



O percurso ficcional do lápiz em *El lápiz del carpintero*: história, guerra e ideologia

*The fictional course of
the pencil in El lápiz
del carpintero – history,
war, ideology*



María del Mar Paramos Cebey¹
Soraya Ferreira Alves²

¹ Professora Adjunta no curso de Letras Tradução Espanhol, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Literatura (POSLIT) pela Universidade de Brasília (UnB), mestra em Linguística Aplicada (PGLA /UnB) e licenciada em Filologia Hispânica (Universidade de Santiago de Compostela). Centra suas pesquisas em: Didática da tradução/versão; Tradução literária e audiovisual; Estudos de gênero (violências). E-mail: mariadelmar@unb.br

² É professora associada da Universidade de Brasília - UnB, vinculada ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, onde atua principalmente nos seguintes temas: tradução literária e audiovisual. É audiodescritora e membro do grupo de pesquisa Acesso Livre com foco em audiodescrição para pessoas com deficiência visual e legendagem para surdos e ensurdecidos. E-mail: so.ferreira.unb@gmail.com

Resumo: O livro de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, publicado em 1998, é ambientado na Galícia durante a Guerra Civil espanhola. Há, porém, uma ligação com o presente, liderada pelo objeto/personagem do título. É por meio desse fio condutor, também, que a narrativa une história real e ficção. A partir da análise do livro, este artigo pretende investigar como esse traço narrativo é traduzido intersemióticamente no filme homônimo do diretor Antón Reixa, de 2003, e também visa compreender a percepção de como nos dois títulos (livro e filme) se aglutinam as experiências referentes à memória e à identidade.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; literatura; cinema; *El lápiz del carpintero*.

Abstract: The book *El lápiz del carpintero*, by Manuel Rivas published in 1998, is set in Galicia during the Spanish civil war. There is, however, a connection with the present led by the object/character of the title. It is through this common thread, too, that the narrative unites real history and fiction. From the analysis of the book, this piece of work aims at investigating how this narrative feature is intersemiotically translated in the homonymous film of the director Antón Reixa, from 2003, as well as the perception of how in these two media the experiences referring to memory and identity come together.

Keywords: intersemiotic translation; literature; cinema; *El lápiz del carpintero*.

Introdução

El lápiz del carpintero, publicado em 1998, é a obra mais lida e traduzida, e uma das mais premiadas, da história da literatura galega. Escrito em língua galega, esse romance de Manuel Rivas foi traduzido ao espanhol por Dolores Vilavedra, tradutora e professora da Universidade de Santiago de Compostela.

Situado na Galícia durante a Guerra Civil espanhola (1936-1939), a obra mescla a violência do conflito armado e a posterior política franquista, com a vivacidade do folclore galego. Diante desse ambiente hostil surge um romance entre Daniel da Barca, médico e republicano, e Marisa Mallo, herdeira de uma família conservadora. Entretanto, a obra transcende a mera narrativa romântica, abordando, também, temas como melancolia e liberdade nos períodos de guerra e pós-guerra, que se estendem até nossos dias. De acordo com Elena Martini (2011), foi a partir de uma combinação de fatos e ficção que surgiu essa obra, mistura de contos, imagens, memórias e sonhos, conseguindo retratar um capítulo da história espanhola.

Rivas transcende a dicotomia entre ficção e realidade ao optar por tecer uma narrativa de natureza histórico-ficcional complexa. Ele centra sua trama na figura do médico republicano, Francisco Comesaña Rendo, que foi detido durante o período da Guerra Civil espanhola e condenado à pena de morte, mas cuja sentença foi comutada pelo exílio no continente americano. O autor, que conheceu Comesaña em 1989 e o visitou em sua casa, em Tui (sul da Galícia), onde ele se estabeleceu após retornar do exílio, no fim da década de 1970 e onde residiria até o fim de seus dias, homenageia sua história de amor, suas ideias, lutas, dores, esperanças e seu exílio por meio da narrativa de *El lápiz del carpintero*. Asunción Concheiro García, esposa de Comesaña, falecida em 2014, desempenha igualmente um papel crucial na obra de Rivas. Em *El lápiz del carpintero*, Francisco Comesaña e “Chonchiña” Concheiro são os personagens históricos por detrás dos personagens literários conhecidos como Daniel Da Barca e Marisa Mallo, e que na obra fílmica serão representados pelo ator Tristán Ulloa e a atriz María Adán.

A narrativa abrange um extenso período histórico, desde os tumultuados anos da Guerra Civil até o fim da década de 1990 – isto é, grande parte do século XX, concretamente sete décadas –, não de maneira ininterrupta, mas destacando um período de quase décadas de silêncio, provocando uma coincidência de silêncios: o narrativo e o histórico. Com essa obra, Rivas almeja não apenas contar uma história envolvente, mas também denunciar e confrontar a amnésia histórica tão comum em tempos de crise, desafiando a sociedade contemporânea a refletir sobre seu passado

e suas consequências. O autor busca, também, pensar a respeito da trivialização do tempo e o esquecimento de eventos históricos por parte de uma sociedade focada no imediatismo, participando, assim, do projeto de recordação crítica da história recente da Espanha, em busca de explicações para os tempos atuais. Por meio do discurso de Herbal, um dos protagonistas e narrador principal, o autor incita uma reflexão crítica sobre a tendência ao apagamento histórico tão presente na literatura, e na cultura espanhola em geral, das últimas décadas do século XX.

Intelectual engajado em causas sociais, políticas e ambientais, Manuel Rivas reconhece tanto as potencialidades quanto os problemas que a sociedade enfrenta. Por essa razão, sua extensa obra é comprometida com a denúncia das injustiças, com o intuito de tornar mais acessível a adaptação às mudanças que exige os tempos modernos. Rivas descobre na literatura um espaço, uma geografia “reexistente”, segundo o dito do próprio autor. Reexistir, de acordo com o escritor galego, implica encontrar o melhor do ser humano mesmo em situações extremas, como ditaduras ou a extrema pobreza. Para Isabel Castro-Vázquez (2007, p. 138):

Na Galícia, Rivas é como a voz emancipadora dos momentos amargos de sua história, do sarcasmo “cervantino” de um povo que durante séculos foi forçado a encontrar sua “essência” ou “destino” através do mar: seja através da emigração ou através dos ofícios de pescador ou mariscador.

Não obstante, a Guerra Civil espanhola é um dos principais assuntos na sua vasta obra literária, entre elas: *El lápiz del carpintero* (1998), *Os libros arden mal* (2006) e o conto *La lengua de las mariposas* (1995).

A relação de Rivas com o cinema é amplamente conhecida, e várias obras foram adaptadas à linguagem audiovisual, seja longa-metragem, curta-metragem ou, inclusive, séries para televisão ou plataformas de streaming, a saber: *Primer amor* (curta-metragem), *Xinetes na tormenta* (curta-metragem), *La lengua de las mariposas* (filme), *La rosa de piedra* (filme), *Lisboa, faça no coração* (filme), *El lápiz del carpinteiro* (filme), *Todo es silencio* (filme), *O sucessor* (em espanhol, *Vivir sin permiso*, a partir da obra *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste*, disponível na Netflix).

A partir dessas considerações, este estudo buscar entender quais os recursos literários e cinematográficos utilizados por Manuel Rivas e Antón Reixa, autor e diretor, em *El lápiz del carpintero* (romance e filme), no que diz respeito ao lápis, sua importância na narrativa e na memória dos protagonistas no presente, acentuada pela vivência traumática, na época iniciada na II República, meses antes da Guerra Civil, até chegar ao fim do século XX, perfazendo uma trajetória de quase sete décadas.

Conforme o exposto, com este estudo pretende-se, por um lado, identificar e analisar os silêncios gerados pela Guerra Civil espanhola na memória individual e social, e como esses aspectos são interpretados na narrativa rivasiana; e, por outro, realizar um estudo das marcas deixadas pelo lápis em ambas as obras em análise. Também é necessário realizar uma análise da transposição do texto literário para o meio cinematográfico, explorando os métodos cinematográficos empregados pelo diretor Antón Reixa.

Percurso histórico/ficcional

O desenvolvimento histórico e fictício retratado nesta obra centra-se na Guerra Civil espanhola, situando-nos, portanto, em um romance histórico e ficcional; um romance com uma lógica interna própria da narrativa, apresentando um narrador que, sempre à mercê da memória, aborda diversos assuntos.

El lápiz del carpintero transita entre a crônica histórica e a ficção, ao resgatar episódios e personagens reais, o que confere ao texto uma dimensão de reivindicação, conforme aponta Dolores Vilavedra (2010). Em um paratexto intitulado “Agradecimentos”, o autor faz referência à memória:

Para Chonchiña, e em memória de seu grande amor Paco Comesaña, o doutor Comesaña, que lutou contra o mal-olhado. Para Ánxel Vázquez de la Cruz, médico de crianças. Sem eles, esta história não nasceria. Também em memória de Camilo Díaz Baliño, pintor assassinado em 14 de agosto de 1936” (Rivas, 2006, p. 7).

Com base nos elementos da gramática do verbo, Genette (1989) dividiu três categorias: tempo (envolve as relações temporais entre narrativa e história), modo (relacionada às modalidades da representação narrativa) e voz (a forma como a narração e seus dois protagonistas – narrador e destinatários – estão implicados na história). O autor também discute a distinção entre o tempo da coisa a ser contada e o tempo da narração (tempo do significado e tempo do significante). Essa dualidade é o resultado da função do relato em adequar o tempo da história ao tempo do discurso narrativo. O tempo da narração requer um leitor e, nesse sentido, o autor identifica três categorias para estudar o tempo: ordem (relacionada à trama), duração e frequência (ambas relacionadas com o ritmo do texto). No romance em análise, a narrativa é construída com a presença de um ouvinte, que se esquece de si para se adentrar na história contada, e um narrador que oferece e deseja conseguir ótimos conselhos. É preciso uma história, uma escuta e uma troca de experiências.

El lápiz del carpintero apresenta uma estrutura polifônica com múltiplos narradores: Herbal e Carlos Souza. De acordo com o apresentado por Genette (1989), Herbal pode ser considerado um grande narrador, pois executa, no tempo atual (presente), uma tarefa similar à realizada na juventude (passado). É preciso lembrar que o guarda civil exerceu, como tal, suas funções na prisão e, posteriormente, tornou-se vigia em um clube de estrada. No passado “guardava” presos; no momento presente “guarda” prostitutas.

A obra é composta por vinte capítulos de extensão variada. Os dois primeiros são dedicados à introdução dos personagens principais, enquanto o último serve como conclusão. São somente nesses capítulos que a voz narrativa difere da voz principal, que é a de Herbal, quem narra o passado a partir do presente, especialmente os tempos da Guerra Civil e, de modo descontínuo, tenta dar sentido à sua existência desprovida de significado para reconciliar-se com ele mesmo.

No primeiro capítulo, o narrador estabelece a história a partir da entrevista do jornalista Sousa ao Daniel Da Barca, para o *Le Monde Diplomatique*. Entretanto, Sousa, aparentemente desinteressado na entrevista, é substituído pelo próprio Rivas. Conforme observado por Martini (2011), Rivas optou por desonerá-lo da tarefa de contar a história, transferindo-a para um representante da geração que experimentou pessoalmente os horrores da Guerra Civil, ou seja, Herbal. No segundo capítulo, o jornalista Carlos Sousa some da história, e a narrativa é deslocada para o clube em que os dois principais interlocutores do presente, Herbal e Maria da Visitação, trabalham. É aqui que começa a narrativa retrospectiva, com Herbal, uma pessoa pouco eloquente, decidindo contar, sem razão aparente até então, a extensa saga de Daniel Da Barca.

Ricoeur (2004) argumenta que *a história é uma escrita* que também pode ser uma *representação literária*, pois a história revela sua ligação com o campo da literatura por meio de sua perspectiva narrativa. Segundo ele, essas representações, juntamente com a memória, carregam ideologia, posições de classe, visões de mundo que solidificam as representações das características particulares do grupo que as elabora. Nessa visão, as representações refletem identidade, tanto com o tempo presente quanto com o tempo passado, pois são simultaneamente causa e efeito da história, determinantes e determinadas pela prática social.

A memória coletiva não abrange todas as representações do passado disponíveis para os integrantes de uma sociedade, de acordo com Halbwachs (2006), que a concebe como uma construção social realizada no presente. Portanto, é reconhecido que as interpretações, assim como os valores que aparecem naquilo

que é lembrado, estão sujeitos à manipulação devido à própria natureza seletiva da memória. Assim, a memória reflete posicionamentos ideológicos e é uma construção parcial, influenciada pelos interesses subjacentes à seletividade própria da memória coletiva.

O romance *El lápiz del carpintero* apresenta as narrativas em um jogo duplo, no qual são inseridos personagens reais dentro do contexto ficcional, enquanto personagens fictícios narram a história, desafiando o leitor a distinguir os dois. Em sua análise, Leste (2011) identifica, no mínimo, três categorias ficcionais nos discursos, levando em consideração tanto as personagens como as falas: a) narração ficcional; b) personagem criada para narrar acontecimentos reais; c) personagem real para narração factual, embora seja tratada de forma atravessada e não isonômica em relação à História. A última categoria elencada pelo autor pode ser considerada como uma estratégia da narração que requer do leitor atenção às interações entre personagens e vozes reais e fictícias, observando como os eventos são apresentados de forma verossímil.

Embora a narrativa revele conflitos ideológicos inerentes ao contexto da Guerra Civil, ela também destaca a capacidade humana de amar e resistir, mesmo em tempos de guerra, pois, segundo Leste (2011), esse não deixa de ser o hábitat humano. Nesse contexto, o conterrâneo é subjugado, banaliza-se a morte e desumaniza-se o ser humano, mas a ficção logra desafiar esse estado atual das coisas, criando personagens com capacidade de amar, mesmo em circunstâncias da guerra. Ao contrário da ideia comum de que o ganhador costuma esquecer enquanto a vítima prolonga o luto no trauma, *El lápiz del carpintero* subverte esse padrão, pois as recordações agora são contadas a partir da perspectiva do vitorioso, embora esse vencedor, como ocorreu com o vencido, não conseguir esquecer o passado.

O traço do lápis literário

O lápis, um dos elementos de maior relevância no romance, pode ser interpretado como um personagem da obra. Surge na narrativa pela primeira vez no desfecho do segundo capítulo, quando o narrador onisciente o introduz com alguns personagens e o ambiente onde toda a história se desdobrará. Herbal é quem o segurava enquanto “desenhava em guardanapos de papel com um lápis de carpinteiro” (Rivas, 2006, p. 21), iniciando sua relação com essa ferramenta.

Apesar de ser a primeira vez que o leitor toma conhecimento do lápis, sua trajetória remonta aos seus antigos donos, incluindo Herbal. Posteriormente, no terceiro capítulo, durante uma lembrança de Herbal sobre o assassinato do

pintor, o lápis surge novamente, tornando-se um símbolo de proteção contra a morte, exemplificado no momento em que Herbal compara a morte (assassinato) do pintor com as das raposas caçadas pelo tio: “Do nada, coloquei a arma na têtora e rebentei a cabeça dele. E então me lembrei do lápis. O lápis que ele tinha na orelha. Este lápis.” (Rivas, 2006, p. 23). A partir desse momento, o lápis passa a assumir o papel de talismã contra a morte, uma proteção que Herbal guarda consigo até momento antes de sua própria morte. É nesse instante, ao assassinar o pintor e tomar posse do lápis, que o espírito do artista surge em sua vida, orientando suas ações e gradualmente humanizando sua figura. Mais adiante, no quinto capítulo, a história por trás do lápis é finalmente revelada. Estamos, portanto, diante de uma ferramenta do pensamento bem peculiar, o lápis de carpinteiro, que mudou de mãos ao longo do tempo, sempre posicionado na orelha de alguém e intrinsecamente ligado à profissão de carpinteiro até encontrar seu destino nas mãos do pintor, que o emprega como instrumento para reproduzir os sonhos.

Segue a trajetória desse lápis de carpinteiro: 1. Antonio Vidal, um carpinteiro e ativista grevista que lutava por jornadas de trabalho de oito horas. Além disso, ele contribuía com artigos para um jornal (liberdade). 2. Pepe Villaverde, outro carpinteiro com ideias humanistas, que presenteou o lápis a um amigo sindicalista ao mudar de emprego para trabalhar na ferrovia, mantendo, assim, o espírito de liberdade. 3. Marcial Villamor, carpinteiro e sindicalista, que acabou sendo assassinado durante a guerra (prisão). 4. O pintor, reconhecido por sua integridade e humanismo, foi assassinado por Herbal (prisão). 5. Herbal, guarda civil e sobrinho de carpinteiro, cuja história o levou a se tornar um agente da lei, embora sua liberdade tenha sido comprometida pelo contexto em que vivia (livre, guarda civil). 6. Maria da Visitação, uma prostituta que vivia em um estado de semiprisão.

Apesar de que o lápis tenha passado pelas mãos de três carpinteiros associados à causa operária, na obra, ele é utilizado pelo pintor para desenhar retratos de seus companheiros de cela. “Enquanto os outros conversavam, ele os retratava sem descanso” (Rivas, 2006, p. 35) e continua: “O pintor falava do Pórtico da Gloria. Ele o desenhou com um lápis vermelho gordo, que carregava constantemente na orelha, como um carpinteiro.” (Rivas, 2006, p. 36).

Nos capítulos seguintes, a tarefa do pintor continua a ser narrada, e será no capítulo seis que, pela primeira vez, Herbal ouvirá falar do pintor: “Ele não é um pintor de paredes, informou o sargento Landesa ao oficial encarregado de sua vigilância. Ele pinta ideias” (Rivas, 2006, p. 42). Também é nesse momento da narrativa que o pintor assassinado aparece para Herbal: “A hora do crepúsculo era,

por alguma razão, o momento preferido do pintor para visitar a cabeça de Herbal. Ele ficava apoiado em sua orelha com gentileza firme, como o lápis do carpinteiro” (Rivas, 2006, p. 85).

Outrossim, o lápis desencadeia uma dualidade, pois Herbal traz à mente a lembrança de outro lápis: o lápis pertencente ao seu tio, que era carpinteiro. Herbal tinha dois tios: o que colocava armadilhas, cujas habilidades ele relembra ao assassinar o pintor, e o tio Nan, um carpinteiro descrito da seguinte forma:

Quando ele cuidava do gado, ele costumava fugir com seu tio, o caçador. Mas ele tinha outro tio. Outro solitário. Nan, o tio carpinteiro. No caminho de volta com as vacas, ele parava na oficina de Nan, um galpão com vista para a estrada, feito de tábuas pintadas como uma arca presa na entrada da aldeia. Para Herbal, Nan era um ser estranho [...] e ele sempre usava aquele enfeite vermelho na /orelha. O lápis do carpinteiro (Rivas, 2006, p. 88).

Este segundo lápis, com formato de carpinteiro, é mencionado no capítulo décimo terceiro, situado em um tempo e em uma realidade diferentes, quando Herbal rememora os tempos de infância e de juventude. Esse lápis também figura nos sonhos de Herbal, persistindo em sua vida de forma simbólica:

Quando criança, ele sonhava com algo assim. Ou não. Talvez tenha sido um sonho que ele sonhou que havia sonhado. De repente, ele se sentiu enganado. Tudo o que ele se lembrava de ter sonhado, o sonho que deslocou tudo o que havia sonhado, era aquela menina, garota, mulher chamada Marisa Mallo. Ela estava ali, na parede, como uma Imaculada no altar (Rivas, 2006, p. 87).

Nos próprios sonhos, Herbal também é carpinteiro. E durante os sonhos surgem duas figuras típicas do folclore oral galego: Vida e Morte. Herbal está andando de bicicleta quando se depara com a figura de *Morte*:

Olá, Herbal. Eu sou a Morte. Você sabe onde está o jovem acordeonista e a puta da Vida? Herbal, procurando uma arma, algo com que se defender, pega o lápis da orelha. Ele se estica como uma lança vermelha. O grafite na ponta brilha como metal polido. A morte lhe abre os olhos de horror. Ela desaparece. Tudo o que resta é uma mancha de diesel na poça da estrada. E Herbal conserta a bicicleta e pedala alegremente assobiando um pasodoble de pintassilgo, com seu lápis vermelho na orelha. [...] Ele acordou ao comando do Homem de Ferro. Tinha adormecido na cama, sem se despir (Rivas, 2006, p. 89-90).

Herbal ficou conhecedor dessa lenda quando estava trabalhando na prisão, ao escutar as histórias fascinantes dos presos. Ele fica impressionado com a história da Morte, que busca a Vida, a irmã que decidiu fugir-se com um músico. Herbal conhece as consequências terríveis de quem se cruzar com a Morte e tem consciência de que, se contrariada, essa figura pode chegar a matar.

No décimo quarto capítulo, o lápis aparece na orelha de Herbal, materializando-se em sua forma física, não apenas como uma imagem mental: “Da guarita, em um canto da parede da prisão, com o lápis de carpinteiro na orelha, Herbal ouvia o que o pintor lhe dizia. Ele lhe dizia que os seres e as coisas têm um traje de luz.” (Rivas, 2006, p. 93). Também fica evidente o quão importante o lápis é para ele, mesmo que as razões nem sempre sejam compreendidas por quem com ele interage: “O que é essa coisa na sua orelha? Um lápis. Um lápis de carpinteiro. É uma lembrança de um que eu matei. Que botim de guerra!” (Rivas, 2006, p. 95).

O lápis volta à Galícia, e à narrativa, de trem, no capítulo décimo sexto, no qual um guarda o utiliza como instrumento de contagem, semelhante ao que o avô do vendedor de jornais costumava usar. E continua aparecendo no capítulo seguinte, quando Herbal relembra e conta, para Maria da Visitação, esse romance entre Marisa Mallo e Daniel Da Barca. Ele relata detalhadamente um momento romântico do casal, destacando o carinho e a delicadeza existente. Depois, volta ao estado físico do lápis, para fazer uns desenhos em um guardanapo impoluto, marcando um momento significativo dessa narrativa. “De repente, Herbal desenhava duas linhas paralelas no guardanapo de papel branco com o lápis. E depois as cruzou com outras mais grossas e curtas” (Rivas, 2006, p. 129).

Por fim, no último capítulo, Herbal usa o lápis com o intuito de fazer uma confissão, enquanto desenhava uma cruz no obituário de Daniel Da Barca:

Eles foram a melhor coisa que a vida já me deu. Herbal pegou o lápis do carpinteiro e desenhava uma cruz no branco do obituário do jornal, duas linhas toscas como se fossem feitas com um buril na pedra. Maria da Visitação leu o nome do falecido: Daniel Da Barca (Rivas, 2006, p. 167).

Assim, o lápis é libertado. Ele, que dava voz ao pintor assassinado, sinaliza ao Herbal que está pronto para expressar seus sentimentos. Posteriormente, em um momento carregado de simbologia, o lápis passa das mãos de Herbal para as de Maria da Visitação, a pedido do próprio pintor:

Herbal fez uma brincadeira de mãos com o lápis do carpinteiro. Ele o manipulava como se fosse um dedo solto [...], indicando que Herbal está agora pronto para soltar aquela voz eterna que

o acompanha, o protege e guia seus passos. Naquele momento, o lápis passa para as mãos de Maria da Visitação, a pedido do espírito do pintor (que aparece como um Hamlet-pai para Herbal): “Veja, o brilho das camélias traz a chuva, disse o pintor para Herbal ao seu ouvido. Dê o lápis de presente! Presenteie a morena com o lápis! Tome, é um presente, disse ele, oferecendo-lhe o lápis de carpinteiro. Pegue-o, por favor” (Rivas, 2006, p. 168-169).

Esse gesto marca uma espécie de purgação dos pecados de Herbal, ao sair para enfrentar a morte, que, como muitas lendas galegas, surge no período do lusco-fusco.

O traço do lápis fílmico

A narrativa de Rivas tem sido frequentemente considerada como “cinematográfica”, um termo que o autor não só aceita, mas também justifica. Ele observa que nossos sentidos e percepções contemporâneas são profundamente influenciados pelo cinema. O celuloide é como uma camada sobre nossos olhos, enquanto nossos olhos se tornam as próprias câmeras. Para ele, não é surpreendente que haja uma afinidade entre os dois meios, já que ambos lidam com o mundo dos sonhos e criam uma atmosfera que incorpora elementos da literatura, do cinema, da tradição oral e da música. Rivas vê esses diferentes meios como fios que contribuem para a mesma tapeçaria criativa.

Quando indagado sobre as adaptações cinematográficas, Rivas sugere que os meios de comunicação, como o cinema e televisão, beneficiam a literatura, conduzindo-a para uma terra de ninguém, para a fronteira, para a margem branca do livro, para ocupar o vazio. No que diz respeito às narrativas cinematográficas e literárias, ele considera que são janelas diferentes: a mesma paisagem e janelas diferentes.

A esse respeito, Aumont (1995) argumenta que, no cinema, o ponto de vista pode expressar uma opinião ou sentimento sobre um fenômeno ou acontecimento. Os enquadramentos da câmera e a edição influenciam as formas simbólicas no filme, criando pontos de vista e discursos. E é por meio das imagens que os discursos são construídos, numa interação dialética entre autor, diretor e espectador.

A adaptação de uma obra literária ao audiovisual, ou seja, a tradução intersemiótica, ressalta essa diferença ao propor estratégias de representação traçadas por meio de diferentes recursos semióticos, gerando processos recorrentes da articulação de interpretação diversas. De acordo com Xavier (2003), o livro e o filme estão separados por intervalos de tempo distintos; o autor e o cineasta têm

sensibilidades e perspectivas diferentes. Portanto, é natural esperar que a adaptação não apenas dialogue com o texto original, mas também com seu contexto próprio, possivelmente atualizando temas e questões abordados no livro.

Essas duas formas de expressão, literatura e cinema, refletem o contexto sociopolítico. Assim, textos e obras fílmicas podem ter influência e até chegar a manipular o pensamento e o comportamento das pessoas. Segundo Alves (2018), a tradução carrega consigo a distinção de perspectivas desde o seu cerne, e a tradução intersemiótica destaca essa diferença ao oferecer abordagens de representação delineadas por diferentes meios semióticos, resultando em processos que emergem da interação de interpretação diversas.

Com o intuito de fazer um diálogo entre as narrativas literária e cinematográfica, este artigo apropria-se do conceito haroldiano da “transcrição”, aplicando-o à ligação entre obra textual e obra fílmica. Nesse sentido, a tradução de textos criativos é vista como uma recriação, uma criação paralela e autônoma que não apenas traduz o significado, mas também o próprio signo, incluindo sua materialidade e fiscalidade.

O estudo das traduções intersemióticas indica que as decisões do tradutor em relação a partes específicas do texto podem ser distintas. O tradutor pode optar por se aproximar ou se distanciar do texto de partida, utilizando técnicas audiovisuais. Para Robert Stam (2000), a adaptação é concebida como uma complexa teia de referências intertextuais e metamorfoses, pela qual os textos geram outros textos em um ciclo contínuo de renovação, transformação e evolução. Segundo Stam, o texto original, durante o processo de adaptação, pode ser submetido a uma série de operações, tais como seleção dos elementos a serem incorporados na adaptação, ênfase de certas características da narrativa em detrimento de outras, atualização para diferentes épocas, crítica, subversão, popularização e reintrodução em diferentes contextos culturais.

Essas estratégias evidenciam-se no trabalho de Antón Reixa, cuja obra fílmica foi concebida em língua espanhola, fundamentalmente por motivos econômicos, com o intuito de conseguir mais apoio financeiro, assim como também ter acesso a uma divulgação maior. Protagonizado por Luis Tosar, María Adán e Tristán Ulloa, *El lápiz del carpintero* (*O lápis do carpinteiro*), de Antón Reixa, estreou nos cinemas em 25 de abril de 2003, e é mister lembrar que, à época, não havia plataformas de streaming que facilitariam o lançamento de obras em línguas minoritárias, como é a língua galega.

Embora Manuel Rivas seja considerado o autor da obra literária, a obra fílmica é um trabalho coletivo, liderado por Antón Reixa, que desempenha o papel de “diretor de diretores”, responsável máximo pelo longa-metragem. No cinema, o trabalho é coletivo e a direção é dividida entre vários diretores, como o diretor geral, o diretor artístico, o diretor musical, o diretor de fotografia, o roteirista, entre outros. Antón Reixa e Manuel Rivas são conterrâneos: galegos e pertencentes à geração do pós-guerra, formada por descendentes (em primeiro ou segundo grau) dos que participaram ou sofreram as consequências da Guerra Civil.

O lápis fílmico, igual ao que está na obra de Rivas, é um lápis vermelho, que pertenceu a um carpinteiro e passou por várias pessoas, entre elas, um famoso pintor de sonhos, além do próprio Herbal, até chegar a Maria da Visitação. Em ambas as obras, fílmica e literária, Herbal, o coprotagonista, é um dos narradores da narrativa, além de testemunha ficcional.

No filme, as primeiras cenas se desenvolvem no prostíbulo em que Maria da Visitação trabalha. É dia. Um cliente, com vestes claras, aparece descendo as escadas. Inclinado sobre o balcão do bar, Herbal tosse violentamente. Ao se aproximar do guarda civil, o cliente inadvertidamente o toca, fazendo um objeto cair no chão. Maria da Visitação, que vem descendo as escadas logo atrás do cliente, silenciosamente recolhe o objeto e o entrega ao seu hospedeiro dizendo: “Herbal, seu lápis, que nunca o abandona.” “Você quer saber por que? É uma longa história para contar”, Herbal diz, de costas para a câmera. “Tudo bem, eu tenho tempo”, responde Maria da Visitação, enquanto acende um cigarro. Em seguida, aparece o título do filme: *El lápiz del carpintero*, por cima de um retrato antigo, em preto e branco, de um carpinteiro.

O filme começa *in medias res* apresentando o tempo (é dia), o local (um clube de prostituição à beira da estrada, próximo à fronteira entre Espanha e Portugal), o elemento central da narrativa (o lápis), assim como os personagens principais: o narrador (Herbal) e a interlocutora (Maria da Visitação). O uso de um flashback contribui para a compreensão da narrativa, fornecendo informações sobre os personagens e seus relacionamentos. Os saltos não são só temporais, mas também espaciais, transportando o leitor da região fronteira entre a Galícia e Portugal para a Praça das Praterías, em Santiago de Compostela, onde – em preto e branco – se apresenta uma banda de música. Gradualmente, o filme volta ao colorido e nos introduz oficialmente nesse outro tempo e lugar: “Santiago de Compostela, 1936. Pouco antes do golpe de estado”. E assim começa essa história, semanas antes do começo da Guerra Civil espanhola.

A seguir é apresentado o ateliê de costura no qual Marisa Mallo está encomendando um vestido. Laura, a prima, está acompanhando-a. Na conversa entre elas é revelado o lugar em que se desenvolve essa ação: as primas residem em Fronteira, uma localidade distante de Santiago de Compostela. Também é revelado que Marisa nutre sentimentos por Daniel, romance desaprovado pela família dela. A cena que se desenvolve no ateliê é capturada em plano americano, sem closes. Entretanto, quando Marisa examina os tecidos, todos em tons neutros, ela finalmente escolhe um tecido vermelho, que é desdobrado para formar um telão.

A câmara enfoca esse tecido aberto como se fosse um telão e altera o espaço. Nele, Daniel Da Barca está discursando a respeito do sufrágio feminino e da função das mulheres na II República. O componente lírico já é notável nos momentos iniciais da obra fílmica. A abordagem cinematográfica é externa, com enquadramentos médios, sem grandes planos, concentrando-se, principalmente, na metade superior do corpo dos personagens e nas cores, que desempenham um papel significativo. Até então abundavam as cores mais escuras, como cinza ou preta. No entanto, esse leque monocromático tem o objetivo de destacar a cor vermelha, presente nas sapatilhas e na blusa de Maria da Visitação, assim como no lápis de carpinteiro visto anteriormente com Herbal e seu primeiro dono. Por fim, o vermelho também é a cor do lenço escolhido por Marisa, que serve de pano de fundo para a apresentação do médico e líder republicano Daniel Da Barca.

Uma das técnicas da adaptação é a redução do número de personagens na obra fílmica, por se tratar de um produto mais linear e didático, para tornar a história de amor de Marisa e Daniel mais compreensível, especialmente na tela, espaço que proporciona maior destaque ao romance. Destarte, o jornalista Carlos Sousa, que tem uma função destacada no livro, é omitido na trama do filme, devido às particularidades de apresentação próprias do cinema.

Todavia, alguns personagens desempenham múltiplos papéis na obra cinematográfica. Por exemplo, o pai de Herbal assume algumas atividades que, no romance, são atribuídas a um tio, como preparar armadilhas para animais selvagens. Também é ele quem representa a maior parte dos flashbacks recorrentes no filme, dos quais é mister destacar três: quando Herbal lembra da forma que tinha o pai ao encarar o olhar daquele animal na armadilha, como o tio o abatia após um pedido de perdão; ao recordar de como era maltratado pelo pai, física e psicologicamente; e o instante preciso em que ele conheceu Marisa Mallo.

É na prisão de Santiago de Compostela que aparecem figuras históricas reais, entre elas, o prefeito, Ánxel Casal, Daniel Da Barca e o pintor; este, sem um grafite

com que desenhar, acaba sendo presenteado, por um outro preso, com um lápis de carpinteiro. Surge, aqui, por primeira vez na tela, o lápis de carpinteiro, em plano *plongée*, de cima para baixo, com os republicanos caminhando pelo pátio. Esse recurso costuma ser utilizado como uma forma de diminuir essas pessoas presas, de torná-las menores, secundárias, inferiores perante o poder.

Acompanhamos um momento notável de contraste paralelo: enquanto Daniel da Barca enfrenta a prisão, cercado pelo olhar opressivo da câmera ao lado de seus camaradas, envolto numa paisagem em tons cinza (a cor da pedra, do dia, da vestimenta), apenas alguns quilômetros de distância, Marisa conversa com o pai no idílico jardim verde da residência da família. Sentados à mesa, coberta por uma incólume toalha branca e adornada com um jarro com mimosas recolhidas dos montes galegos, seu pai, Benito Mallo, esforça-se em dissuadir a herdeira de seu envolvimento com Daniel e a apresenta a um amigo guarda civil.

Esses dois universos – o sombrio dos republicanos na prisão, em contraste com o colorido dos apoiadores do golpe militar –, costumam ser frequentemente emparelhados na obra fílmica: enquanto no cárcere há escassez de alimentos, e os presos simulam “orgias gastronômicas”, na residência da família Mallo, essas celebrações gastronômicas são genuínas e habituais. À mesa dos Mallo, padres, beatas, empresários e guardas civis apreciam recitais de poesia realizados por Benito Mallo. São versos de Lope de Vega e Espronceda, dos quais o empresário, sem muita instrução, rico devido a negócios relacionados com a contravenção, tenta usurpar a autoria.

Nessa mesma noite, Herbal anuncia que o pintor será libertado, mas, na verdade, ele é conduzido pelos denominados como “passeadores” para ser assassinado. Os demais guardas pretendiam fazer chacota com o pintor, planejando humilhá-lo, agredi-lo, mutilá-lo até morrer. Nesse instante, o pintor consegue encarar Herbal fixamente, e nesse mesmo instante o protagonista recorda a história que seu pai lhe contara sobre o olhar de alguém sentenciado à morte.

Quando essa madrugada, um grupo vem buscar Daniel Da Barca, o lápis está em posse de Herbal, que o coloca na orelha (como fazem os carpinteiros) e decide que essa noite Daniel está isento do “passeio”, enviando Da Barca ao cárcere da Corunha, onde o personagem será salvo, novamente, por Herbal. Da Barca e seus amigos batalham para manter viva a esperança, recorrendo ao humor e à imaginação, algo que não será possível tirar deles. O lápis deixa a orelha de Herbal para que Daniel escreva um pedido de casamento a Marisa, que será aceito.

Na manhã seguinte à noite nupcial, Da Barca parte para a ilha de San Simón, marcando o término da narrativa linear da história. Em seguida, há um salto

temporal e deixamos o ano de 1939 para retornar ao presente da obra narrativa, 1997, que também representa uma volta ao tempo e o espaço inicial da obra fílmica.

Com uma luz tênue e fumaça de cigarro, a câmera foca em Herbal, mostrando-o de frente, enquanto lê o obituário de Daniel Da Barca no jornal. Herbal, com o lápis vermelho, conta a Maria sobre o exílio americano do doutor e posterior regresso à Galícia. Quando Maria da Visitação quer saber mais de Marisa Mallo, Reixa, o diretor, recorre ao flashback para apresentar Herbal quando menino, pobre, com o pai na feira, contemplando silenciosamente a bela e acaudalada Marisa Mallo.

Considerações finais

Durante esta pesquisa, foram exploradas as marcas e representações simbólicas do lápis, tanto no texto literário quanto na adaptação fílmica de *El lápiz del carpintero*. Etimologicamente, o substantivo lápis deriva do termo latino *lapis*, que pode traduzir-se por pedra. Contudo, para essa obra, Rivas não escolheu qualquer lápis, mas um lápis de carpinteiro. Esse tipo de lápis apresenta qualidades distintas dos demais: eles têm uma forma ovalada, a ponta mais grossa, oferecem um uso mais resistente e têm a base de madeira pintada de cor vermelha. Uma das principais diferenças entre um lápis e outros instrumentos de escrita, como canetas ou marcadores, é a capacidade – e facilidade – de apagar suas marcas, recorrendo, assim, ao palimpsesto, ou seja, à possibilidade de sobreposição de novos escritos sobre os antigos. Trata-se de um processo contínuo de renovação: resistência e reexistência, isto é, sobreviver e voltar a viver (ressurgir).

A sobrevivência pode-se dividir em duas categorias: uma categoria real, na sociedade, e outra ficcional, na narrativa. Ambas envolvem experiências relacionadas à memória e à identidade. Na figura do lápis, seja ela social ou ficcionalmente, observamos uma *identidade traumatizada*. Assim, ao compararmos o discurso sócio-histórico ou político com o narrativo, ficção cinematográfica ou literária, é possível reconstruir esse depósito sombrio de ações e impulsos.

Entendendo cinema e literatura como formas artísticas com características distintas, mas em consonância uma com a outra, esta análise tentou revelar tanto suas semelhanças quanto suas diferenças e o impacto que essas implicam.

Referências bibliográficas

ALVES, S. F. “Tradução intersemiótica: uma prática possível e eficaz nos cursos de tradução”. In: FERREIRA, A. M. A.; SOUSA, G. H. P.; GOROVITZ, S. (ed.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2018. p. 203-239.

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

CASTRO-VÁZQUEZ, I. *El lenguaje ecológico de Manuel Rivas: retranca, resiliencia y reexistencia*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade da Florida, Gainesville, 2004.

GENETTE, G. *Discurso na narrativa*. Editora Arcádia, Lisboa, 1989.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução: Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

LESTE, S. F. *Zonas de penumbra e vazios: memória e ficção na obra de Manuel Rivas*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2011.

MARTINI, E. *El lápiz de la memoria: la Guerra Civil en Manuel Rivas*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso – Università Degli Studi Di Padova Facoltà Di Lettere e Filosofia, Padua, 2011.

RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Tradução: Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

RIVAS, M. *El lápiz del carpintero*. Tradução: Dolores Vilavedra. Madri: Alfaguara, 2006.

STAM, R. “Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, J, *Film adaptation*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-78.

VILAVEDRA, D. *A narrativa galega na fin de seculo*. Unha 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 al. Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

Referências audiovisuais

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO (O lápis do carpinteiro). Antón Reixa, Espanha, 2003.

submetido em: 01 maio 2024 | aprovado em: 24 jun. 2024