

DO DOCUMENTÁRIO À FICÇÃO: A IMPREVISÍVEL “TRADUÇÃO” DE *ELS NENS PERDUTS* *DEL FRANQUISME*

Elisa Amorim*

Resumo: Com base nas reflexões realizadas por Walter Benjamin e Haroldo de Campos sobre a tarefa do tradutor e a proposta presente em seus textos de dessacralização da relação entre obra original e obra traduzida, busca-se neste artigo analisar a tradução intersemiótica do documentário catalão *Els nens perduts del franquisme*, de Montse Armengou e Ricard Belis, para o romance *Mala gente que camina*, do escritor espanhol Benjamín Prado.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; documentário; romance.

1. Introdução

Uma pergunta ecoa do ensaio de Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor: a tradução estaria dirigida a leitores que não compreendem o original? Mas se o essencial de uma obra de arte não é o enunciado, por que a tradução deveria privilegiar o fator comunicativo? Essas questões são o primeiro passo de uma reflexão desencadeada pelo texto benjaminiano, que considera a

* Universidade Federal de Minas Gerais.

tensão existente entre comunicação de conteúdos e informação estética no processo de tradução. Leitor de Benjamin, Haroldo de Campos destaca que “o dado que cabe ao tradutor dar ou redoar, *Wiedergabe*, é a forma, *Wiedergaberder Form*, ‘redoação da forma’, desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional”.¹ Sendo assim, diz Campos, o tradutor pode concentrar-se em sua “missão doadora universal”, que é a de buscar o “modo de significar”, ficando o conteúdo comunicacional em segundo plano, uma vez que esse conteúdo já teria sido previamente organizado pelo original. A tarefa do tradutor, tarefa “redoadora”, estaria, portanto, concentrada no “modo de formar” e não na transmissão servil de significados. Logicamente, toda a reflexão de Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, assim como a dos comentários de Haroldo de Campos a esse texto, refere-se à tradução poética e a uma concepção do fenômeno poético como aquele que está além da comunicação dos conteúdos. Apesar de a intenção do presente artigo não ser a de refletir sobre a tradução poética, as questões levantadas por Benjamin e Campos serão fundamentais para situar aspectos que afetam não só os fenômenos especificamente linguísticos, como também a relação entre as artes ou entre diferentes mídias.

A transposição/tradução que envolve diferentes mídias já pressupõe, por si só, uma profunda desestabilização da relação hierárquica tradicional entre o texto de origem e o traduzido. Trata-se de um processo em que o conteúdo necessariamente se verá subjugado a uma atenção mais concentrada nas mudanças impostas pela transposição entre linguagens tão díspares. Nesse sentido, as “traduções” entre diferentes mídias que optam pelo servilismo do texto traduzido com respeito ao original estariam incorrendo numa contradição de princípio, uma vez que o

¹ CAMPOS. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?, p. 1.

procedimento em si já indica a ênfase na linguagem e na própria possibilidade de transgressão do original. Esse seria, portanto, um campo de atuação particularmente propício ao “tradutor-usurpador” preconizado por Walter Benjamin e Haroldo de Campos, aquele cuja principal tarefa seria a de dessacralizar o texto original e tomar a tradução como processo criador, tal como define o próprio Benjamin: “Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor.”² A ênfase recai, portanto, na dessacralização do texto original e na compreensão da tradução como atividade criadora.

O objetivo deste artigo é refletir sobre uma incomum relação de transposição: a de um filme documentário que deu origem a uma obra literária. Muito embora o romancista não tenha pretendido realizar uma adaptação ou tradução intersemiótica, não se pode negar a presença da obra fílmica como fator desencadeante do romance. Portanto, toma-se aqui a liberdade de analisar a relação entre o documentário *Els nens perduts del franquisme*, de Montse Armengou e Ricard Belis, e o romance *Mala gente que camina*, de Benjamin Prado, desde a perspectiva da “tradução-usurpadora”, comentada anteriormente. Segundo relata o próprio romancista, em 2002, após assistir ao documentário produzido pela Televisão da Catalunha sobre as crianças desaparecidas durante a ditadura do general Francisco Franco, abandonou o romance que escrevia naquele momento para dedicar-se à pesquisa que daria origem, quatro anos depois, a *Mala gente que camina*.

Ao tratar da relação entre literatura e artes visuais, especialmente entre literatura e cinema, é necessário considerar que, enquanto a primeira representa o sensível por meio do conceito, sendo a imagem narrativa submetida à linearidade do

² CASTELLO BRANCO. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 79.

signo linguístico,³ os elementos da imagem visual são simultâneos, muito embora ambas tenham em comum o fato de serem construtos e de representarem sensações e percepções por meio de signos. Ainda assim, é preciso destacar que os signos icônicos estabelecem uma relação de semelhança entre sua natureza material e seu significado; já a imagem na narrativa depende do caráter convencional dos signos. Uma “tradução” ou “transposição” entre uma arte e outra precisa, necessariamente, levar em conta que se trata de uma relação que por si mesma pressupõe um profundo processo de transfiguração ou recriação. Nesse sentido, a própria distinção “ontológica” entre texto traduzido e texto original estaria, em princípio, ameaçada.

Quando se trata de uma tradução intersemiótica envolvendo cinema-literatura, costuma-se enfatizar a leitura da obra literária realizada pelo cineasta, e o foco, como observa Ismail Xavier, recai no grau de aproximação ou afastamento do texto de origem. A exigência de fidelidade ainda é um critério muitas vezes utilizado para analisar uma relação complexa que tende a escapar da simples transposição de conteúdos. Nos últimos tempos, no entanto, considera-se cada vez mais a interação entre as mídias e a ruptura da antiga hierarquia entre um meio e outro. A “tradução” na direção contrária, ou seja, de um filme documentário a um romance, pode sugerir-nos caminhos ainda menos convencionais para analisar o processo de diálogo e as possíveis interferências entre as mídias. Assim sendo, propõe-se aqui a observação da estrutura narrativa das duas obras, o foco utilizado em cada uma, seus procedimentos retóricos e as possíveis mudanças de sentido que as diferentes escolhas podem provocar.

³ Para essas considerações, tomamos como referência as análises feitas por GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*.

2. *Els nens perduts del franquisme*: relatos de uma memória silenciada

A obra que dá partida à relação intersemiótica proposta como objeto de análise neste artigo tem como tema central uma das passagens mais sinistras da ditadura franquista: o desaparecimento sistemático de filhos de republicanos no período imediatamente posterior a Guerra Civil Espanhola. O documentário *Els nens perduts del franquisme* (2002), dirigido por Montse Armengou e Ricard Belis e realizado por TV3, Televisió de Catalunya, inscreve-se num amplo processo de reconstrução da memória histórica na Espanha contemporânea. Tal processo envolve uma série de tensões e conflitos decorrentes das experiências traumáticas vividas pela sociedade espanhola durante a Guerra Civil, que durou de 1936 a 1939, e nos 40 anos do regime ditatorial de Francisco Franco. O documentário de Armengou e Belis é fruto de um ano de pesquisa, que contou com o assessoramento do historiador catalão Ricard Vinyes.

Nas sequências iniciais do filme, vê-se a imagem de um médico caminhando por um longo corredor de um hospital-presídio vazio, provavelmente um manicômio, seguido por uma voz em *off* que lê o conteúdo de um telegrama assinado pelo general Francisco Franco. O telegrama é a autorização dada por Franco ao médico psiquiatra Antonio Vallejo Nájera para a criação do Gabinete de Investigações Psicológicas, que lhe permitiria continuar suas pesquisas sobre as raízes psíquicas do marxismo. Após a leitura do telegrama – acompanhada por imagens em primeiro plano da mesa do médico, com destaque para a bandeira espanhola, um crucifixo e uma águia de bronze – escuta-se o seguinte comentário:

El 23 de agosto de 1937, el comandante y psiquiatra Antonio Vallejo Nájera recibía un importante telegrama. El contenido de la misiva significaba el impulso definitivo para su carrera. Desde aquel día tenía vía

libre para hacer sus experimentos psiquiátricos con miles de personas que empezaban a llenar prisiones y campos de concentración. A Vallejo Nájera le parecía un material excelente para confirmar sus tesis: el marxismo era una enfermedad. Tal como pasaría en la Alemania nazi, el nuevo régimen tendría una excusa científica para chafar sin misericordia a los vencidos.⁴

Logo após essa passagem, vemos imagens autênticas da entrada das tropas franquistas em Valência e Alicante, em março de 1939, que marca o momento final da guerra civil, com a derrota dos republicanos e a vitória dos militares sob o comando de Franco. Em seguida, há uma sequência de imagens do porto de Alicante, no qual milhares de pessoas esperam barcos que lhes permitiriam fugir da Espanha. Na medida em que aparecem imagens de mulheres, crianças e idosos à espera dos barcos, a narrativa em *off* informa que, posteriormente, a propaganda franquista irá mostrar os que tentavam fugir como “vítimas do marxismo”, a quem o novo regime resgatava e oferecia uma “mão amiga”. A informação posterior é a de que homens, mulheres e crianças, após serem “resgatados”, serão destinados a campos de concentração. O plano seguinte é o do testemunho de María Villanueva, uma das tantas pessoas que tentaria escapar sem sucesso pelo porto de Alicante. Essa introdução ao tema do documentário, realizada com uma combinação de encenação e imagens do período em questão, prepara a “entrada em cena” dos testemunhos: mulheres que perderam seus filhos nas prisões franquistas e pessoas que, sendo crianças no final da guerra civil, foram brutalmente separadas de suas famílias.

A estrutura do documentário, dividido em duas partes, privilegia a apresentação do tema das crianças desaparecidas numa

⁴ Original em catalão. Transcrição feita com base nas legendas em espanhol do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

ordenação tradicional dos fatos, sem se propor a criar justaposições de imagens, narrativas entrecortadas ou qualquer outro recurso que demonstrasse uma preocupação maior pelo próprio estatuto da imagem. Enquanto material produzido para um canal de televisão, não pretende ser um objeto de arte, mas tem o grande mérito de tratar um assunto polêmico e traumático de forma ética e cuidadosa. Nas sequências dedicadas aos testemunhos, vemos depoimentos de mulheres que relatam as condições desumanas a que eram submetidas junto com seus filhos nas prisões franquistas. Em meio às vozes e imagens desses primeiros testemunhos, volta-se a fazer referência a Antonio Vallejo Nájera e à argumentação “científica” para a separação dos filhos de republicanos de seus pais. As informações sobre os experimentos de Nájera contrastam fortemente com a emoção das mães que recordam a perda de suas crianças, muitas delas ainda bebês, devido aos maus-tratos recebidos nas prisões franquistas. Julia Manzanal, Juana Doña, Carmen Riera, Teresa Martí e Tomasa Cuevas são as mulheres entrevistadas nessa primeira parte do documentário.

As vozes e imagens atuais das testemunhas são combinadas com fotografias e filmes, em preto e branco, dos primeiros anos do regime de Franco ou com imagens de prisões e vagões de trens realizadas pela equipe do documentário. Dessa forma, destaca-se a persistência da memória traumática por parte das vítimas, o que certamente contrasta com as tentativas de pacificação e domesticação da memória histórica levadas a cabo pelas políticas oficiais tanto no período franquista quanto nos períodos posteriores a morte de Franco. Após 70 anos do final de uma guerra que deixou um saldo de aproximadamente meio milhão de mortos e 450.000 exilados e que teve como consequência uma ditadura que durou 40 anos, espanhóis, catalães, bascos e galegos assistem agora ao ressurgimento de um passado que para muitos estava perdido. Uma rápida passagem pela história das políticas da memória no período posterior à Guerra Civil nos mostrará que

durante a ditadura havia uma única memória oficial: a que comemorava a Guerra Civil como uma Cruzada contra o comunismo, contra a dissolução dos valores tradicionais e pela união nacional. Como observa Ana Luengo, nos últimos anos do regime franquista, passou-se a lembrar a guerra como um episódio fatídico, mas inevitável. Franco aparece, então, como paladino da paz e da unidade nacional. Com a morte do ditador, em 1975, tem início à chamada Transição para a democracia, período no qual se impôs uma verdadeira amnésia coletiva, o chamado *pacto del olvido*, com o qual se almejava uma reconciliação nacional, sem qualquer atribuição de culpa aos responsáveis pela morte ou desaparecimento de milhares de pessoas. Nos últimos 15 anos, porém, intensificaram-se as iniciativas no sentido de se ouvir atentamente os relatos dos últimos testemunhos ainda vivos, tanto da guerra quanto da ditadura, cujo principal objetivo é o de reconstruir de forma ética um passado histórico que ainda tem muitos vínculos com o presente e permitir, assim, reflexões mais profundas sobre o mesmo. Essas iniciativas, porém, ainda encontram fortes resistências não só entre políticos conservadores, como também em parte da imprensa, Igreja e até mesmo em setores do meio acadêmico.

Els nens perduts del franquisme certamente se inscreve nesse conjunto de iniciativas que, nos últimos anos, buscam encarar de frente esse passado incômodo e ignorado por muitos. Nas sequências finais do documentário, temos a combinação de leitura de trechos de obras de Vallejo Nájera, acompanhada por imagens de seus livros e do médico descendo escadas, com a entrevista a Tomasa Cuevas, que esteve presa durante seis anos no cárcere de Las Ventas, em Madri. Mal sabendo ler e escrever, Tomasa é autora de uma das obras mais importantes sobre as presas do franquismo.⁵ Após sair da prisão, percorreu a Espanha

⁵ No segundo tomo de seu livro *Cárcel de mujeres*, escreve Tomasa Cuevas: “Empezaron las epidemias de enfermedades infantiles y toda una serie de enfermedades que se desarrollaron allí y [los niños] fueron muriendo poco a

com um gravador e recopilou as vivências de centenas de mulheres que haviam estado presas. As imagens de Tomasa são seguidas do seguinte texto em *off*:

En los primeros años de la dictadura, miles de mujeres solas, embarazadas o con niños pequeños van a parar a las prisiones. Algunas habían tenido una activa militancia política en la defensa de la República, el sistema que había salido democráticamente de las urnas. Pero otras mujeres sólo estaban acusadas de un delito: ser esposas, madres o hermanas de un hombre buscado por Franco. Y por eso fueron encarceladas, torturadas y muchas fusiladas.⁶

As sequências seguintes do documentário se detêm no importante testemunho de Julia Manzanal, também presa em *Las Ventas*, e no de Teresa Martí, que com apenas dois ou três anos de idade esteve com sua mãe na mesma prisão: “Ventas era una cárcere para 500 mujeres y hubo épocas en que había más de 5.000. Entre 5 y 10.000 mujeres. Con niños! El hacinamiento era tremendo, era atroz.” Por fim, o depoimento do professor Julián Casanova, da Universidad de Zaragoza, e o de Carme Riera, narrando a morte de sua filha, terão a função de estabelecer um elo com o início da segunda parte do documentário:

La entrada de la religión y de lo sagrado en escena incrementa la violencia en vez de mitigarla. Y ahí hay

poco sin ningún cuidado, morían de seis a siete cada día. Los llevaban a una sala y los instalaban sobre una mesita de mármol. Las madres tenían que vigilar porque era un sitio donde aparecían las ratas. Aquello era espantoso, ver a esos animales tan desagradables y hambrientos que venían a comerse aquellas criaturas escuálidas, esos cadáveres eran ya un esqueleto, se quedaban en nada [1985:261].” Citado por ÁLVAREZ FERNÁNDEZ. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, p. 16.

⁶ Original em catalão. Transcrição feita com base nas legendas em espanhol de *Els nens perduts del franquisme*.

una función fundamental, una misión histórica de la Iglesia que no crea ningún beneficio, ningún ejemplo para la posteridad, que es la incitación sangrienta frente a un enemigo que ellos conciben como un enemigo secular, que está representado por el anticlericalismo, el laicismo y los demonios de la España tradicional. (Julián Casanova, Universidad de Zaragoza).⁷

Las monjas aquel día tuvieron que salir de allí... porque comenzaron a decir: “Ay, qué angelito, un angelito que adorará a Dios, ¡esto es la gloria! Ay, bendito sea Dios que tenemos estos angelitos.” Mira, les arranqué la toga y las eché fuera... eso hice... Aquel día les saqué la toga y las eché fuera... y no fui al entierro. No fui al entierro porque no me dejaron ir al entierro. Está enterrada en Montrico. Mi ilusión, que me hablara, que me dijera mamá... no pude... (Carme Riera).⁸

É importante mencionar que, ao longo do documentário, há uma frequente associação de diferentes materiais, sejam textuais – leitura de textos, documentos, entrevistas e depoimentos – sejam visuais, tais como imagens de arquivo, imagens atuais das testemunhas e encenações como as do médico que representa Vallejo Nájera ou a da figura do padre que representa Don Gumersindo de Estella, que irá abrir a segunda parte do documentário. As menções à participação da Igreja ao lado do regime franquista feitas nos depoimentos transcritos acima estabelecerão o ponto de união entre as duas partes do filme. As últimas sequências da primeira parte do documentário introduzem o tema da desapareição das crianças. Para isso, será fundamental a

⁷ Fala transcrita diretamente do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

⁸ Original em catalão. Transcrição feita com base nas legendas em espanhol de *Els nens perduts del franquisme*.

seguinte explanação feita pelo professor Ricard Vinyes, da Universitat de Barcelona:

Comienzan, desde el primer momento, a haber casos de desapariciones de criaturas, desapariciones de familiares, desapariciones de todo tipo. El caso menos conocido es sin duda el caso de desapariciones del “mundo” del campo de concentración y la prisión. Hay una cosa gravísima, y es que cuando los niños entran en campos de concentración y prisiones con sus madres, no se les registra en el libro de entradas. Se les registra posteriormente, cuando están en la enfermería, pero en el libro de entradas estas criaturas no son registradas. Y, claro, con ellas se puede hacer cualquier cosa.⁹

A fala do professor Vinyes é reforçada pelo depoimento de Juana Doña, que relata o caso de uma das mulheres a quem conheceu na prisão. Estuprada por nove guardas, essa mulher foi imediatamente condenada à morte. Porém, antes da execução descobre que está grávida e sua morte é adiada. Quarenta e oito horas após o nascimento do seu filho, a mãe é executada e a criança desaparece. As imagens seguintes a esse depoimento são as da bandeira espanhola sendo hasteada e centenas de homens com o braço levantado em saudação fascista. Trata-se de um fragmento de um filme de propaganda franquista, cujo texto destaca a “justiça, irmandade e generosidade” da nação espanhola. Com essas imagens, tem fim a primeira parte do documentário. A utilização de materiais diversos, por um lado, dá credibilidade aos depoimentos dos testemunhos e, por outro, reforça a hipocrisia do discurso fascista.

O segundo episódio tem início com imagens de um padre com capuz que anda por um corredor estreito no interior de um

⁹ Original em catalão. Transcrição feita com base na legenda em espanhol do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

mosteiro. As imagens em tom azulado, indicando que se trata de uma ficcionalização imagética, é seguida por uma voz em *off* que narra o conteúdo do diário do sacerdote capuchinho Gumersindo de Estella, que, entre julho de 1938 e maio de 1940, deu assistência espiritual a mais de 300 réus condenados à morte no cárcere de Torrero, em Saragoça: “Las víctimas eran despachadas al outro mundo sin tiempo para preparar su alma ni para despedirse de sus seres queridos y me causaba extrañeza la euforia que revelaban algunos religiosos.”¹⁰ O diário de Gumersindo de Estella conta suas experiências na prisão de Torrero e revela a colaboração da Igreja com a repressão franquista. O documentário destaca os trechos do diário que narram os últimos momentos das mulheres condenadas à morte e sua separação de seus filhos. Imagens de cemitério são seguidas pela voz em *off* do narrador:

Gumersindo estaba al lado de las mujeres que eran conducidas al cementerio para ser fusiladas. No sabía encontrar consuelo para ellas cuando veía que les quitaban a sus hijitos. La angustia de aquellas madres sobre la suerte que correrían sus hijos, en manos de sus mismos verdugos, dejó impresionado al fraile. Su diario constituye uno de los pocos documentos de aquellos años que denuncian la convivencia de la Iglesia con el régimen de Franco.¹¹

A partir desse momento, a estrutura do documentário irá privilegiar o contraste entre os depoimentos. A sequência de Gumersindo de Estella é seguida pela entrevista de Mercedes Sanz Bachiller, viúva do líder falangista Onésimo Redondo e fundadora do Auxílio Social, organização beneficente que fundará várias

¹⁰ Trecho do diário de Gumersindo de Estella transcrito no documentário *Els nens perduts del franquisme*.

¹¹ Original em catalão. Transcrição feita com base na legenda em espanhol do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

escolas e abrigos durante o regime de Franco. Também há aqui a utilização de diversos materiais: imagens atuais de Sanz Bachiller; fotografias e trechos de filmes de propaganda das escolas do Auxílio Social e discursos de Sanz Bachiller no início dos anos 1940. A narrativa em *off* destaca que a caridade praticada nessas escolas e abrigos não será gratuita: depois da guerra, as pessoas mais necessitadas serão os vencidos e o Auxílio Social será sua única saída, porém ali recebem não apenas pão, mas também doutrinação. O depoimento de Sanz Bachiller é marcado por evasivas e esquecimentos, como ao ser questionada sobre o número de mulheres presas nos cárceres da ditadura: “Procurábamos sobre todo constituir de nuevo la familia. ¿Que dice usted que estaban en las cárceles?... ¿Usted cree que estuvieron tanto tiempo en las cárceles las mujeres? Yo creo que hombres sí, mujeres... Que no, que no recuerdo...”¹² Nesse trecho, assim como em outras partes do documentário, a interferência da equipe de produção não é dissimulada, deixando-se perceber, inclusive, a tensão entre entrevistador e entrevistado.

O depoimento seguinte marca uma profunda diferença de registro com relação à entrevista anterior. Enquanto a fala de Sanz Bachiller reproduz o discurso oficial franquista, Uxenu Alvarez, o novo entrevistado, revive o trato recebido nos centros de Auxílio Social durante os quatro ou cinco anos em que esteve internado. Uxenu e seus irmãos, filhos de pai republicano e órfãos de mãe, serão recolhidos pelas autoridades franquistas e enviados a um dos centros citados. Dessa experiência, Uxenu guardará para sempre na memória todos os hinos da Falange e da Igreja, assim como os constantes castigos e a fome. Seu depoimento será reforçado pelos das irmãs Aguirre, que contam como eram tratadas como escória nos abrigos do Auxílio Social. Introduce-se aqui a fala de Sanz Bachiller, que pergunta como se poderia imaginar que a

¹² Fala transcrita diretamente do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

mulher espanhola fosse capaz de infringir um mal trato a uma criança. Volta-se às imagens das irmãs Aguirre e sua observação de que, sendo crianças, não conseguiam entender por que eram tratadas como criminosas. O professor Ricard Vinyes, da Universitat de Barcelona, resume a função histórica desempenhada pelo Auxílio Social:

Auxilio Social, sus asilos, sus centros (...) No nos engañemos, en la práctica no son otra cosa que campos de concentración de niños, y las funcionarias de Auxilio Social son “los mandos” que se podrían encontrar en otros centros. ¿Que no había exterminio sistemático? Bueno, no, no hay exterminio sistemático, pero si una transformación de la naturaleza de aquellas criaturas que hubieran sido educadas de otra manera, probablemente mejor, o como mínimo según la decisión de sus padres. En este sentido la estructura de Auxilio Social es básica, importante y definitiva para el régimen.¹³

A montagem, ao privilegiar o contraste entre as falas das vítimas, corroboradas pelas análises dos historiadores, com o discurso pró-franquista de Sanz Bachiller, evidencia os conflitos existentes ainda hoje na sociedade espanhola com relação à memória coletiva e à histórica. Nesse sentido, é imprescindível destacar o papel político do cinema documentário em um meio, o televisivo, que privilegia de forma esmagadora o espetáculo e a mercadoria. Vale a pena lembrar as palavras de Jean-Louis Comolli, para quem a distinção entre “cinema documental” e “documentários de televisão” não faz o menor sentido. Em “Viagem documentária aos redutores de cabeças”, Comolli descreve o documentário como um “nômade” sem lugar próprio, mas que está em todas partes:

¹³ Original em catalão. Transcrição feita com base na legenda em espanhol do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

“é o contrabandista passando secretamente alguma substância cinematográfica indesejável para os territórios em que a aliança do espetáculo e da mercadoria rege as trocas... ”¹⁴ Em meio aos produtos televisivos realizados para seduzir, capturar e domesticar vontades, o documentário sobrevive como corpo estranho e elemento, muitas vezes, desestabilizador: “O cinema documentário não tem nada de reconfortante. Ele anda por aí se obstinando em nos lembrar de que maneira o mundo nos complica a vida.”¹⁵ Ao trazer as vozes e imagens de testemunhas que relatam, desde sua experiência própria, alguns dos crimes mais hediondos do franquismo, *Els nens perduts del franquisme*, cumpre o papel que, segundo Comolli, singulariza esse tipo de filme: “o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo pressiona, ou seja, que é se atritando com ele que esse cinema se fabrica.”¹⁶

A segunda parte do documentário explicita cada vez mais o envolvimento da Igreja Católica com a desapareição dos filhos de republicanos. A narrativa fílmica se vale aqui não só de depoimentos de pessoas que perderam familiares, como também de documentos e das análises dos historiadores. O testemunho emocionado de Emilia Girón, irmã de um *maqui*¹⁷ da zona de

¹⁴ COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p. 147.

¹⁵ COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p. 149.

¹⁶ COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p. 148.

¹⁷ Palavra de origem francesa que designa paisagem de arbustos. Na França, começou a ser utilizada para designar os guerrilheiros da Resistência Francesa que lutaram contra a ocupação nazista. Por extensão, a mesma palavra foi usada na Espanha para denominar os guerrilheiros que, escondidos nos bosques, lutaram contra o regime franquista. O período de maior atuação dos maquis se deu entre 1945 e 1947.

León, a quem levaram o filho que acabara de nascer, é um dos pontos centrais dessa segunda parte do filme: “Con esta angustia estoy durante toda la vida. Sé que lo parí y que me costó trabajo y que lo traje nueve meses encima de mí y que no lo conocí siquiera. Esta angustia me durará hasta que esté en el otro mundo. No te creas que se pasa esta angustia así como así, que no pasa.”¹⁸ Para demonstrar que o caso de Emilia não era o único, é exibido um importante documento da Casa de Cuna de Sevilla: uma carta de instruções para uns futuros pais adotivos. Nesta, o sacerdote reconhece que a mãe biológica busca sua filha, mas que seu paradeiro não lhe é revelado. O sacerdote recomenda que a certidão de nascimento original seja substituída, com a máxima discrição, por outra.

As sequências finais de *Els nens perduts del franquisme* se detêm no caso da repatriação de crianças que, durante a Guerra Civil, haviam sido enviadas para países estrangeiros. Inglaterra, França, México e União Soviética foram os destinos de umas 30.000 crianças filhas de pais republicanos. A intenção era protegê-las, afastando-as do conflito. Quando a guerra termina, Franco decide que essas crianças deveriam voltar à Espanha, independentemente do consentimento ou do conhecimento de seus pais. O objetivo dessa repatriação forçada era, segundo Ricard Vinyes, recuperar aquelas crianças para o Estado. O avanço do nazismo por toda a Europa facilita a repatriação das crianças dos países que se haviam negado a devolvê-las a Espanha. Há agora depoimentos de algumas dessas crianças repatriadas e, novamente, o de Mercedes Sanz Bachiller negando que na Espanha tenha havido tutela por parte do Estado. Em meio a imagens da propaganda franquista que mostra a chegada em trem de crianças repatriadas a Espanha, a voz em *off* observa:

¹⁸ Fala transcrita diretamente do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

A pesar de la propaganda, muchos padres no supieron nada de la suerte y destino de sus hijos. La historia de muchos de estos niños está depositada en miles y miles de expedientes, muchos de ellos todavía reservados. En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, el tercer archivo más grande del mundo, hay mucha de esta documentación. Aquí hemos encontrado un documento excepcional sobre la repatriación de menores que por primera vez sale a la luz. Este informe del año 49, de la Secretaría General de la Falange Española, valora el trabajo hecho hasta aquel momento, y prueba los métodos que el régimen de Franco utilizó para devolver los niños a España. (...) Algunas familias que habían cogido a niños en el extranjero empiezan a conocer los métodos del llamado Servicio de Repatriación y temen que las criaturas sean literalmente rapitadas.¹⁹

Essas observações são corroboradas pelos testemunhos, que narram experiências de repatriação, anos de maus-tratos e humilhações nas casas do Auxílio Social e o apagamento de identidades e histórias pessoais. Nas últimas sequências, acompanhamos o relato de Vicenta Flores, filha de um militar do Exército Republicano que, após o final da guerra e a morte do seu pai, foi enviada a Madri e dada em adoção. Anos mais tarde, Vicenta descobre sua verdadeira identidade. O documentário, que tem como principal objetivo trazer à tona uma memória profundamente incômoda que, como aconteceu na Argentina, atingiu as gerações de avós, pais e netos, termina com um eloquente desabafo de Teresa Martí: “Muchas cosas han desaparecido, pero cuando alguien quiere que la memoria perdure, la memoria está ahí, no tiene más que preguntar. Yo estoy hablando. Tengo 62 años, es la

¹⁹ Original em catalão. Transcrição feita com base na legenda em espanhol do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

primera vez que hablo, es la primera vez que me preguntan”.²⁰ A fala de Teresa Martí, seguida pelas imagens finais, listas com os nomes dos desaparecidos durante o franquismo, estabelece o vínculo entre memória individual e memória coletiva e nos remete a um fora-de-campo povoado, por um lado, de silêncios marcados por traumas e indignação e, por outro, de silêncios provocados pela indiferença ou conivência com os crimes cometidos pelo Estado. Às vozes caladas desses últimos caberia, sem dúvida, os versos de Antonio Machado, que dão título ao romance de Benjamín Prado: “Mala gente que camina / y vaapestando la tierra...”

3. A “tradução” de *Els nens perduts del franquisme* nas páginas de *Mala gente que camina*

Em entrevista ao jornal argentino *Página 12*, de 10 de maio de 2009, o escritor espanhol Benjamín Prado explica que em 2002, enquanto trabalhava em um novo romance, assistiu certa noite ao documentário *Els nens perduts del franquisme*. A impressão causada pelo filme foi tão forte que o fez abandonar o que escrevia naquele momento para dar início a uma pesquisa que, quatro anos depois, culminaria na publicação de *Mala gente que camina*. Uma pergunta expressa o desconcerto que o filme de Montse Armengou e Ricard Belis deve ter lhe provocado: “¿Cómo es que yo no sé nada de esto? Y es más: ¿cómo es que en este país nadie sabe nada de esto?”²¹ O processo que leva do documentário ao romance não pode ser considerado como tradução propriamente dita, pois não há uma intenção deliberada de Benjamín Prado em transpor os materiais icônicos, sonoros e textuais do documentário para uma narrativa literária. No entanto, a relação entre as duas obras é evidente e se o processo de escritura de *Mala gente que*

²⁰ Fala transcrita diretamente do documentário *Els nens perduts del franquisme*.

²¹ Matéria disponível em: <>.

camina não pode ser desvinculado de *Els nens perduts del franquisme*, estabelecer um diálogo entre o filme e o romance no processo de leitura deste último pode ser um fecundo exercício que possibilite, entre outras coisas, a percepção das particularidades de cada meio e a interlocução criada entre realidade e ficção tanto no documentário quanto no romance.

Retomando a questão da tradução intersemiótica e, mais especificamente, das adaptações realizadas de obras literárias para o cinema, Ismail Xavier observa que um filme pode privilegiar a fábula extraída do romance, buscando tramá-la de outra forma e mudando, portanto, o sentido das circunstâncias tratadas. Caso contrário, estabelecerá uma relação de fidelidade com a obra de origem. Em ambos os casos, é possível identificar facilmente o que se manteve, o que se modificou, assim como acréscimos e supressões. A dificuldade, afirma Xavier, está em precisar o sentido de tais permanências e transformações, uma vez que nesse processo é necessário considerar outras dimensões do filme que envolvem elementos específicos do meio e que se sobrepõem ao eixo da trama.²² O caso analisado neste artigo, ao ir do filme ao texto, faz o caminho inverso, no entanto, a necessidade de se perceber o sentido das transformações implicadas nessa trajetória é o mesmo. Observamos anteriormente como o documentário *Els nens perduts del franquisme* utiliza uma determinada estratégia de montagem para criar a contraposição de pontos de vistas no processo de rememoração, a permanência do passado traumático no presente e a intercessão entre história individual e coletiva. Cabe perceber agora de que forma as escolhas feitas pelo autor do romance e os elementos próprios da linguagem literária irão criar novos sentidos envolvendo o mesmo tema. Um dado fundamental que é preciso sempre ter em conta é o fato de que,

²² XAVIER. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, p. 66-67.

enquanto o filme está construído com base em documentos e testemunhos, o romance ficcionaliza o tema e o insere em uma trama.

No processo de ficcionalização do tema do documentário, levado a cabo em *Mala gente que camina*, o primeiro aspecto que nos chama a atenção é o ângulo desde o qual a narrativa é construída. Enquanto no documentário temos a combinação de diferentes pontos de vista – por um lado, a narrativa em terceira pessoa da voz em *off* e dos historiadores e, por outro, os relatos em primeira pessoa das testemunhas –, no romance de Benjamín Prado há o predomínio absoluto da narrativa em primeira pessoa. No entanto, a “voz” do narrador não será a de alguém que viveu na própria pele a repressão franquista, mas a de um professor de Ensino Médio, que na Madri dos nossos dias vive, segundo palavras do próprio Benjamín Prado, uma vida profissional e sentimental “bastante desencantada”.²³ Enquanto prepara o texto de uma conferência que dará em uma universidade dos Estados Unidos sobre a escritora catalã Carmen Laforet, que em 1944 recebera o Prêmio Nadal pelo romance *Nada*, o professor descobre a existência de uma amiga de longa data de Laforet. Trata-se de Dolores Serma, personagem fictício de uma escritora que havia publicado apenas um único e desconhecido romance: *Óxido*. Entusiasmado, o professor vê em sua descoberta a possibilidade de escrever um livro sobre o romance da primeira pós-guerra espanhola, que se intitularia *Historia de un tiempo que nunca existió* e, com essa motivação, aprofunda suas pesquisas sobre Dolores Serma. Dois importantes detalhes nos remetem ao documentário sobre as crianças desaparecidas durante o franquismo: a autora de *Óxido* teria trabalhado no Auxílio Social e fora amiga de Mercedes Sanz Bachiller; seu romance, ambientado no período imediatamente posterior à Guerra Civil, relata a história de uma mulher que busca seu filho desaparecido. Essa tremenda contradição leva o professor a aprofundar suas pesquisas e a ver-

²³ Matéria do jornal *Página 12* disponível em: <>.

se envolvido numa trama de mistério, que beira à dos romances policiais. Na medida em que mergulha na atmosfera do primeiro franquismo, o narrador expõe seu presente e evidencia certas zonas de contato entre os dois tempos. As relações entre a história individual e a coletiva se concretizam, especialmente, através de três personagens femininos: a mãe do professor, defensora do regime de Franco e adepta do esquecimento dos fatos do passado; a ex-mulher do narrador, remanescente da *Movida madrileña*²⁴ e do período da transição para a democracia; e, por fim, a nora de Dolores Serma, mulher pragmática e sedutora, cuja vida aparentemente já não é afetada pelas questões coletivas.

A estrutura do romance utiliza a pesquisa acadêmica desenvolvida pelo protagonista para, com isso, aproximar-se ao discurso histórico presente no documentário, ao mesmo tempo que preserva a estreita relação entre memória individual e memória histórica. As circunstâncias em que são inseridas essas memórias são ficcionalizadas, mas a memória histórica relacionada ao período franquista é preservada. A solução encontrada por Benjamín Prado para desenvolver o discurso histórico parece ser a da utilização de “personagens-curingas”, aqueles cuja existência se justifica pelo simples fato de possibilitar o pronunciamento de certas falas, mas que, enquanto entidades ficcionais, são destituídos de qualquer densidade. É o caso, por exemplo, da bela Natalia Escartín, neurologista, mãe de um dos alunos do professor, nora de Dolores Serma e com quem, para completar, o protagonista tem um breve *affaire*. Natalia é a peça por meio da qual se chega à figura da romancista esquecida Dolores Serma; também por seu intermédio o protagonista conhece *Óxido*, obra que trata do desaparecimento de uma criança durante o franquismo; é Natalia quem informa que Dolores Serma tivera uma irmã que havia sido presa; mais

²⁴ Movimento de contracultura surgido em Madri no final dos anos 1970, período de transição para a democracia, que se prolongou até o final da década de 1980.

adiante, a mesma personagem facilita ao professor documentos de Dolores Serma, guardados pelo filho desta, com os quais se conhece o assunto do desaparecimento do sobrinho de Serma. Além de tudo isso, por ser neurologista, Natalia conhece a obra do psiquiatra Vallejo Nájera e esse assunto é trazido à tona nos diálogos que a médica mantém com o professor. Este, por sua vez, explica-lhe com dados científicos o caso do desaparecimento das crianças. Apesar de ter aberto todas essas “portas”, a personagem de Natalia não tem densidade alguma e está ali apenas para resolver os imbróglios da narrativa. Em um daqueles diálogos, o professor se refere, inclusive, ao livro escrito por Ricard Vinyes, Montse Armengou e Ricard Belis, cujo título é o mesmo do documentário:

Volví al ataque. Le hablé de la escritora Francisca Aguirre, ingresada junto a sus hermanas en un orfanato después de que sus padres fueran encarcelados, y a quien las santas del Auxilio Social recordaban continuamente que eran “escoria, hijas de ateos y criminales” que estaban en el hospicio por simple caridad, gracias a la magnificencia de los vencedores. “Mala semilla”, les llamaron siempre las monjas de aquel orfanato, incluso el día en que las llevaron a la iglesia a rezar por su padre, que en ese momento, según les hicieron saber, iba camino del paredón en que lo fusilaron. Y ésa no es una historia aislada. En su libro *Los niños perdidos del franquismo*, Ricard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Belis recogen el testimonio de una mujer llamada María Villanueva que fue deportada, con su hija de nueve meses, a Málaga. El viaje fue tan duro que la niña no lo soportó y murió en sus brazos. Tuvo que dejar su cadáver en la estación, donde la habían abandonado, para poder huir, pero fue apresada y recluida. Una mañana la llevaron a la oficina del capellán y éste le dio la noticia de la muerte de su padre: “¿Ves la sangre del crucifijo?

Pues es la sangre de tu padre, que acaba de ser fusilado”.

Le hablé de los niños a los que los escuadrones de Falange daban terribles palizas diarias delante de sus madres, cuando éstas se habían significado políticamente, llegando a matar a golpes a más de uno; y de los que eran ingresados a la fuerza en un convento o un seminario porque “debían redimir los pecados de sus familias”; y de que secuestraban en el extranjero los comandos del Servicio Exterior de la FET y de las JONS.²⁵

Como se vê pelo fragmento acima transcrito, há uma tendência a se reproduzir a narrativa histórica presente no documentário por meio dos diálogos entre personagens. Um dado curioso diz respeito ao tratamento dado à figura de Mercedes Sanz Bachiller nas duas obras. Enquanto no documentário os depoimentos da diretora do Auxílio Social são intercalados aos das vítimas e dos historiadores, evidenciando assim seu discurso contraditório e evasivo; no romance, Sanz Bachiller chega a ser quase inocentada com respeito às atrocidades cometidas contra os filhos de republicanos nos orfanatos do Auxílio Social. Amiga e protetora da personagem fictícia Dolores Serma, Sanz Bachiller recebe um tratamento condescendente, o que fica evidente na seguinte fala que o professor dirige a Natalia Escartín no início do décimo capítulo:

– No es algo que pueda demostrar, al menos por ahora. Pero si me preguntas qué es lo que intuyo en el fondo de toda esa miseria, entonces te diré que, en mi opinión, Mercedes Sanz Bachiller nunca hubiera llegado tan lejos, y que ésa es una de las razones por las que la apartaron del Auxilio Social.²⁶

²⁵ PRADO. *Mala gente que camina*, p. 201, 202.

²⁶ PRADO. *Mala gente que camina*, p. 195.

De forma semelhante, Dolores Serma, a escritora que trabalhara durante anos como secretária de Sanz Bachiller, também seria inocentada dos seus anos dedicados à Falange pelas descobertas realizadas pelo personagem do professor. *Óxido*, o “romance que nunca existiu”, dá a pista para revelar o drama vivido por Serma em busca do filho desaparecido de sua irmã. Como uma história dentro de outra história, segundo a antiga tradição de Sherazade, a trama de *Óxido*, passada durante os primeiros anos do regime franquista, se mescla às circunstâncias de sua autora e, por conseguinte, às das personagens que, nos dias atuais, leem *Óxido*, assim como, provavelmente, às de alguns leitores reais de *Mala gente que camina*. É preciso destacar que a estratégia de intercalar narrativa ficcional e narrativa histórica permite ao romance expor a permanência do trauma coletivo na Espanha contemporânea; enquanto, no documentário, esse resultado é alcançado pela utilização de materiais de arquivo, intercalados, na montagem, às vozes das testemunhas. As mudanças radicais de sistemas de signos que pressupõe a passagem da obra fílmica à literária, assim como as escolhas do ponto de vista desde o qual as histórias são narradas, indicam necessariamente importantes diferenças de sentido. A inclusão, no romance, da doce personagem da mãe franquista do protagonista, juntamente com a contraditória Dolores Serma e a humanização do tratamento dado à figura histórica de Sanz Bachiller, contribui para a leitura de que tanto os que sofreram as perseguições do regime quanto seus colaboradores foram vítimas de circunstâncias políticas adversas. De certa forma, estaria implícita nessa construção a ideia de pacificação social. O documentário, por sua vez, ao expor a memória viva dos testemunhos e intercalar suas vozes com o discurso evasivo de Sanz Bachiller, reforça a exigência de justiça feita pelas vítimas.

Ao longo da análise da tradução intersemiótica realizada entre o documentário *Els nens perduts del franquisme* e o romance *Mala gente que camina*, levamos em conta as reflexões sugeridas

por Haroldo de Campos e Walter Benjamin acerca da busca de outros “modos de significar”, o que resumiria a própria tarefa do tradutor. A observação das duas obras e do seu processo tradutório parece confirmar que a radicalidade da transposição de um sistema de signos para outro pode levar a uma profunda indistinção ontológica entre texto traduzido e texto original, configurando-se assim como um exemplo da “tradução-usurpadora” defendida por Benjamin e Campos. Por outro lado, o exercício de análise de uma obra com relação à outra deixa claro de que forma as escolhas realizadas por seus autores com respeito à estrutura narrativa, ao foco utilizado no romance e no documentário, assim como seus procedimentos retóricos, também pressupõem maneiras diferentes de entender e tratar a questão da memória histórica na Espanha contemporânea.

Resumen: Considerando las reflexiones realizadas por Walter Benjamin y Haroldo de Campos sobre la tarea del traductor y la propuesta presente en sus textos de desacralización de la relación entre obra original y obra traducida, se propone en este artículo el análisis de la traducción intersemiótica del documental catalán *Els nens perduts del franquisme*, de Montse Armengou y Ricard Belis, para la novela *Mala gente que camina*, del escritor español Benjamín Prado.

Palabras-clave: Traducción intersemiótica; documental; novela.

REFERÊNCIAS

ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos, 2007.

BERLANGA, Angel. Página 12, 10/05/2009. Disponível em: <>. Acesso em: 1 fev. 2010.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Cadernos Viva Voz. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. *Revistausp*, n. 15, set./out./nov. 1992. Disponível em: <>.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, Fale/UFMG, v. 14, jul.-dez. 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria*. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlin: Edition Tranvía – Verlag Walter Frey, 2004.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, Belo Horizonte, Fale/UFMG, v. 14, jul.-dez. 2006.

PRADO, Benjamin. *Mala gente que camina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

Recebido para publicação em 18 de janeiro de 2010

Aprovado em 29 de junho de 2010