



**A adaptação cinematográfica de obras literárias espanholas:
um diálogo entre linguagens artísticas em
*La lengua de las mariposas***

**La adaptación cinematográfica de obras literarias españolas:
un diálogo entre lenguajes artísticos en
*La lengua de las mariposas***

**The cinematic adaptation of Spanish literary works:
a dialogue between artistic languages in
*La lengua de las mariposas***

Yan Masetto Nicolai ⁱ

Universidade Federal de São Carlos, SP, São Carlos, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3393-4371>

Dario Mesquita ⁱⁱ

Universidade Federal de São Carlos, SP, São Carlos, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-4843-0424>

Resumo: A adaptação cinematográfica de *La lengua de las mariposas* (1999) unifica três contos de Manuel Rivas. O filme condensa o tempo diegético e o ponto de vista fixo de Moncho para transpor o subjetivo literário. Essa ocularização interna permite conectar as narrativas e transformar narradores autodiegéticos, utilizando a câmera como fio condutor. A sinopse detalha os contos *Carmiña*, *Un saxo en la niebla* e *La lengua de las mariposas*, e sua interligação na película, culminando na representação do golpe franquista. A análise explora como a escolha do “fio central”, a supressão do narrador autodiegético em favor da “mirada” de Moncho, a inserção de personagens (como Roque e Andrés) e a hábil “condensación temporal” materializam o enredo. O uso estratégico da banda sonora amplifica a expressividade dramática. Conclui-se que a adaptação é uma “transcrição” bem-sucedida, que “cose” histórias distintas, respeitando a autonomia da linguagem cinematográfica para “materializar o tempo” e a emoção, resultando em uma obra coesa e impactante.

Palavras-chave: Adaptação, Transcrição, Cinema, Condensação.



Resumen: La adaptación cinematográfica de *La lengua de las mariposas* unifica tres cuentos de Manuel Rivas. El *film* condensa el tiempo diegético y adopta el punto de vista fijo de Moncho para transponer lo subjetivo literario. La ocularización interna permite conectar las narrativas y transformar narradores autodiegéticos, utilizando la cámara como hilo conductor. La sinopsis presenta los cuentos *Carmiña*, *Un saxo en la niebla* y *La lengua de las mariposas*, y su interconexión en la película, que culmina con la representación del golpe franquista. El análisis explora cómo la elección del “hilo central”, la supresión del narrador autodiegético en favor de la “mirada” de Moncho, la inserción de personajes (como Roque y Andrés) y la hábil “condensación temporal” materializan el argumento. El uso estratégico de la banda sonora amplifica la expresividad dramática. Se concluye que la adaptación es una “transcreación” exitosa, que “cose” historias distintas, respetando la autonomía del lenguaje cinematográfico para “materializar el tiempo” y la emoción, resultando en una obra cohesiva e impactante.

Palabras clave: Adaptación; Transcreación; Cine; Condensación.

Abstract: The cinematic adaptation of *La lengua de las mariposas* unifies three short stories by Manuel Rivas. The film utilizes diegetic temporal condensation and Moncho's fixed point of view to transpose literary subjectivity. This internal ocularization connects narratives and transforms autodiegetic narrators, employing the camera as a guiding thread. The synopsis details the stories *Carmiña*, *Un saxo en la niebla*, and *La lengua de las mariposas*, and their intertwining in the film, culminating in the depiction of the Francoist coup. The analysis explores how the choice of a “central thread”, the suppression of the autodiegetic narrator in favor of Moncho's “mirada”, the insertion of characters (like Roque and Andrés), and skillful “temporal condensation” materialize the plot. The strategic use of the soundtrack amplifies dramatic expressiveness. It is concluded that the adaptation is a successful “transcreation”, which “stitches” distinct stories together, respecting the autonomy of cinematic language to “materialize time” and emotion, resulting in cohesive and impactful work.

Keywords: Adaptation, Transcreation, Cinema, Condensation.

Introdução

A adaptação cinematográfica de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) oferece uma relevante oportunidade para analisar dois aspectos cruciais, frequentemente discutidos em estudos teóricos, mas que exigem uma exploração mais profunda. O primeiro refere-se à engenhosa condensação temporal que os roteiristas Rafael Azcona e José Luis Cuerda empregam em seu filme. Essa estratégia unifica três relatos distintos do escritor galego Manuel Rivas — o conto homônimo *La lengua de las mariposas*, *Carmiña* e *Um saxo en la niebla* — originalmente provenientes de diferentes épocas na obra *¿Qué me quieres amor?* (Rivas, 1995). No filme, essa diversidade temporal é harmonizada em uma trama principal que abrange um período específico e crucial: do final de 1935 a julho de 1936. A pesquisa busca examinar detalhadamente como essa condensação temporal se articula e se manifesta visual e narrativamente no filme, permitindo que eventos de diferentes períodos se entrelacem de forma coesa e impactante.

O segundo aspecto central abordado é a forma inovadora como o potencial subjetivo da narração literária é transposto para a tela. Isso é alcançado por meio de um



ponto de vista fixo e unificador: o de Moncho, o protagonista da história homônima do filme. Essa é a escolha principal e necessária do fio central da película. Essa é uma estratégia que transforma os narradores autodiegéticos presentes nos contos originais, como o taberneiro em Carmiña ou o narrador anônimo em primeira pessoa de *Un saxo en la niebla*, ao configurá-los através da percepção infantil de Moncho.

A utilização de uma ocularização interna¹ — conceito de Gaudreault e Jost (2009), a partir das ideias de Genette (1995), em que a câmera se alinha ao olhar da personagem, através de uma câmera subjetiva, por exemplo — fomenta uma conexão extremamente forte entre o público e a experiência da criança. Isso representa um intercâmbio necessário de linguagens entre o “eu” autoral do narrador literário e a focalização inerente à narrativa cinematográfica, mediada pela câmera. A focalização refere-se ao ponto de vista narrativo no cinema, definindo quem vê e o que é visto, separando a instância narrativa — quem conta — do focalizador — quem tem a perspectiva (Gaudreault; Jost, 2009). Assim, a escolha do ator Manuel Lozano para o papel de Moncho implica na seleção da “técnica de reconstrução da memória: colocar no presente os fatos e tudo o que aconteceu como se a criança estivesse vivendo” (Cerezo, 2006), mobilizando uma perspectiva de descobertas de um jovem que não compreende a urgência dos fatos que vivencia, enquanto o público detém uma leitura dos desfechos históricos que se constituem na tela.

A construção da narrativa cinematográfica fundamenta-se, essencialmente, na gestão estratégica do saber do espectador, transcendendo a mera exposição de imagens para operar como uma “máquina de percepção”. A distinção clássica proposta por Alfred Hitchcock, seguindo a proposta de entre suspense e surpresa, ilustra a centralidade desse controle informacional. Segundo os autores, enquanto a surpresa decorre de um choque momentâneo gerado pelo ocultamento de dados — alinhando cognitivamente público e personagens na ignorância do evento iminente —, o suspense opera através de uma assimetria de conhecimento. Ao fornecer ao espectador informações privilegiadas (como a visão da bomba sob a mesa), o cineasta instaura um estado de “desequilíbrio cognitivo” e antecipação ansiosa, transformando a audiência em participante ativa, paradoxalmente impotente diante do destino diegético que antevê.

A ideia central da ocularização interna é a de que a perspectiva visual do filme é diretamente ligada ou restrita ao olhar (ou à percepção) de um personagem que

¹ Agradecemos a um dos pareceristas que citou a necessidade de estar mais clara a distinção entre *ocularização* interna, conceito de Gaudreault e Jost (2009), e *focalização*, de Genette (1995), em nosso artigo, e permitiu a adequação para melhor compreensão de nossa argumentação.



pertence à história (diegese). Essa técnica está inserida no contexto da focalização cinematográfica e é essencial para configurar a focalização interna, que é quando a narrativa restringe o conhecimento do espectador à consciência de um único personagem. Em outras palavras, compartilhamos o olhar do personagem (Gaudreault; Jost, 2009).

A ocularização interna, conforme Gaudreault e Jost (2009) estabelecem, se subdivide em: (1) ocularização interna primária: ocorre quando a materialidade da imagem é marcada de alguma forma pelo corpo ou pela consciência de um personagem. Isto significa que o que é visto na tela é constituído pela consciência desse personagem, frequentemente resultando em deformações da imagem que revelam sua visão subjetiva. Essa modalidade tem o propósito de restringir o saber do espectador, que só terá acesso às informações que o personagem tem ou testemunha; e (2) ocularização interna secundária: o conceito de ocularização interna é crucial porque garante que o público só acesse os acontecimentos por meio dos filtros perceptivos do personagem, o que, em termos de Genette (1995), é a focalização interna. Para solidificar o entendimento: a ocularização interna é como colocar os óculos de um personagem: o mundo que você vê na tela é exatamente o que ele está vendo, limitado por sua posição, seu foco e, às vezes, até distorcido por suas emoções ou estado físico.

Esse processo de “tradução” garante que a riqueza subjetiva dos contos seja preservada e amplificada na tela, transformando a lembrança em experiência vivida. Nesse sentido, o presente trabalho busca analisar a adaptação dos três contos como obra única cinematográfica, feita por Cuerda, a fim de entender o processo de transcrição da mídia literária para a mídia filme. Para alcançar esse objetivo, o artigo primeiro fará uma breve descrição da trama dos contos de Rivas (1995), depois da obra cinematográfica, para então discorrer sobre os conceitos de transcrição e reimaginação narrativa (Tápia; Nóbrega, 2013), fundamentais para empreender a análise cruzada entre obra literária e filme. Ao final, são feitas considerações finais que apontam que a escolha de uma trama familiar para os protagonistas dos contos (*Moncho*, *Carmiña* e *Andrés*), testemunhado pelo garoto, com o tempo também compartilhado entre eles — é um presente que se constrói a partir da perspectiva de Moncho e costura-se a narrativa a partir de sua presença.

Sinopse das obras literárias e sua adaptação cinematográfica

O filme *La lengua de las mariposas* (1999), dirigido por José Luis Cuerda e com roteiro de Rafael Azcona, constrói-se sobre a intrincada urdidura de três relatos do escritor galego Manuel Rivas, pertencentes à sua coleção *¿Qué me quieres amor?* (Rivas, 1995): o conto homônimo *La lengua de las mariposas* e os contos *Carmiña* e *Un saxo en la niebla*. O filme alcança uma coesão eficaz, fazendo com que o espectador perceba as três histórias como uma só, com conexões que se sentem orgânicas e possíveis, como espaços literários habilmente preenchidos. Os três contos de Manuel Rivas apresentam narrativas distintas, mas que exploram temas como o medo, a transformação e a repressão, em contextos temporais variados. Essas histórias, embora não possuam vínculos diretos na obra original, compartilham trajetórias parecidas que foram exploradas na adaptação cinematográfica para criar uma trama fílmica unida.

Carmiña

O conto *Carmiña* narra a história de O'Lis de Sésamo, um homem que mantinha encontros carnavais frequentes com uma jovem chamada Carmiña. Ela vivia com sua tia em Sarandón, um lugar afastado da vila. Os encontros ocorriam nos fins de semana, sugerindo uma relação carnal regular. Durante esses momentos íntimos, o cão de Carmiña, Tarzán, latia incessantemente por trás do casal, o que deixava O'Lis muito irritado e, de certa forma, com muito medo de ser mordido. O texto menciona que Tarzán não era apenas um estorvo, mas que produzia um forte medo em O'Lis: "*Era un miedo de niño el que yo tenía*"² (Rivas, 1995, p. 110). Uma noite, dominado pela raiva, O'Lis retorna ao local e mata o cão. Essa ação deixa uma dúvida, mas parece que, após a morte do animal, O'Lis nunca mais voltou a ver nem a visitar Carmiña.

O conto é apresentado como uma memória, narrada pelo taberneiro, que relata as lembranças que O'Lis lhe havia confiado. O conto inicia com a descrição de que "*O'Lis de Sésamo solo venía al bar los domingos por la mañana (...) Pedía siempre un jerez dulce que yo servía en copa fina*"³ (Rivas, 1995, p. 101). O'Lis revela sua forte

² Em tradução livre: "Era um medo de criança que eu tinha". Manteremos as citações das obras no original em espanhol com traduções para o português em nota de rodapé, por serem relevantes ao processo adaptativo que traremos durante todo o artigo.

³ "O'Lis de Sésamo só vinha ao bar aos domingos de manhã (...) Ele sempre pedia um xerez doce que eu servia num copo fino".



paixão por Carmiña, descrevendo-a como “buena moza, la Carmiña, con mucho donde agarrar. Y se daba bien”⁴ (Rivas, 1995, p. 108). Há indícios de que O’Lis sentia algo mais profundo, chegando a afirmar “Yo estaba muy enamorado”⁵ (Rivas 1995, p. 110). No entanto, o cão era um obstáculo ao desenvolvimento da relação, e a perda da paixão de Carmiña, quando Tarzán não está presente, é sugerida pela imagem de O’Lis, que ao final do conto, deixa “en el serrín [...] marcados sus zapatos. Las huellas de un animal solitário”⁶ (Rivas, 1995, p. 112). O conto não possui marcadores temporais explícitos, excetuando a menção ao nome do cão (Tarzán), que era “muito comum nos anos que se acercaram à estreia (1918 é a data do primeiro filme [de Tarzán])”⁷ (Cerezo, 2006).

Como já mencionado, no relato original, o narrador é o taberneiro que relata as lembranças que O’Lis lhe confiou, firmando assim uma diferença de atualização: o protagonista o faz como se aquele momento fosse o de sua postura vangloriosa.

Un saxo en la niebla

Este conto é narrado em primeira pessoa por um protagonista anônimo, que recebeu de seu pai um saxofone, presente de um amigo que havia emigrado para a América. Teve aulas com o professor Luis Braxes, que lhe ensinou que para tocar bem precisava “recoger el saxo como si fuera una niña con que se había enamorado”⁸ (Rivas, 1995, p. 44). Durante um ano de aulas, o jovem saxofonista não conseguiu encontrar sua musa para compreender a lição de Braxes, revelando que lhe faltava o conhecimento do amor. Mais tarde, ele mesmo assinala que sua incapacidade se devia ao medo, ou seja, à “aprehensión por la que suele pasar un adolescente al enamorarse por primera vez”⁹.

Um dia, um homem chamado Macías perguntou ao protagonista se ele tocava, e sem uma resposta concreta, o convidou a fazer parte da Orquestra Azul, um grupo de homens que ensaiava no primeiro andar do Chocolate Exprés. Viajaram para Santa Marta de Lombás, onde o protagonista conheceu o prefeito, Boal, e uma mulher chinesa pela qual se apaixonou prontamente, descobrindo depois que os dois eram casados.

⁴ “Carmiña era uma moça bonita, com muito o que se agarrar. E ela sabia fazer bem o que fazia”.

⁵ “Eu estava muito apaixonado”.

⁶ “Na serragem [...] marcavam suas grandes pegadas. As pegadas de um animal solitário”.

⁷ Traduzido de “muy común en los años que se acercan del estreno (1918 es la fecha de la primera película)”.

⁸ “Ele pegou o saxofone como se fosse uma garota por quem estivesse apaixonado”.

⁹ “apreensão que um adolescente costuma sentir ao se apaixonar pela primeira vez”.



Sua falta de conhecimento do sentimento é revelada pelo saxofonista ao chegar à vila, quando experimenta temor: “*Me temblaban las piernas*”¹⁰ (Rivas, 1995, p. 55). Em uma apresentação, ao ver sua “musa oriental”, começou a tocar com grande expressividade, como “*un negro, un Dios*”¹¹ (Rivas, 1995, p. 66), tocando “melhor que nunca” enquanto sonhava em fugir com ela. No entanto, seu sonho de escape foi “impossibilitado por la presencia de Boal, el marido de la muchacha china, quien la vigilaba ‘como un inquieto pastor de ganado’”¹² (Rivas 1995, p. 65).

O conto está explicitamente situado no ano de 1949: “*Hablo del año 49, para que se me entienda*”¹³, e complementa como viviam: “*Había temporadas de insípidos olores, de caldo, de mugre, de pan negro. Cuando llegabas a casa con chocolate, los ojos de los hermanos pequeños se encendían como candelas ante un santo. Sí, qué rico era el Chocolate Exprés*”¹⁴ (Rivas, 1995, p. 46). A evolução da trama segue um ritmo parecido ao de *La lengua de las mariposas*, com a transformação do protagonista sendo “*reprimida por un obstáculo que le deja en un estado que evoca la imagen de lo que sentía en clase de música*”¹⁵.

La lengua de las mariposas

Este conto é narrado por Moncho, que relata suas memórias de um ano letivo, abrangendo “*de fines de 1935 hacia julio de 1936*”¹⁶. Moncho, no início, temia que seu professor, Don Gregorio, o batesse, mas descobriu que “*no pega*”¹⁷ (Rivas, 1995, p. 31). No primeiro dia de aula, o menino urina diante de seus colegas, foge para o monte Sinai e fica lá por horas, até que o encontram à noite. No dia seguinte, ele volta, e o professor se apresenta “*aún más cariñoso*”¹⁸. A partir de seu retorno, o professor ensina a Moncho “*muchísimas cosas*”¹⁹, tornando-o “*el mejor alumno de la clase*”²⁰ e acompanhante de

¹⁰ “Minhas pernas estavam tremendo”.

¹¹ “um negro, um Deus”.

¹² “tornada impossível pela presença de Boal, o marido da jovem chinesa, que a vigiava ‘como um pastor de gado inquieto’”.

¹³ “Estou falando do ano de 1949, para que você me entenda”.

¹⁴ “Houve épocas de cheiros insossos, de caldo, de sujeira, de pão preto. Quando você chegava em casa com chocolate, os olhos dos irmãos mais novos brilhavam como velas diante de um santo. Sim, como era delicioso o Chocolate Express!”

¹⁵ “reprimida por um obstáculo que a deixa num estado que evoca a imagem do que sentiu na aula de música”.

¹⁶ “do final de 1935 a julho de 1936”.

¹⁷ “não gruda”.

¹⁸ “ainda mais afetuoso”.

¹⁹ “Muitíssimas coisas”.

²⁰ “o melhor aluno da classe”.



Don Gregorio para “*cazar bichos en la naturaleza*”. Moncho se surpreende ao descobrir que as borboletas têm língua, chamada “*espiritrompa*”, que serve para alcançar o néctar mais profundo da flor (Rivas, 1995, p. 23). O pai de Moncho presenteia Don Gregorio com um terno, que ele usará durante todo aquele ano.

Algum tempo depois, chegam notícias de militares em outros pontos da Espanha, e aí está o fim do conto. A mãe de Moncho queima os objetos que faziam parte do ideal republicano do pai, e convence Moncho a negar que seu pai havia presenteado o terno ao mestre. Ficaram na Alameda e viram vários homens conhecidos da cidade, presos, e o último é exatamente Don Gregorio. Começam os insultos, os detidos são colocados no caminhão e, ao arrancar, as crianças os perseguem atirando pedras. Moncho os segue, mas suas ofensas se convertem em palavras que o mestre lhes ensinou: “*Tilonorrinco! Iris!*”²¹ (Rivas, 1995, p. 39). Essa cena trágica, que também encerra o filme, mostra Moncho voltando a um estado emocional inicial de medo, simbolizando o efeito da ausência de Don Gregorio no desenvolvimento futuro da criança. O conto, no fundo, é sobre o caminho de Moncho rumo à liberdade de pensamento, com a ajuda do professor, um processo que é “*finalmente obstaculizado*”²² e antecipa a imposição de um programa com “*fin repressivo*”²³.

A adaptação cinematográfica: *La lengua de las mariposas* (1999)

Robert Stam (2006, p. 19-20) questiona a abordagem moralista e hierárquica tradicional nos estudos de adaptação cinematográfica, que frequentemente lamenta perdas da literatura para o cinema e emprega termos como “infidelidade” e “traição”. Ele argumenta que essa perspectiva ignora os ganhos e reinscreve a superioridade axiomática da literatura. Stam propõe uma linguagem alternativa para discutir a adaptação, focando no seu estatuto teórico e interesse analítico, em vez da subjetiva questão da “qualidade”. Ele identifica preconceitos arraigados, como a antiguidade das artes, o pensamento dicotômico de perdas e ganhos, a iconofobia contra artes visuais, a logofilia e a aversão à “incorporação” física do filme, que contribuem para a visão da adaptação como parasitária.

²¹ “Borrelho-de-colarinho! Íris!”.

²² “finalmente impedido”.

²³ “fim repressivo”.



Para desconstruir essa visão, Stam recorre ao pós-estruturalismo, à semiótica e à narratologia. Ele defende que a teoria da intertextualidade de Kristeva e Genette enraizada no dialogismo bakhtiniano (Stam, 2006, p. 21-23), permite pensar a adaptação como uma prática intertextual, sem hierarquias entre “original” e “cópia”. A teoria da recepção e a filosofia de Deleuze (Stam, 2006, p. 24-25) também contribuem para a desvalorização do texto literário como autoridade opressora, permitindo que a adaptação seja vista como uma leitura, tradução ou performance que preenche lacunas e reacentua a obra fonte. Stam propõe termos mais positivos, como “modelo alquímico” ou “encarnacional”, para descrever a vitalidade transformadora da adaptação, que mistura mídias e discursos num processo de reciclagem infinita.

A perspectiva de Robert Stam se alinha intrinsecamente com a ideia de Transcrição de Haroldo de Campos, especialmente ao advogar uma linguagem alternativa para a adaptação que transcende a noção de “fidelidade”. Assim como Campos propõe que a tradução poética é uma recriação que inevitavelmente remodela o original para o novo idioma e estrutura (Masetto Nicolai, 2021), Stam argumenta que a adaptação cinematográfica não deve ser vista como uma cópia subserviente, mas sim como uma “reescrita”, “crítica”, “tradução”, “transmutação” ou “reimaginação” da obra fonte. A ênfase de Stam (2006) na “transferência de energia criativa” e nas “respostas dialógicas específicas”, bem como sua visão da adaptação como uma “orquestração de discursos, talentos e trajetões” que são inerentemente “híbrida” e “impura”, dialoga diretamente com o conceito de transcrição de Campos, que valoriza a exploração e otimização das particularidades do novo meio para que a obra funcione como uma entidade autêntica, com lógicas e mecânicas próprias, e não como uma mera representação estática (Masetto Nicolai, 2021). Essa intersecção teórica é fundamental para defender a autonomia e a criatividade das adaptações, afastando-as de julgamentos baseados em preconceitos logocêntricos ou na suposta superioridade do texto literário.

O filme de Azcona e Cuerda entrelaça essas três histórias, sendo a trama principal o argumento do conto homônimo de Rivas, *La lengua de las mariposas*. Narra-se a história de Moncho desde o dia anterior ao seu primeiro dia de aula, seu medo de que o professor o batesse, um temor originado pelas palavras de seu irmão Andrés, que é o protagonista das cenas relacionadas à adaptação de *Un saxo en la niebla*. Moncho vai à escola e, ao ser chamado pelo mestre Don Gregorio, urina diante da turma, foge para os montes e seu irmão o encontra entre as árvores. Retorna à escola, descobre que o mestre “no pega”, e se surpreende com os ensinamentos e tudo o que a escola



pode oferecer de novo. Interessa-se pelos insetos, especialmente pela “*espiritrompa*”, “*la lengua de las mariposas*”²⁴.

Paralelamente, seu irmão Andrés, saxofonista, é convidado a fazer parte da Orquestra Azul, com a qual viaja à vila de Santa Marta de Lombás. Lá, conhece uma garota chinesa e se apaixona por ela. Durante a apresentação na feira, ao ver sua amada, começa a tocar seu instrumento com uma música linda. Sonha em fugir com ela, mas isso se torna impossível devido ao prefeito Boal, marido da moça.

Na escola, Moncho também conhece Roque, filho do taberneiro onde conhecerão O’Lis de Sésamo, o amante de Carmiña, a moça que vive sozinha e que nunca vai à vila. No entanto, no filme, Carmiña vive com sua mãe enferma. Os dois meninos seguem O’Lis e testemunham os adultos em um encontro sexual. A singularidade reside no cão Tarzán, que lhes late constantemente por trás de seus corpos nus, e que, uma noite, O’Lis matará. Finalmente, na Alameda, veem-se muitos presos, e um deles é o mestre. Moncho grita ofensas, mas, sem saber o motivo, termina com palavras do âmbito escolar, palavras aprendidas naquele ano, antes do golpe franquista.

Transcrição e a reimaginação narrativa

Para compreender a fundo as complexidades das adaptações entre diversas formas de expressão artística, torna-se crucial analisar o conceito de transcrição. Essa abordagem, introduzida por Haroldo de Campos (Tápia; Nóbrega, 2013), sustenta que uma adaptação artística nunca deve aspirar a ser uma cópia exata (*ipsis literis*) da obra original. A lógica subjacente a essa premissa é clara: tentar esculpir uma estátua a partir de um poema, procurando replicar cada detalhe poético no mármore, seria tão ineficaz quanto empregar uma pena em vez de um cinzel. A natureza distintiva das ferramentas e materiais faz com que tal reprodução seja inviável.

A transcrição, pelo contrário, busca explorar e otimizar todas as ferramentas e particularidades do novo meio, garantindo que uma obra funcione como uma entidade autêntica, com suas lógicas e mecânicas próprias, e não como uma mera representação estática de um filme ou uma novela. Filmes, romances e videogames, embora distintos, possuem sistemas artísticos únicos que exigem respeito em qualquer processo de criação ou adaptação.

²⁴ “A língua das mariposas”.



Haroldo de Campos (Tápia; Nóbrega, 2013) aprofunda a transcrição no contexto da tradução poética: ao traduzir um poema, é inevitável que algo seja remodelado para se ajustar à estrutura da nova língua. Isso se deve ao fato de que, mesmo entre idiomas afins como o espanhol e o português, existem diferenças intrínsecas. Essa lógica se intensifica nas obras de arte, onde uma cena cinematográfica pode condensar visualmente o que páginas de um romance descreveriam. Essa metodologia adaptativa é amplamente aplicada em videogames, como se observa em *The Godfather* (Eletronic Arts, 2006), onde um personagem original guia uma narrativa paralela que se funde com o argumento principal (Masetto Nicolai, 2021). *Blade Runner – O caçador de androides* (Ridley Scott, 1982), uma adaptação cinematográfica da obra de P. Dick (1982), também ilustra esse princípio: apesar das diferenças narrativas, ambas as obras enriquecem o gênero *cyberpunk*,²⁵ servindo como marcos fundamentais.

Outro aspecto que se funde ao da transcrição está no fato de produção de mundos possíveis de Ryan (1991) e Ryan e Thon (2014), em que há uma criação deste fio condutor, ou mais, o fio que costura as três histórias – o tempo presente a partir do protagonista Moncho, o garoto que é, ao mesmo tempo, irmão de Andrés, o jovem saxofonista, e mais, o irmão de Carmiña, um caso de fora do casamento de seu pai.

Narrativamente, a tessitura se emaranha com o olhar do pequeno, construindo um novo mundo, exclusivo do filme, que se fecha com um pano de fundo único: o autoritarismo em sua extensão micro e macroscópica, desde as vivências com Boal, o levante franquista, além de um prazer com a tensão de um cachorro por atacar em momentos privados. A relação entre a ocularização interna e a focalização de Genette é de correspondência direta e de transposição conceitual do campo literário para o cinematográfico. A focalização, conforme definida por Gérard Genette (1995), trata das relações de saber e a percepção entre a instância narrativa e o mundo da história, respondendo à pergunta “quem vê?”. A focalização interna de Genette é a relação narrativa na qual o narrador só sabe (e, no caso do cinema, só mostra) aquilo que o personagem sabe. Nesse tipo de focalização, o conhecimento do espectador é restrito à consciência de um único personagem. Retomando a ocularização interna, que é o dispositivo que materializa a focalização interna no cinema, ela estabelece que a

²⁵ *Cyberpunk* pode ser definido como um subgênero da ficção científica em que é representada “uma distopia na qual a vida humana foi reificada e tolhida de seus valores subjetivos e imateriais” (Wurml, 2024, p. 330) em que a sociedade já não acredita mais no futuro, como reflexo de uma realidade em que a tecnologia atua como meio “de alienação, controle, vigilância e subversão, usualmente no poder de superestruturas sociais dentro de uma lógica capitalista em que o mercado não somente influencia o Estado, como também é detentor de máximo poder sobre ele” (Wurml, 2024, p. 330).

perspectiva visual do filme está restrita ao olhar (ou à percepção) de um personagem que pertence à história (diegese). Em essência, a ocularização interna é o meio visual (o “ver”) pelo qual o cinema concretiza a focalização interna proposta por Genette.

Essa restrição dos acontecimentos ao saber de um personagem, garantida pela ocularização interna, implica que o espectador compartilha o olhar do personagem. Embora a focalização interna nem sempre implique uma ocularização interna (ou seja, o ponto de vista não precisa ser “desenhado” na imagem), a ocularização interna é o mecanismo visual primário para atingir esse tipo de restrição de conhecimento e perspectiva. Em resumo, a ocularização interna é a técnica visual que assegura o efeito narrativo da focalização interna de Genette na tela, como trata Gaudreault e Jost (2009) em sua obra.

Para operacionalizar essa manipulação do saber no meio audiovisual, é imperativo recorrer à teoria da focalização de Gérard Genette, refinada para as especificidades do cinema por François Jost através dos conceitos de ocularização e auricularização. Se a focalização genettiana define “quem sabe” (o filtro cognitivo), a ocularização determina “quem vê”, estabelecendo a relação concreta entre o que a câmera mostra e o olhar da personagem. O suspense frequentemente se apoia na *focalização zero* (onisciência narrativa) combinada a uma *ocularização interna* estratégica, conferindo valor cognitivo à imagem que as personagens desconhecem. Em contrapartida, a surpresa depende fundamentalmente da *focalização externa*, uma restrição deliberada que nega o acesso à interioridade ou a ações cruciais, convertendo a narrativa em um enigma a ser decifrado pelo observador.

A eficácia desses mecanismos reside, portanto, na capacidade do cineasta de arquitetar a jornada emocional da audiência através do controle rigoroso do fluxo informacional e sensorial. O suspense não se apresenta como um subproduto fortuito do enredo, mas como um estado cognitivo meticulosamente engenheirado, onde o espectador experimenta a tensão da testemunha onisciente. Já a surpresa, exemplificada magistralmente na estrutura de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), utiliza a restrição informativa e a *focalização espectral* para manter o mistério, resolvendo o desequilíbrio cognitivo apenas no instante da revelação. Assim, a escolha entre a antecipação agonizante e o choque visceral constitui, primariamente, uma decisão formal sobre os limites da percepção diegética e a distribuição do saber dentro da trama.

Análise dos procedimentos de adaptação

O filme de Cuerda se caracteriza por suas críticas positivas e o uso hábil de técnicas cinematográficas. *La lengua de las mariposas* é construído de maneira incrível, costurando o relato de três contos literários de Manuel Rivas. A mistura e cimentação dessas histórias foram alcançadas a partir de uma escolha principal e necessária: determinar qual seria o fio central. Ao ver o filme, o espectador tem a sensação de que as três histórias são, na realidade, uma, e que tais conexões são verdadeiramente possíveis, como “espaços literários” habilmente utilizados. Esse tipo de conjectura, sobre a qual o diretor se baseia, lembra outros filmes que trabalham com múltiplas histórias e frentes sem um sinal sequer de semelhança inicial ou proximidade. No final, descobre-se uma infinidade de pormenores entrelaçados em cada relato, em cada narração, que permitem e orientam para uma consonância máxima e perfeita.

A integração de um conto no primeiro plano da trama cinematográfica exige uma arquitetura narrativa que evite perdas significativas na transição entre as linguagens. Esse desafio técnico impõe uma reflexão profunda sobre a natureza do narrador. No relato original de *Carmiña*, a voz narrativa pertence ao taberneiro, que atua como receptor e transmissor das memórias de O’Lis; no entanto, essa instância narrativa autodiegética é suprimida na versão fílmica. A ausência desse mediador gera a necessidade de encontrar novas estratégias visuais para narrar as artimanhas de O’Lis com sua amante. Consequentemente, o processo de adaptação e transposição entre meios deve resolver esse vazio mediante recursos puramente cinematográficos, transformando a introspecção literária em ação dramática e visual.

Evidentemente, não foi através de múltiplas câmeras objetivas, mas sim mediante um breve diálogo em que o protagonista conta a Roque, o taberneiro, essas peripécias. Mais ainda: situa o relato no presente, não em um passado distante, como na narrativa original. No entanto, os fatos narrativos não se constituem apenas com palavras. Com a adição de Roque, filho do taberneiro e amigo de Moncho, os dois meninos seguirão o homem pela serra, e a ocularização de Moncho é acionada, permitindo-nos ver aquilo recordado do texto original através da ocularização. Os rapazes olham, acontece o mesmo que na narração e, com o método de visualização, temos em imagens a descrição: “*Di un salto y eché una maldición. Después, cogí una estaca y se la tiré al perro que huyó quejándose*”²⁶ (Rivas, 1995, p. 104-105). Tudo o

²⁶ “Levantei-me de um salto e praguejei. Depois peguei uma estaca e atirei no cachorro, que fugiu choramingando”.



que acontece em Sarandón é apresentado a partir do olhar dos garotos.

Com o protagonista do outro conto, que no filme é chamado Andrés, ele se torna o irmão de Moncho e saxofonista. Um jovem que tem aulas com Luis Braxes, assim como no texto literário, mas que não narra sua própria história como neste. Em vez de um foco mais específico nele, o irmão mais novo é situado ao seu lado nas cenas, uma companhia narrativa cinematográfica muito importante. Vão à aula, depois aos ensaios da Orquestra Azul e, finalmente, a Santa Marta de Lombás. Moncho faz parte dessa atmosfera, precisamente por estar presente, por ser um membro ativo e conectivo das narrativas. Ou seja: Moncho emerge como o centro sísmico de *La lengua de las mariposas*, como observador do relato alheio, das palavras alheias, das ações alheias. Ao narrar sua própria história dentro do filme, Andrés opera como um personagem do universo do garoto, uma cena validada pela presença de Moncho em meio à trama do irmão mais velho.

E, de maneira similar a O'Lis e ao taberneiro, um diálogo com seu irmão traz o sonho do protagonista, aqui na despedida silenciosa entre os dois enamorados. Dessa forma, a história de Moncho não seguiria outro caminho: ao escolher Manuel Lozano para o papel, já se selecionou a técnica de reconstrução da memória: colocar no presente os fatos, e tudo o que aconteceu, como se a criança estivesse vivendo. Inclusive a duplicidade do termo “presente” é ressaltada, já que sua presença em outras cenas em que se contam outros relatos, e a mudança temporal para a da “hora da ação”. Mas, adotado o ponto de vista, como bem nos esclarece Rafael Cerezo (2006, p. 113), “Se adicionarmos que a infância de Moncho é contada sob a perspectiva adulta, a substituição do ‘eu’ pelo narrador extradiegético consolida o ponto de vista”²⁷.

No entanto, resta-nos outra pergunta: como trabalhar, então, o poder subjetivo que um narrador autodiegético nos permite enquanto narra? Por isso, esta introdução: com o objetivo de fortalecer a discussão, e tendo compreendido a importância crucial do olhar da criança, passamos ao diretor e suas genialidades: a técnica de câmera com que nos oferece tais sensações, as sensibilidades subjetivas sem o serem realmente – “ver com” o personagem.

É necessário, neste ponto, distinguir os conceitos de focalização e ocularização, conforme proposto por Gaudreault e Jost (2009). A focalização refere-se ao saber, do ponto de vista cognitivo: a narrativa é filtrada pela consciência de Moncho. Já a ocularização refere-se ao ver, ao ponto de vista visual. Em muitos momentos do

²⁷ Traduzido de “*Si añadimos que la infancia de Moncho se cuenta desde la perspectiva adulta, la sustitución del “yo” por el narrador extradiegético consolida el punto de vista*”.



filme, a câmera cumpre esse propósito narrativo. Em sua grande maioria, assemelham-se a ocularizações internas, ou seja, como se fossem os olhos vendo o que o espectador vê. No entanto, e cabe ressaltar, reside na dificuldade de detectar quando é uma ou outra. Na verdade, há duas cenas que são ocularizações internas mais nítidas a partir dos olhos de Moncho: aquela em que, após matar Tarzán, O'Lis foge de Sarandón à noite. Acreditamos que seja realmente uma, pois há obstáculos como as plantas do local, principalmente onde se esconderam para vê-lo executar seu assassinato. Outra cena que possui todos os traços é aquela em que os falangistas buscam as pessoas em suas casas à noite, e os limites da janela sugerem o próprio olhar do menino.

A seguir, há momentos em que a utilização do “ver com” nos oferece a possibilidade subjetiva, ou melhor, de ver algo muito similar àquilo que tenha fixado os olhos do personagem. O *zoom* nos rostos, ou mesmo nos espaços, cria a atmosfera, um efeito que o relato de memórias alcança com as palavras. Cenas como a da borboleta, em que Don Gregorio, Moncho e Roque estão no campo. Um *zoom* no inseto que dá nome, e não apenas isso, favorece todo o argumento do filme, toda a amizade entre mestre e aluno, Moncho e Don Gregorio. E a câmera capta, assim, em detalhes, a função do ponto de vista como o foco narrativo, ferramenta de “tradução” de meios que garante o poder de efeito de ambas as artes em suas próprias bases. Assim, até aqui, tudo se combina para a formação da narração de todos os contos inseridos e trabalhados por Cuerda em sua adaptação.

Contudo, o ponto de vista através da câmera não é suficiente para costurar um fio condutor entre as três narrativas estruturadas. Para tanto, a obra cinematográfica apresenta a perspectiva de Moncho respeitando a percepção infantil e as coordenadas temporais. Como assinala Macciuci (2006, p. 191): “Azcona expande e transforma a rememoração de um fato traumático em uma ‘novela’ de aprendizagem, ligada a um fio condutor, a amizade do mestre e do aluno narrada no presente: a lembrança é substituída pela experiência e pela educação”²⁸. E o tempo será condensado por Cuerda e Azcona. Os três contos trazem tempos muito distintos, alguns marcados, outros não. *Carmiña* não tem nenhum tipo de traço explícito, excetuando o nome do cão (Tarzán), muito comum nos anos próximos à estreia (1918 é a data do primeiro filme). *Un saxo en la niebla* tem referência direta e explícita: “Hablo del año 49, para que se me entienda. Había temporadas de insípidos olores, de caldo, de mugre, de pan negro. Cuando

²⁸ Traduzido de “Azcona expande y transforma la rememoración de un hecho traumático en una «novela» de aprendizaje, ligada a un hilo conductor, la amistad del maestro y del alumno narrada en presente: el recuerdo es reemplazado por la experiencia y la educación”.



llegabas a casa con chocolate, los ojos de los hermanos pequeños se encendían como candelas ante un santo. Sí, qué rico era el Chocolate Exprés” (Rivas, 1995, p. 46). E *La lengua de las mariposas*, claramente se localiza entre o final de 1935 e julho de 1936, pois é quando ocorre o golpe franquista.

Sem dúvida, instala-se um problema complexo aqui, pois não estaria simplesmente em diluir tempos em um só, mas em como encaixar tudo em seu devido lugar e que tudo se comportasse facilmente. Com isso, realmente, “O filme de *Cuerda* é um conto com vários contos imbricados. Azcona fugiu do quadro para construir uma trama em que *Un saxo en la niebla* e *Carmiña* entrelaçam a aprendizagem vital de Moncho [...]. Mas ele diluirá os quadros para colocá-los em contato”²⁹ (Cerezo, 2006, p. 98-99). No entanto, como isso se materializa em cenas, ações, palavras? E aí, chegamos ao centro do trabalho: panoramicamente, algumas cenas apresentam o tempo em suas visualizações, ou nos diálogos dos personagens, ou, também, em uma data que a câmera registre. A primeira cena, depois do retorno de Moncho à escola, Don Gregorio se dirige aos seus alunos sobre as aulas em meio à natureza e, com isso, lhes indica que a primavera se aproxima. É o primeiro ponto temporal no filme, que se compagina perfeitamente com o do conto.

A condensação temporal na adaptação cinematográfica de *La lengua de las mariposas* revela-se como um pilar fundamental na articulação do argumento. Essa técnica constitui um dos dois aspectos centrais, frequentemente mencionados em estudos teóricos, mas muitas vezes insuficientemente explorados. O filme transforma três relatos distintos, originados em diferentes épocas, em uma trama principal que se estende do final de 1935 a julho de 1936.

A primeira cena, posterior ao retorno de Moncho à escola, apresenta Don Gregorio dirigindo-se aos seus alunos sobre as aulas na natureza, indicando-lhes a proximidade da primavera. Este ponto temporal inicial no filme alinha-se perfeitamente com o conto. O filme materializa o tempo através de visualizações, diálogos dos personagens ou datas explicitamente mostradas pela câmera. A adaptação cinematográfica incorpora uma cena de Carnaval, que ocorre “fines de febrero”³⁰, onde a Orquestra Azul se apresenta na Alameda. A primavera é explorada na excursão dos alunos e, posteriormente, na excursão com Roque (uma cena adicionada), momento em que Don Gregorio lhes ensina sobre a borboleta íris. Um marco visual e histórico é a

²⁹ Traduzido de “El filme de *Cuerda* es un cuento con varios cuentos imbricados. Azcona huyó del marco para construir una trama en la que *Un saxo en la niebla* y *Carmiña* taracean el aprendizaje vital de Moncho (...) Pero difuminará los marcos para ponerlas en contacto”

³⁰ “finais de fevereiro”.



cena de “14 de abril”, a festa da República, onde a data se “ve claramente” na bandeira republicana, evidenciando os ideais republicanos e o risco iminente.

A narrativa avança para “fines de junio – inicio de julio”³¹ com a cena da aposentadoria de Don Gregorio, outro momento adicionado que reforça os ideais educativos frente aos mandatos dos fazendeiros. O mestre comenta a Moncho a possibilidade de saírem mais, dado que ele está aposentado e o menino, de férias. Don Gregorio afirma: “Ahora que está usted de vacaciones y yo, jubilado, podemos ir todos los días”³². Finalmente, o filme culmina em “18 de julio”, data que faz referência histórica ao golpe franquista, mostrando os personagens sendo trasladados no caminhão, com todo o povo na Alameda. Essa complexidade temporal, manifestada em cenas e diálogos, evidencia uma cuidadosa adaptação que depende do uso hábil das ferramentas cinematográficas para o desenvolvimento da trama.

A condensação temporal como estratégia narrativa cinematográfica

Toda a complexidade temporal nas cenas e diálogos demonstra a atenção de uma adaptação que não alcança sucesso espontaneamente ou meramente através de cortes ou escolhas, mas que depende muito de como utilizar as ferramentas do cinema para seu desenvolvimento. O olhar do espectador estará sempre ao lado do de Moncho, e os protagonistas dos outros contos também viverão ao seu redor, em seu tempo, em seu fio.

Para explicar a inserção de *Carmiña*, ela é transformada em meia-irmã do menino, unindo-a inclusive a um único fio – o familiar. A mudança de tia para mãe misteriosa de Sarandón permite uma conexão com o alfaiate, e com a morte deste, Carmiña teria que ajudar com o funeral. A cena que mostra Moncho, Andrés e Carmiña simultaneamente na mesma sequência, capturados pela câmera, é um exemplo eloquente dessa estratégia. Moncho, em primeiro plano; Andrés e Carmiña, com a profundidade de campo, ao fundo, na porta de entrada. Essa simultaneidade visual reforça a ideia da condensação temporal e da interconexão das histórias.

Na narrativa de Azcona, fundem-se as motivações básicas que dão origem às duas principais classes de romance de formação ou aprendizagem: o propósito de educar o cidadão e o de transmitir um processo de amadurecimento através das

³¹ “fins de junho – inicio de julho”.

³² “Agora que você está de férias e eu estou aposentado, podemos ir todos os dias”.

experiências decisivas no crescimento de um indivíduo. Embora este segundo plano adquira maior relevância e visibilidade, observa-se que o primeiro também se incorpora de modo essencial ao núcleo da história.

Todos os episódios secundários adicionados à peripécia original do menino convergem e se coesionam em torno dos principais marcos formativos que pontuam o tempo da infância: assim, Moncho se debruça sobre as distintas manifestações do amor e do sexo — procaz e instintivo em Carmiña; inalcançável e doloroso em Andrés; possessivo e despótico em Boal. Ele também descobre o amor órfão do mestre. Confrontará as grandes perguntas sobre a morte e o temor ao além, quando a mãe de Carmiña é sabida como um caso do pai anterior a ele, e, graças ao seu irmão Andrés, conhece a magia da música, a chama da arte e a proximidade entre criação e paixão.

Em outra importante esfera de aprendizado, a escola, vivencia a amizade e os códigos da camaradagem, ao mesmo tempo em que lhe é revelada a mesquinhez entremeadada à opulência. No âmbito escolar, recebe as primeiras lições sobre o caciquismo e adverte a estratificação social e a aliança do poder econômico, da Igreja e das forças da ordem contra o impulso do progresso representado pela República. Para reforçar o que pode ser considerado a socialização de Moncho, Azcona introduz mudanças oportunas: a substituição de Domobodán do relato originário — criança acanhada — por Roque, o amigo esperto e experiente que o inicia em diversos segredos da vida e do mundo dos adultos. Além disso, Roque tem uma irmã, Adela — outra fundamental invenção de Azcona — que proporcionará ao protagonista as emoções da primeira paixão.

O excerto em questão elucida de maneira eficaz as ricas camadas temáticas e as estratégias adaptativas empregadas por Rafael Azcona em sua transposição cinematográfica de *La lengua de las mariposas*. O texto destaca um foco dual: o arco tradicional de maturação individual através da experiência, entrelaçado com um comentário crítico sobre a educação sociopolítica. A integração de “episódios secundários” em torno das experiências formativas de Moncho é particularmente perspicaz, como já dissemos, demonstrando como o filme constrói meticulosamente sua jornada de amadurecimento e conduz o espectador a “amadurecer com” além do “ver com”. As diversas explorações do amor e da sexualidade através de vários personagens (Carmiña, Andrés, Boal, o mestre) fornecem um retrato em nuance do despertar de uma criança para as complexidades das relações humanas, e cada qual representativo a seu modo para a obscuridade ditatorial que testemunharemos ao fim.



Crucialmente, portanto, enfatiza-se o papel da escola como um microcosmo de estruturas sociais mais amplas. As primeiras lições de Moncho e sua exposição à aliança do poder econômico, da Igreja e das forças da ordem contra o impulso do progresso representado pela República revelam o profundo engajamento do filme com o contexto sociopolítico da Espanha pré-Guerra Civil. Este aspecto eleva a narrativa para além de uma mera jornada pessoal, imbuindo-a de uma significativa ressonância histórica e política, o tablado e o pano de fundo principais em que as ações se desenrolarão.

A análise das alterações intencionais de personagens por Azcona e o aprofundamento de personagens menores sublinham a natureza deliberada da adaptação. Essas mudanças não são arbitrárias; pelo contrário, elas servem para intensificar o processo de socialização de Moncho e fornecer paralelos temáticos mais claros entre o mundo microcômico da infância e o macrocosmo da luta política. O filme argumenta eficazmente que essas modificações fortalecem a narrativa coesa do filme e seu propósito dual de educação pessoal e social, evidenciando a hábil “invenção” de Azcona dentro da estrutura adaptativa (Macciuci, 2006, p. 187). A audiência cresce com Moncho, aprende com ele, e mais, vê os desdobramentos da vida em suas mais diversas fases, inclusive, aquela que pouco se entende infância: a ascensão do fascismo franquista na Espanha. O espectador “aprende com” Moncho, sofre, se surpreende, e se emociona com a caminhada dos prisioneiros e as ofensas.

Outro aspecto que ainda resta descrever é o uso inteligente da trilha sonora. A produção do efeito sentimental é uma técnica conhecida há muitos anos, e Cuerda a emprega em momentos em que somente as câmeras com a técnica do “ver com”, ou mesmo um primeiro plano, não seriam satisfatórios. Na cena em que Don Gregorio sai da prefeitura, com as mãos atadas, uma música que impacta começa suavemente e toma proporções maiores depois das ofensas verbais por toda a Alameda, pois muda o tom. Já não é mais o fator surpresa de Andrés quando vê o acordeonista; é quando o menino, grande amigo e companheiro de Don Gregorio, vê seu próprio mestre sair como uma pessoa má, a quem se deve odiar. Os jogos sonoros, em consonância com os jogos do posicionamento das câmeras, favorecem a expansão do sentimento desejado. A música, como um elemento melodramático essencial, entra para reforçar aspectos da subjetividade das personagens, mesmo que ainda expostas pela nudez das imagens (Rodrigues, 2020). Temos, portanto, a cena fortificada, quando o menino vê seu mestre, seu herói elevado a uma circunstância negativa: a de preso. Imagem e som buscam materializar os sentimentos conflitantes de um jovem que busca se preparar para uma



vida adulta que se mostra confusa e perigosa aos seus olhos. Por fim, a tabela a seguir resume o processo descrito até então:

Quadro 1: Comparativo entre os contos de Manuel Rivas e a adaptação cinematográfica

Conto Original	Resumo do Enredo Literário	Estratégia de Adaptação (Filme)
<i>La lengua de las mariposas</i>	Narra a relação de aprendizado entre o menino Moncho e o professor Don Gregorio em 1936, interrompida pelo golpe franquista.	Eixo Central: Mantém-se como a espinha dorsal do roteiro. Moncho torna-se o centro da focalização interna, testemunhando as outras tramas.
<i>Carmiña</i>	O narrador (taberneiro) conta a história de O'Lis, que mata o cão de sua amante Carmiña por ciúmes/medo. Sem datação precisa.	Ocularização: A cena é testemunhada visualmente por Moncho e Roque. O'Lis e Carmiña tornam-se vizinhos, e Carmiña é inserida no núcleo familiar como meia-irmã.
<i>Un saxo en la niebla</i>	Um jovem saxofonista (narrador) descreve seu amor platônico por uma chinesa casada, em 1949.	Condensação Temporal: A trama é trazida para 1936 (tempo da diegese). O protagonista vira Andrés , irmão mais velho de Moncho, atuando como subnarrador.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Conclusões

Frequentemente, as adaptações geram críticas que julgam que um meio é melhor que outro, ou que um sempre será superior. Logicamente, o estado dessa discussão, que ainda persiste entre espectadores e leitores, não nos parece, nem nunca será realmente frutífero. É um equívoco que deve ser combatido a cada dia, pois é necessário mudar o olhar para o cinema como arte, autônoma, com linguagem e ferramentas próprias; ou seja, capaz de produzir um conteúdo, uma forma e trabalhá-los à sua própria maneira.

No entanto, para não cair em ciclos eternos e sem uma resolução que não seja também julgar aquele que se baseia em preconceitos de gosto, sem um caráter descritivo mais atento e formal, voltamos a *La lengua de las mariposas*. Um texto que relaciona três contos simultaneamente, formando-se a partir de fragmentos de alguns, e



centrando-se em uma relação de personagens na narrativa que nos conduzirá ao melhor desenvolvimento do argumento fílmico.

A ocularização interna do menino substitui o narrador de memórias, enquanto a ocularização permite que vejamos o mundo através de sua perspectiva. O filme nos ofereceu momentos mais sentimentais com a carga necessária de uma lembrança, uma nostalgia posta em ação, um carinho entre o mestre Don Gregorio e o aluno que pensava que o professor “batia”, um medo transformado pela luz do ensino. Através dos olhos de Moncho, transplantou-se o “eu” narrativo por seu olhar, por sua percepção. É por ela que veremos *Carmiña* e O’Lis de Sésamo, o cão Tarzán e toda a sua trama em Sarandón.

É junto a ele – e seu amigo Roque – que “ouvimos com os olhos” a narração do taberneiro, as palavras convertidas em imagens ativas, era o conto *Carmiña* exercendo sua presença no argumento principal. A Andrés coube ser o irmão mais velho de Moncho, um papel que lhe permitiu estar com o menino por todos os caminhos que andasse, e vivessem as mesmas desventuras: acompanhando-se aos ensaios; ouvindo o professor Luis Braxes e suas explicações; viajando para Santa Marta de Lombás, conhecendo a moça chinesa (como da Enciclopédia, no filme, do irmão mais novo); a apresentação, momento em que o saxofonista se revela um bom músico, enquanto sonhava com sua apaixonada, na fuga a cavalo, contada posteriormente a Moncho na viagem de volta.

Com a seleção do posicionamento de gravação, a técnica torna-se mais elaborada, pois vemos as outras histórias enquanto o enredo principal se desenrola. A relação entre Moncho e Don Gregorio é o fio central. A discussão da República e o golpe franquista, sem dúvida, também se apresentam como um elemento a mais ao longo de todo o filme. Não lhes foi tirado o foco por não ser confiável, mas porque, com muita sabedoria, Cuerda e Azcona preencheram os espaços narrativos de Rivas, dando-lhes um tratamento histórico mais intenso, mas que sem as técnicas cinematográficas, como a condensação do tempo, nada seria possível. Condensar o tempo diegético serviu para aguçar as referências históricas e a sensibilidade das decepções vividas pelos personagens.

A decepção atravessa toda a história, que tem um clímax facilmente desestabilizado. Na produção de mundos, a transcrição unida à visão de criação de mundos possíveis gera uma nova narrativa, presentificada em Moncho, centralizada na família do menino. A narração se localiza entre o final de 1935 e julho de 1936, com apontamentos simples devido ao golpe em si, a festa da República (uma cena adicionada), e os fatos históricos falados por Andrés ao chamar Moncho para sua casa



enquanto o homem passa de motocicleta. No entanto, como isso se forma, como se estrutura, não havia sido abordado antes. Materializar o tempo é algo que soa até impossível, mas que o cinema consegue alcançar.

Em diálogos entre personagens as datas nos são oferecidas, pois nem sempre a exatidão temporal é interessante ao espectador, mas sim sua sugestão, sua inferência. Ao falar de primavera, pensa-se em final de março; ao falar de carnaval, final de fevereiro; excursões pelo campo, sem a preocupação com o frio, mas com o calor, como na cena do rio, marcam o mês de junho, pouco antes das férias; e a aposentadoria, pois aí Moncho já estaria de férias, sendo final de junho, começo de julho. Em suma, a adaptação de Cuerda e Azcona prova que a transcrição não depende do acúmulo de informações, mas de cortes, supressões e condensações precisas. A habilidade de “costurar” partes separadas resulta em uma história concisa e coesa, onde a perda da inocência de Moncho reflete a perda da liberdade de uma nação.

Referências

BLADE Runner – O caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 1982. 117 min., sonoro, colorido.

CEREZO, Rafael Bonilla. Cinetrompa y espiriletra em La lengua de las mariposas. *In: _____*. **Suspirando a Musidora**: Ensayos de Literatura y Cine. Córdoba: Diputación, 2006. p. 93-137.

FORTEZA, Agustín Faro. El texto como fusión de textos. La libre iteración: La lengua de las mariposas. *In: _____*. **Películas de libros**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006. p. 357-396.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

MACCIUCI, Raquel. **La lengua de las mariposas**: de Manuel Rivas a Rafael Azcona (o El golpe a la República de los maestros). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0j019>. Acesso em: 12 jul. 2025.

MASETTO NICOLAI, Yan. Tornando-se *O Poderoso Chefão* – uma proposta transmídia de análise do game *The Godfather* e a obra literária homônima. *In: SANTOS, Amanda Basilio; MACHADO, Juliana Porto; COLVERO, Ronaldo Bernardino (orgs.)*. **Anais – Humanidades Digitais**. Jaguarão: EDICON, 2021.p. 218-234.



PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960. 109 min., sonoro, preto e branco.

RIVAS, Manuel. Carmiña. *In*: RIVAS, Manuel. **¿Qué me quieres, amor?**. España: Santillana Ediciones Generales S.L., 1995. p. 100-106.

RIVAS, Manuel. La lengua de las mariposas. *In*: RIVAS, Manuel. **¿Qué me quieres, amor?** España: Santillana Ediciones Generales S.L., 1995. p. 22-39.

RIVAS, Manuel. **¿Qué me quieres, amor?**. España: Santillana Ediciones Generales S.L., 1995.

RIVAS, Manuel. Un saxo en la niebla. *In*: RIVAS, Manuel. **¿Qué me quieres, amor?**. España: Santillana Ediciones Generales S.L., 1995. p. 43-61.

RODRIGUES, Felipe Ferro. Palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema sonoro. **Revista da Música Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47146/rbm.v33i1.33590>. Acesso em: 29 maio 2026.

RYAN, Marie-Laure. **Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory**. Bloomington: University of Indiana Press, 1991.

RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël (orgs.). **Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 29 maio 2026.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

THE GODFATHER. Electronic Arts, 2006. 1 jogo eletrônico (single player).

WURMLI, Robert Thomas Georg. A impossibilidade da alteridade: Cyberpunk como reflexo pós-moderno do rechaço ao outro. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 329-352, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2024.76111>. Acesso em: 8 set. 2025.



ⁱ Yan Masetto Nicolai

Pesquisador Pós-Doutorado (biênio 2026~2028) no Departamento de Artes e Comunicação (DAC-UFSCar) com o estudo de *Entre a lenda e a sombra: a transcrição transmidiática e o game Middle-earth: Shadow of Mordor*, junto ao grupo *ex.ludens* (Entretenimento e Experiências Lúdicas Mediadas). Editor-assistente da *Revista GEMInIS*. Diretor executivo dos Podcasts: (a) Atualização Crítica ([Spotify](#); [MixCloud](#)); (b) Bug de Millenials; e o finalizado *Mexendo com a Língua*. Docente colaborador do PPGL-UFSCar. Doutor em Linguística (PPGL-UFSCar) com o tema de descrição formal de diretividade em português brasileiro. Pesquisador do [GEMInIS](#). Graduado em Licenciatura em Letras Português-Espanhol UFSCar (2011~2015) e Mestre em Linguística PPGL-UFSCar (2017~2019). Intercambista bolsa Santander (2015) com destino à Málaga, Espanha. Experiência docente desde 2012, com ênfase em Redação para vestibulares e Língua Espanhola.

E-mail: yan@ufscar.br

ⁱⁱ Dario Mesquita

Doutor em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (2021), mestrado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2012). Professor adjunto da Universidade Federal de São Carlos, no Departamento de Artes e Comunicação, atuando junto ao Bacharelado em Imagem e Som, ao Curso de Especialização em Produção de Conteúdo Audiovisual para Multiplataformas. Entre 2012 e 2013 trabalhou como assistente de produção na empresa iMax Games, trabalhando na equipe de desenvolvimento de jogos digitais para instalações e dispositivos móveis. Tem experiência na área de Comunicação e Transmídia, atuando principalmente nos seguintes temas: jogos digitais, design, animação, imersão, televisão e interatividade. Também é editor executivo da *Revista GEMInIS*, membro do GEMInIS - Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som, e do OBITEL - Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva.

E-mail: dario@ufscar.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.



Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Yan Masetto Nicolai

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Yan Masetto Nicolai

Redação do manuscrito:
Yan Masetto Nicolai; Dario Mesquita

Artigo recebido em: 12/07/2025. Aprovado em 11/04/2026.