

A Língua das Mariposas

Narrativa cinematográfica e educação: interpretações e reflexões

WAGNER JOSÉ GERIBELLO

Jornalista, doutor em Educação e professor da PUC-Campinas
geribello@puc-campinas.edu.br

A presente reflexão apresenta algumas sugestões de caminhos interpretativos da narrativa cinematográfica, focadas na produção espanhola *A Língua das Mariposas*, dirigida por José Luis Cuerda. As propostas interpretativas são desdobramentos daquelas apresentadas pelo autor em sua Tese de Doutorado, “A guerra nos filmes e nos jornais: estudo comparativo de narrativas cinematográficas e jornalísticas sobre guerra”. A idéia central é demonstrar que determinado viés de leitura e interpretação do filme pode levar o espectador a refletir sobre alguns aspectos da educação escolar e da relação entre professor e aluno. Ambientado na Galícia, nas primeiras décadas do Século passado, o filme é considerado um libelo sobre a Guerra Civil Espanhola (análises críticas observadas no sítio *The Internet Movie Database – IMDB*). O estudo considera esse aspecto da obra de Cuerda, mas procura orientar mais enfaticamente os comentários e reflexões para as relações entre a personagem principal, um escolar e seu professor de primeiras letras, no ambiente de agitação social e instabilidade política que precedem a fase de combates da Guerra Civil.

* * *

Lirismo... esse o caminho escolhido por José Luis Cuerda para conduzir um questionamento contundente da Guerra Civil Espanhola em *A língua das mariposas* (Espanha, 1999), [1] quinto longa-metragem do diretor espanhol, natural de Albacete, que assina também *O Bosque Animado* (Espanha, 1987) e *Girassóis Cegos* (Espanha, 2008).

Ambientado em uma bucólica comunidade rural, nas primeiras décadas do século XX, em plena efervescência da multiplicidade e do radicalismo de tendências políticas que prenunciavam a Guerra Civil Espanhola e, posteriormente, a Segunda Guerra Mundial, o filme de Cuerda, na

sua parte inicial e com talentosa facilidade, consegue levar o espectador para os limites simplórios e simplistas da vida interiorana, marcada por relações de amizade, vizinhança, compadrio e muita proximidade física e social entre os habitantes da comunidade galega que define os limites geográficos e sociais do filme.

A exemplo do literato ganhador do Nobel, Juan Ramón, em *Platero e Eu*, que tece crônicas envolventes sobre o vilarejo de Jesus de Moguer, a partir da “conversa” entre um caminhante e seu burrico (o Platero do título da obra), Cuerda também se vale da personagem central do filme, o garoto Moncho, filho do alfaiate local, para, lite-

ralmente, infiltrar o espectador nas ruas do vilarejo e no coração dos seus habitantes, mostrando talentos, habilidades, ocupações, relacionamentos, alinhamento ideológico e militância política próprios do lugar, sendo, os primeiros, itens da lista de caracterizadores da vida no interior e os últimos estampa emblemática dos tempos que precederam a Guerra Civil. Nessa época, os espanhóis buscavam horizontes políticos inovadores, renovadores e conservadores ante as opções que brotavam do solo europeu como erva em campo fértil, incluindo republicanismo, fascismo, socialismo, nacional socialismo, liberalismo, essas correntes todas manifestadas por estandartes que, tanto mais se agitavam, mais faziam chocar os mastros e enrolar os panos, prenunciando o que seria o mais devastador conflito militar da história contemporânea espanhola.

A iniciação do espectador ao vilarejo é conduzida simultaneamente à iniciação de Moncho à vida escolar e se o espectador não encontra muita dificuldade para acomodar-se no universo que lhe apresenta o diretor do filme, o mesmo não acontece com a personagem, que tem uma experiência pouco estimulante no seu primeiro contato com o professor, experiência essa que termina em fuga da sala de aula e recusa, perante os pais, de retornar à escola.

Nesse ponto, Cuerda começa a lapidar a personagem do professor e, subjetivamente, erguer os alicerces que podem levar o espectador a uma reflexão muito peculiar sobre educação, a partir da narrativa roteirizada por Rafael Ascona.

Interpretado com muita segurança e desenvoltura por Fernando Fernán Gómez, o mestre-escola Don Gregório constitui o modelo de personagem cada vez mais rara no cinema, capaz de criar um forte vínculo de cumplicidade com o espectador, tornando a narrativa carregada de espaços convidativos à fruição envolvente e participativa.

Considerando essa possibilidade observada na personagem, este ensaio pretende arrolar algumas considerações sobre educação, enquanto conceito, que emergem do relacionamento do professor com seus alunos e, em especial com o filho do alfaiate.

O ambiente ou cenário em que a narrativa se desenrola pode ser, aleatoriamente, escolhido

como um primeiro referente e ponto de partida para refletir sobre educação ao longo do filme.

Ao mesmo tempo bucólico e rústico, o vilarejo que serve de ambientação para *A Língua das Mariposas* é um exemplo clássico de cultura enquistada, marcada por reduzidos níveis de relacionamento exógeno. Inverso do cosmopolitismo (a referência cosmopolita do filme é o porto de La Coruña, visto pelas personagens como porta para o mundo), a cidadezinha abriga uma comunidade pequena e isolada, fechada ao contato com o diferente e, por isso mesmo, marcada por um reduzido dinamismo social. Papéis e funções estão (e são) claramente definidos e rigidamente alinhados com o cotidiano dos habitantes. Os hábitos e costumes se repetem ao sabor da inércia da tradição. Hoje é a reedição de ontem e o prenúncio pré-programado do amanhã.

Partícipe crítico desse cenário inerte, Don Gregório opõe-se a ele pelo questionamento do *status quo*, observando nas crianças, seus alunos, vigoroso potencial da mudança que se expressa por certa rebeldia e negação do marasmo.

Jogos e folguedos aos quais as crianças lançam-se em algazarra à frente da escola, antes do início das aulas, não incomodam o velho professor, acomodado em uma mureta de pedra, consultando o jornal. Entretanto, o (aparente) distanciamento que permite suportar e superar o burburinho não é sinônimo de passividade, pois quando os jogos descambam para a violência, tão comum entre crianças, Don Gregório intervém imediatamente, menos para restaurar a disciplina, mais para (re) canalizar a energia concentrada na peleja em direção ao aprendizado e o reatamento das relações de amizade e cooperação entre os garotos. [*Ver Figs. 1, 2 e 3*]

No interior da sala de aula o professor troca rígidas atitudes disciplinares fundamentadas no autoritarismo, pela contemplação da paisagem através da janela, até que as próprias crianças decidam pela acomodação, pelo silêncio e pela atenção. [*Ver Figs. 4 e 5*]

Autoritarismo e condutas disciplinares baseadas no castigo e na ameaça – como a elevação do volume da voz, bradando palavras de ordem, buscando a ordem pelas palavras (gritadas) – são características às quais a pedagogia, enquanto ciência e prática vêm



Figuras 1, 2 e 3 - Jogos e folguedos não incomodam o velho professor.

negando eficiência e legitimação já faz algum tempo. Mesmo assim, a observação do cotidiano escolar revela que ainda são muitos os professores que mancam de habilidade para orientar proveitosamente a energia infantil na direção do aprendizado, insistindo no confronto como forma de resolver conflitos com alunos e entre alunos.

Cuerda empresta à sua personagem a capacidade de avaliar positivamente a energia própria da infância e da juventude, vista pelo mestre-escola não propriamente como simples característica (para alguns irritante e insuportável), mas como qualidade positiva à qual subjaz considerável potencial transformador.

A perspicácia do professor no modo de ver (além de admirar e tratar) os alunos mostra a habilidade de Cuerda na constituição da personagem, que incorpora características humanas, mas não pode ser totalmente humano, por que é personagem (ficcional). Assim, se ao gosto do senso comum, tudo que é velho, inclusive as pessoas, é, presumivelmente, conservador e tradicionalista, o filme mostra a personificação (idealizada) de um idoso comprometido com o novo, com a transformação e com a

renovação, consolidando, nesse paradoxo, a atração do espectador pela personagem.

Ao dotar o professor dessas características aparentemente contraditórias, Cuerda dicotomiza personagem e ambientação (professor e vilarejo), fazendo surgir incongruências essenciais à narrativa. Assim, exceto um curto trecho do enredo em que há uma viagem da banda de música do vilarejo para uma cidade próxima, a narrativa não abandona as fronteiras territoriais e sociais do lugar, furtando ao espectador referências sobre o mundo além daqueles limites. Todavia, constituído como homem que acredita e deseja mudanças, a personagem interpretada por Fernán Gómez estabelece uma ponte referencial entre o torrão rural, no qual o filme é ambientado e a agitação política que envolve a Espanha no período focado pelo enredo, contrapondo forças renovadoras e libertárias ao conservadorismo reacionário.

Ponderando opções ou possibilidades políticas libertárias, Dom Gregório contrapõe seu caráter temporizador, dócil e pacífico, ao perfil rude e bruto dos aldeões, ensejando democrático e tolerante ecumenismo político, capaz de sobrepor as vantagens do entendimento ao nefasto potencial do confronto.



Figuras 4 e 5 - O professor troca o autoritarismo pela contemplação, até que as crianças decidam pela acomodação.



Figura 6 - Ao duelar com o cura, Dom Gregório mostra que a alma não pode ser a negação do cérebro.

Ao duelar em latim com o cura conservador, que incompatibiliza o aprendizado esclarecedor verificado na escola com a submissão inquestionável requerida pela fé, Dom Gregório mostra que a alma não pode ser negação do cérebro, pois só existe compreensão daquela a partir do desenvolvimento deste.

Pela valorização da ética e força do exemplo, o educador também questiona o poder da riqueza material, recusando subornos do pai abastado, que reclama atenção especial para o filho, enquanto aluno [Ver Figs. 6, 7 e 8]

Mas os desafios ao senso e ao consenso professorais de Dom Gregório afloram com mais contundência dos próprios alunos, em especial Moncho, que é questionador contumaz e experimen-

tador ousado como, em essência, são as crianças quando vistas do modo como as vê o lente personificado no filme.

Emblemática, a conversa entre Moncho e Dom Gregório no pomar, à sombra da macieira, quando o aluno questiona o mestre sobre o pecado, deixa muito claro para o espectador que ao professor menos interessa a morbidez e a danação medievalistas – muito próprias a certos setores do catolicismo espanhol – que uma visão naturalista e libertária da vida e da consciência. Ao apagar as chamas do inferno da imaginação de Moncho, Dom Gregório estimula o garoto a provar o gosto gostoso da maçã e da vida, sem culpa nem arrependimento, deixando de lado o simbolismo da ciência do bem e do mal como origem do pecado. Entretanto, ensinamentos dessa natureza colidem frontalmente com a organização social e ordem religiosa pretendidas e praticadas na Espanha, nas décadas iniciais do século passado. Consequentemente, tanto mais Moncho se aproxima de Dom Gregório e incorpora valores emanados dos ensinamentos do mestre, mais se afasta do ambiente social (e político, ainda que involuntariamente, nesse plano) da comunidade à qual pertence. [Ver Fig. 9]



Figuras 7 e 8 - O educador questiona o poder da riqueza, recusando subornos do pai abastado.



Figura 9 - Dom Gregório estimula o garoto a provar o gosto da vida sem culpa nem arrependimento.

Esse caminho de leitura e interpretação permite localizar na obra de Cuerda analogias bastante evidentes com o cenário político que vai alimentando a tensão geradora do conflito militar iminente. Guardadas as proporções, o que Cuerda pondera sobre a Espanha pré-revolução, Bergman já fizera em *O Ovo da Serpente* (Estados Unidos e Alemanha, 1977) em relação às condições sociais e políticas da Alemanha que, no mesmo período histórico abraçado pelo filme de Cuerda, responderam pela gênese do nazismo.

Ainda trilhando essa possibilidade de interpretação, é interessante notar como Moncho e a comunidade local, por vontade ou incapacidade, não enxergam e nem sempre valorizam a mensagem libertária e renovadora apregoada pelo mestre-escola.

Moncho, é verdade, deixa-se seduzir e se encanta com as revelações, ensinamentos e reflexões do professor. Pode-se dizer que, em certa medida, o garoto reorganiza sua conduta e, em especial, seus planos e sonhos futuros em função do que aprende, guiado por um olhar que o professor se ocupa de aguçar, criando oportunidades para que o aluno possa divisar horizontes mais amplos que o claustrofóbico ambiente aldeão. Todavia, a intensidade de contato e absorção que definem a relação de Moncho com as lições apresentadas pelo mestre não se manifesta, em igual medida, à capacidade do garoto ajustar cada uma delas para criar um sistema orgânico e articulado suficientemente claro para ser tomado como bússola e, efetivamente, acelerar a marcha na direção da mudança ampla, radical e profunda. Nesse sentido, Moncho recolhe e saboreia, um a um, os ingredientes, mas não consegue ler a receita e articular as doses prescritas para articular as partes e fazer a iguaria que o professor sugere, pelo menos na fase da sua vida mostrada no filme. O mesmo vale para a comunidade que ouve, capta cá e lá algumas palavras, mas não consegue decodificar o discurso na íntegra e de modo suficientemente claro para entender as previsões pessimistas e as proposições alternativas ali enunciadas. A relação de desconfiança e simpatia simultâneas estabelecidas entre Rosa, a mãe de Moncho, e Dom Gregório comprova e demonstra essa possibilidade de leitura do filme. Da mesma forma, Ramon, o alfaiate, pai de Moncho, apesar do alinhamento ideológico com o professor, não transforma esse

alinhamento em atitude, assumindo comportamento conflitante com a filiação partidária que declara, mas não transforma em ativismo.

A família de Moncho pode ser vista como um cenário amostral da comunidade em que o filme é ambientado, em especial quanto ao posicionamento perante o cenário social e político daquele período da história espanhola.

Católica fervorosa, não exclusivamente pela fé, mas, sobretudo, pela conveniência de ajustar-se à ordem social vigente, no sentido de ser igual entre iguais, Rosa teme e nega qualquer possibilidade de mudança. Abrigando-se, ela mesma, na condição de guardiã da família, a matrona previne, evita, mas não arrisca nada que possa mudar o *status quo*, impondo esse comportamento aos filhos e ao marido. A incorporação da ordem de valores pequeno-burguesa norteia decisões e ações da mulher que ora estimula o filho a frequentar a escola, como fazem as outras crianças, ora questiona e contesta o modo de agir e, sobretudo, de ensinar que caracteriza Dom Gregório, recusando ver as evidências do seu ateísmo. No desenrolar do filme, será delegada à mãe a função de estimular o pequeno Moncho a negar, em princípio e definitivamente, o relacionamento com o professor. Rígida e exigente, dona de casa na mais tradicional acepção do termo, Rosa traz para o interior da família o ambiente desejado e pretendido pelo conservadorismo qualificador do franquismo, cuja força acabará por impor-se à Espanha por quase meio século, a partir da Guerra Civil.

Como aconteceu com o povo espanhol, Moncho, seu pai e seu irmão também se submetem à ordem conservadora, que emana do medo do sofrimento, do receio da mudança e da afinidade com a acomodação.

Ao colocar no final do filme o plano sequência mais dramático e contundente referente a essa submissão à ordem conservadora e corolária negação da transformação libertária, Cuerda enfatiza mensagem crítica à brutalidade fascista, demonstrando como a soma de medo e acomodação interage como substância básica do caldo de cultura que permitiu a consolidação do franquismo, a ponto de ocupar a quase totalidade do espaço político espanhol, submetendo a Ibéria a quatro décadas de obscurantismo caudilhista, impedindo a compreensão clara das conseqüências

que trariam para o país a exploração panfletária da morte de Calvo Sotelo, o oportunismo político de Gil Robles e os apelos oposicionistas enviados pela “pasionária”, Dolores Ibárrure Gómez, desde seu quase infundável exílio, até a redemocratização no segundo lustro dos anos 1970.

OUTRO MODO DE OLHAR

A construção muito habilidosa de caracterização conduzida por Cuerda permite leituras estimulantes a partir das personagens, seja quando analisadas individualmente, seja quanto tomadas em conjunto. Alguns dos parágrafos da parte inicial do estudo procuraram revelar o potencial dessas possibilidades. Entretanto, a personagem central, o garoto Moncho, autoapelidado “gorrión” (pardal), guarda fertilidade bastante mais acentuada para esse modo de leitura representativa (mais que interpretativa) se o observador levar em consideração algumas proposições e outro tanto de propostas que deságuam em um *modus operandi* específico e especial de enxergar personagens infantis em narrativas cinematográficas.

Este trabalho pretende demonstrar que a relação ensino/aprendizagem do qual Moncho e Dom Gregório são os protagonistas principais pode servir de base para uma reflexão questionadora sobre esse processo quanto aos resultados observados na formação e na transformação pessoal e social dos agentes nele envolvidos, enquanto personagens da narrativa cinematográfica.

A chave inicial desse caminho de análise ou interpretação é dada pelo pressuposto que narrativas, incluindo aquelas que usam o cinema como linguagem, [2] representam “um modo de olhar” determinado objeto (tema, assunto, pessoa, etc.).

O modo de olhar, nos termos aqui pretendidos, se refere às diferentes possibilidades de um observador tomar posição específica e aparelhar-se de modo igualmente específico para contemplar, analisar, conhecer e mostrar determinada idéia ou aspecto da realidade. Nesses termos, o cinema pode ser compreendido como um modo específico do cineasta olhar e, a partir desse olhar, mostrar aquilo que serve de tema para o enredo, estabelecendo o vínculo de cumplicidade com o espectador que tipifica a narrativa cinematográfica. [3]

Ora, *A Língua das Mariposas* pode, assim, ser entendido como o olhar de Jose Luis Cuerda sobre

a Guerra Civil Espanhola, ou, mais precisamente, sobre o período – e a situação – que antecede o conflito. Nesse caminho de interpretação pode ser dito, ainda, que o olhar pretendido pelo diretor tem como característica mais evidente e marcante a crítica. Portanto, menos que simplesmente mostrar a guerra, ou a dinâmica que antecede e estimula esse fenômeno, transparece a intenção de aplicar juízo valorativo a esse objeto, exercício que este trabalho sintetiza enquanto modo de olhar, no caso, um modo crítico e diferenciado de olhar, que pretende desvelar e revelar aspectos menos evidentes do objeto de mirada, os quais não se expressam diretamente, pois ocupam camadas mais intestinas da realidade. Menos que os gestos, as palavras, os comportamentos das personagens, Cuerda pretende mostrar razões, intenções e conseqüências desses gestos e palavras, ou seja, a ordem de valores que subjaz às aparências, expressa pela linguagem cinematográfica.

Os modos e possibilidades para atingir o olhar crítico são tão vastos e múltiplos quanto múltipla e vasta é a criatividade humana quanto à capacidade de olhar o universo e gerar formas narrativas para comunicar cada um desses muitos olhares. Todavia, Cuerda segue um caminho já trilhado por outros narradores, constitutivo de um modo consagrado de olhar (e narrar), recorrente no cinema e na literatura.

O caminho proposto por este estudo para entender o modo de olhar a guerra adotado por Cuerda, presente em diversos filmes, de diversas origens, produzidos em épocas distintas e variadas, começa nas considerações que historiador italiano Carlo Ginzburg expressa em *Olhos de Madeira* (2001).

No livro em que trata de considerar “um outro tempo, um outro povo e um outro olhar” para melhor compreender a História, o autor italiano procura demonstrar como olhares estranhos e ingênuos, como o olhar do selvagem ou do camponês, podem revelar aspectos que a sociedade contemporânea desconhece sobre si mesma.

De acordo com a linha de raciocínio adotada por Ginzburg, a realidade social pode se mostrar muito mais reveladora quando observada com olhares capazes de causar o estranhamento do observador em relação ao objeto observado. Estranhar, ensina o historiador, assinala o primeiro passo para rever e capacitar o observador a (re)conhecer o que ele já considerava conhecido. A “técnica” proposta para esse (re)conhecimento da realidade social está

baseada na substituição do olhar racionalista por um olhar ingênuo, despido de valores e (pré)conceitos que modelam os fatos e características dessa realidade social.

O próprio Ginzburg ressalta o caráter exemplar dessa “técnica” presente na literatura e, por extensão, diríamos nós, nas narrativas em geral, incluindo a narrativa cinematográfica da qual se ocupa esta análise.

Associando a proposta de revelação de Ginzburg ao filme de Cuerda, não fica difícil emprestar razões e motivos para destacar o pequeno Moncho como personagem principal e elemento central para a compreensão do potencial crítico do filme.

Nesses termos, Moncho é o olhar ingênuo capaz de causar o estranhamento e, por meio dele, revelar ao espectador facetas desconhecidas do objeto de crítica do filme, quer seja, a guerra e, em especial, a Guerra Civil Espanhola.

O recurso do olhar infantil para construir interpretações e considerações críticas da guerra não é exclusividade de *A Língua das Mariposas*. A coleção de películas cujo roteiro faz a imbricação guerra/criança é vasta e inclui desde blockbusters assinados por diretores e produtores de sucesso, como Steven Spielberg em *Império do Sol* (Estados Unidos, 1987), até produções de circulação mais restrita entre o grande público, como o documentário *Crianças Invisíveis* (França/Itália, 2005), havendo, no entanto, pontos comuns no exercício crítico do conflito, a partir do olhar ingênuo da criança.

A perspectiva do olhar ingênuo infantil presuppõe localizar algumas características desse gênero de personagem e da sua relação com o objeto de crítica, representado pela guerra.

A primeira característica que particulariza a personagem infantil no contexto em análise é representada pelo afastamento do observador em relação ao objeto observado, afastamento esse que pode ser medido espacialmente, colocando a criança geograficamente distante dos teatros de operação militar, como, por exemplo, faz Robert Mulligan em *Verão de 42* (Estados Unidos, 1971), ou um afastamento conceitual, dado pela incapacidade da criança compreender a (e participar da) guerra, mesmo quando fisicamente presente no local das batalhas e escaramuças.

Cuerda opta pela primeira possibilidade, uma vez que *A Língua das Mariposas* aborda a guerra sem

mostrar uma única cena de batalha ou combate, ficando os estampidos presentes no filme reduzidos ao matraquear dos fogos de artifício, em dias de festas e comemorações.

A condição de vítima é outro caracterizador da tipologia de personagem infantil aqui considerada. Vítima, no caso, significa conseqüência direta da condição passiva da criança em relação à guerra. Ou seja, a criança não tem consciência do sentido do conflito, nem participa (como agente ativo) do embate que contrapõe beligerantes. Vale dizer, crianças não tem responsabilidade, no lato senso do termo, perante uma atividade – a guerra – que é monopólio dos adultos.

A inocência completa o rol de caracterizadores do gênero de personagem que aqui está sendo descrito. Essa inocência nega à criança consciência sobre causas, conseqüências e, sobretudo, justificativas referenciadas em conflitos militares. Dito o mesmo de modo diferente, crianças não compreendem porque as guerras acontecem, nem têm noção do que as legitimam e/ou justificam (se é que se pode falar em guerra legítima e/ou justificada).

Aceitos os caracterizadores acima expostos, a criança projeta-se como vítima inocente, distante e, assim tipificada, inserida na narrativa como personagem responsável pelo olhar diferente, diferenciador e diferenciado capaz de provocar o estranhamento em relação aos conflitos militares, genericamente tomados ou objetivamente segregados, como acontece no filme em análise.

Moncho, portanto, é a vítima inocente e distante, capaz de levar o espectador a ver com outros olhos o conflito que ameaça seu universo, sintetizado no vilarejo, na família, na escola e, de modo muito especial, no mestre, Dom Gregório. De acordo com esse modo de interpretar o filme, a criança sugere ao espectador o outro modo de olhar que leva ao estranhamento o qual, por sua vez, se consolida e se expressa na relação aluno/professor.

O jogo de subjetividade que leva ao estranhamento passa pelo fato do professor conceber o aluno (leia-se criança) não como entidade vazia a ser abarrotada de informação (conhecimento?) emanada de intelectos mais esclarecidos. Ao contrário, Dom Gregório entende que, na realidade que nos cerca, há muito para ser observado, outro tanto sobre o qual vale a pena refletir e ainda outro terço que pode e deve atingir os sentimentos, mas sobre os quais não



Figura 10 - A guerra vem como situação nova, tal e qual o sexo, que Moncho observa sorrateiramente.

há muito o que ensinar. Na visão do mestre-escola o mundo não pode ser racionalmente interpretado de imediato, simplesmente através do relato de quem ensina para quem aprende. Antes, cabe olhar, tocar, sentir e, só então, extrair compreensão própria e, portanto, satisfatória, seja da realidade, como a língua das mariposas que dá título ao filme e se enrolam como cordas do relógio, seja da subjetividade que leva Moncho a descobrir-se apaixonado pela jovem Aurora (vale observar o simbolismo do nome da garota) antes de saber exatamente o que é paixão.

A crítica à guerra vai seguir esse caminho.

Inocente e distante das “razões” que os adultos vão depositando como lenho na fogueira do conflito, Moncho não compreende nem valoriza a postura ideológica, a crença religiosa, o desejo de atacar, a necessidade de defender-se, a partição cartesiana entre bons e maus e tantos outros itens que surgem nas rodas de conversa, emanam do rádio e manifestam-se no semblante dos adultos, buscando explicação e legitimação para os combates que se prenunciam. Para ele, é difícil, se não impossível, entender como vizinhos, colegas, até mesmo parentes podem posicionar-se em flancos diferentes e acirrar o confronto até as vias de fato, tanto mais quanto aprendeu na sala de aula, por orientação de Dom Gregório, a reconciliar-se com o colega com o qual havia pelejado no recreio, reatando amizade, respeito e convívio.

Um pouco como a prática do sexo, que Moncho vai observar sorrateiramente com seu amigo Roque, quando um pastor do vilarejo se encontra com

a fogosa Carmiña, nos arredores da cidade, a guerra vem como uma situação nova, que altera a ordem estabelecida, sem dar razões (que Moncho possa perceber) para que isso aconteça. [Ver Fig. 10]

Parte das personagens do filme observa a guerra com medo e pavor, como faz a mãe de Moncho. Outra parte vê no conflito o momento do engajamento, do posicionamento e da tomada de decisões radicais, levando à prisão e tortura daqueles que são ou estão sob suspeita de ser inimigos. Outros, ainda, localizam uma linha séria demais para ser cruzada, vendo na iminência da guerra o momento de abandonar o proselitismo e negar filiações políticas, como faz o pai de Moncho.

O “Gorrión”, guiado pelo olhar ingênuo e distante, aprende que a guerra é a negação da racionalidade. Por conta de algo que não entende nem compreende, o garoto se vê obrigado a negar o que gosta e fazer o que não gosta, comportamento sintetizado no plano-sequência final, quando o filho do alfaiate junta-se à própria família e demais moradores da vila para abjurar e escarnecer dos prisioneiros políticos que são embarcados, possivelmente para a execução pelas armas, como foi tragicamente comum durante todo o período que durou a Guerra Civil Espanhola. Entre os prisioneiros está Dom Gregório, que Moncho, enquanto corre atrás do caminhão, “xingá” de *espiritrompa*, a língua das mariposas, termo ensinado pelo próprio professor.

Esse ponto da narrativa sugere a retomada da proposta inicial do trabalho quanto à reflexão



Figuras 11 e 12 - O garoto se vê obrigado a negar o que gosta e fazer o que não gosta e xinga o professor.



Figuras 13, 14 e 15 - Moncho descobre a distância que antagoniza sentimento, desejo e realidade.

sobre educação, pois o “modo diferente de olhar” que permite tecer críticas à guerra, a partir da personagem principal, é o mesmo que pode levar o espectador a experimentar “um outro modo de olhar” a relação ensino/aprendizagem. [Ver Figs. 11 e 12]

Nesse sentido, o filme mostra que, apesar dos esforços e da orientação libertária do professor, a realidade social pode ser muito diferente daquilo que

é ensinado, desejado e idealizado na escola. Entre a proposta da convivência harmônica, espelhada na organização e na dinâmica da natureza, como demonstra o mestre-escola e a organização social vigente, Moncho aprende que esta se sobrepõe àquela.

Incapaz de evitar a guerra, insuficiente para harmonizar as pessoas e, portanto, vazia como palavra ao vento, a idealização baseada em valores,



Figura 16 - Moncho descobre o distanciamento entre o que se aprende na escola e o que ensina a realidade.

que Dom Gregório ensina na sala de aula, mostra-se infinitamente distante da realidade (social), definida por ações e comportamentos que desconhecem, desdenham, sufocam ou desvirtuam esses mesmo valores. Moncho descobre essa distância do modo mais difícil, vivendo o choque da disparidade que antagoniza sentimento, desejo e realidade. [Ver Figs. 13, 14 e 15]

A cena final, em que a velocidade do caminhão faz aumentar a distância (de Dom Gregório) em relação ao garoto que interrompe a carreira, sugere que o afastamento dolorido entre professor e aluno pode representar, simbolicamente, o distanciamento perverso entre o que deveria ser, como se aprende na escola e o que efetivamente é, como ensina a realidade. [Ver Fig. 16]

NOTAS

1 - Títulos de filmes citados no estudo grafados sempre em itálico, constando, entre parênteses, acompanhando a primeira citação, país de origem e data de produção da película.

2 - Nos termos expostos, antes que qualquer outra classificação ou definição, o cinema, para efeito

deste estudo, é considerado modalidade de narrativa, ou seja, um modo de narrar determinado conteúdo (documental ou ficcional) por meio da imagem em movimento e recursos derivados (cor-te/edição, enquadramento, décor etc.).

3 - Sobre a relação de cumplicidade na narrativa cinematográfica, ver Carmona (1996) referenciado na bibliografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARMONA, Ramón Como se comenta um texto fílmico 3ª. Ed. Madri: Cátedra, 1996.

GERIBELLO, Wagner J. A guerra nos filmes e nos jornais: estudo comparativo de narrativas cinematográficas e jornalísticas sobre guerra. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2009.

GINZBURG, Carlo Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

FONTE ELETRÔNICA

<http://www.imdb.com/> The Internet Movie Database – IMDB (acesso em 15/04/2011)