moram em Fronteira, um lugar distante de Santiago e que Marisa está apaixonada por um tal Daniel, um relacionamento que não parece ser do agrado da família da moça. A câmera dentro do ateliê de costura mostra sempre um plano americano, sem closes. Até que Marisa escolhe os tecidos, todos com cores neutras, e dentre eles escolhe um tecido vermelho, que abre para formar um telão. A câmara recolhe esse pano aberto a modo de telão e muda o espaço. Ali, Daniel Da Barca é apresentado, fazendo um discurso sobre a importância do voto feminino e do papel das mulheres na República.

O componente lírico é algo a destacar nestes primeiros minutos de filme. Os diferentes espaços, tempos. O tratamento da câmara, externa, sem grandes planos, concentrados sempre da metade do corpo para cima e, não menos importante, as cores. Até agora predominavam as cores escuras (cinza, preta)

⁸¹ O *flashback* é uma técnica indicada para intercalar uma cena do passado que vai dar informação a uma cena do presente.

para mostrar que a história voltava no tempo; ou neutras (na descrição do local onde trabalham Maria da Visitação e Herbal, as roupas de Marisa). Este leque monótono de cores, contudo, tem uma finalidade: destacar a cor vermelha. Essa cor vermelha que aparece nas sapatilhas e na bata de Maria da Visitação, a prostituta; vermelha também é a cor do lápis do carpinteiro que já apareceu com Herbal e com seu primeiro dono; e, finalmente, vermelha é a cor do lenço que escolhe Marisa, e serve de pano de fundo para a apresentação de seu amado, o médico e líder republicano Daniel Da Barca.

A obra fílmica não é policromática. Coerentemente com a temática tratada e sua inserção espaço-temporal, isto é, prisão e Guerra Civil, abundam as cores escuras em boa parte do filme. No entanto, e talvez por isso, uma cor se sobressai em poucos minutos: a cor vermelha. Ela está presente no lápis, na roupa e calçado de Maria da Visitação e no lenço que Marisa Mallo usa, continuamente, no pescoço. De acordo com a simbologia, a cor vermelha, de modo geral, representa o guerreiro ou mártir, indica coragem e força. Na política, a cor vermelha está associada ao espírito revolucionário. É a cor do comunismo e da ideologia política de esquerda.

Na obra fílmica há um paralelismo visual e simbólico. Ao assassinar o pintor, com ele ainda deitado no chão, Herbal recolhe o lápis e o coloca em sua orelha. Mais de seis décadas mais tarde, quando Herbal cai morto na beira de uma estrada com o lápis, Maria da Visitação repete o mesmo gesto que o guarda civil havia feito anos antes: recolhe o lápis de Herbal do chão e o coloca na orelha. Ela é uma nova pessoa, uma jovem estrangeira que já conhece a história recente do país, e agora, também, portadora de “consciência”.

Reixa (2003) opta por construir uma obra mais didática, menos complexa do que a de Rivas (1998). Em cinco minutos de filme, já está contextualizado em seus diferentes tempos: fim da II República e início da Guerra Civil, partindo de um presente mais recente. Também já foram apresentados seus principais protagonistas, inclusive seu fio condutor: esse lápis que sabemos que nunca se afasta de Herbal. A diferença rítmica entre texto literário e texto fílmico já era uma constatação de Benjamin (1994), ao comentar sobre a diferença de tempos para ambas as artes. E é por isso que o romance de Rivas, de complexa

estrutura, pode ser lido e relido, durante um espaço temporal maior e mais descontínuo. Como já mencionamos na organização capitular, este não respeita a ordem cronológica e sua estrutura é composta por pequenos *flashes*, pequenas fotografias ou recortes sobre os quais voltar ou avançar para uma melhor compreensão da história.

Já Reixa, o diretor da obra fílmica, optou por iniciar com um *in medias res* (técnica muito característica da obra rivasiana e muito presente também em *El lápiz del carpintero*), mas, a partir desse momento presente, Reixa decide regressar ao passado (meses antes do início da Guerra Civil) e narrar de forma bastante linear até chegar ao fim da guerra, respeitando essa fluidez benjaminiana, já que no cinema, o ritmo é proposto pelo diretor, à diferença da obra impressa.

A obra fílmica apresenta menos personagens, técnica comum ao se tratar de uma adaptação. Vejamos alguns exemplos:

A narrativa fílmica, como foi comentado, é mais linear, mais didática. Esta é uma técnica para facilitar a compreensão da história de amor de Marisa e Daniel que, na tela, ganha muita relevância. Por isso, o jornalista Carlos Sousa, que aparece na obra literária com uma função muito significativa, como foi comentado na análise do romance, desaparece da trama fílmica, uma vez que o cinema tem modalidades de apresentação próprias de seu gênero.

Alguns personagens representam, na obra cinematográfica, mais de um papel: é o caso do pai de Herbal, que na obra fílmica incorpora algumas atividades que no romance correspondem a um dos tios, a de colocar armadilhas para caçar animais selvagens. Pode-se afirmar que o pai de Herbal é o responsável pelos *flashbacks* recorrentes na obra fílmica. Há dois grandes momentos em *flashback*: quando Herbal lembra de como o pai encarava o olhar do animal ferido na armadilha, pedia perdão e o abatia. E também ao lembrar da violência física e psicológica por parte do pai, ou também de quando e como conheceu Marisa (mas também com a presença do pai).

A cronologia do lápis na obra fílmica é feita pelo sindicalista preso, quando explica, horas antes do assassinato do pintor, a quem pertenceu. No filme, o

lápiz aparece *in medias res*, caindo da orelha de Herbal ao esbarrar com um cliente no local de trabalho. Nesse momento, somos informados de que é um lápis de carpinteiro e que sempre acompanha Herbal. O lápis é um amuleto, símbolo da proteção e da consciência, “*No hay peor enfermedad que la suspensión de la conciencia*”, diria o doutor da Barca ao doutor Soláns, que se aplicava elevadas doses de morfina para suportar as dores. A voz do pintor que aparece continuamente no ouvido de Herbal, não é tão nítida na obra fílmica.

Na cena seguinte à da apresentação de Daniel Da Barca, em tempo paralelo, um grupo de guardas civis está falando do líder republicano. A câmera em círculo mostra o grupo conversando ao redor de uma mesa e ali também está Herbal. No entanto, o espectador continua sem ter noção do rosto dele. Tanto no clube, quando foi apresentado no início do filme, como agora, sessenta anos antes, sabemos que é ele porque é nomeado (por Maria, e pelo general Ladesa), mas a câmara só mostra imagens de Herbal de costas, imagens não nítidas, mas escuras, com sombras. Até que seu rosto é revelado, acompanhando o seu enunciado “*Yo puedo encargarme de Da Barca, mi sargento*”. E mente, “*No, no sabe ni que existo (...) No hay nada personal, mi sargento, seré invisible*”. A partir desse momento, Herbal será, ao longo dos anos da Guerra Civil, a sombra de Da Barca.

Na obra fílmica, Daniel Da Barca é mexicano, filho de pais galegos que emigraram ao México. Já na obra de Rivas, Da Barca é cubano, filho de emigrantes galegos que haviam retornado à Galícia, provavelmente depois da Guerra da Independência cubana. Nesse relatório “*que parece una novela*” elaborado por Herbal, além das atividades de Da Barca, conhecemos os verdadeiros sentimentos que o guarda civil nutre por Marisa, ao tentar protegê-la e mantê-la à margem das atividades do amado. Mas também descreve detalhadamente todas as atividades que os dois (Marisa e Daniel) fazem quando não estão envolvidos com assuntos médicos ou políticos.

Nessas confissões feitas por Herbal ao sargento, com o olhar perdido, triste, seu rosto ocupa completamente a tela. Um momento triste, sombrio, lento, consoante com a opinião de Pérez que afirma que “*hay momentos clímax en el*

transcurso de una acción dramática que una palabra resulta más convincente que el gesto silencioso del actor ante la cámara". (PÉREZ, 2001, p. 16).

Essa confissão que Herbal faz ao sargento é muito reveladora porque além de conhecer melhor a história de Daniel, de Marisa, também conhecemos melhor a Herbal, esse homem que consegue ser a sombra invisível de alguém, mas também se for preciso, sabe aguentar o olhar, habilidade que adquiriu com o pai, que colocava armadilhas para animais e, depois, devia olhar nos olhos deles, pedir desculpas "*Lo siento, hermano*" e disparar. Na obra de Rivas, Herbal justifica essa habilidade (adquirida com o tio) para justificar o assassinato do pintor. Esse pintor, que sabemos por Rivas, é uma homenagem ao pintor Camilo Díaz Baliño⁸², mas sem nome ao longo do romance, recebe de Reixa o nome de Gonzalo Rico.

Embora a relação com os pais (especialmente com o pai) tenha sido traumática, e Herbal tenha abandonado a casa familiar pela violência física e psicológica à qual era submetido, ele tem uma relação muito próxima com a irmã, Beatriz. Para Herbal, a irmã é sua casa, seu porto seguro. A casa também é um lugar de memória. De acordo com Ricoeur, "*las "cosas" recordadas están intrinsecamente asociadas a lugares. Y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar*" (RICOEUR, 2004, p. 62). A relação que o sujeito tem com os espaços que habita resulta na construção de lugares memoráveis que funcionam como apoio para a memória (na hora que ela falha) e assim ajudam contra os efeitos do esquecimento e inclusive, tal como afirma Fernández Adechedera (2015) "*pueden tácitamente suplantar a la memoria muerta*". Nesse sentido estes "lugares da memória" de Ricoeur remetem-nos a Pierre Nora (1984), e seus *lugares da memória*.

Nesta obra, o autor propõe que estes lugares da memória não sejam unicamente espaços físicos, senão também momentos pontuais de especial importância para o sujeito ou para uma comunidade. Em *El lápiz del carpintero*, graças às conversas entre Herbal e Beatriz sabemos que eles conhecem Marisa Mallo desde crianças. O *flashback* cinematográfico, isto é, essa viagem à

⁸² Pintor e escritor galego, assassinado em A Corunha, logo no início da Guerra Civil, em 1936. Foi membro das Irmandades da Fala. Foi o pai do escritor, pintor e condecorado intelectual, Isaac Díaz Pardo.

infância de Herbal, informa-nos que os dois, Herbal e Marisa, eram quase vizinhos, só que havia uma ‘fronteira’ entre os dois: ele era filho de um homem do campo, pobre, inculto, que trabalhava duro na lavoura para sustentar a família. Ela, por sua vez, era filha de um homem rico, inculto, mas enriquecido com o contrabando.

A partir de então, a narrativa fílmica já mostra a prisão de Santiago de Compostela e, em seu interior, os presos republicanos. Estão, entre outros, o prefeito de Santiago de Compostela, Anxel Casal (uma figura histórica real), Da Barca e o pintor. Este último já não tem grafite com o que desenhar e um outro preso oferece-lhe um lápis, de carpinteiro. Lápis que aparecerá continuamente na orelha do pintor. Um lápis grande, pouco usado, que mantém essa cor vermelha tão característica. E que passa da orelha à mão quando o pintor conta, no refeitório da prisão, a história de Vida e Muerte, como uma história acontecida em um lugar chamado Maroño.

Nesse momento, na parte aberta da prisão, aparece pela primeira vez a câmara em *travelling*⁸³ e os republicanos são vistos pequeninos, andando pelo pátio. Esse recurso pode ser considerado como forma de diminuir esses presos, de torná-los menores, secundários, inferiores perante o poder.

Em sequência, um claro exemplo de paralelismo díspar: enquanto Daniel da Barca está na prisão, é observado junto com seus colegas pelo olhar opressor de uma câmara, parecendo uma fotografia em preto e branco (a cor cinza da pedra, do dia, da roupa), a não muitos quilômetros, Marisa conversa com o pai, nos verdes e idílicos jardins da mansão familiar. Sentados à mesa com uma imaculada toalha branca, acompanhados de um vaso de mimosas, o pai, Benito Mallo tenta separar a filha de Daniel, apresentando-a a um guarda civil, amigo seu.

⁸³ Travelling é todo movimento de câmara em que ela se desloca no espaço. Como a câmara pode se deslocar nas três dimensões do espaço, pode-se dizer que há três tipos de travelling: a) *lateral* (para a esquerda ou para a direita) é aquele em que a câmara se desloca paralelamente ao objeto principal do plano; b) *frontal* (de avanço ou de recuo), o deslocamento da câmara é perpendicular ao objeto, e; c) *vertical* (ou *movimentos de grua*) é aquele em que a câmara se desloca para cima ou para baixo, em geral com o auxílio de um equipamento específico chamado de *grua*. (AUMONT, J. & MARIE, M., 1990).

Esses dois mundos, o escuro dos republicanos na prisão, frente ao colorido dos que apoiavam o golpe militar, são fonte de constantes paralelismos ao longo do filme: enquanto na prisão quase não tem comida e fingem “orgias gastronômicas”, na casa dos Mallo essas “orgias gastronômicas” são reais e frequentes. À mesa, padres, beatas, caciques e guardas civis escutam, atentos, Benito Mallo declamar poesia. Versos “roubados” de Lope de Vega e José de Espronceda, que o cacique galego, inculto, enriquecido graças ao contrabando, faz passar por composições de sua autoria.

A história cronológica do lápis também é contada na prisão, pelo último hospedeiro, desde o seu início até o momento em que o último hospedeiro o entrega ao pintor, porque este não tinha com que pintar. Nessa mesma noite, Herbal informa que vão colocá-lo em liberdade, mas, em verdade, é levado pelos “passeadores” para ser assassinado. Os outros guardas queriam divertir-se às custas do pintor. Pretendiam humilhá-lo, agredi-lo, mutilá-lo cruelmente até a morte. Nesse instante, o pintor olha nos olhos de Herbal que, ao sentir o peso do olhar, lembra da história que o pai lhe havia relatado a respeito do olhar de um condenado a morte. Na ocasião, o pai referia-se aos animais que ele caçava. A continuação, apresenta-se uma cena em um *flashback* do olhar de um animal, preso, com medo, sentindo a presença da morte. Lembrando dos conselhos do pai, Herbal decide acabar com o sofrimento do pintor, para frustração dos outros guardas, entre eles, o cunhado, que se regozijavam com o sofrimento alheio.

Com o pintor assassinado, no chão, Herbal recolhe o lápis coloca-o na orelha. Esse é o início de uma longa travessia dos dois: guarda civil e lápis que irá acompanhá-lo até o fim de seus dias, várias décadas mais tarde.

O lápis estará na mão de Herbal quando um grupo vem buscar Da Barca. E colocando-o na orelha, Herbal decide que o doutor não vai sair para “passear” essa noite, e resolve transferi-lo para a prisão de Corunha.

E nessa cidade, sob o atento olhar da Torre de Hércules⁸⁴, Da Barca volta a ser salvo por Herbal, enquanto na outra ponta da Galícia, Marisa tentava o

⁸⁴ Construída entre os séculos I e II d.C., é o único farol romano que ainda cumpre sua missão. Na obra fílmica, não serve de guia para os marinheiros, mas para os presos republicanos que ocupam a prisão

suicídio. De novo a cor vermelha, aparece desta vez em forma de sangue, nos pulsos de Marisa. A vida na prisão é dramática. No entanto, Da Barca e seus amigos lutam para conseguir não perder a ilusão e recorrem ao humor e à imaginação que é algo que ninguém lhes pode roubar.

O lápis sai da orelha de Herbal para que Da Barca escreva uma carta a Marisa, pedindo-a em casamento, pedido aceito pela moça. Na manhã seguinte a noite de núpcias, Daniel embarca para a ilha de San Simón e é nesse ponto que termina a narrativa linear da história.

Há um salto temporal. Então, de 1939 regressamos ao presente, em 1997. Um regresso ao tempo e espaço inicial do filme. Herbal narrou essa história a Maria da Visitação e sabemos que não teve mais notícias de Da Barca: *“Fue la última vez que los vi. Daniel Da Barca. Duro como un junco. Ni yo fui capaz de matarlo...”*. Sob uma tênue luz e a fumaça de um cigarro, a câmera já consegue mostrá-lo de frente, sentado, com a página do jornal aberta no obituário de Daniel Da Barca. Depois de confidenciar a Maria que Da Barca foi exiliado no México e que retornou com a morte de Franco e se estabeleceu em Fronteira, no sul da Galícia, Visitação pergunta por Marisa. Novamente, Reixa utiliza o *feedback* para mostrar Herbal de criança, pobre, indo à feira com seu pai e olhando e admirando em silêncio a linda e rica Marisa Mallo.

Nesse instante, são interrompidos por Manila, a dona do estabelecimento, que adverte da chegada dos primeiros clientes. Maria confirma que a conversa entre os dois foi longa, já que começaram ainda de manhã. A câmara apresenta um primeiro plano de uns sapatos brancos. Parecem os mesmos que essa manhã haviam estado lá, com as sapatilhas vermelhas de Maria da Visitação. Os sapatos brancos combinando com uma calça também de cor clara, vão caminhando até a cadeira que ocupara o guarda civil durante toda sua narrativa com Maria. Herbal abandona o clube. Do outro lado da rua, vários cachorros latem sem parar.

Percebe-se, na obra fílmica de Reixa, a recorrência ao *flashback* como recurso para trazer até o presente ações já acontecidas e que não foram vistas

corunhesa. Foi ao lado desta torre, como já se mencionou anteriormente, que nasceu e passou sua infância o autor Manuel Rivas.

pelo espectador. No entanto, na maioria das ocasiões, o único que precisa ser trazido do “pretérito mais que perfeito”, isto é, de um passado anterior ao passado da Guerra Civil, é a infância de Herbal.

No referente à trilha sonora de *El lápiz del carpintero*, pode-se afirmar que é um elemento ao que Antón Reixa presta especial atenção. No entanto, devemos, antes de mais nada, fazer uma distinção entre música de cinema e trilha sonora, já que esta última é o conjunto de canções, músicas e todo o conjunto de sons, inclusive as vozes e os efeitos sonoros do filme.

No referente às vozes, uma característica da obra de Reixa está em seus poéticos diálogos, alguns marcadamente literários e com imagens de grande beleza visual. E dentro desses diálogos podemos destacar algo que não nos passa por alto à hora de assistir ao filme: a oralidade. Concretamente, esse tom de voz da maioria dos personagens.

A obra de Antón Reixa foi concebida em língua espanhola por razões, principalmente, econômicas, para poder ter uma maior divulgação. A este respeito, Benjamin (1984) observa que o cinema é uma mistura de “indústria e arte” e Silva (2008, p. 91) considera-o como um “aparelho ideológico do estado”, descrito anteriormente por Althusser, já que “assim como a ideologia, o cinema também pretende nos dar a impressão de que o que vemos é o real imediato”. Na mesma linha, o crítico brasileiro Ismail Xavier (2005, p. 132) considera que “o cinema é um discurso e é ideológico”. No entanto, Reixa decidiu preencher esses possíveis silêncios com a sonoridade da língua galega. A obra fílmica é composta, na sua quase totalidade, por atores e atrizes da Galícia. Excetuando-se Marisa Mallo, interpretada pela atriz madrilenha María Adán, e o sargento Landesa, papel de Carlos Sobera, o resto do reparto corresponde a artistas galegos. Isso é salientável na oralidade, ou seja, na “vocizidade” de Zumthor (1993). Daniel Da Barca é interpretado pelo viguês Tristán Ulloa; Herbal é levado ao cinema pelo premiadíssimo ator galego Luis Tosar; Carlos Blanco dá vida ao pintor; Nancho Novo é o encarregado de levar Zalo, o cunhado de Herbal à tela; Beatriz, irmã de Herbal e esposa de Zalo é interpretada por María Pujalte; o multifacético Manuel Manquiña interpreta o cacique Benito Mallo, entre outras inúmeras vozes galegas.

Pode-se afirmar, portanto, que embora a obra seja filmada em língua espanhola, Reixa consegue plasmar um filme com uma sonoridade galega e em Galícia. Embora a obra rivasiana, seja centrada no desenrolar da Guerra Civil em território galego, houve um episódio em que os presos tuberculosos são levados a uma prisão em Valência (na região mediterrânea), esta referência geográfica não é contemplada na obra de Reixa.

A presença da música no cinema remonta a seus primórdios. O cinema mudo já recorreu ao acompanhamento musical. No início, a música tinha a finalidade de abafar o ruído dos projetores, mas, com o decorrer do tempo, esse recurso foi utilizado para o enriquecimento das narrativas fílmicas. A música no cinema percorreu um longo caminho de busca por encontrar sua especificidade e, com ela, o cinema logrou que as imagens ganhassem uma nova dimensão.

A última noite de Pepe Sánchez, que seria fuzilado essa mesma madrugada, com sua *Orquesta Cinco Estrellas*, composta de instrumentos invisíveis, tão bem descrita por Rivas em sua obra, impressiona na tela do cinema. Na obra de Reixa, a orquestra interpretou a “*habanera*⁸⁵” “*Fue como un sueño que nunca existió*”. Em uma cena, misturando harmoniosamente voz, som e fotografia, aparecem nos muros brancos da prisão corunhesa, as sombras de alguns músicos portando instrumentos, invadem os muros da prisão. Uma prisão com muros brancos, mas sem esperança alguma para esses músicos. A letra e a melodia simbolizando a esperança, será um dos sons mais presentes ao longo da obra.

*Fue todo como un sueño,
de cerezas y rosas,
aromas de un amor
que nunca existió.
Fue como un sueño,
fue como un sueño,
fue como un sueño,
que nunca existió
Fui tan poco en tu vida*

⁸⁵ A *habanera*, é um estilo musical criado em Havana (Cuba). O nome deriva da cidade de onde é oriunda e foi a primeira música afro-latino-americana.

*una nube de paso,
el sol de un verano
que en tu mano anidó
Fue como un sueño,
Fue como un sueño....*

A *habanera* interpretada⁸⁶ na obra fílmica é uma canção que fala de sonhos e amores perdidos. Não é mais do que uma dolorosa metáfora de um tempo histórico clamando por liberdade, democracia, justiça. Também remete à saudade sentida daquele brevíssimo período republicano que existiu. Poucos anos (1931-1939), mas não foi um sonho. A composição intitulada “*Fue como un sueño*” foi composta, expressamente para o filme, pelo compositor galego Antón Seoane⁸⁷.

A hipertextualidade é a relação entre um texto (o hipertexto) com um texto anterior (hipotexto). O primeiro modifica e transforma o segundo. Para Stam (2008) as adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes. Em *El lápiz del carpintero* o hipotexto seria o romance de Rivas, mas também funcionaria como hipotexto, de acordo com Stam, esse momento anterior à Guerra Civil, isto é, esse último período republicano.

A intertextualidade e a hipertextualidade também são estratégias muito habituais em uma obra literária. A intertextualidade é a relação entre dois ou mais textos (citação, alusão, referência, etc). Pode ser oral ou escrita e não necessariamente deve estar explícita. Muitas vezes, os intertextos resultam importantíssimos à hora de compreender o texto. Em *El lápiz del carpintero* temos muita intertextualidade: lendas, poemas, canções, entre outras.

As lendas (de San Andrés de Teixido, a Santa Compañía e as irmãs Vida e Muerte), na obra fílmica têm um papel bastante secundário. A lenda das irmãs Vida e Muerte que tanto enriquecem o romance rivasiano, não ostenta esse mesmo protagonismo na obra cinematográfica. O autor do lápis fílmico, Antón Reixa, não concedeu às lendas o protagonismo que Rivas havia dado na sua

⁸⁶ Quem interpreta na obra cinematográfica o cantor assassinado é o ator galego Miguel de Lira.

⁸⁷ Fundador do grupo musical galego *Milladoiro*. Formação nascida na década de 1970, de música *folk* e celta.

obra. Tão só as irmãs Vida e Muerte aparecem, como história contada na prisão pelo pintor. No romance a história é contada por Maroño O'Bo, um tipógrafo socialista, e terá um desdobramento maior ao longo da narrativa, como vimos anteriormente. A lenda conta a história de duas irmãs: Vida e Muerte. Vida usa sempre sapatos pretos e Muerte calça sapatos brancos. Elas eram muito unidas e prometeram que viveriam juntas para sempre e nunca se separariam. Até que uma noite, um barco italiano carregado de acordeões encalhou nas costas galegas. Dias depois, Vida ouviu ao longe um jovem tocando e se apaixonou. Com medo da promessa feita a Muerte, os amantes fugiram da Galícia. Desde então, Muerte procura a irmã Vida desesperadamente e se acaso cruza-se com alguém e não souber responder o paradeiro de sua irmã, Vida, Muerte o assassina.

Herbal era conhecedor da história de Vida e Muerte e, em uma ocasião, anos depois da guerra, Muerte vem buscá-lo, mas o encontra protegido, com o lápis. Só lhe resta, portanto, à Muerte aparecer instantes depois que ele o entrega a Visitação. Nesse momento, Muerte e Herbal sabiam que ele estava pronto para a morte, finalizando a história com uma imagem metafórica, cheia de esperança, de conforto, como vimos na análise da obra rivasiana.

A presença de Muerte na obra fílmica é relegada a um segundo plano. Não passa de uma história que, neste caso, o pintor conta a seus colegas. Esta limitação de presenças “sobrenaturais” como o são a função de consciência que tem o lápis de Herbal, e a presença de Muerte, pode ser explicada para evitar a inserção de elementos fantásticos na obra fílmica, não interferindo no destino do narrador e outorgando-lhe uma maior verosimilitude à obra de Antón Reixa. Pode-se considerar que Reixa “limita” a presença de elementos sobrenaturais em sua obra, como uma estratégia para simplificar a construção narrativa, facilitando, desse modo, a compreensão narrativa e outorgando-lhe uma maior verossimilitude à sua obra.

Em ambas as obras analisadas, os personagens não fogem ao seu destino. E na obra fílmica, Herbal, mesmo sem a presença da irmã Muerte, em

uma cena que podemos perfeitamente considerar como “quixotesca⁸⁸”, vai a seu encontro nesse mesmo dia que a leitura do obituário de Da Barca lhe provoca essa recuperação da memória e da narrativa. No entanto, à diferença da obra literária, no cinema os espectadores assistem a um desfecho mais dramático e cruel. Herbal termina de contar sua história e, devido ao ataque de tosse, resolve sair para tomar ar fresco. Ao atravessar a rua, e tomado por uma mistura de alucinação, visão e loucura e ao ouvir o barulho dos cachorros, decide pegar o revólver. Aturdido e imitando o pai, (de novo, em *flashback*, a lembrança do olhar do pai e do animal) encara os animais apontando a arma para o cachorro “*lo siento, amigo*”. Dispara várias vezes mas erra a pontaria. Com a arma em mãos cai ao chão. Maria da Visitação e outras colegas que estão no clube aproximam-se assustadas. Ela confirma sua morte. Do mesmo jeito que Herbal havia feito, décadas antes, com o pintor caído no chão, Maria recolhe o lápis da orelha de Herbal e coloca-o na sua. A câmara começa a se distanciar da cena da morte, vai subindo, até ver todo desde o alto, como se fosse a alma de Herbal subindo ao céu e olhando, de cima, a cena de sua morte. É de noite.

Um final esperado e carregado de simbologia, mas sem esse componente de esperança. A metáfora literária de Rivas de ver como Herbal se entrega à morte em paz “*la vio por fin venir. La Muerte con sus zapatos blancos. Por instinto, palpó buscando el lápiz del carpintero. ¡Ven, cabrona, ya no tengo nada! ¿Por qué estaba tan callada? ¿Por qué no maldecía a la puta Vida y al sonriente acordeonista que se la había llevado?*” (RIVAS, 2006, p. 170), deu lugar a uma cena clara, explícita e sem esse forte componente metafórico que carrega a cena de Rivas. Mesmo assim, Reixa mostra a imagem palimpséstica de Genette, porque Maria da Visitação pega o lápis de carpinteiro, que por tantas mãos já havia passado, para, ela mesma re-escrever a história, com o lápis, tantas vezes quantas ela consiga lembrar. É a chance que ela tem de resistir, de re-existir.

⁸⁸ já que lembra a figura de Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, com a lança tentando atingir os moinhos de vento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, buscaram-se as marcas do lápis no texto literário e na obra fílmica de *El lápiz del carpintero*. Dada a importância que a obra de Manuel Rivas tem para a atual literatura espanhola, esta tese procurou mostrar que a narrativa ocorre em torno de um lápis. Etimologicamente, *lápiz*, provem do vocábulo latino *lapis* que pode ser traduzido pelo vocábulo ‘pedra’, no entanto, Rivas não utiliza um lápis qualquer para esta empreitada, mas sim um lápis de carpinteiro. Os lápis dos carpinteiros têm características especiais que os diferenciam de outros lápis. Eles são mais ovalados, com a ponta mais grossa e muito mais resistentes. Geralmente sua base de madeira aparece pintada de cor vermelha.

E uma das características que diferenciam um lápis de outro instrumento de escrita, como uma caneta, ou um marcador é a possibilidade – e facilidade - de apagar suas marcas, recorrendo assim ao palimpsesto que significa poder escrever algo novo, apagando o velho. Uma ideia com a que Manuel Rivas concorda, pois essa é uma forma de contínua renovação: a resistência e a re-existência, isto é, sobreviver e voltar a viver.

Essa questão de sobrevivência pode ser subdividida de dois modos: real, na sociedade e ficcional, da narrativa. Nesses dois modos é que se aglutinam as experiências referentes à memória e identidade. No caso em questão, tanto do ponto de vista social, como do ponto de vista ficcional tem-se uma “identidade traumatizada”.

Então, na comparação, entre o discurso social, histórico ou político e o discurso narrativo, seja ficção do cinema ou da literatura, tem-se a possibilidade de se recompor esse depósito escuro de ações e impulsos que, muitas vezes, passa despercebido pelo olhar do pesquisador. Foi nesse sentido, que buscamos relacionar esses dois lados que se colocam diante do sujeito que vivenciou a realidade histórica – guerras e outros traumas – e o sujeito ficcional, ambos, de um modo ou de outro, vítimas das parcas como tecelãs de destino,

queira-se ou não, creia-se ou não nos mitos. Talvez, também, não seja outro o entender de Sarlo (2007) quando afirma que a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma “identidade traumatizada” (SARLO, 2007, p. 19). Neste sentido, Herbal recupera sua autoconfiança ao fazer esse esforço mnemônico e fazer uso da oralidade para contar seus silêncios, seus traumas, seus medos, em definitiva, sua história, que é a história de muitos.

Ainda na seara aberta por Sarlo (2007), é possível descortinar todo um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar para outra etapa:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança (SARLO, 2007, p. 24-25).

Nas primeiras décadas do século XX alguns pesquisadores consideravam que a validade do testemunho como apreciação estético-histórica já havia terminado. Walter Benjamin, diante das consequências da Primeira Guerra Mundial, expôs, de acordo com Sarlo (2007, p. 25) “o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos”. Para ela, Benjamin “abriu outra linha de reflexão. Sua filosofia da história é uma reivindicação da memória como instância reconstituidora do passado” (SARLO, 2007, p. 28).

Para Sarlo (2007), o presente da enunciação é o “tempo de base do discurso”, porque é presente o momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração. Isso implica o narrador em sua história e a inscreve numa retórica da persuasão (o discurso pertence ao modo persuasivo, diz Ricoeur). Os relatos testemunhais são “discursos” nesse sentido, porque têm

como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é enunciada. E conclui:

É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma experiência fenomenológica do tempo presente da enunciação. O presente dirige o passado e, como observa Halbwachs, o passado se distorce para introduzir-se coerência. (SARLO, 2007, p. 49).

As narrações da memória também insinuam outros problemas. Ricoeur (*apud* Sarlo, 2007, p. 49) assinala que é errado confiar na ideia de que a narração possa preencher o vazio da explicação/compreensão. Para ela, há dois tipos de inteligibilidade: a narrativa e a explicativa (casual). A primeira está apoiada num efeito de “coesão”, que provém da coesão atribuída a uma vida e ao sujeito que a enunciou como sua.

Além disso, a verdade está no detalhe. Mas, se não é submetido à crítica, o detalhe afeta a intriga por seu aspecto verossímil, o que não quer dizer que seja necessariamente verdadeiro. Para Sarlo (2007), o detalhe reforça o tom de verdade íntima do relato, pois “o narrador que lembra de modo exaustivo seria incapaz de passar por alto o importante, nem forçá-lo”. Por conseguinte, reconstituir o passado de um sujeito (ou o próprio passado), através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica, no seu entender, que o sujeito que narra se aproxime de uma verdade que, até o momento da narração, ele não conhecia por completo.

Isso faz com que, de acordo com Sarlo (2007), o testemunho possa se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência.

Às palavras de Sarlo, Marianne Hirsch (*apud* Sarlo, 2007, p.91, 92) acrescenta o termo pós-memória. Ela dá ao verbo “lembrar” usos distintos dos que receberia no caso da memória pública. Mas não se trata de lembrar como a atividade que prolonga a nação ou uma cultura específica do passado no presente através de seus textos, mitos, heróis e monumentos; tampouco é a lembrança comemorativa e cívica dos “lugares de memória”. Como pós-memória se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos. Isto é, a pós-memória seria a “memória” dos filhos sobre a *memória* dos pais. É o caso do nosso romancista, Manuel Rivas, pertencente à geração dos “netos da Guerra Civil espanhola”, já que nasceu quase 20 anos depois de concluído o conflito. E argumenta que:

É pelo discurso de terceiros que os sujeitos são informados sobre o resto dos fatos contemporâneos a eles; esse discurso, por sua vez, pode estar apoiado na experiência ou resultar de uma construção baseada em fontes, embora sejam fontes mais próximas no tempo. (...) Nas sociedades modernas, essas fontes são crescentemente midiáticas, desvinculadas da escuta direta de uma história contada *ao vivo* por seu protagonista ou por alguém que ouviu seu protagonista” (SARLO, p. 91,92).

Essa seria, portanto, a “memória de segunda geração, lembrança pública ou familiar de fatos auspiciosos ou trágicos”. Se o passado não foi vivido (ou mesmo tendo sido vivido), seu relato só pode vir do conhecido através de mediações. Obviamente, quanto maior o peso dos meios de comunicação na construção do público, maior a influência que terão sobre essas construções do passado.

Em síntese, podemos afirmar que a pós-memória trataria-se de uma memória em que estão implicados dois níveis de subjetividade, e seu traço diferencial seria o aspecto fragmentário. No entanto, o aspecto fragmentário de toda memória é evidente. A pós-memória seria uma correção decidida da memória, e não uma trabalhosa tentativa de reconstituição; seria uma certeza compacta, que precisou dessa solidez porque a história difundida entre os filhos devia ser um instrumento ideológico e cultural.

E a tradução, ou adaptação fílmica, pode ser considerada uma forma de palimpsesto. De apagar e voltar a escrever. Com lápis, para que possamos recuperar a memória e preencher, desta forma, os vazios da história que o tempo deixou na nossa memória e possamos voltar a escrever uma nova história, recuperando, ou não, as marcas antigas. Semelhante procedimento desenvolveu Manuel Rivas na ficção literária e o cineasta Antón Reixa no meio visual, ou seja, conseguiu transpor esses traços do autor na obra. Deste modo, a re-existência proposta por Rivas, pode resultar mais fácil. E que o exercício da recuperação da memória seja constante, para não deixar apagar as marcas do lápis, pois as marcas dele são efêmeras, como as da memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ÁLVAREZ, Susana. *O prolongamento da noite no Livro das mil e uma noites e no Lápis do carpinteiro*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2011.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

ARÓSTEGUI, Julio. *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza, 2004.

ARÓSTEGUI, Julio; GODICHEAU, F. (eds). *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, 2006.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Tradução Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. TODOROV, *Análisis estructural del relato*. Tradução Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Tradução José Luis López Muñoz. Madri: Rialp, 2008.

BEDOYA, Ricardo; FRIAS, Isaac Leon. *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes em movimiento*. Lima: Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre Literatura e Historia da Cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CAFFE, Mara. "Memória: a construção de uma narrativa". In: Revista *Percurso*, nº 13, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARDOSO, Luís Miguel. "A problemática do narrador. Da literatura ao cinema". In: *Lumina*. Facom/UFJF – v. 6, n. ½, p. 57-72. Juiz de Fora, jan/dez 2003.
- CASTRO-VÁZQUEZ, Isabel. *El lenguaje ecológico de Manuel Rivas: retranscrición, resiliencia y reexistencia*. Tese de Doutorado. Universidade de Florida, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CURADO, Maria Eugênia. "Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou tradução?" In: *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DINIZ, Thaís F. N. "Tradução intersemiótica: do texto para a tela". In: *Cadernos de Tradução* nº 3. Florianópolis: Núcleo de Tradução UFSC, 1998.
- DIONISIO, Angela Paiva (org.). *Multimodalidades e leituras: funcionamento cognitivo, recursos semióticos, convenções visuais*. Recife: Pipa Comunicação, 2014.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1993.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERNÁNDEZ ADECHEDERA, F. "Lugares de la memoria, lugares de la ausencia en la poesía de Fabio Morábito". In Revista *Caracol*, nº 10, Universidade de São Paulo- USP, 2015.
- FERREIRA, Soraya. "A resignificação do livro O jardineiro fiel de John Le Carré no filme de Fernando Meirelles: o cruzamento de olhares do "Primeiro" e do "Terceiro" Mundos". In: *Revista de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, vol. 2, n. 13. 2008.

FIUZA, Adriana A. de Figueiredo. *A memória da guerra civil espanhola relida na narrativa de Manuel Rivas*. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem. Unioeste/PR. Outubro de 2010.

FRIO, Fernanda. "As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência de Nida à *tradaptação* de Garneau". In: *TradTerm*, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 15-30.

GIMFERRER, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona: ed. Planeta, 1985.

GÓMEZ, Lourdes. El público argentino hace suya la historia de 'El lápiz del carpintero'. El País, 14 março, 2004. Disponível em: http://elpais.com/diario/2004/03/19/cine/1079650823_850215.html <Acesso em 14/7/2015>

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HASSOUN, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: ediciones de la Flor, 1996.

HINES-BROOKS, Shelly. "Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española". In: *Divergencias*. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Volumen 8, número 1, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991. p. 63-72.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: ed. T. A. Queiroz, 1882.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

KAMITA, Rosana Cássia. "Literatura e cinema: memórias e histórias". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010.

LaCAPRA, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 167-227.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LESTE, Sebastião. *Zonas de penumbra e vazios: memória e ficção na obra de Manuel Rivas*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis. "Memoria e historia". In: *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, n. 12, 2014.

GUSMÃO, Roney. "Ideologia e memória social: a concreticidade das representações". In: *O Social em Questão – Ano XVII – nº 30 – 2013* (p. 395-410).

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINI, Elena: *El lápiz de la memoria: la Guerra Civil en Manuel Rivas*, Università Degli Studi Di Padova Facoltà Di Lettere e Filosofia, Italia, Padua, 2011.

MELENDI, Maria Angélica. "Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes". In: *Palabra e imagem. Memória e escritura*.

MOREIRA, Lúcia C.M.M. "Narrativas literárias e narrativas audiovisuais". In: FLORY, Suely F.V. (org.) *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2005.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. La Republique, Paris, Gallimard, 1984 [tradução de Yara Aun Khoury]

OSORIO, Lily M. *Memoria y dolor en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007.

PERIS BLANES, Jaume. "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España". In: *452ºF*. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 4, 35-55, 2011.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Tradução de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

RIVAS, Manuel. *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais, 2009.

_____. *El lápiz del carpintero*. Tradução de Dolores Vilavedra. Madri: Alfaguara, 2006.

_____. *Todo é silencio*. Vigo: Edicións Xerais, 2010.

_____. *Qué me queres, amor?*, Vigo: Edicións Xerais, 1999.

_____. *Os libros arden mal*. Vigo: Edicións Xerais, 2006.

RODRIGUES, Cristina. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RODRIGUES, Isadora A. "Literatura e memória: Lima Barreto e a construção do imaginário nacional". In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê*, janeiro de 2012.

SAER, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: ed. Celtia, 1986.

SÁNCHEZ, Mariela. *Memoria y resistencia narrativa. Literaturización de la experiencia en torno a la Guerra Civil española y el franquismo*. In: Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria, (Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, 2006)

SÁNCHEZ, Mariela. *El pasado arde mal. Oralidad y transmisión de la memoria en la obra de Manuel Rivas*. Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata, 2008.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Historia y Memoria de la Guerra Civil: apuntes sobre "Campo Cerrado"*. In: Hesperia. Anuario de filología Hispánica XIV – I (2011). pp. 119-137. ISSN: 1139-3181

_____. *La literatura testimonial española y la experiencia en los campos de internamiento franceses: una aproximación al corpus*. In: Castilla. Estudios de Literatura, 2 (2011b) pp. 215-232 ISSN 1989-7383

_____. *La cultura de la memoria*. In: Pliegos de Yuste, nº 11-12, 2010.

SANTA CRUZ, Guadalupe. "Capitales del olvido". In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Próprio, 2000.

SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, BH: UFMG, 2007

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Escrituras da história e da memória*. In: Palavra e imagem, memória e escritura. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Chapecó: Argos, 2006.

SILVA, Sílvio. "Cinema, multidimensionalidade e ideologia". In: *Revista Contemporânea*, nº 10, UFRJ, 2008.

SOBRAL, Adail. *Dizer o mesmo aos outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: Special Book. Service Livraria, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2008.

VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, *A Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papiros, 1994.

VILAVEDRA, Dolores. *Memoria y postmemoria: la elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa galega*. (2007).

_____. *A narrativa galega na fin de século. Uma ollada crítica dende 2010*. Vigo: Editorial Galaxia, 2010.

XAVIER, I. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In PELLEGRINI, T. (et alli) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.

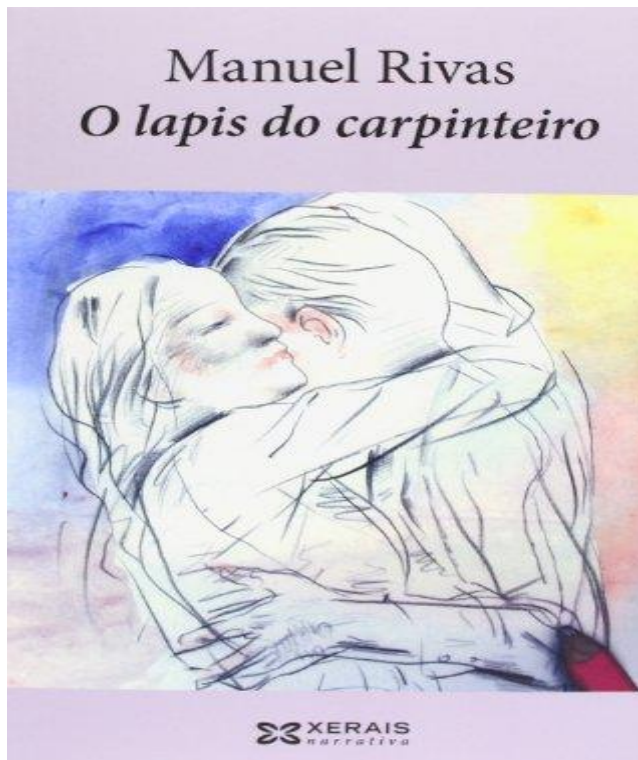
_____ *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YELA, Otto. La película *El lápiz del carpintero*, un análisis narrativo desde la complejidad. *Revista Comunicación*, nº 10, vol 1, 2012.

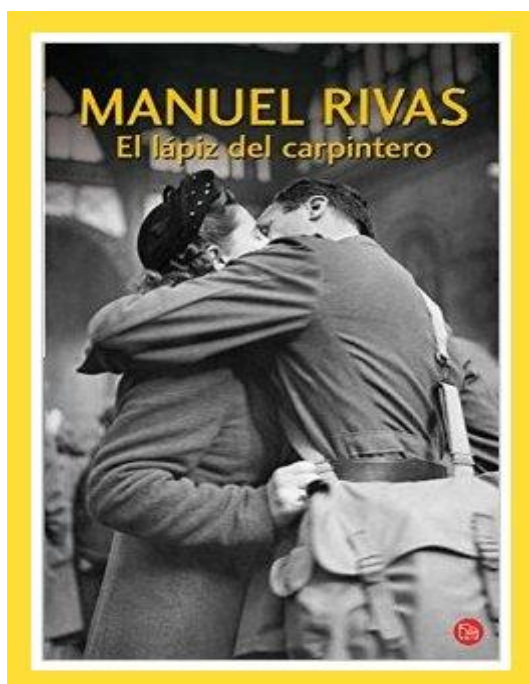
ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DVD do filme *El lápiz del carpintero* editada por IB Cinema/LVG, A Corunha, 2006.

ANEXOS



O lapis do carpinteiro (língua galega)



El lápiz del carpintero (língua espanhola)



O lápis do carpinteiro (língua portuguesa)

El lápiz del carpintero

Ficha artística

Dirección: / Antón Reixa

Dirección artística: / Juan Pedro de Gaspar

Dirección fotografía: / Andreu Rebés

Figurinista: / Bina Daigeler

Guionista: / Xosé Morais / Antón Reixa

Axudante de dirección: / Beatriz del Monte

Cámara: / Pablo Pro

Diseño de decorados: / Suso Montero

Intérpretes: / Xúlio Abonjo / María Adanez / Maxo Barjas / Carlos Blanco / Isabel

Blanco / Mónica Camaño / Mariana Carballal / Mela Casal / Nacho Castaño / Monti

Castiñeiras / Xavier Estévez / Nekane Fernández / Santiago Fernandez / Mónica

García / Anne Igartiburu / Tucho Lagares / Miguel de Lira / Manuel

Lourenzo / Manuel Manquiña / Manuel Millán / Antonio Mourellos / Isabel

Naveira / Nancho Novo / Marcos Orsi / Sergio Pazos / Josito Porto / Santi

Prego / María Pujalte / Carlos Sobera / Luís Tosar / Tristán Ulloa / Gonzalo

Uriarte / Tuto Vázquez / Luís Zahera / Antonio Durán "Morris"

Maquillaxe: / Caitlin Acheson

Montaxe: / Guillermo Represa

Música: / Lucio Godoy / Antón Seoane

Xefatura de produción: / María Liaño

Xefatura de son: / Antonio "Mármol" Rodríguez