



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

ESTILHAÇOS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NA  
NARRATIVA *LA COLMENA*, DE CAMILO JOSÉ CELA

Jany Alfaia de Oliveira

MANAUS  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

JANY ALFAIA DE OLIVEIRA

ESTILHAÇOS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NA  
NARRATIVA *LA COLMENA*, DE CAMILO JOSÉ CELA

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras: Estudos Literários, do Instituto de  
Ciências Humanas da Universidade Federal  
do Amazonas, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em  
Letras/Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Esteban Reyes  
Celedón.

MANAUS  
2013

(Catalogação na fonte realizada pela Biblioteca da UFAM)  
Ficha Catalográfica

O48e Oliveira, Jany Alfaia de  
Estilhaços da guerra civil espanhola na narrativa La comena, de  
Camilo José Cela / Jany Alfaia de Oliveira - Manaus: UFAM, 2013.  
88f., il. color.

Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários) —  
Universidade Federal do Amazonas.  
Orientador: Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón

1.Literatura espanhola 2. Guerra civil espanhola 3. Camilo José  
Cela I. Celedón, Esteban Reyes (Orient.) II. Universidade Federal do  
Amazonas III. Título

CDU (1976) 860(460)(043.3)

EXAME DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários)

Jany Alfaia de Oliveira

ESTILHAÇOS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NA NARRATIVA *LA COLMENA*,  
DE CAMILO JOSÉ CELA

Manaus, 29 de julho de 2013.

MEMBROS:

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón – Presidente  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser – Membro  
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juciane Cavalheiro – Membro  
Universidade Estadual do Amazonas – UEA

*À Adriana,  
por tudo*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador professor Dr. Esteban Reyes Celedón pela amizade, pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão desta dissertação.

Agradeço também à professora Dra. Elsa Otilia Barría pelo apoio teórico, pois foi de fundamental importância para a conclusão da pesquisa.

Agradeço aos professores do PPGL, pelas teorias apresentadas durante as aulas e também pelas orientações, que muito contribuíram para a realização desta pesquisa.

À Angélica pelas orientações referentes aos assuntos relacionados ao programa.

A CAPES pela bolsa, pois sem a mesma não poderia desenvolver a pesquisa, me dedicando totalmente ao mestrado.

Aos meus amigos Werner Borges e Stéphanie Girão pelo incentivo e apoio constante.

## RESUMO

A presente dissertação aborda os impactos da Guerra Civil Espanhola na narrativa *La Colmena*, de Camilo José Cela, romance espanhol que ganhou o prêmio Nobel de Literatura e inaugurou o realismo dos anos 50. Nesse período, intelectuais de todo tipo eram liberais, simpatizantes da esquerda, ou dela militantes, de modo que foram incompatíveis com o franquismo. O resultado da própria guerra foi dramático para a cultura. Deste modo, propõe traçar um paralelo entre o período que afundou o país numa grave depressão política, econômica, social e cultural, assim como também apresenta a opinião de críticos literários acerca do romance em tela. Por fim, apresenta a análise de alguns personagens que foram divididos em quatro grupos: trapeiros, triunfadores, sujeitados e mercantes do corpo. O trabalho se apóia nas referências teóricas de: Gonzalo Sobejano, Ángel Basanta e Raquel Asún.

**Palavras-chave:** Camilo José Cela e a Guerra Civil Espanhola, *La Colmena* personagens e recursos narrativos.

## RESUMEN

La presente disertación aborda los impactos de la Guerra Civil Española en la narrativa *La Colmena*, de Camilo José Cela. Novela española que ganó el premio Nobel de Literatura e inauguró el realismo de los años 50, una denuncia del conflicto bélico. En ese Periodo intelectuales de todo tipo eran liberales, simpatizantes de la izquierda, o de ella militantes, de modo que fueron incompatibles con el franquismo. El resultado de la propia guerra fue dramático para la cultura. De esta manera, propone trazar un paralelo entre el periodo que ahogó el país en una grave depresión, política, económica, social y cultural, así como también presenta la opinión de críticos literarios acerca de la novela en cuestión. Finalmente presenta el análisis de algunos personajes que fueron divididos en cuatro grupos: traperos, triunfadores, sujetados y mercantes del cuerpo. El trabajo se apoya en las referencias teóricas de: Gonzalo Sobejano, Ángel Basanta y Raquel Asún.

**Palabras-clave:** Camilo José Cela y la Guerra Civil Española, *La Colmena* personajes y recursos narrativos.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>I. EFEITOS DA GUERRA NA NARRATIVA EUROPEIA DO SÉCULO XX</b> .....	12
1.1. Camilo José Cela: vida, obras e polêmicas .....	12
1.2. As “celdas” de Cela .....	17
1.3. O romance espanhol e as guerras do século XX .....	26
<b>II. LA COLMENA E OS PARATEXTOS EDITORIAIS: EFEITOS DA CONSTRUÇÃO CRÍTICA</b> .....	46
2.1. <i>La Colmena</i> e a crítica existencialista .....	56
2.2. Da crítica realista e social.....	61
<b>III. LA COLMENA: IMAGENS E RECURSOS NARRATIVOS DA E CONTRA A VIOLÊNCIA</b> .....	65
3.1. Os trapeiros: micronarrativas da guerra .....	65
3.2. Sujeitados: o ciganinho, o escritor e o fotógrafo.....	69
3.3. Triunfadores: Doña Rosa, Don Mario de la Vega e Don Leonardo Meléndez ...	76
3.4. Mercantes do corpo: Victorita, Señora Elvira e Mercedita .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86

## INTRODUÇÃO

A Guerra Civil Espanhola afundou o país numa grave depressão econômica, política e cultural da qual Espanha se recuperou com dificuldade. Os anos que compreendem o fim da guerra (encerrada em 1939) constituiriam uma etapa de busca, na qual sucessivas gerações de romancistas, poetas e dramaturgos adquiriram uma paisagem literária particular, caracterizada pela vacilação entre o esteticismo e a denúncia social.

A partir deste contexto, verificamos que muitos estudos têm sido desenvolvidos na área de literatura sobre os romances do pós-guerra. Porém, *La Colmena*, de Camilo José Cela, possui inúmeras possibilidades de pesquisas. Possuímos diversas informações sobre essa obra que é considerada a mais importante de Cela, com isso compreendemos o fato de o romance ter ganhado o prêmio Nobel de Literatura e inaugurado o realismo social dos anos 50.

Partindo dessa perspectiva e de estudos literários sobre as obras do pós-guerra, percebemos a importância de ampliarmos as pesquisas nessa área, pois, além da análise, teremos uma visão do contexto histórico, ou seja, o panorama da Espanha depois do conflito bélico.

Outro ponto importante para que escolhêssemos o tema deste estudo é a riqueza literária encontrada na obra supramencionada. Pesquisadores têm realizado trabalhos falando sobre o impacto social causado nos romances de pós-guerra; contudo, estudos literários sob outras perspectivas ainda devem ser explorados.

Sendo assim, temos como objetivo geral analisar a obra *La Colmena* a partir de uma perspectiva teórica que articule história e estética no contexto da Guerra Civil Espanhola. Como objetivos específicos, pretendemos traçar um perfil do contexto histórico e cultural da narrativa espanhola no período do pós-guerra civil, delineando dessa forma o arcabouço teórico do presente estudo; investigar opiniões de críticos literários acerca do romance e analisar a narrativa *La Colmena*, destacando aspectos relativos à temática da guerra, tais como: imagens e recursos narrativos da e contra a violência.

Por último, ressaltamos a necessidade de se estender um olhar sobre a opinião de alguns críticos a respeito da evolução do romance do pós-guerra, que consistirá na ampliação e interpretação dessa obra para que conheçamos os efeitos gerados pela guerra na narrativa *La Colmena*.

É importante mostrar como autores do período da Guerra Civil Espanhola como: Francisco Ayala e Max Aub sofreram perseguição psicológica, a qual os pesquisadores denominaram autocensura, pois, ao escreverem, os autores tinham que conter-se, corrigir-se, não expressar o que queriam.

Nesta dissertação, analisamos a narrativa *La Colmena* destacando os seguintes aspectos relativos à temática da Guerra Civil Espanhola: as imagens e os recursos narrativos da e contra a violência sofrida pelos personagens na época do pós-guerra.

Traçaremos um perfil do contexto histórico e cultural da narrativa espanhola no período do pós-guerra civil, delineando desta forma o arcabouço teórico da presente investigação. Trabalhos como *O triunfo da inércia: poder, violência e alienação em "La Colmena"*, de Frank Nabeta, e *A ficção de Camilo José Cela: Além do bem e do mal*, de Sissa Jacoby, foram objetos de consulta nesta primeira fase, além de teóricos da historiografia literária internacional como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Eric Hobsbawm.

Desta forma, faz-se necessário que definamos com clareza a Guerra Civil Espanhola e apresentemos o autor espanhol Camilo José Cela. Portanto, livros como *La España del siglo XX*, de Gay Armenteros, e *A Batalha pela Espanha*, de Antony Beevor, foram leituras fundamentais para a elaboração da pesquisa.

No primeiro capítulo, apresentamos o autor Camilo José Cela tratando da experiência de vida e das memórias do escritor. Conheremos suas obras e algumas polêmicas. Veremos como o romance estrutura-se a partir de vários fragmentos que juntos formam micro realidades; por último traçaremos um perfil do contexto histórico e cultural da narrativa espanhola no período do pós-guerra civil.

No segundo capítulo, estudamos os paratextos, tipos textuais que acompanham algumas obras. Discutiremos as opiniões de alguns autores sobre o romance que algumas vezes foi considerado existencialista, outras socialistas e neorrealistas. Discutiremos também o conceito de crítica e qual as funções e o papel da crítica literária.

No terceiro e último capítulo analisamos alguns personagens que narram episódios violentos, reproduzindo o trauma e as cicatrizes deixadas como consequência da guerra. Dividiremos esses personagens em quatro grupos: os trapeiros, os sujeitados, os triunfadores e mercantes do corpo.

O ponto culminante do nosso trabalho será demonstrar que a Guerra Civil Espanhola afetou a narrativa de *La Colmena*, utilizando a estética com a qual o autor passou a escrever e que a crítica considerou como literatura de pós-guerra. Baseados nesse conceito, procuraremos mostrar porque Camilo José Cela passou a descrever a realidade de uma maneira cruel a partir desse período pós-guerra.

## **CAPÍTULO 1 - EFEITOS DA GUERRA NA NARRATIVA EUROPEIA DO SÉCULO XX**

Neste capítulo, traçaremos um perfil do contexto histórico e cultural da narrativa espanhola no período pós-guerra civil. Para tanto, trataremos da experiência de vida e das memórias do escritor espanhol Camilo José Cela, autor, entre outras, da obra *La Colmena*, a qual representa, com um teor testemunhal, a realidade da época. Veremos como o romance estrutura-se a partir de vários fragmentos, que juntos formarão microrrealidades, desvendando uma história que poderia ser muito bem um livro de contos, pela quantidade de personagens e relatos mencionados no texto. Observaremos de que modo a Guerra Civil Espanhola afetou a cultura no país, principalmente a literatura, no período do pós-guerra, que passou por uma severa censura durante a ditadura do general Francisco Franco.

### **1.1 Camilo José Cela: vida, obras e polêmicas**

O escritor espanhol Camilo José Cela nasceu em 11 de maio de 1916, no lugarejo galego de Iria Flavia (Padrón, província de La Coruña, Espanha), onde viveu, segundo ele, uma infância feliz. Seu nome completo é Camilo José Manuel Juan Ramón Francisco de Jerónimo Cela Trulock, era filho de pai espanhol e mãe inglesa. Aos nove anos, sua família se mudou para Madrid, para onde o pai havia sido transferido. Lá, o pequeno Cela continuou seus estudos, mas, antes de concluí-los, teve tuberculose; durante os anos de 1931 e 1932, precisou ser internado no sanatório de tuberculosos de Guadarrama. O repouso, forçado pela doença, contribuiu para que tivesse uma rica experiência enquanto leitor.

Em 1934, o escritor ingressou na Faculdade de Medicina da Universidade Complutense de Madri. Porém, logo abandonou o curso para assistir, como ouvinte na Faculdade de Filosofia e Letras, às aulas de literatura contemporânea do poeta Pedro Salinas (Madri, 1891 - Boston, 1951), um escritor espanhol conhecido, sobretudo, por sua poesia e por seus ensaios, integrante da chamada Geração 27. Salinas morou em vários lugares, como em Porto Rico e Estados Unidos, onde se exilou fugindo da Guerra Civil Espanhola e do regime despótico de Franco. Sua técnica e estilos poéticos se fundamentam na realidade do mundo. Cela mostrou a Salinas seus primeiros poemas e recebeu dele estímulos e conselhos. Esse

encontro foi fundamental para o jovem Cela, já que, segundo ele mesmo, foi o que decidiu definitivamente sua vocação literária. Na Faculdade, conheceu María Zambrano (Vélez, Málaga, 1904 - Madri, 1991), filósofa e escritora espanhola, além de ter sido a primeira mulher agraciada com o *Prêmio Miguel de Cervantes*. Esteve exilada em vários países da Europa e da América do Sul, tendo regressado à Espanha em 1984, após a ditadura. Nesse período, Cela também conheceu Miguel Hernández (Orihuela, Alicante, Espanha, 1910 - Alicante, 1942), poeta e dramaturgo espanhol, que, apesar de vir de uma família pobre e ter tido pouca educação formal, publicou seu primeiro livro de poesias aos 23 anos de idade e obteve considerável fama antes de sua morte. Através desses escritores, Cela pôde entrar em contato com outros intelectuais de Madri desta época. Fazendo parte do grupo nacionalista, o autor de *La Colmena* foi ferido na frente de combate e foi novamente hospitalizado. Antes, em plena guerra, havia terminado sua primeira obra, o livro de poemas *Pisando la dudosa luz del día*, escrito em 1936, mas só publicado em 1945.

Cela começou a estudar direito em 1940, ano em que foram escritas suas primeiras obras. Dentre elas, o romance *La Familia de Pascual Duarte*, transcrição das memórias do camponês estremenho que dá nome à narrativa; nela, o personagem, esperando a morte na cela da prisão, confessa os crimes que cometeu. Mas a obra só pôde ser publicada dois anos depois, pois, apesar do sucesso quase unânime, a aspereza do tema tratado fez com que ela, ainda que elaborada, tivesse problemas com a Igreja Católica. Pelo fato de narrar com um domínio da linguagem “desgarrada e direta”<sup>1</sup>, de raiz popular, o livro foi proibido na segunda edição. Posteriormente foi publicada em Buenos Aires. Pouco depois publicou *Pabellón de reposo* (1943), romance que relata, em forma de crônica, a vida de um grupo de personagens que convivem em um sanatório para tuberculosos, onde colocam à prova seu caráter, na luta diária contra a morte, e expressam suas ânsias de viver e sonhar. Em seguida, lançou *Nuevas andanzas e desventuras de Lázaro de Tormes* (1944), um romance que, à maneira do texto clássico do século XVI, contribuiu para enriquecer o gênero picaresco e abriu um novo caminho na obra do autor. Ainda nesse mesmo ano, abandonou a carreira de direito para dedicar-se profissionalmente à literatura, na qual procurou trilhar os mais diferentes caminhos, como afirma o próprio autor:

---

<sup>1</sup> Linguagem própria do tremendismo, ver conceito no tópico 1.2 As “celdas” de Cela.

He cambiado con frecuencia de oficio, quizá porque ninguno me gusta. No soy transcendente ni creo en la unidad de Europa. Como contrapartida he sido, sucesivamente, hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarríos, funcionario, novelista, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante. Conseguí pasar por la universidad sin licenciarme, estoy traducido – ¡qué le vamos a hacer! – a todas las lenguas, y jamás he recibido un solo prêmio. (PANERO, 1975, p. 5).<sup>2</sup>

Em 1944, Cela se casou com María do Rosario Conde Pivanea, com a qual teve seu único filho, Camilo José Cela Conde. Logo depois, escreveu *Viaje a La Alcarria* (1948), primeiro de uma série de relatos, produto de suas peregrinações, quando percorreu, a pé, uma grande parte da Espanha, observando e documentando um mundo particular, feito de detalhes muitas vezes imperceptíveis para alguns. Em seguida escreveu *El cancionero de La Acarria* (1948).

De acordo com Sissa Jacoby (1994, p.18), a consagração definitiva, após o primeiro sucesso de 1942, viria com *La Colmena*, cuja escrita iniciaria em 1945. *La Colmena* andou às voltas com a censura franquista desde 1946 até 1950, período em que teve cinco versões distintas. Sempre barrado na Espanha, o romance só logrou sua publicação na Argentina, em 1951, pela Editorial Emecé. Nas edições que se seguiram, pela Noguer, o local de impressão constava como sendo no México, mas, na verdade, foram rodadas em Barcelona e os livros colocados em quase todas as livrarias espanholas, nas quais ficavam escondidos em uma peça nos fundos das lojas ou sob o balcão.

Expulso da Associação de Imprensa de Madrid, acabou ficando impossível para o autor a continuação de suas colaborações nos jornais oficiais. Além disso, é preciso acrescentar que o romance foi muito criticado, do ponto de vista moral, pelos setores dependentes da Igreja Católica. Ainda em 1966, o jesuíta francês G. Sagehomme considerava *La Colmena* como uma obra nociva que devia ser proibida. Nesta obra, Cela volta-se para as novas tendências do realismo de corte objetivista, numa linha semelhante à de Dos Passos, em *Manhattan Transfer*, com

---

<sup>2</sup> Mudei com frequência de profissão, talvez porque não goste de nenhuma. Não sou transcendente nem acredito na unidade da Europa. Como contrapartida, fui sucessivamente filho de boa família, soldado profissional, poeta, toureiro, um andarilho, um funcionário, romancista, pintor, ator de cinema, jornalista e conferente. Consegui passar pela universidade sem me licenciar, estou traduzido – que vamos fazer! – a todas as línguas, e nunca recebi um prêmio.

quem muitos críticos o relacionavam. Em 1953, publicou *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, um romance epistolar onde a personagem Mrs. Caldwell, através de um intenso monólogo, invoca seu filho Eliacim, morto nas águas do mar Egeu em plena juventude. É uma obra, segundo Cela, de “monólogo interior” (CELA, 2007, p. 6), mais lírica que narrativa, que se distancia do objetivismo. Em 1955, Cela publica *La catira*, romance que narra a história de uma mulher, Pipía Sánchez, marcada por um trágico destino; a obra nos envolve na fala e na forma de vida das terras venezuelanas.

Em 1969, publica *San Camilo*, o romance mais relevante que escrevera sobre as raízes da Guerra Civil Espanhola. Nele, através de um longo e denso monólogo, narra a história dos espanhóis nas vésperas do dia 18 de julho de 1936, em Madri (data de início da Guerra Civil Espanhola). Este livro não só descreve a guerra, como também a sociedade espanhola.

Cela se mudou para a ilha de Mallorca, no mar Mediterrâneo, onde viveu grande parte de sua vida. Em 1956, lançou a revista *Papeles de San Armandans*. Uma publicação mensal, dirigida pelo escritor durante 24 anos (abril de 1956 a março de 1979). Esta revista editou de forma regular 276 números, com os quais colaboraram mais de mil autores, entre eles, figuras ilustres da cultura espanhola daqueles anos, tanto os que estavam na Espanha, quanto os que estavam exilados. Ainda em 1956, Cela foi escolhido para ocupar a cadeira Q da Real Academia Espanhola e, no dia 26 de maio, leu seu discurso de ingresso, que tratava da obra literária do pintor José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886 - Madrid, 1945).

Depois da morte do general Franco (1975), na época da transição à democracia, Cela desempenhou um papel notável na vida pública espanhola, por motivos distintos de seu trabalho como escritor. Entre 1977 e 1979, por designação real, ocupou uma cadeira no senado das primeiras cortes democráticas. Nessa função, coube-lhe participar da revisão do texto constitucional elaborado pelo Congresso.

Nos anos seguintes, Cela continuou publicando num ritmo muito intenso, como sempre foi ao longo de sua carreira de escritor. Neste período, podemos destacar romances como: *Mazurca para dos muertos* (1983), obra ambientada na montanha de Orense (Galícia) e que relata um assassinato e uma vingança durante a guerra civil; entremeando esses fatos, notamos um fio condutor que se adapta a um extenso palco de vidas marcadas pela monotonia da sexualidade; *Cristo versus*



*Arizona* (1988), tem como cenário o Arizona, entre os anos de 1880 e 1920, a narrativa gira em torno do episódio sangrento ocorrido em O. K. Corral, e nela podemos ver os contratempos de uma extensa galeria de personagens submersos num mundo dominado pela cruel realidade do dia a dia; e *El asesinato del perdedor* (1994), o último romance do autor a ser publicado.

Consagrado como um dos melhores escritores do século XX, durante as duas últimas décadas de sua vida, Cela recebeu várias homenagens e os mais diversos reconhecimentos (entrelaçados com algumas polêmicas). A figura do gênio esteve permeada de contradições. Dentre os principais prêmios, não podemos deixar de citar, em ordem cronológica, os três mais importantes: O príncipe de Astúrias, das Letras (1987); o Nobel de Literatura (1989) e o Miguel de Cervantes (1995).

Camilo José Cela é indiscutivelmente um dos grandes nomes da narrativa espanhola durante a segunda metade do século XX. Suas obras estão entre as mais aplaudidas e lideram todas as etapas desse período. Por outro lado, sua figura é uma das de maior repercussão pública: foi também, sem dúvida, o escritor mais polêmico, talvez por sua própria decisão.

Dedicou várias de suas obras a seus inimigos, escrevendo: “que tanto me han ayudado em mi carrera” (aos que tanto me ajudaram em minha carreira). Sua biografia inclui histórias como a de que, durante o tempo que esteve no Senado, em uma das seções, Cela deixou sem palavras a pessoa que falava por causa do som de um flato. Além disso, houve a polêmica separação de sua primeira mulher, da qual se divorciou já com 80 anos para se unir a uma jornalista, Marina Castaño.

Em março de 1991, casou-se com a jornalista, muito mais jovem que ele, a quem conheceu em uma entrevista. Nesse mesmo ano, no dia do seu aniversário de oitenta anos, o rei Juan Carlos I lhe concedeu o título de Marquês de Iria Flavia; o lema que Cela adotou para o escudo de marquês foi: “El que resiste, gana” (Aquele que resiste, ganha). Diferentemente de outros intelectuais, ele esteve na frente apoiando os nacionalistas. Sua ideologia conservadora e de direita não o isenta de ambiguidades e contradições; decerto, um dos fatores que o fez ganhar muitas antipatias, invejas ou claras inimizades. Passou a formar parte do corpo de censura e delatores do regime, ou seja, seu trabalho consistia em vigiar e denunciar livros, ideias e pessoas perigosas para o franquismo.

Dentre as polêmicas que envolvem o escritor está a denúncia de plágio. Ainda que tenha falecido em 2002, a obra de Cela foi levada aos tribunais espanhóis,

depois que se apresentaram denúncias sobre um provável plágio. O romance em questão era *La cruz de San Andrés*, ganhador do prêmio Planeta em 1994. A escritora Carmen Formoso acusou a obra de Cela de ser parecida com a sua *Carmen, Carmela, Carmiña*, que também foi apresentada para esse prêmio. O caso já havia sido arquivado em duas ocasiões, quando ela ainda era viva, deu ganho de causa a Cela.

Camilo José Cela faleceu em Madri, no dia 17 de janeiro de 2002, de insuficiência respiratória. Ainda hoje é reconhecido como um dos grandes escritores espanhóis do século XX.

## 1.2 As “celdas” de Cela

Depois de conhecermos em parte a vida as obras e as polêmicas sobre o escritor Camilo José Cela, passemos a falar da estrutura de sua obra mais relevante: *La Colmena*. Esse romance possui mais de 300 personagens e, em forma de protagonismo coletivo, representa a amarga existência da cidade de Madri no período do pós-guerra, ao longo de três dias de inverno, do ano de 1942. Diferente do romance tradicional, *La Colmena* não tem um assunto compacto e seu autor não desenvolveu um fio argumental. Trata-se de um romance aberto, sem desenlace, que projeta uma imagem panorâmica da vida diária madrilenha. Seu estilo é conhecido como *tremendismo*, corrente estética desenvolvida na Espanha durante o século XX e que se caracteriza por um exagero dos aspectos mais cruéis da realidade.

São fragmentos de vidas de um conjunto de pessoas que têm suas histórias entrecruzadas. Na obra, o dia a dia da cidade fica representado através da narração das peripécias cotidianas desses personagens, que fervilham na obra e que constituem uma mostra seletiva da realidade. As camadas sociais presentes em *La Colmena* são notadamente: as mais baixas e humildes; algumas pessoas da classe média empobrecidas pela Guerra Civil Espanhola; até os setores mais humildes da sociedade, representados em diversas profissões; passando por alguns personagens acomodados em seus negócios algumas vezes legais e outras, ilícitos. Em geral, a trama social do romance pode ser simplificada quando falamos de alguns grupos: o dos enriquecidos (exploradores) e o dos pobres e fracassados, sempre explorados e assolados pela miserável existência diária. É mais abundante o

número dos vencidos, dos esmagados pela existência, que são desde assalariados até os desempregados, parasitas e mendigos, passando por um grupo de mulheres que são obrigadas a comercializar seu corpo para sobreviver.

O mundo dos assalariados está representado por uma ampla gama social. Os menos castigados, cujo único privilégio é o de conseguir viver cada dia, com muita dificuldade, são os funcionários das baixas escalas: subalternos, policiais, guardas civis e alguns abnegados trabalhadores obrigados ao subemprego. Aparecem também com abundância, neste ambiente, alguns estudantes, pensionistas que passam seu tempo nos cafés. O mundo da cultura e da arte aparece representado por alguns artistas levados ao fracasso. Desempregados, como parasitas, andam sem rumo fixo, são eles: alguns poetas e pintores, artistas com pouco ou nenhum dinheiro.

O escalão mais baixo e mais explorado do mundo do trabalho está representado por muitos garçons de bares e restaurantes, garotos de recado, empregadas domésticas, vendedores, engraxates e músicos. Provavelmente, o ser mais marginalizado da obra seja um garoto cigano de seis anos, que canta flamenco pelas ruas e dorme em qualquer lugar tomado pelo cansaço.

Tudo, enfim, é um aglomerado de miséria, fome e sexo. O comércio sexual vem propiciado pela agitação humana, em que vemos seres esmagados pelas circunstâncias sociais. Exploradores aparentando serem pessoas decentes se aproveitam em benefício próprio, procurando não mudar a hipócrita moralidade de seu “decente” código social, cheio de convencionalismos e falsidades.

As personagens de *La Colmena* são vulgares, marcadas pela fome e miséria da Madri do racionamento e do mercado negro, como afirma Paul Ilie:

España no se había recobrado ni económica ni espiritualmente de la Guerra Civil. Por eso, en la prehistoria narrativa de los personajes hay frecuentes referencias y alusiones a la contienda, prodigadas con absoluta frialdad, pues estos seres están demasiado familiarizados con la muerte. (1971, p. 140).<sup>3</sup>

O escritor explica que também é consequência da guerra o medo irracional, fundado na insegurança que invade as pessoas e que se exemplifica na anônima

---

<sup>3</sup> A Espanha não havia se recobrado nem economicamente nem espiritualmente da Guerra Civil. Por isso, na pré-história narrativa dos personagens, existem frequentes referências e alusões à contenda, exibidas com absoluta frieza, pois estes seres estão muito familiarizados com a morte.

ameaça de denúncia, recebida pelo Sr. Roque ou na aterrorizada fuga de Martín Marco, sem que ninguém o persiga, quando a polícia o detém para pedir-lhe seus documentos. O valor de documento testemunhal e social do romanceso intensifica, como explica Sanz Villanueva (1980, p. 276), em diversos motivos recorrentes, que contribuem para fixar um meio vital da existência cotidiana das pessoas naquela época de limitações, na qual a moral dos personagens parece depender de sua situação econômica.

*La Colmena* é o primeiro e único volume de uma não continuada série intitulada “Camino incerto”. Seu tema central foi enunciado por Sobejano (1968) como a “incerteza dos destinos humanos”. Essa impressionante galeria de seres, vagando sem rumo fixo, vive típicas situações do pós-guerra, enfrentando uma cadeia de problemas e vencida pela existência diária. Suas vidas se entrecruzam em umas situações recorrentes, constantemente reiteradas no romance, centradas em torno da miséria, da degradação, da fome, do sexo, do vazio e da desesperança.

De acordo com Sobejano (1978, p. 115) tudo isso contribui para que se forme uma constelação de temas secundários: a alienação da massa, a solidão de seus membros e a solidariedade social para fazer com que mudem a situação. O resultado é o estranhamento de cada um com respeito aos demais e até consigo mesmo, ficando o final como uns lamentáveis projetos de humanidade, ridicularizados, sem remissão pela vida. A incerteza de todos, a miséria de suas vidas, a rotina, a absoluta falta de ilusões e de esperança é o que dá unidade ao romance, aparentemente tão heterogênea, mas na realidade sempre igual.

Sanz Villanueva (1980, p. 270) explica que todos levam vidas vulgares, cotidianas, todas iguais, entregues ao lacerante exercício da sobrevivência, atuando com resignação e com conformismo rotineiro próprios de um grande egoísmo coletivo, que sempre os manterá esmagados na frustração social presente. Essa conformidade indica a continuação da ordem estabelecida graças ao círculo vicioso de condutas sociais constantemente repelidas, umas resignadas em benefício próprio e outras resignadas ao fracasso.

A estrutura de *La Colmena* apoia-se na imagem da colmeia humana. Metaforicamente transformada na cidade de Madri, seus habitantes representam as abelhas. O romance está organizado em seis capítulos, seguidos de um epílogo final. O “Capítulo VI” e o “Epílogo” têm uma extensão similar, ambos são breves,

enquanto que os cinco primeiros, que formam quase todo o corpo do romance, são mais longos e têm uma extensão quase idêntica entre si.

*La Colmena* é um romance renovador, que conserva aspectos da narração tradicional, como a divisão em capítulos; mas, enquanto na narração tradicional os capítulos costumam ser unidades com certa autonomia, em *La Colmena*, cada capítulo contém materiais que estão em estreita dependência temporal ou de contiguidade com os outros capítulos, pois a narração das peripécias das personagens é fragmentada: iniciada uma peripécia, passa-se logo a outras para ir retomando depois uma e outras ao mesmo tempo. Isto se consegue porque os capítulos não são unidades narrativas autônomas, que desenvolvem uma matéria uniforme, senão que estão divididos em sequências muito curtas e separados por espaços em branco. Cada uma das sequências narrativas centra-se preferentemente em torno de uma personagem, geralmente posto em relação com alguns outros. Deste modo, as personagens vão aparecendo e desaparecendo ao longo do romance, até conseguir essa modelação de vida coletiva, seguida mediante a narração simultânea de vidas particulares que transcorrem isoladas. Estas histórias pessoais entrecruzam-se com frequência e estabelecem assim um complexo sistema de relações humanas, habilmente manejado pelo autor, para possibilitar a aparição das numerosas personagens. A coesão estrutural do romance é dada por fatores como a redução espacial, a redução temporal e o hábil manejo do ponto de vista.

A redução espacial de *La Colmena* é observada em toda a geografia do romance. Todos os espaços habitados e percorridos pelas personagens, em suas vidas presentes, ficam incluídos no território urbano de Madri. O escritor precisa usar um critério seletivo, mediante o procedimento da focalização dos materiais narrados em alguns lugares determinados; por isso, escolhem-se uns focos espaciais indicativos e resumidos da cidade que possibilitem o cruzamento e a relação entre diversas personagens, quando não estão em seus domicílios ou vagando pelas ruas.

O principal foco espacial é o café de dona Rosa; outros núcleos de certa importância são: o café da rua São Bernardo, o bar de Celestino Ortiz; também cumprem esta função as casas de encontro, a de dona Celia Vecino, na rua de Santa Engracia, o bordel de dona Jesusa, na rua de Montesa, e a leiteria da alcoviteira dona Ramona Bragado na rua de Fuencarral. Nesses núcleos espaciais,

o narrador reúne as personagens, observadas em suas conversas e em seus problemas, à parte, utiliza outras cenas localizadas em domicílios, lugares de trabalho ou nas ruas.

A redução temporal de *La Colmena* é intensa. O tempo da narração se reduz a três dias do ano de 1942, sendo que os dois primeiros capítulos transcorrem durante o primeiro dia; existem suficientes indicações, com referências explícitas ao transcurso do tempo desde o começo do romance, mostrando o café de dona Rosa e sua clientela. O que é narrado nos capítulos III, IV e V ocorre durante à tarde e à noite do dia seguinte; também existem abundantes referências ao transcurso do tempo. Tudo que é narrado no capítulo VI acontece na manhã do terceiro dia.

Para poder oferecer essa visão panorâmica da cidade através de mais de trezentas personagens, Cela fragmenta o curso da ação, rompendo o desenvolvimento cronológico do fluir temporal. Por isso, a ambientação temporal das sequências não é consecutiva: algumas são anteriores no tempo a outras que já apareceram no romance; muitas outras são simultâneas no tempo de outras já aparecidas e de outras que aparecerão depois, enfocando o mesmo fato de uma nova perspectiva ou enfocando ao mesmo tempo outros fatos que ocorrem em lugares diferentes.

A redução espacial e temporal contribui para dar unidade estrutural a *La Colmena*, que, deste modo, apresenta múltiplas vidas, enfrentando problemas similares, em lugares determinados e em um curto período de tempo, o que favorece as relações entrecruzadas entre eles, como observa Ilie:

Cela destruye este concepto tradicional del tiempo novelístico desbaratando el orden lógico de los sucesos. Al no existir secuencia formal, no puede haber retroceso del presente al pasado. Cada lance parece existir no presente. Claro que el lector deshace el embrollo de Cela y halla la sucesión racional; pero esto es ya fruto de una aplicación posterior al aceptar la ilusión de la novela tal como fue proyectada: como una serie cuyas partes tienen todas lugar en el presente. (1971, p. 128-131).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Cela destrói este conceito tradicional de tempo novelesco, descartando a ordem lógica dos acontecimentos. Ao não existir sequência formal, não pode haver retrocesso do presente ao passado. Cada acontecimento parece existir no presente. Claro que o leitor desfaz o emaranhado de Cela e encontra a sucessão racional; mas isso já é fruto de uma aplicação posterior ao aceitar a alusão do romance tal como foi projetada: como uma série cujas partes se passam todas ao mesmo tempo.

O protagonista é a cidade de Madrid, representada nesses 296 personagens imaginários aos que se acrescentam outros 50, de inspiração histórica, que aparecem na obra. Apesar de tratar-se de um protagonismo coletivo, como afirmamos, nem todos têm a mesma importância, pois existem uns que se destacam mais que os outros, que funcionam como fios vertebrados da multidão social com a qual se relacionam. Para estabelecer a necessária relação entre tão vasto conjunto de personagens, o escritor utilizou diversos procedimentos, além da citada redução espacial e temporal, que permitem observá-los em uns determinados núcleos espaciais nos quais confluem em grupos: os cafés e as casas de encontros.

A técnica narrativa de *La Colmena* apoia-se no objetivismo, procedimento mediante o qual o narrador observa e reflete a realidade de modo similar, como faria uma câmera fotográfica, sem participar dela nem interpretá-la. Os personagens se caracterizam por sua conduta, sua atuação externa, seus gestos e suas conversas; daí a frequência e o destaque do diálogo. Desta forma a obra está narrada em terceira pessoa, por um narrador testemunho, que observa e reflete a realidade adotando diversos pontos de vista.

O objetivismo não é total, nem sequer constante, pois o narrador não está de todo distanciado do romance, como afirma Sanz Villanueva (1980, p. 279); ele aparece em diversas ocasiões incluindo dados passados e valorizando a conduta dos personagens. Essa presença do narrador, que conhece a vida e os pensamentos de seus personagens, aparece de modo seletivo, algumas vezes acrescentando interessantes dados da história narrativa dos personagens, outras vezes o narrador se inclui no enredo mostrando suas opiniões.

O filósofo alemão Walter Benjamin, no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, afirma que por mais familiar que seja seu nome,

o narrador não está de fato presente entre nós, em sua totalidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Para Benjamin, esses traços aparecem como um rosto humano ou como um corpo de animal num rochedo. Segundo o filósofo, um observador localizado numa

distância apropriada e num ângulo favorável é uma experiência quase cotidiana, que nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação.

Ao longo da obra, Cela demonstra sua prodigiosa capacidade na captação de ambientes, chegando, em algumas ocasiões, a uma linguagem crua e brutal, própria do *tremendismo*. Mas também flui no romance uma veia de compaixão, de ternura e de lirismo, pelo que se chegou a dizer que *La Colmena* é um romance de ternura, encoberta pela crueldade.

A linguagem predominante no romance é a coloquial, que se alterna entre o vulgar e o culto. Ela está de acordo com a classe social dos personagens e é modificada mediante o diálogo. Assim, ocupa um lugar eminente na caracterização dos personagens. De fato, estes se definem, sobretudo, pelo que dizem e como dizem. Em suas palavras revelam-se crueldade, hipocrisia e ternura. O narrador trata especialmente do tom, da fraseologia e do léxico. É notável sua utilização de frases feitas e gírias, colocadas oportunamente no linguajar dos personagens com fins caracterizadores. Com frequência, são usados diminutivos, repetições e adjetivações. O autor conseguiu elaborar uma linguagem na qual o lírico e o vulgar se integram, com o objetivo de produzir no leitor impressões aparentemente contraditórias, como a aceitação e a reprovação.

Em *La Colmena*, a narração fragmentada oferece ao leitor os momentos culminantes da ação, eliminando os momentos considerados vazios do ponto de vista da história. Como afirma Benjamin (1994, p. 231), “a história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Esta utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”. Esse tempo indiferente e infinito que corre, sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade. Neste tipo de narração, o discurso se estabelece como discurso seletivo, no qual a ordenação dos fragmentos é fundamental. Por isso, o que poderia parecer um caos passa a ter significação. A obra toda de Camilo José Cela situa-se na evidente tradição literária espanhola na qual a narração realista é fragmentada. Dos duzentos e treze fragmentos de que consta o romance, destacam-se dona Rosa e, sobretudo, Martín Marco. Este último personagem é itinerante que, como muito bem afirma Asún, “cumpre no discurso uma função ordenadora de espaços e de seres” (1982, p. 40).

O leitor fica, assim, condicionado em sua leitura, obrigado a produzir sentido em uma direção precisa. Outros elementos colaboram nisso e em alcançar que o



romance desempenhe, em seu aparente caos, uma férrea estrutura. Vimos que um personagem, como Martín Marco, faz o papel de guia e, além disso, os espaços unificam as ações e as perspectivas, os fragmentos se ajustam em diversos procedimentos de relação direta ou contradição, a terceira pessoa, narrativa própria de um narrador onisciente, salva os vazios e o diálogo; além de retratar os personagens, permite incorporar uma multidão de referências de época, tanto relativas a grandes fatos – como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial –, quanto a diversos aspectos do cotidiano.

Os personagens colaboram indiretamente para dar vida às abelhas de uma colmeia, cujas “celdillas” (alvéolos) fervem com uma vida intensa, ainda que assustada. Uma colmeia que é, como se dizia em 1951, um afresco da emocionante história da Espanha, hoje, é também um bonito romance que expõe a difícil esperança de vida num mundo apagado, isolado e oprimido por uma violência fascista institucionalizada. Um romance que obriga, na satisfação da obra bem feita, a refletir sobre os limites das relações humanas, da moral individual e coletiva.

A imagem da mônada, utilizada por Walter Benjamin em seus escritos, é inspirada, segundo referências do próprio autor, na “Monadologia”, de Leibniz. Segundo o filósofo, as mônadas são conceituadas como os elementos das coisas, indivisíveis e indissolúveis, substâncias simples e sem partes, que conformam o real em sua totalidade. Sendo a realidade múltipla e diferenciada, tais elementos mínimos diferem entre si e estão sujeitos a mudanças naturais.

Para Benjamin, a escrita do passado deve ser inspirada no conceito de mônada, sobre a qual o filósofo afirma que:

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua mobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (1994, p. 231).

Para o filósofo, o materialista histórico deve aproveitar essa época para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, que

extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada.

A mônada revela-se como uma chave para que se mantenha o equilíbrio entre um individualismo idiossincrático e hermético, que não se comunica com o mundo exterior, e uma consciência social ilusória que pretenda abarcar os sujeitos desprezando suas especificidades.

Assim, na narrativa *La Colmena*, as “celdas” podem ser entendidas como mônadas, pequenos fragmentos de histórias que juntas detêm a capacidade de contar sobre um todo, muito embora esse todo possa também ser contado por um de seus fragmentos.

Seguindo esse mesmo raciocínio, Galzerani afirma que:

no que diz respeito à produção de memórias ou produção de conhecimento histórico em Walter Benjamin, passamos a mergulhar em algumas ‘mônadas’ ou miniaturas de significados – conceito que o pensador, ora focalizado, coloca em ação no diálogo com o físico Leibniz. Tais centelhas de sentido [...] podem ter a força de um relâmpago. (2002, p. 62).

Para Benjamin, o mundo atual encontra-se pobre no narrar de experiências, possuindo apenas vivências, individuais e fragmentadas. Isso possibilita que se repense o presentismo e o individualismo, propiciando a busca por um futuro coletivo e social.

O sujeito que se revela na narrativa *La Colmena* é imbuído de uma dimensão social ampliada, pois, como afirma Jeanne-Marie Gagnebin, “renunciando à clausura tranquilizante, mas também à sufocação da particularidade individual, é atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos.” (2004, p. 74-75). Nesse sentido, os pequenos textos memorialísticos podem ser considerados mônadas, que espelham em suas linhas particulares uma subjetividade inserida num universo social.

Conforme Asún (apud JACOBY, 1994, p. 163), o mundo de *La Colmena* se mostra, pois, como uma alegoria do estado da sociedade do pós-guerra, concretizada na cidade, a qual nada mais é do que a soma de todas essas vidas interrompidas e representativas do povo espanhol, em uma fase determinada de sua história, possibilitando, pelo seu caráter alegórico, o afloramento do escamoteado. Cada uma dessas vidas interrompidas – que se aglutinam, primeiro no café de dona

Rosa, depois em cada um dos outros ambientes representativos da cidade, e, ainda, no espaço aberto que a amplia – configura, no limite, uma parte da Espanha do pós-guerra, que se busca após uma ruptura tão violenta como aquela ocasionada pela Guerra Civil Espanhola. A intenção voltada para a coletividade menospreza a análise individual, ao justapor individualidades não aprofundadas, pois importa recuperar não uma ou algumas dessas vidas, mas “assinalar o caráter das relações humanas, a variedade caótica do marco coletivo” (ASÚN, 1982, p. 55).

### 1.3 O romance espanhol e as guerras no século XX

Sabemos que o romance espanhol *La Colmena* está inserido em um contexto de guerra, por isso, não podemos deixar de falar dos conflitos bélicos ocorridos durante o século XX. Tem-se, a princípio, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), um período histórico que se mostrou como uma época ruim econômica e politicamente. Mas a eclosão da Segunda Guerra Mundial formou uma fase que se constitui como o ponto crítico da história, sobretudo as décadas de 1930 e 1940. Eric Hobsbawm, no livro *Era dos Extremos* (1995), afirma que esse foi um momento de paradoxo histórico nas relações entre capitalismo e comunismo que ocuparam posições de antagonismo inconciliável e aterrorizaram a segunda metade do século. Segundo o estudioso, através da crise mundial, podemos avaliar o impacto econômico, social e cultural, em que a democracia liberal praticamente desapareceu e avançaram o fascismo e seus movimentos e regimes autoritários.

Walter Scott (apud LUKÁCS, 2011, p. 54) vê de maneira muito clara que nunca houve na história uma guerra civil que fosse tão encarniçada que levasse toda a população, sem exceção, a uma tomada fanática de partido. Na realidade histórica, grandes parcelas da nação sempre mantiveram simpatias constantes ou flutuantes por um lado ou por outro. E foram precisamente essas simpatias e flutuações que com frequência desempenharam um papel decisivo para a saída real das crises. Scott ainda acrescenta a isso, como mais um traço da realidade histórica, que a vida cotidiana prossegue em meio à guerra civil.

Para Walter Scott todas as guerras que aconteceram no mundo surgiram por causa da divisão da população na tomada de partido. Apesar de achar que essas mesmas simpatias foram a saída das crises. No caso da Guerra Civil Espanhola se

toda a população tivesse tomado partido do lado republicano a carnificina teria sido pior, visto que, o número de mortos na guerra foi de meio milhão de pessoas.

Walter Benjamin, no texto “Estética da guerra” (1994, p. 195), afirma que esse período foi abalado pela Primeira e Segunda Guerra Mundial, nas quais várias pessoas foram mortas tentando expressarem-se. Todavia, não exigiam os seus direitos, mas mudanças políticas, pois o fascismo, enquanto aparelho repressor, assim lhes permitia, desde que conservadas as relações de propriedade. Isso fez com que convergissem para um ponto: a guerra. Esta, por sua vez, permite dar um objetivo para os grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Por isso, antes de falarmos mais detidamente desse período de guerra, temos que nos deter às suas implicações na estética moderna.

Em “Teorias do fascismo alemão” (1994, p. 61), Benjamin explica que essa estética moderna, característica de um período entre guerras, mostra, através das devastações, que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica seu órgão, pois esta não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade.

A guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. De acordo com Marinetti (apud BENJAMIN, 1994, p. 196),

é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo, que espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica.

Antony Beevor, em *A Batalha pela Espanha* (2007), traça o curso da Guerra Civil Espanhola (1936-1939): um conflito interno, que nasceu em solo espanhol, à maneira espanhola, mas que não se pôde manter alheio ao ambiente internacional, devido às suas próprias raízes ideológicas. Isso se deve à divisão dos territórios em duas zonas em função do sucesso que obtiveram os militares revoltosos. Estes, por sua vez, venceram as eleições nas quais a Frente Popular iniciou o “Levantamento” (nome dado pelos rebeldes ao levante contra o governo constitucional republicano).

O general Francisco Franco (Ferrol, 1892 - Madri, 1975) viu-se à frente de um novo regime que, com o correr da guerra, se tornou um Estado autoritário unindo as forças simpatizantes ao movimento e estabelecendo um governo provisório em Burgos. No dia 18 de julho de 1936, Franco partiu das ilhas Canárias em um avião particular rumo a Madri. Nesse mesmo dia, revoltaram-se os mandantes militares de outras divisões peninsulares.

O governo republicano conservava quase toda a região de Andaluzia, do País Vasco (salvo Álava), Astúrias (exceto a cidade de Oviedo) e Catalunha, assim como a ilha balear de Menorca e os atuais territórios das recentes comunidades autônomas de Cantabria. Conforme avançou a contenda, o poder republicano perdeu zonas que, desde os finais de março de 1939, passaram íntegras à disposição do exército franquista.

De qualquer forma, o começo da guerra esteve vinculado ao plano estabelecido previamente pelos conspiradores na primavera de 1936, no que participaram mandantes militares, a antirrepublicana União Militar Espanhola (UME), a junta de generais, monárquicos, tradicionais (carlistas) e outros setores de extrema direita. O plano de conspiração contra o governo, nos dias 12 e 13 de julho daquele ano, foi o prévio pronunciamento militar. Mas logo se comprovou que tinha fracassado e que o pretendido pronunciamento antiquado se transformaria em uma longa guerra que durou três anos. A partir desse triênio, as operações militares foram divididas em três fases principais. A primeira mostra a importância que ambos os grupos outorgaram à ocupação de Madri, cidade que, por consequência, logo foi motivo de assédio das tropas insurretas.

O governo republicano passou sucessivamente pelas mãos de vários chefes, todos pertencentes ao Partido Socialista Obrero Espanhol (PSOE), que se pode definir como uma luta entre duas prioridades: desenvolver um processo revolucionário ou primeiramente apostar em ganhar a guerra. Ambos os grupos pediram apoio de outras potências estrangeiras: as tropas franquistas receberam apoio da Alemanha nazista e da Itália (fascista) de Mussolini; já os republicanos esperavam ajuda da França e do Reino Unido, mas ambos os países resolveram não intervir, talvez por medo de uma guerra generalizada. A maior ajuda recebida por esses veio da União Soviética que, a partir de 1936, enviou tanques, aviões, assessores técnicos e material militar.

A segunda fase não abandonou a marcha sobre Madri. Mas a batalha de Guadalajara (final de março de 1937) terminou com sucesso republicano. Os rebeldes decidiram então centrar suas principais operações no norte. Com o apoio decisivo da aviação integrada na Legião Cóndor alemã, realizou-se uma selvagem agressão à localidade basca de Guernica, no dia 26 de abril de 1937, imortalizada na obra de Pablo Picasso. As tropas rebeldes romperam as defesas de Bilbao e, em outubro, completaram a última etapa da ocupação da zona norte.

A terceira fase começou a partir do final de 1937, com a dura e decisiva batalha do Ebro, na qual o exército republicano foi derrotado, deixando desimpedida a rota em direção a Catalunha. Nos últimos dias do mês de fevereiro de 1939, as tropas franquistas se instalaram em Barcelona para avançar em direção a Girona, dando início à ofensiva final, a qual objetivava quebrar posições republicanas ainda pendentes, situadas na zona sul peninsular. No começo desse mesmo ano, fracassou o critério de resistência defendido pelo presidente do governo republicano, Juan Negrín (Las Palmas de Gran Canária, Espanha, 1889 - Paris, 1956), devido à criação, em Madri, do Conselho Nacional de Defesa. Esse órgão, encabeçado pelo coronel Segismundo Casado (Nava de la Asunción, Segovia, 1893 - Madri, 1968), destituiu Negrín e negociou a rendição. No dia 28 de março de 1939, os nacionalistas entraram em Madri e encontraram uma cidade exausta, duramente castigada pela fome. Em primeiro de abril, declarou-se o fim da Guerra Civil Espanhola e instaurou-se em todo o país o regime de Franco, o qual se prolongou até sua morte, em 1975.

De acordo com Hobsbawm (1995, p. 162), a Guerra Civil Espanhola não pareceu um bom presságio para a derrota do fascismo. Internacionalmente, foi uma versão em miniatura de uma guerra europeia, travada entre Estados fascistas e comunistas. Terminou em derrota total dos republicanos, com centenas de milhares de mortos e de refugiados em países que quiseram recebê-los; nesse grupo, incluiu-se a maior parte dos talentos artísticos e intelectuais sobreviventes da Espanha, os quais, com raras exceções, ficaram do lado da República. No entanto, a Guerra Civil Espanhola antecipou e modelou as forças que iriam, poucos anos depois da vitória de Franco, destruir o fascismo, assim como a política da Segunda Guerra Mundial.

Theodor W. Adorno, em *Notas de Literatura* (2003, p. 56), afirma que é impossível para alguém que tenha participado da guerra narrar uma experiência como antes costumava contar suas aventuras. Para o crítico, contar algo significa ter

algo especial a dizer e, justamente, isso é impedido pelo mundo administrado, pela padronização e pela mesmice. Segundo o filósofo, a alienação e a autoalienação universais exigem ser chamadas pelo nome e, para isso, o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. A própria alienação tornou-se um meio estético para o romance, pois quanto mais se alienam dos outros, os homens, os indivíduos e as coletividades mais enigmáticos se tornam entre eles.

Estas reflexões permeiam hoje em dia todas as questões relativas à guerra, por isso convém recordarmos que, conforme Benjamin, no texto “O narrador” (1994, p. 198), os autores dessa época foram soldados e, em virtude disso, seus temas partiam da experiência vivida na guerra. Com o final dessa, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. Contudo, foi o que se difundiu nos dez anos posteriores nos inúmeros livros sobre a guerra, que nada tinham em comum com uma experiência transmitida oralmente. A experiência passada de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores e entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos. O teórico alemão, ainda nesse texto (1994, p. 198), divide esses narradores em dois grupos: o narrador como alguém que vem de longe e o narrador que sem sair do seu país conhece suas histórias e tradições. Como primeiro exemplo, o autor cita o marinheiro comerciante; como segundo, o camponês sedentário. Eles constituem tipos fundamentais que só podem ser compreendidos através da interpretação. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros, incorporando as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.

A Guerra Civil Espanhola, com seus efeitos nefastos, gerou no romance espanhol um silêncio oficial e opressão, através da censura. Mas, por outro lado, suscitou uma renovação narrativa. Para que entendamos a literatura do pós-guerra no contexto europeu, devemos identificar a década da qual estamos falando, pois, de acordo com Germán Gullón, em seu artigo “Introducción crítica a la novela de posguerra” (2006, p. 1), antes de usarmos a denominação “romance de pós-guerra,” devemos cuidar para não confundir o pós-guerra da Segunda Guerra Mundial (1945) com o pós-guerra da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Não podemos nos esquecer de que esta foi uma fase temporal de um movimento histórico mundial, caracterizado pela chegada do fascismo. Convém lembrar também que a década de

1940 foi diferente da de 1950, principalmente no campo político e artístico, pois cada uma teve seu caráter particular.

Ángel Basanta, no texto “La inmediata postguerra” (1992), traça o panorama da narrativa do pós-guerra e as tendências que apareceram nessas décadas, destacando as obras e os narradores mais relevantes da época, visto que, nos anos 1940, a literatura em geral teve que resistir às consequências da Guerra Civil Espanhola. O período pós-guerra alterou profundamente a vida cultural da sociedade espanhola, já empobrecida por vários motivos, como o exílio intelectual e o isolamento político e cultural. Muitos romancistas, como os escritores espanhóis Francisco Ayala (Granada, Espanha, 1906 - Madrid, 2009) e Max Aub (Paris, 1903 – Cidade do México, 1972), tiveram que se exilar em virtude da guerra; quase todos pertenciam à geração da pré-guerra, numa época em que a maioria já havia começado sua obra literária, mas que precisaram continuá-la no exílio.

O exílio interior foi outro problema nos anos 1940, pois a Espanha permaneceu isolada do mundo político e cultural do Ocidente. Quem permaneceu no país se viu forçado a um asfixiante exílio interior, que por razões políticas provocou ao menos quatro fatores negativos: rigor e arbitrariedade da censura, proibição dos melhores romances estrangeiros, manipulação dos prêmios literários e a necessidade de uma nova estética.

A censura amordaçou muitos e criou uma consciência de autocensura em todos. Um exemplo desse rigor foi a proibição da obra de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1942). Os romances estrangeiros foram proibidos e não puderam mais circular no país, daí a proliferação de uma literatura nacionalista, glorificadora do regime, e que se propagou sem concorrência durante o período. A literatura posterior à guerra civil é de orientação realista, mas continuá-la era inviável, visto que a narrativa não podia satisfazer as condições exigidas pela realidade derivada da guerra. Somente o romance humorístico continuava sendo cultivado, mas como meio de evasão, já que o romance social não podia circular pelos motivos já citados.

Desde os anos 1940, a Guerra Civil Espanhola foi objeto e tema principal de muitos romances. Além disso, constitui-se como pano de fundo presente na temática geral de um grande número de narrativas que não têm como tema principal a guerra em si mesma, porém cumpre um papel relevante. Nessa década, um bom número



de escritores concentrou-se na temática do conflito bélico, o que foi continuado nas décadas posteriores, quando apareceram mais romancistas da guerra.

Sobejano ordenou o conjunto de três grupos: os observadores, os militares e os intérpretes. Nas suas palavras:

del primero al segundo y del segundo al tercer grupo hay una progresión perfectamente explicable: los novelistas ya veteranos e incluso en decadencia se apresuraron a contar cómo fue la guerra vista desde la perspectiva de los ciudadanos que padecían sus estragos en la retaguardia. Los más jóvenes, henchidos de vivencias de vanguardia, acuden también desde el primer momento a comunicarlas desde o ponto de vista del combatiente o del abanderado. Más tarde, cuando ya los hechos han quedado a distancia, en el espacio o en el tiempo, sobreviene un deseo de explicar el por qué: causas, consecuencias, finalidades. Y también antecedentes: pues a la guerra se debe un género de novela que indaga las raíces de la discordia en el pasado próximo. (apud BASANTA, 1992, p. 20).<sup>5</sup>

O grupo dos observadores não conseguiu nenhum romance aceitável. Estavam entre eles: Agustín de Foxa, com *Madrid de Corte e Checa* (1938), e Tomás Borrás, com *Checas de Madrid* (1940). Já os militares viram seu trabalho prejudicado pela sua escolha política e pela falta de perspectiva e distanciamento geográfico dos romancistas do exílio, imprescindíveis por causa da magnitude da guerra. Deste grupo podemos destacar Fernández de la Reguera, com *Cuerpo a tierra* (1954), e García Serrano, com *La fiel infanteria* (1943). O grupo mais representativo é dos romancistas intérpretes da guerra. Segundo a crítica, eles escreveram os melhores romances sobre o tema e que são mais objetivos, ainda que não pudessem sê-lo, devido à sua condição de autores espanhóis que sofreram a guerra na própria pele.

---

<sup>5</sup> Do primeiro ao segundo e do segundo ao terceiro grupo existe uma progressão perfeitamente explicável: os romancistas, já veteranos e inclusive em decadência, se apressaram em contar como foi a guerra, vista desde a perspectiva dos cidadãos que padeciam seus sofrimentos na retaguarda. Os mais jovens, cheios de vivências da vanguarda, iriam também contá-las, em um primeiro momento, do ponto de vista do combatente ou do defensor. Mais tarde, quando os fatos ficaram distantes, no espaço e no tempo, sobrevém um desejo de explicar o porquê da luta e seu para quê: causas, consequências, finalidades. E também antecedentes: pois a guerra deve-se a um gênero de romance que indaga as raízes da discórdia no passado próximo.

Os romancistas que permaneceram na Espanha no final do conflito, escreveram séries narrativas sobre a guerra civil, transformando-se também em intérpretes da mesma. Assim, a contenda aparece como um tema narrativo constante em todo o pós-guerra e, como consequência da luta, foi tratada num amplo número de romances desse país.

Nos anos 1950, a Espanha assiste a um paulatino degelo do ambiente do pós-guerra, ao mesmo tempo em que vai sendo liberada da autarquia cultural imposta. A renovação do romance se consolida em circunstâncias relativamente novas: começa a superação do isolamento ocidental, com a incorporação da Espanha à ONU, em 1952; e a incipiente flexibilidade da censura, que continuou funcionando de modo arbitrário, mas, que começou a perceber alguns indícios de tolerância mínima, sempre com a condição de que não tocassem nos temas políticos ou concernentes à moralidade sexual.

A leve flexibilidade da censura permitiu a difusão de romances de grandes renovadores do gênero no Ocidente, através do conhecimento de novas técnicas narrativas. Surgiu uma crítica mais responsável, apesar da falta de imparcialidade e eficácia frequentes entre a crítica dominante. Para evitar isso, foi criado o *Prêmio da Crítica*, com a intenção de destacar o melhor romance de cada ano. Nos anos 1950, foram premiados escritores como Camilo José Cela, com *La catira* (1956), Rafael Sánchez Ferlosio, com *El Jarama* (1957), Ignacio Adecua, com *Gran Sol* (1958), e Ana María Matute, com *Los hijos muertos* (1959).

Conforme a década avança, surge uma série de romances cujo assunto centra-se no mundo dos operários, dos camponeses, dos mineiros e dos subúrbios: são os romances do Realismo Social. Os escritores apresentam a situação social das classes mais humildes e exploradas da sociedade, e em alguns casos, o vazio, a inutilidade e a falta de ideais de uma burguesia paralisada. A técnica dominante nestes romances continua sendo o objetivismo, mas aquele equilíbrio artístico entre testemunho social e esmerada elaboração literária, alcançado no romance neorrealista se quebrava na maioria das narrações de realismo social, por se preocuparem mais com o conteúdo de denúncia, de preconceito, da coerência formal e da expressão linguística.

João Cerqueira, em “Reflexos na literatura” (2005, p. 110), afirma que a Guerra Civil acorda talentos adormecidos que sem os trágicos acontecimentos ocorridos na Espanha talvez permanecessem ocultos. Se os poetas vestem a farda

do soldado, muitos descobrem ser poetas. Operários e camponeses aventuram-se na revelação dos segredos da alma, recorrendo a ferramentas que mal dominam, mas cuja novidade os deslumbra. O resultado é uma poesia pura, em estado bruto, destinada a produzir impacto imediato. Emergindo do povo, o poeta de guerra detém a pureza das suas emoções e se expressa na sua linguagem, derrubando os códigos herméticos da poesia destinada às elites.

A narrativa dos escritores espanhóis não foi a única afetada pelas consequências da Guerra Civil Espanhola. A arte em geral teve seus problemas e, segundo Hobsbawm (1995, p.178), o fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo das artes e, sobretudo da vanguarda, é aceitar que essas artes previram o colapso da sociedade. A vanguarda, como prova de um sério interesse por assuntos culturais, se tornou fundamental para as artes estabelecidas. Para o historiador, na era de antifascismo das décadas de 1930 e 1940, foi a esquerda revolucionária que basicamente atraiu a vanguarda. A arte da vanguarda centro-europeia da era dos cataclismos raramente expressou esperança, embora seus membros politicamente revolucionários estivessem comprometidos com uma visão positiva do futuro, por convicções ideológicas.

A poesia em língua espanhola não tinha relevância no âmbito mundial até que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) a revelasse, através de nomes como o do poeta e dramaturgo Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 - Granada, 1936). Esse, de acordo com Ian Gibson (1998), em *Biografía de Federico García Lorca*, foi uma das primeiras vítimas deste conflito, devido ao seu envolvimento político com a República Espanhola e por ser homossexual.

O poeta, intuindo que o país estava à beira de uma guerra, decidiu ir a Granada para se reunir com sua família. No dia 14 de julho, chegou a Huerta de San Vicente, e quatro dias mais tarde, festejou com eles a festividade de San Federico. No dia 20, o centro de Granada estava nas mãos das forças falangistas.

Dando-se conta de que seria perigoso ficar na Huerta de San Vicente, Lorca examinou com atenção, junto com sua família, várias alternativas: tentar chegar à zona republicana; se instalar na casa de seu amigo Manuel de Falla, cujo renome internacional parecia oferecer-lhe proteção, ou alojar-se na casa da família Rosales, no centro da cidade. Esta última opção foi a que Lorca escolheu, pois tinha uma relação de confiança com dois dos irmãos do poeta Luis Rosales, os quais eram destacados falangistas.

Na tarde do dia 16 de agosto de 1936, Lorca foi detido na casa dos Rosales, tendo sua prisão determinada por Ramón Ruiz Alonso, um ex-deputado direitista, sob o argumento de que ele seria “mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver”. Conforme Ian Gibson, sabe-se que esta detenção foi uma operação de envergadura. Os nacionalistas rodearam de guardas e policiais o quarteirão, onde estava localizada a casa dos Rosales, “até colocaram homens armados nos telhados para impedir que por aquela via tão inverossímil, a vítima pudesse escapar” (GIBSON, 1998, p. 469).

Lorca foi transferido para Granada, onde ficou sob a custódia do governador, o comandante José Valdés Guzmán. Entre as suspeitas contra o poeta, segundo uma suposta denúncia assinada por Ruiz Alonso, hoje perdida, acusavam-no de ser espião dos russos, de estar em contato com estes pela rádio, de ter sido secretário de Fernando de los Ríos e ser homossexual. Foram infrutíferas as várias tentativas de salvar o poeta por parte dos Rosales e, mais tarde, por Manuel de Falla. Segundo Gibson, existem indícios de que antes de dar a ordem de matar Lorca, Valdés entrou em contato com o general Queipo de Llano, chefe supremo dos sublevados de Andaluzia (GIBSON, 1998, p. 476).

O poeta foi levado à cidade de Viznar, junto com outros detidos. Depois de passar a noite em uma cela improvisada, transferiram-no em um caminhão até um lugar na estrada que une Viznar e Alfacar, onde o fuzilaram antes do amanhecer. Ainda que não se tenha podido fixar com certeza a data de sua morte, Gibson supõe que a morte do poeta ocorreu na madrugada do dia 18 de agosto de 1936. Em documentos oficiais expedidos em Granada, pode-se ler que Federico García Lorca “faleceu no mês de agosto de 1936, por consequência de feridas produzidas por armas de guerra” (GIBSON, 1998, p. 477).

A caneta se calava para sempre, mas a poesia nascia para a eternidade. O crime teve repercussão em todo o mundo. Lorca está entre os maiores poetas do século XX, além de fazer sucesso como dramaturgo com as tragédias rurais ocorridas em Andaluzia como: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *A casa de Bernarda Alba* (1936). Revela-se agudo observador da fala, da música e dos costumes da sociedade rural espanhola. Uma das peculiaridades de sua obra é como esse ambiente rural, descrito com exatidão, chega a se converter num espaço imaginário onde se percebem todas as inquietudes mais profundas do coração humano: o desejo, o amor, a morte, o mistério da identidade e o milagre da criação

artística. Com o fim do regime e a volta do país à democracia, sua terra pôde finalmente render-lhe homenagens.

Passando para outro campo de expressão artística, falaremos da pintura espanhola. Segundo CERQUEIRA, 2005, Pablo Picasso (Málaga, 1888 - França, 1973) pode ser descrito como uma força telúnica gerada pelas tradições hispânicas mais profundas; é a partir das pinturas de Altamira, da escultura neolítica Ibérica, da arte românica e gótica, dos grandes mestres da pintura espanhola – El Greco, Velasquez, Goya -, das touradas, das festas e das procissões que o pintor desenvolveu a sua linguagem artística. Outras influências advêm da cultura clássica: Dionísio e Apolo, o Minotauro, os frescos de Pompeia, a máscara teatral e a cerâmica grega, da escultura africana e dos cenários desenhados por Bakst para os ballets russos de Diaghilev. Tendo como inspiração naturezas-mortas, objetos do cotidiano, figuras do circo, a tourada, as suas amantes e a violência da Guerra, Picasso desconstrói o real para chegar às formas puras do inconsciente recalçadas pela civilização. O resultado é a libertação da bestialidade latente na herança genética do ser humano. No início do século XX a concepção do homem idealizado à margem divina é posta em causa pelas teorias evolucionistas, a psicanálise e a astronomia, que as mídias tornam acessíveis aos leigos. Cai a máscara do ser espiritual cristão e revela-se o animal fervilhando de pulsões bestiais. Esse é o homem picassiano, muitas vezes recorrendo a disfarces de animais ou de seres mitológicos, capaz dos actos mais elevados, mas também das crueldades mais absurdas. Picasso dissecar-o na tela ou expõe o resultado dos seus crimes brutais, como em *Guernica* (fig. 1). Enquanto a arte clássica busca a essência humana através da perfeição física e do equilíbrio espiritual, Picasso encontra-se na violência, na degradação do corpo e no descontrole emocional. Mesmo quando cria personagens com anatomias de tipo clássico, o ideal de ataraxia não está presente nos seus rostos. A nobreza está geralmente reservada para os animais e para os semi-deuses, cabendo ao ser humano a imperfeição. E é sobre a mulher que recai esse fardo. Picasso parece deliciar-se com a exposição da instabilidade emocional feminina e com a adulteração perversa das suas proporções anatômicas.

Embora ao longo dos anos Picasso explore inúmeras possibilidades criadoras, nunca se acomodando com os resultados obtidos, matem um conjunto de características que constituem a identidade da sua vasta obra: o erotismo e a

violência sexual, a crueldade irracional, a ambivalência e o jogo dos opostos, a concepção do real como permanente metamorfose. A relação entre o Cubismo e a fase clássica seguinte, entre 1916 e 1924, é tênue, mas não chega a existir uma ruptura absoluta, pois a sua arte constitui um longo processo de estudo da figura humana e análise dos seus comportamentos. As inovações e retrocessos desferidos em cada fase inserem-se nesse fluxo estético, não como soluções isoladas, mas elos de uma cadeia ininterrupta.

A combinação entre a geometrização cubista e a liberdade formal surrealista aprofunda o corte com a arte acadêmica, embora Picasso nunca deixe de considerá-la a principal referência oferecendo novas ferramentas à estética moderna e abrindo o caminho que desemboca em *Guernica*.

O ultraje e a revolta suscitados pela atrocidade nacionalista são expelidos contra a tela de *Guernica*, num ato de catarse que pretende perpetuar na memória da humanidade o hediondo crime, assim como homenagear o sofrimento das vítimas. O principal problema que Picasso enfrenta na elaboração da obra é a combinação de imagens da destruição da vila e do flagelo dos habitantes com referências à cultura e aos cenários de Espanha. Para expressar o drama da Guerra Civil, Picasso escolhe as linguagens do Surrealismo e do Cubismo e desenvolve temáticas anteriormente abordadas, recorrendo ao trio cavalo-touro-mulher. O conflito espanhol surge numa fase em que Picasso explora as potencialidades das imagens associadas ao inconsciente e ao universo onírico como expiação das suas obsessões e infortúnios sentimentais. De súbito tudo se mistura: a violência da guerra torna-se o motivo central, mas os animais da tourada e os rostos das suas mulheres são os protagonistas da ação. Em conjunto Picasso luta contra Franco e tenta ordenar o caos da sua vida privada. Condicionado pela abertura da exposição e desejo de denunciar a violência nacionalista, conclui o trabalho a 4 de junho de 1937, cinco semanas após o início (em 1 de maio).

A exposição pública do quadro, a 4 de junho, acompanhado de um poema de Paul Éluard, *La vistoire de Guernica*, surpreende e sobressalta espectadores, despreparados para o confronto com tais imagens. *Guernica* continua a tradição pictórica do drama histórico, desta vez recriado sob cânones cubistas e surrealistas que distorcem as formas clássicas. Mas as deformações das personagens e o protagonismo concedido aos animais numa representação de um massacre de seres humanos confunde e indigna parte da opinião pública, por não entender a razão da

primazia dada ao estertor de um cavalo em detrimento da morte de uma criança. Embora a emoção desarme alguns espectadores, muitos rejeitam a obra face a visão inesperada dos seus pesadelos. Para os comunistas, fiéis ao realismo socialista das obras impostas por Estaline, o quadro é ridículo e anti-social, e surgem que seja removido por ser susceptível de confundir o proletariado.

Considerando a obra patrimônio nacional, mas não de Franco, Picasso determina que só após a restauração da República a tela regressaria a Espanha. Durante o franquismo os democratas espanhóis contentavam-se com as reproduções secretas de *Guernica* para decoração de suas residências, enquanto o quadro era exposto por todo o mundo.

Em 1939 *Guernica* refugia-se nos Estados Unidos, onde é incluída na campanha a favor dos refugiados da Guerra Civil. Em Nova Iorque a crítica divide-se quanto à importância de *Guernica*, embora a discussão se mantenha ao nível da estética. Nos Estados Unidos, em plena Guerra fria, *Guernica* torna-se um símbolo incómodo para parte da opinião pública, inclusive para o governo.

Com a morte de Franco e a ascensão do rei Juan Carlos, a Espanha regressa à democracia, permanecendo, contudo uma monarquia. De imediato a imprensa espanhola e internacional reivindicam o regresso do quadro, mas W. Rubin, diretor do museu de Arte Moderna em Nova Iorque, opõe-se à transferência com o argumento de não existir um genuíno governo republicano. Mas Jacqueline Picasso afirma que *Guernica* deve regressar após a realização de eleições livres.

A comemoração oficial do regresso de *Guernica*, a 25 de outubro de 1981, permite a reconciliação possível entre republicanos e nacionalistas. Pelo conteúdo, reforçado pelas declarações de Picasso quanto às condições políticas em função das quais autorizaria o regresso à Espanha, *Guernica* transforma-se na única obra de arte que contribui para a mudança de um regime ditatorial em direção à democracia e para a pacificação de velhos ódios entre inimigos.

São muitas as teorias que tentam desvendar a simbologia do quadro, o significado que a obra expressa em cada figura representada. Através dessas interpretações queremos relacioná-las também com a obra literária *La Colmena*, descrevendo as figuras e associando-as com alguns fragmentos da obra, pois, assim como o quadro, a narrativa *La Colmena* também é fragmentada.

Em *Guernica* Picasso recorre a amputações e a enxertos de órgãos para caracterizar a alma estilhaçada. Os seres de *Guernica* representam a união do corpo

e do espírito: a mesma imagem contém corpos defeituosos e espíritos dilacerados. Picasso consuz-nos aos recônditos da mente humana, desnudando as intrincadas conexões neurológicas que traduzem os sofrimentos mais cruéis.

Figura 1: Guernica, de Pablo Picasso



Fonte: Museo Reina Sofia online

Relacionando os personagens do romance às figuras do *Guernica* (fig. 1), descreveremos primeiramente o fragmento da mãe que carrega uma criança morta nos braços (no canto esquerdo), simbolizando a dor que uma mãe sente quando perde um filho. No texto *La Colmena*, encontramos uma mulher que estava sempre no bar de dona Rosa, triste, escorada pelos cantos, sofrendo com a morte de um de seus filhos, Paco, vítima de meningite, porque seu filho mais velho foi embora de casa, dele nunca mais soube notícias - situação que, de certa forma, demonstra a perda de um filho. Também podemos ligar a cena pintada no *Guernica* à dona Jesusa, dona do bordel, que emprestava o quarto do próprio filho a Martín Marco, porque dele sentia pena, porque ele a lembrava do filho morto na guerra; assim, ele podia dormir e se abrigar do frio.

A figura do touro no quadro é ambígua (à esquerda sobre a mãe), pois talvez represente a resistência do povo espanhol ou simbolize a figura do general Francisco Franco. No texto *La Colmena*, esta imagem pode ser interpretada como a dos trabalhadores explorados, que apesar das dificuldades de sua realidade social, continuaram resistindo aos problemas advindos do pós-guerra. A figura do touro também pode ser representada pela personagem dona Rosa, desprezível, ardente defensora do código social e moral tradicional, que está sempre maltratando e



humilhando não só os empregados como também os clientes que não tinham com que pagar a conta.

Outra imagem que merece atenção é a do cavalo em agonia (no centro superior), pois na pintura o cavalo está caído de joelhos, como se estivesse sentindo dores provocadas por uma ferida aberta. O cavalo pode representar a figura do povo espanhol. No texto de *La Colmena*, essa imagem pode ser representada pela miséria que assolava Madrid no período do pós-guerra, no qual muitas pessoas não tinham o que comer. A ferida pode ser representada pela tuberculose, doença que acometia muitas pessoas por causa da fome, inclusive duas personagens, o noivo de Victorita e a mãe de Purita, morreram em decorrência dessa enfermidade.

De todas as figuras, a que mais nos chama a atenção é a do guerreiro mutilado (parte inferior à esquerda) com uma espada partida na mão, simbolizando talvez a resistência do povo espanhol. Próximo à sua mão, vemos uma flor, símbolo da esperança de uma nova era. Na narrativa, podemos representar essa figura através de Julio García Morrazo, que, durante a guerra civil, levou um tiro que o deixou com um defeito físico. Além disso, são várias as referências feitas à guerra, como a do homem que levou um tiro na mochila em que levava granadas. Uma passagem da narrativa afirma que o maior pedaço encontrado não chegava a quatro dedos.

A flor, representando a esperança, pode ser uma referência ao final da trama, na qual Martín Marco está sendo perseguido como suspeito de ser comunista e, sem saber de nada, faz planos esperançosos. Apesar de Madri ainda não estar recuperada do racionamento econômico, ele espera conseguir um emprego e poder dar presentes às pessoas que ama.

Em *Guernica* todas as regras da iluminação são subvertidas, a luz é projetada sobre as personagens sem que possamos identificar a origem, gerando contrastes fulgurantes entre o branco e o negro. A luz de *Guernica* ricocheteia em todas as direções imitando os violentos clarões provocados pelas explosões das bombas. Em *La Colmena* essa luz seria algo negativo, ou seja, seria a miséria que assolava toda a Madrid na época do pós-guerra. O racionamento econômico era um problema que afetava todos os personagens que sofriam com a fome. De alguma maneira, mesmo os que não tinham problemas econômicos, estavam sempre preocupados com sua situação financeira.

No cenário de *Guernica* não sabemos se o espaço é interior ou exterior nem sabemos se é dia ou noite. As personagens parecem aprisionadas num espaço claustrofóbico envolto numa densa atmosfera. Em *La Colmena* podemos representar esse lugar como sendo o bar “La Delicia”, espaço onde dona Rosa humilha seus empregados que se veem em uma situação sufocante. Embora sofram maus tratos não podem sair porque precisam do emprego para sobreviver.

A mulher da perna deformada (à direita) que se arrasta contorcida com o ventre inchado de uma possível gravidez atravessa como um fantasma as paredes da casa, carregando nas costas uma cruz. Esta imagem em *La Colmena* pode ser representada pelas prostitutas dos bordéis que abortavam, se não conseguem, matam a criança sufocada com um travesseiro quando nascem, a cruz pode ser representada pela culpa que elas carregam por fazerem abortos.

A mulher que no *Guernica* ilumina a cena com o candeeiro, para se interar do sucedido, na expressão facial a incredulidade, enquanto o braço empunha o candeeiro para tornar visível o massacre. Em *La Colmena* podemos comparar esta mulher com Nati Robles uma personagem que diferente dos demais, casou-se com um homem rico e se tornou uma mulher da alta sociedade madrilenha. Sempre aparecia nos momentos mais difíceis para ajudar Martín Marco, às vezes lhe dava dinheiro para comprar comida, porque não acreditava que da maneira como se vestia e se alimentava conseguiria um emprego.

A mulher em chamas, estirando os braços e as mãos até o limite das suas forças, busca com desespero a salvação. Engolida pelo fogo, em chamas, é a vítima mais solitária e a mais flagelada pelo sofrimento físico. Embora esteja próxima a saída, não conseguiu escapar, estando condenada a sofrer uma morte lenta. Em *La Colmena* podemos comparar esta mulher com a senhorita Elvira, uma prostituta não tão jovem como as que freqüentavam os bordéis de Madrid, mas que teve a oportunidade de deixar de ser explorada sexualmente pelo seu amante Paco. Embora tenha conseguido deixá-lo, Elvira teve que voltar a prostituir-se para ter o que comer, mas como já não era tão jovem, dificilmente conseguia clientes, passava o dia no bar de dona Rosa e na maioria das vezes solitária. Sempre passava mal porque quase não comia, o dinheiro que conseguia era tão pouco que não dava para comprar o jantar e pagar o aluguel. Elvira estava sempre triste porque percebeu que para sobreviver não teria outra saída a não ser voltar com seu amante Paco. A

jovem estava condenada a sofrer nas mãos do amante ou morrer lentamente de alguma doença proveniente da miséria que vivia.

Picasso assume a defesa da liberdade e dos direitos do ser humano, forçando-as a optar entre a barbárie e a civilização. Numa época em que a arte de retratar a Guerra passou para os domínios do cinema e da fotografia, poucos artistas se atrevendo a abordar tal temática, inverte a corrente com uma homenagem aos seus mártires. Assim como a Guerra Civil de Espanha envolveu vários governos europeus e atraiu voluntários de todas as partes do mundo, *Guernica* ultrapassa a tragédia basca, sem, no entanto a diminuir, englobando todas as atrocidades cometidas no conflito hispânico e todos os crimes perpetrados pela guerra e pela insanidade humana, sem estabelecer divisões entre vítimas. Simultaneamente, revela a crueldade do passado e alerta quanto aos perigos do futuro. Picasso mostra que a catástrofe da guerra é intemporal, compondo um veemente manifesto à paz, impossível de ser ignorado ou incompreendido pelas gerações vindouras. Ao contrário da oposição entre bons e maus adotada na história da arte, suprime o inimigo, mas não a sua devastadora ação sobre os inocentes; invisível, mas imanente, o Fascismo é uma ameaça latente sobre a humanidade. Essa poderia ser a principal mensagem da obra.

Segundo Benjamin (1994, p. 166), a arte “sempre foi reprodutível”, não importasse o que os homens fizessem, sempre podia ser imitada por outros. Para o filósofo, mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento estava ausente: sua existência única, pois é nessa existência que se desdobra a história da obra. A esfera da autenticidade como um todo escapa à reprodutibilidade técnica e naturalmente não apenas a esta, como podemos ver na obra “As Meninas”, do pintor espanhol do Século de Ouro, Diego Velázquez (Sevilha, 1599 - Madri, 1660).

Figura 2 – Las meninas, de Diego Velázquez



Fonte: Museo del Prado online

Lucenne Cruz, no texto “As meninas de Picasso” (2007), descreve o quadro reproduzido por este artista espanhol, o qual fez uma releitura da obra, a partir da tela criou uma nova. Esta, por sua vez, se revela como sendo a desconstrução da representação e se desdobra nas relações do artista com a sociedade e desta com a

arte. Os dois autores se autorretratam, ao mesmo tempo em que o jogo da representação ora nos coloca como objetos, exterior ao quadro, ora como sujeitos das relações entre o que é real e o que é representado.

Figura 3: As meninas, de Pablo Picasso



Fonte: Museu Picasso online

De acordo com Benjamin (1994, p. 187), a reprodutibilidade técnica da arte modifica a relação da massa. Mesmo que deixe intacto o conteúdo da obra de arte, as obras desses artistas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Para o teórico, a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Ainda conforme Benjamin (1994, p. 174), na medida em que a arte multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma, pois a reprodutibilidade técnica do produto na pintura e na literatura é uma condição externa para sua difusão maciça. Porém, essa técnica emancipada se confronta com

a sociedade moderna, sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas.

O estudo do contexto sociocultural do século XX evidencia que Cela e outros artistas do período foram vítimas da opressão e da violência, que caracterizaram a Guerra Civil Espanhola. De tal modo, a estética do pós-guerra está profundamente marcada pela política bélica, que lançou seus estilhaços na narrativa do escritor espanhol. Em *La Colmena*, destacam-se assuntos relevantes da realidade histórico-literária.

## CAPÍTULO II – LA COLMENA E OS PARATEXTOS EDITORIAIS: EFEITOS DA CONSTRUÇÃO CRÍTICA

Neste capítulo, trataremos de aspectos relevantes que se referem ao que Gérard Genette denomina “paratextos”. Veremos o estudo que o teórico francês faz sobre o surgimento e o desenvolvimento dos prefácios. Outro aspecto relevante que analisaremos é o conceito de crítica, bem como o papel que ela desempenha; conheceremos também o que sumidades, como Raquel Asún, Jorge Urrutia e Gonzalo Sobejano, pensam acerca da obra de Camilo José Cela, realizando um estudo sobre os posicionamentos crítico-literários em relação ao romance *La Colmena*. Considerando ainda que as produções críticas sobre *La Colmena* orientam-se principalmente por abordagens existencialistas, socialistas e neorrealistas, trabalharemos com essas ideias do ponto de vista filosófico e literário, através do estudo das teorias de Jean-Paul Sartre e Jaques Colette.

No texto “O nome do autor”, Gérard Genette (2009, p. 42) considera que o nome do autor cumpre uma função contratual, de importância muito variável na ficção e conforme os gêneros. O escritor acredita que a credibilidade do testemunho, ou da sua transmissão, apoia-se amplamente na identidade da testemunha ou do relator. É por esse motivo que se veem pouquíssimos pseudônimos ou anônimos entre obras de tipo histórico ou documental, com mais razão ainda quando a testemunha está também implicada no relato.

Para Philippe Lejeune (apud GENETTE, 2009, p. 42), “o nome do autor não é um dado exterior e corrente em relação ao contrato, mas um elemento, como a presença ou ausência de uma indicação genérica, essa ou aquela forma de (release), ou de qualquer outra parte do paratextos”. Segundo o teórico (p. 43), a relação entre texto e o nome do autor faz parte do contrato genérico, incluído na barra que separa o texto e o extratexto. Essa barra (o paratexto) tornou-se uma zona bastante grande para conter muitas indicações, em alguns casos até contraditórias e, sobretudo, variáveis na história da obra. Podemos ilustrar esse fato lembrando as biografias disfarçadas, em que o autor dá ao protagonista um nome diferente do seu, retirando da obra a condição de autobiografia. Como elemento do contrato, o nome do autor é tomado por um conjunto complexo, cujas fronteiras são difíceis de discernir, e os componentes não menos difíceis de inventar. Esse é o caso do autor

de *La Colmena*, Camilo José Cela, que apresentou sua obra como testemunho e compromisso com o realismo, insistindo sobre a literatura comprometida.

Para Jorge Urrutia (2000, p. 26), *La Colmena* não é exatamente um documento, mas uma recordação, muito possivelmente sintetizada e especialmente cheia de significação, que o autor tem da Madri da época. Urrutia (2000, p. 30) menciona ainda que *La Colmena* apresenta um cotidiano que Cela soube refletir de um mundo que ele conhecia bem, tanto da vida da pequena burguesia madrilenha, como da sua classe de intelectuais. O escritor esclarece que já se ouviram rumores de que a personagem “Dona Rosa” pudesse ser a figura da dona do café Gijón, de Madri, lugar de encontro de escritores e artistas durante o pós-guerra. Mariano Gómez Santos, em *Crónica del Café Gijón*, dedica uma parte ao romancista, afirmando:

en la mala época de estrechez económica y de amplias esperanzas, llegaba Camilo José Cela hasta Colón en el tranvía o en el metro, y allí tomaba un taxi para llegar al café. Este gesto, aparentemente petulante, es algo transcendental en la vida del escritor que está desde el principio seguro de sí mismo y que se mantiene rígido, inflexible, con la camisa limpia, los zapatos brillantes y las manos agradecidas en las que un pequeño dinero se convierte en una suma fabulosa. (SANTOS, 2000, p.105).<sup>6</sup>

Assim como o nome do autor, o título também é de grande relevância para o sucesso da obra, porque este é outro elemento do paratexto que, de acordo com Genette, suscita alguns problemas e exige um esforço de análise. Esse aparato titular, tal qual o conhecemos desde o Renascimento, é amiúde mais do que um verdadeiro elemento, um conjunto um pouco complexo – e de uma complexidade que não se deve exatamente a seu comprimento.

Um dos fundadores da titologia moderna, Leo H. Hoek (apud GENETTE, 2009, p. 55) escreveu com muita correção que

o título tal qual o entendemos hoje é, de fato, pelo menos diante das instituições antigas e clássicas, um artefato de recepção ou de comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliográficos e pelos titulólogos

---

<sup>6</sup> Na época de dificuldade econômica e amplas esperanças, Camilo José Cela chegava de bonde ou metrô, ali pegava um taxi para chegar ao café. Este gesto, aparentemente petulante, é algo transcendental na vida do escritor que está desde o princípio seguro de si mesmo e que se mantém firme, inflexível, com a camisa limpa, os sapatos brilhantes e as mãos agradecidas, nas quais uma pequena quantia se converte em uma soma fabulosa.



que somos, ou que nos acontece ser, sobre a massa gráfica e às vezes iconográfica de uma “página de rosto” ou de uma capa.

Para Hoek, essa massa contém ou pode conter muitos anexos que o autor, o editor e seu público não distinguem com tanta clareza quanto chegamos a fazer hoje. Uma vez posto de lado o nome do autor, o do dedicatário, o do editor, seu endereço, a data de impressão e outras informações preliminares, estabeleceu-se progressivamente o costume de manter como título um conjunto mais restrito, mas que ainda precisa ser analisado se se quiser realmente conhecer seus elementos constitutivos.

Hoek explica que, no regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e quase sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de antirrostro, em que, a princípio, aparece sozinho numa forma, às vezes, abreviada. Mas é lembrado ainda, quase sempre, na quarta capa e/ou como título corrente, isto é, no alto das páginas, lugar que costuma compartilhar com os títulos de capítulos, sendo habitual então reservar-lhe o alto da página da esquerda. Quando a capa é coberta por uma sobrecapa, encontra-se nela necessariamente repetido ou, para dizer melhor, anunciado.

Alguns autores dão a suas obras espécies de apelidos de uso íntimo ou privado: Cela, por exemplo, escreveu a obra *La Colmena* com o título de “Caminos Incertos”. A obra daria início a uma série que não passou da primeira edição e, devido à censura e à proibição na Espanha, teve que rever seu título para poder publicá-la. Outros autores fazem o inverso: encontram logo um título, e, às vezes, antes mesmo de pensarem o assunto da obra. Isso não é nada excepcional, nem diferente, uma vez que o título preexistente tem todas as chances de agir como um incitador: tendo-se o título, resta ao autor produzir um texto que o justifique ou não.

Em relação ao título, o escritor R. Ricatte (apud GENETTE, 2009, p. 65-66) afirma: “precisa-se de um título, porque o título é a espécie de bandeira para a qual nos dirigimos; o objetivo que precisamos alcançar é explicar o título”. Pode acontecer também de o autor inspirar-se num título e depois, já com o texto produzido, preferir outro. Estes são procedimentos econômicos e ambíguos, mas que poderiam ser apenas transições para uma mudança definitiva; para isso, bastaria um sucesso duradouro do novo título assim proposto timidamente.

Sabemos também que o principal agente da mudança do título talvez não seja nem o autor, nem mesmo o editor, mas o público, e mais precisamente o público

vindouro, ainda e muito bem denominado posteridade. Seu trabalho – antes, no caso, sua preguiça – caminha no sentido de um encurtamento, de uma verdadeira erosão do título.

Os títulos têm funções como: identificar a obra, indicar seu conteúdo e valorizá-lo. Hoek define o título como sendo o “conjunto de signos linguísticos [...] que podem figurar na abertura de um texto para designá-lo, para indicar seu conteúdo global e para atrair o público visado” (1972, p. 169-170).

Um título temático tem, pois, muitas maneiras de sê-lo, e cada uma delas exige uma análise semântica singular, onde a parte da interpretação do texto não é pequena. Mas parece que a boa e velha tipologia nos fornece um princípio eficaz de distribuição geral. Há títulos literais, que designam, sem rodeios e sem alusão, o tema ou o objeto central da obra, a ponto, às vezes, de indicar de antemão o desfecho da história. Outros, por sinédoque ou metonímia, prendem-se a um objeto menos indiscutivelmente central. Um terceiro tipo é de ordem constitutivamente simbólica, é o tipo metafórico, como é o caso de *La Colmena*. Essa relação temática pode ser ambígua e aberta à interpretação, nada pode impedir um crítico engenhoso de dar um sentido simbólico à obra.

De acordo com Genette (2009), existem conotações de ordem histórica: dignidade clássica dos títulos genéricos, romantismo (e pós-romantismo) dos títulos paragenéricos, o século XVIII dos longos títulos narrativos, tradição oitocentista dos nomes completos de protagonistas, títulos-clichês das coletâneas surrealistas. Segundo o autor, existem ainda conotações genéricas: personagens-tipo na comédia, sufixo nos títulos das epopeias clássicas, que juntam de maneira muito econômica uma indicação temática (pelo nome) e uma reumática (pelo sufixo). Mas outros valores conotativos são de definição individual mais sutil e de classificação coletiva mais difícil como os de efeitos culturais dos títulos-citação, títulos-pastiche como igual eficácia e mais economia que uma epígrafe, fornecem ao texto a garantia indireta de outro texto e o prestígio de uma filiação cultural.

Essas observações sobre os valores conotativos não arrogam nenhuma ordem nem qualquer exaustividade tipológica. A sequência dependeria de pesquisas históricas e críticas, porque o estudo de modos de intitular e de sua evolução passa, indubitável e essencialmente, pela dos traços conotativos – os mais prenhes de intenções, mas também os mais cheios de efeitos involuntários, traços eventuais de um inconsciente, individual ou coletivo.

Em se tratando da obra *La Colmena*, o título representa uma metáfora da cidade de Madri, uma conotação de fatos históricos que não poderiam ser explicitados na época do pós-guerra. O título da obra esconde as verdadeiras intenções do autor de denunciar e mostrar a verdadeira situação da sociedade espanhola. O mesmo poderia ser a maneira que o autor encontrou para retratar a violência da ditadura de Franco, com personagens tão sofrendores que evidenciam a intenção do autor. Talvez o leitor faça inconscientemente uma leitura do texto a partir de seu título sem nem ao menos ter começado a ler o livro. Essa atitude pode ser individual, mas também coletiva, pois tudo depende da interpretação do leitor, ou seja, da maneira como ele recebe o texto; para isso, é preciso saber distinguir entre um texto real e um ficcional.

Depois de termos abordado o nome do autor e o título, precisamos falar da instância prefacial ou prefácios, como geralmente chamamos. Conforme Genette (2009), estes são todas as espécies de texto liminar, preliminar ou pós-liminar, autoral ou alógrafo, que consistem num discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede. Assim, o posfácio será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, parecem-nos menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral.

A lista de seus parassinônimos é muito longa, ao sabor das modas e inovações diversas, como esta amostra desordenada e nada exaustiva pode sugerir: introdução, prefácio, nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio. Para o posfácio: epílogo, pós-escrito, remate, fecho, entre outros. Muitas nuances distinguem naturalmente esses termos, sobretudo em situação de copresença, como nas obras de tipo didático, em que o prefácio assume uma função ao mesmo tempo protocolar e mais circunstancial, precedendo uma introdução ligada mais estreitamente ao objetivo do texto – o que Jacques Derrida indica muito bem ao falar do paratexto hegeliano:

deve-se distinguir o *prefácio* da *introdução*. Visto que os mesmos não têm a mesma função nem a mesma dignidade aos olhos de Hegel, embora coloquem um problema análogo em sua relação com o corpo da exposição. A introdução tem uma ligação mais sistemática, menos histórica, menos circunstancial com a lógica do livro. É *única*, trata de problemas arquitetônicos, gerais e essenciais, apresenta o conceito geral na sua diversidade e sua autodiferenciação. Os prefácios, ao

contrário, multiplicam-se de edição para edição e levam em conta uma historicidade mais empírica; respondem a uma necessidade de circunstância... (apud GENETTE, 2009, p. 145).

O estatuto formal e modal mais frequente é, evidentemente, o de um discurso em prosa, que pode contrastar, por seus traços discursivos, com o modo narrativo ou dramático do texto, e, por sua forma prosaica, com a forma poética do texto. Mas certos prefácios podem, excepcionalmente, assumir a forma dramática de um diálogo, ou mesmo de uma pequena peça de teatro. Outros podem, no todo ou em parte, valer-se do modo narrativo, por exemplo, para fazer o relato, verídico ou não, das circunstâncias da redação ou da descoberta do texto, quando é atribuído a um autor fictício e é, na verdade, raríssimo que um prefácio não contenha aqui ou ali esses esboços narrativos.

Genette considera que a escolha entre os locais (preliminar ou pós-liminar), evidentemente, não é neutra. Mas muitos autores consideram a localização terminal mais discreta e mais modesta. O autor acrescenta que as pessoas raramente leem os prefácios, e começam um livro muitas vezes pelo fim. Por isso, este pós-escrito servirá muito bem, para esses leitores, como prefácio.

Em todos esses casos, o prefácio tem duas localizações, a original e a da coletânea. Inversamente, um ensaio originalmente autônomo pode ser adotado mais tarde como prefácio. Alguns prefácios, enfim, são suficientemente longos para constituir um volume autônomo, seja no começo, apresentado como primeiro volume das obras completas, seja posteriormente.

Existe um tipo de prefácio autoral igualmente autêntico em seu estatuto de atribuição, visto que seu autor declarado é o autor real do texto, porém muito mais ficcional em seu discurso, porque nele o autor real afirma – aqui também, sem insistir demais em que acreditamos nele – não ser o autor do texto. Ele nega a paternidade, somente do texto, não, é claro, do próprio prefácio, pois isso seria absurdo.

Ainda segundo Genette, o prefácio autoral autêntico pode ser qualificado como *denegativo* e poderíamos batizá-lo de *criptoautoral* (visto que nele o autor se esconde e se defende) ou, ainda, de *pseudoalógrafo*, uma vez que o autor se apresenta nele como um prefaciador alógrafo, reivindicando, de toda obra, apenas o prefácio. É óbvio que essa manobra denegativa é a primeira, a principal e, às vezes, a única função desse tipo de texto.

As edições de *La Colmena* geralmente vêm prefaciadas por críticos literários, que normalmente iniciam com uma introdução, prólogo ou nota e, ao final, também encontramos um posfácio, escrito pelo próprio autor. Nesses prefácios, às vezes encontramos uma análise, uma explicação e até uma crítica, algumas positivas em relação ao autor e outras negativas em relação à obra.

No caso dos livros de Cela, o autor pedia que escritores renomados escrevessem os seus prefácios. Mas nem sempre era atendido em seus pedidos, pois como os livros eram considerados polêmicos pela censura, estes acabavam negando-se a escrevê-los. Alguns tinham medo de sofrer alguma represália, outros se negavam por que diziam que a narrativa era tão dura e cruel que causava mal estar aos leitores.

Na obra *La Colmena* os prefácios tem uma função mais analítica, pois fazem geralmente uma análise da obra, antes que o leitor tenha tido a oportunidade de começar a ler o primeiro capítulo. Alguns adiantam pequenos diálogos, outros fazem relatos de algumas circunstâncias da redação.

Em *La Colmena* o prefácio é importante, mas os pós-fácios também servem como análise da obra, que na maioria das vezes é feita pelo próprio autor. No caso das edições de *La Colmena*, Cela ao final do livro escreve uma nota, na qual ele diz quais eram suas verdadeiras intenções quando escreveu a narrativa. Cela escreve sobre a intenção da crítica e dos escritores sobre sua obra. Às vezes por estar no final do livro não damos muita importância, mas no caso de *La Colmena* os posfácios são textos incontestáveis, pelo fato de estarem no final do livro não devem ser considerado de menos importância pelos leitores.

Terminado o tema dos prefácios, passamos à crítica literária. Para isso, é essencial que conheçamos sua definição, pois o termo crítica (do grego *crineim* que significa “julgar”, “discriminar”) encerra em si a noção de “avaliação”. Assim, para Afrânio Coutinho, no livro *Crítica e críticos* (1969), a crítica literária seria um processo de avaliação de uma obra ou de obras literárias, e o “crítico”, alguém que emite juízos críticos ou exerce a crítica literária.

Avaliar uma obra não é tarefa fácil e, por esse motivo, o crítico se utiliza de critérios estabelecidos por ele ou pela época para realizar a avaliação de uma determinada obra. Julgar uma ou várias obras implica altas doses de subjetividade, e os critérios variam de acordo com o momento. O problema da avaliação crítica é

dos mais graves no âmbito literário, porque até hoje ainda não se definiu um padrão para se avaliar o mérito de uma obra.

A crítica literária tem sido vista como uma atividade reflexiva, composta de três etapas, que podem ocorrer sucessiva ou concomitantemente. A primeira seria uma resposta intuitiva à obra ou uma impressão provocada pelo contato com esta; a segunda, uma análise detalhada da obra, marcada pela sua descrição e interpretação; e a terceira, uma avaliação com base na exegese realizada e calcada em um código de valores e critérios estabelecidos pelo crítico e retirados da tradição ou da observação de novos padrões introduzidos pela obra.

Dentre essas etapas, a segunda é sem dúvida a mais complexa, pois exige a utilização de um método ou de métodos determinados, e é devido ao exercício deste ou daquele método de abordagens do fenômeno literário que têm surgido diversos tipos de críticas. O fato de os críticos se aterem somente a uma determinada etapa tem causado vários questionamentos por parte dos pesquisadores da literatura. Esse uso exclusivo de somente uma das fases pode levar a obra ao sentido pejorativo e, como já ocorreram várias vezes no universo leigo, levando à ideia de uma avaliação negativa.

Remetendo-nos a um olhar retrospectivo à tradição ocidental e tomando a Grécia clássica como referência, podemos observar que se costumam dividir, *grosso modo*, as tendências da crítica literária em duas grandes linhas: uma relacionada a Platão e outra, a Aristóteles. No primeiro caso temos um tipo de crítica baseado na ideia de que a obra é um meio para se atingir um fim extraliterário, é um veículo de mensagens filosóficas, políticas, religiosas, morais, etc., ou é um documento de época, de uma sociedade ou de uma personalidade. No segundo caso, temos um tipo de crítica que encara a literatura como arte, a arte da palavra, e, portanto, contendo valor em si mesma.

Segundo Afrânio Coutinho (1969), ao crítico “literário” a literatura aparece como Literatura e não como mensagem filosófica ou religiosa, tampouco como documento de uma época, de uma sociedade, de uma raça ou de uma grande personalidade. Então, perguntamo-nos, qual seria o papel da crítica? Para responder a essa questão, temos de saber qual a natureza do método crítico a ser adotado, pois a crítica constituirá uma análise e uma avaliação da obra literária como obra de arte, o centro de interesse, sendo a obra em si mesma, em seu valor

intrínseco, em sua intimidade artística. A obra é o centro da preocupação crítica em sua característica estético-literária.

Conforme está no livro recolhido por Coutinho. O problema da crítica foi suscitado, em termos bastante inteligentes e eruditos, por Adolfo Casais Monteiro, em 1956, na tese intitulada “Problemas da Crítica de Arte”. De início, ele aponta o caráter problemático da crítica, resultante de uma ambiguidade que, a seu ver, ainda não parece caminhar para uma solução. Afirmar o autor:

continuamos sem saber o que ela seja; já se tem perguntado se não será uma arte, pretendeu-se que fosse uma ciência; há quem a queira remeter para os domínios da filosofia; outros ainda consideram-na e praticaram-na como se fosse um domínio da história, da psicologia, da biografia. (apud COUTINHO, 1975, p. 29).

No mesmo texto, Casais Monteiro duvida, inclusive, da possibilidade de objetividade da crítica e da sua adequação a um objeto que, por sua natureza, pertence a uma esfera de valores específica: a arte. A crítica não pode ser tratada como uma entidade, e todas as tentativas das diversas correntes críticas até agora se têm revelado fracassos, pois procuram integrá-la em esferas de valores que lhe são alheios. Ou, acrescentemos, porque tentaram aplicar ao seu objeto – a obra de arte – métodos e princípios de ciências com propósitos e campo de estudo inteiramente diferentes, como a biologia, a psicologia, a psiquiatria, a sociologia, etc.

Casais Monteiro (apud COUTINHO, 1975) ainda pondera que o malogro da crítica em se estabelecer como disciplina autônoma resultou justamente desse desacerto entre um objeto de natureza específica – a obra de arte – e o método empregado no seu estudo e julgamento – que habitualmente era proveniente de disciplinas com métodos, princípios e objetivos diferentes. Assim o foi quando Sainte-Beuve retirou a mira crítica da obra para o autor. O mesmo se deu com Taine e a escola determinista quando procuraram explicar a obra pelo esmiuçamento das condições físicas que envolveram sua criação. Ainda de acordo com Afrânio Coutinho, a crítica fracassou até hoje por esta razão: não se manteve fiel ao objeto que lhe é próprio e não construiu um método de abordagem específico, apropriado àquele objeto.

O crítico português mostra-se descrente na possibilidade de solução; pensa que, na crítica de nossos dias, há uma tomada de consciência, por parte dos críticos, da situação de crise e problemática da crítica, e da necessidade de

formulação e de definição de sua natureza e objeto próprios. É possível que partamos para o estabelecimento de uma crítica como disciplina autônoma, com métodos acordes com o objeto de seu estudo, a obra de arte, com princípios e leis específicos. É a crítica como disciplina autotélica, focalizada precipuamente para a obra de arte, na sua natureza intrínseca, seus elementos de estrutura e composição. Casais Monteiro afirma que:

só assim é que teremos crítica e só assim resolveremos a sua ambiguidade. Somente quando a crítica deixar de ser o exame das condições ambientais da produção artística, quando ela concentrar sua mirada na obra em si, na sua intimidade intrínseca embora sem desprezar as condicionantes externas que sirvam para ajudar a sua compreensão, nesse momento a crítica se colocará como disciplina autônoma. (apud COUTINHO, 1975, p. 30).

Ronald Crane (apud COUTINHO, 1975) defende os direitos da teoria e das investigações sobre questões metodológicas no trabalho crítico. Para ele, a teoria é inevitável, é uma necessidade quando quer que, mesmo na mais particularizada análise de crítica, temos que valorar uma obra literária. O pressuposto generalizado é de que a crítica é uma operação prática a ser efetuada diante do texto, sem considerar questões teóricas acerca da natureza de seu objeto, nem de princípios genéricos. Esse falso pressuposto é responsável pelo empirismo com que se exerce a crítica e por certa irresponsabilidade com que se atiram à tarefa, sem o devido preparo básico e sistemático, muitos improvisadores da crítica jornalística.

Ronald Crane (apud COUTINHO, 1975) relembra que, ao pronunciar-nos sobre uma obra qualquer, inevitavelmente pomos em jogo três fatores: nossa percepção do texto concreto que temos em frente, como objeto de compreensão de senso comum ou de conhecimento histórico; nosso pressuposto quanto ao que ele é, do ponto de vista crítico, ou seja, um poema, uma peça; e o poder que temos – nossa sensibilidade e gosto – de reunir os dois outros fatores de maneira inteligível e adequada. O segundo desses elementos é o terreno próprio da teoria. O escritor norte-americano esclarece que:

não pode haver crítica prática, quando não estiverem presentes todos aqueles fatores, conhecimento particular, definição conceitual e análise, e resposta sensível; e é uma falsa análise a que os isola, atribuindo importância total a um só, ou a que estabelece uma antítese entre o elemento “concreto” de conhecimento e sensibilidade



e o elemento “abstrato” de teorização. (apud COUTINHO, 1975, p. 34).

É verdade que, sem sensibilidade e gosto, nenhuma crítica pode ser boa sem embargo do grau de cultura do crítico e do quanto ele seja versado em teoria; e é certo, por outro lado, que muitos críticos, excelentes quanto à percepção particular, se mostram estreitos ou confusos na teoria. Mas não queremos com isso afirmar que a preocupação com a teoria seja desdenhável e que os princípios gerais sejam desimportantes para a crítica. Além disso, eles podem estar presentes na crítica, não de maneira explícita, mas simplesmente como um complexo de pressupostos não declarados e hábitos de pensamento ou de trabalho.

Roland Barthes, no livro *Crítica e verdade* (2009), afirma que a crítica pode ser, de modo contraditório, mais autêntica, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; por outro lado, essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões.

## **2.1 La Colmena e a crítica existencialista**

Roland Barthes fala que a crítica também pode ser existencial. Aproveitaremos, portanto, o comentário desse teórico para falar do cunho existencial que a crítica acredita haver na obra *La Colmena*. Esse pessimismo existencial faz com que as personagens possuam vidas inautênticas, não possuam consciência de sua desgraça e a desesperança se expressa em palavras amargas. Assim, centrar-nos-emos no tema do existencialismo, um dos principais movimentos filosóficos do século XX, pois, segundo Jacques Colette (2011), foi aquele que teve mais impacto na literatura e nas artes do que qualquer outra escola de pensamento.

Segundo Jacques Colette (2011), na “Introdução” de seu livro *Existencialismo*, durante as décadas de 1930-1950, o existencialismo parece designar um clima de pensamento, uma corrente literária vinda da Europa do Norte, um dos seus traços

principais seria a percepção do sentido do absurdo juntamente com a do sentido trágico da vida. A experiência de uma humanidade entregue às violências mortíferas, às monstruosidades de uma guerra particularmente bárbara, teria exigido dos artistas, dos escritores e dos filósofos novas inflexões capazes de repor em questão o exercício de uma liberdade ainda a conquistar. Assim, obras literárias, políticas e filosóficas de orientações as mais variadas foram tachadas de existencialismo, o que no grande público, aliás, podia qualificar tanto de um modo de vida quanto um estilo literário.

Para Kierkegaard (apud COLETTE, 2011, p. 20), “a existência é a unidade imediata da reflexão-em-si e da reflexão-em-outra-coisa”. Ser singular ou mundo em totalidade, todo existente aparece à reflexão como oriundo de um fundamento que se nega e se mantém em seu resultado: a existência. Todas as realidades refletidas em si e que aparecem ao mesmo tempo em seu outro formam o conjunto daquilo que funda e daquilo que é fundado; essa conexão infinita é o “jogo multicolorido do mundo”. Segundo a etimologia latina, bastante explorada desde a Idade Média, o existente (*existit* originado do seu fundamento) o supera, se sustém aí (*sistit*), se mantém e se mostra. A existência é a unidade do ser e aparecer.

O alcance existencial no pensamento de Heidegger (apud COLETTE, 2011, p. 34), em seu começo, é evidente, como o testemunha a definição de filosofia desse pensador: “a filosofia é ontologia fenomenológica universal que parte da hermenêutica do ser-aí; enquanto analítica da existência, esta fixou o termo do fio condutor de todo questionamento filosófico, termo de onde esse questionamento surge e ao qual retorna”. Não se poderia dizer melhor que a filosofia é fundamentalmente ontologia, que seu método é fenomenológico e que a existência é seu ponto de partida e seu horizonte.

Segundo Colette à diferença de Heidegger, Sartre tematiza, numa dialética existencial reflexivamente orientada, a implicação concreta (e não apenas estruturalmente analisada) da *realidade humana* no mundo das coisas e das pessoas, nas obras, na história social e política, na inércia em que se atola a liberdade. À diferença da filosofia reflexiva, ele não mais considera como possível a total retomada de si por uma segunda consciência. No entanto, Sartre mantém intacta a estrutura reflexiva do para-si.

Ao contrário de Sartre, pensador do imaginário que acentua a ruptura com o real, Merleau-Ponty (apud COLETTE, 2011, p. 41) não se cansava de realçar nossa

ligação carnal com o mundo, o qual, anos mais tarde, chegou a esta constatação: “a subjetividade no sentido de Kierkegaard não é mais uma região do ser, é o que faz com que *sejamos* alguma coisa em vez de sobrevoar todas as coisas num pensamento objetivo”.

Segundo Sartre (apud COLETTE, 2011, p. 67), sendo essencialmente esclarecimento da existência, a filosofia deve mostrar como, em sua transcendência, a existência é lançada bruscamente, de maneira histórica e insubstituível, em situações-limite. Ainda que o combate e a culpa derivem da liberdade – a qual não pode se encarnar no mundo sem violência nem ferida –, é de modo involuntário que nos sobrevém a perda da inocência e da paz.

Ao se voltar para o ser, a existência se compreende historicamente e percebe respostas nas cifras da transcendência. Sem ser ela mesma transcendência, a objetividade absoluta é sua linguagem cifrada, ela não produz signos ou símbolos, mas cifras que só podem ser significantes para uma existência possível.

García López (1983, p. 732), no texto “Novelas y novelistas”, discorre sobre o romance existencial, o qual teve como principal representante Camilo José Cela. Diz-se que este já oferecia certa homogeneidade ou, pelo menos, algumas notas comuns que a diferenciavam das demais. Diante de tudo, tínhamos um “propósito” de realismo, desvirtuado na maioria dos casos pela carga afetiva que leva tudo que se escreve. O impulso inicial dos homens – e das mulheres – desta geração, que acaba de sofrer a experiência terrível da guerra, é o de abordar a crua realidade sem subterfúgios esteticistas nem convencionalismos sedantes. Mas o desejo de sinceridade a todo custo malogra o intento realista, conferindo à produção um tom subjetivo e “romântico”. Quer prescindir-se do mero jogo literário e oferecer uma imagem autêntica das coisas, pelo caminho da confissão individual ou do enfoque implacável das circunstâncias, para acabar caindo com frequência na deformação – fantasia inconsciente, às vezes, de uma necessidade inconsciente de “evasão” – ou, no melhor dos casos, na referência puramente pessoal dos feitos. Isso é assim porque o autobiográfico – ou pelo menos a alusão ao próximo no espaço ou no tempo –, encontra-se em geral presente nos romances e relatos desses duros anos, provocando as mais variadas reações, de acordo com o temperamento do autor: a técnica e a linguagem; as novidades que se registram são muito escassas; pelo comum, os autores se preocupam com as obras tradicionais, despreocupando-se de audácias inovadoras, como corresponde a seu interesse – a margem da pura

elaboração artística – pela expressão pessoal de umas realidades intensamente vividas (LÓPEZ, 1983, p. 732).

De acordo com Gonzalo Sobejano (1972), os representantes do romance existencial viveram a guerra como adultos e, em sua atitude, não se distinguiram precisamente por sua solidariedade geracional ou ideológica, senão por uma errante independência. Autores como Camilo José Cela, cuja temática se centrava respectivamente no desencanto e na busca da autenticidade, procuravam o povo perdido por causa da guerra e o encontravam em angustiosa situação de incerteza. Esses romances tinham como denominador comum expressar um existir desorientado, seus personagens não costumavam ser direcionados a uma meta, mas a voltas, enganos, desvios e deslizos. Os personagens que cometem essas ações são aqueles presos num labirinto, fechados nos alvéolos da colmeia, expostos ao falso caminho, colocados diante de um espelho, expostos ao nada e lançados à deriva. A característica deste tipo de romance é que reflete a busca de valores autênticos como todo o romance moderno que não seja de mero entretenimento, perde de vista o fim, a causa da efetiva dor do caminho.

Em um nível metafórico, a falta de comunicação e a incerteza têm como resultado caminhos, imagens da imanência: a ilha e o caminho que não leva a nenhum lugar. O isolamento da pessoa e seu andar incerto o delatam, não só como circunstâncias do homem espanhol num tempo preciso, mas também como condições de todo homem em qualquer tempo. A motivação básica desses temas maiores é bem concreta: a guerra espanhola, que esses romancistas tendem a interpretar em seu porquê e em seu como: o desconcerto que a ela conduz, seu arrasador estouro, a prolongada repercussão do espírito de hostilidade.

As personagens que ocupam o primeiro plano nestes romances – agrupáveis na categoria dos violentos, na dos oprimidos ou na dos indecisos – são representadas em situações de máxima tensão e extremo limite: no vazio, a repetição e a náusea; na culpa, o sofrimento e o combate; ou frente a iminência da morte. São as situações, mais que o temperamento ou o caráter, o que conduz a esses seres à violência, à rotina das ocupações frequentes sem finalidade coletiva estimulante, e ao ensimesmamento na alma desabitada que só visitam os aspectos de um passado nefasto. Entre os vencedores ou entre os vencidos, os autores destes romances tinham que ver sua própria vida quebrada entre as vertentes, como a vida do povo: revolução e contrarrevolução. Tinham que escrever destinos

incertos, expor ações nascidas de um ímpeto sem suporte nem meta e mostrar o desvario das cidades.

Em 1955, começa a dar sinais de vida outra promoção, entre cujos rasgos característicos figuraram uma visão deliberadamente objetiva da vida espanhola de nossos dias e um desejo geral, mais ou menos manifesto, de reforma social. Nem a arte pura, como na geração de 27, nem a exteriorização das mais íntimas reações ou vivências, como no grupo de 1945, o romance desta etapa colocará todo seu empenho em ficar reduzida a um simples “testemunho” da realidade, limpo de notas afetivas. Da manifestação do psicológico e existencial, passa-se agora à descrição (LÓPEZ, 1983, p. 732). No artigo “Direcciones de la novela de pós-guerra”, Gonzalo Sobejano declara:

*La colmena*: representa un documento de sensibilidad existencialista, pero también abre camino en dirección al realismo social porque no trata solo de un individuo, pero de la sociedad española en una fase determinada de su historia y en una situación concreta. Por ello sus temas podrían reducirse a la incertidumbre de los destinos humanos y a la ausencia o dificultad de comunicación personal, temas de señales negativos cuyo significado último es la perplejidad. Con el título de *La colmena*, él expresa un existir desorientado y sin importancia. (1972, p. 11)<sup>7</sup>

Na crítica de Sobejano, o tema existencial surge mediante a apresentação da amarga vida cotidiana, de personagens marginalizados, da falta de adaptação, da tristeza e do mal estar. Apesar de não negar que o romance também possua características de um realismo exacerbado, como a violência verbal característica da escrita de Cela, a desoladora visão do mundo que enlaça com o existencialismo é o pessimismo existencial absoluto, que está presente em muitos capítulos que para o crítico é intencional.

---

<sup>7</sup> *La Colmena* representa um documento de sensibilidade existencialista, mas também abre caminho em direção ao realismo social porque não trata só de um indivíduo, mas da sociedade espanhola em uma fase determinada de sua história e em uma situação concreta. Por isso, seus temas poderiam reduzir-se à incerteza dos destinos humanos e a ausência ou dificuldade de comunicação pessoal, temas de sinais negativos cujo último significado é a perplexidade. Com o título de *La Colmena*, ele expressa um existir desorientado e sem importância (SOBEJANO, 1972, p. 11).

## 2.2 Da crítica realista e social

À medida que foi avançando a década de 60 e concretamente desde 1962, ano da aparição de *Tiempo de Silencio*, romance escrito pelo autor espanhol Luis Martín-Santos, nota-se certo cansaço da fórmula do “realismo crítico” e um desejo de encontrar formas e conteúdos mais amplos para o gênero novelesco. Os mesmos críticos que haviam apoiado o “relato objetivo” e o “romance social” declararão seu esgotamento, propugnando um tipo de narração no que tiveram uma maior capacidade de imaginação e a elaboração artística de linguagem; e enquanto os novos escritos iam respondendo pela existência daqueles, os dos anos 50 começaram uma evolução paralela, semelhante ao acontecido no terreno da poesia. Na atualidade, ainda que não se tenha configurado plenamente o perfil de um novo romance, nem por outro lado pode dar-se por esquecidos muitos dos temas ainda vigentes que inspiram aos romancistas do “realismo crítico”, este, salvo imprevisíveis surpresas, pode se considerar já como uma etapa concluída de nosso imediato passado literário.

Foi do romance existencial, mais especificamente de *La Colmena*, de onde partiu o principal impulso que fecundou o segundo tipo de romance, dominante nos anos 1950: o *romance social*. Os seus representantes, crianças durante a guerra e educados na Espanha monocroma e uniforme, se revelam mais solidários que seus antecessores: solidários entre si e frente ao problema de seu povo. Junto ao romance existencial, produz-se, sem dúvida, outro tipo de romance de marcado caráter formal; é aquele que põe em relevo os valores retóricos e poéticos da linguagem literária e, secundariamente, aquela que se dobra a certos padrões genéricos.

Um dos temas fundamentais ou, poderíamos dizer, o elemento nutricional ou o substrato de inúmeras motivações é a guerra, não em si mesma, mas como memória iniludível e através de suas repercussões. A ação da maioria destes romances sociais é uma “ação passiva”. As personagens, todas pacientes, não fazem nada mais que mover-se – e, normalmente nem isso – limitam-se a estar e a continuar estando.

A época anterior à guerra não ocupava apenas aqueles escritores que não a viveram, o que lhes importava era o presente e o amanhã. Enquanto os ciclos romanescos da geração mais antiga abarcavam a pré-guerra e a guerra. Mas

quando estes autores sentiram a necessidade de voltar os olhos ao passado, o fizeram também recorrendo a retrospectivas e monólogos, que abrem a trama da atualidade em direção àquela infância ou adolescência cobertas de sombras pela guerra. Esta geração extrema, a partir de *Los bravos* e *El Jarama*, iniciou o incipiente objetivismo de *La Colmena*, preferindo o relato em terceira pessoa: perspectiva de câmara fotográfica; nisto e no relevo dos valores visuais e a eliminação das transições; incrementa o uso do monólogo; esbanja a descontinuidade temporal; comprime a duração e reduz o espaço físico imediato, conseguindo a máxima objetividade na transcrição da fala comum, mesmo em se tratando de construções triviais e populares, ou de insosso bate-papo de uns burgueses tediosos. O romance fica, assim, inteiramente aberto à vida atual e comunitária, sobe a inspiração de uma atitude social comprometida com a causa da justiça; as inibições da censura contribuem para compor esta modalidade testemunhal do enunciado, que apresenta e não diz, mas sugere e não explica.

Segundo Gonzalo Navajas (2004, p. 13), alguns críticos não acreditavam que Cela não pretendia realizar uma denúncia da realidade espanhola da época, do ponto de vista de uma posição ideológica ou moral, mas que quis transcender a circunstância concreta e prender nos alvéolos de sua colmeia umas gotas da humana e eterna mediocridade, ao dissecar a mediocridade da Espanha contemporânea.

Pelo caráter inovador do texto, em 1951, *La Colmena* foi acolhida de várias formas pela crítica e ainda desvirtuada, por pessoas que com frequentes reparos ideológicos ou moralistas, julgaram-na com uns critérios literários aos que precisamente a obra de Cela se encontrava. É o caso de Torrente Ballester, que valorizava a fidelidade do autor ao tempo histórico porque, sem cair nos tópicos de costumes e satíricos, havia resgatado as pobres pessoas, cidadãos mediante uma língua literária, dizia com um encanto lírico de difícil análise. Por outro lado, Torrente Ballester critica a parcialidade dos sentimentos que há no romance, sublinhando o excessivo predomínio de obsessões sexuais sem que elas criem nos personagens um universo suficiente. Acusa também o texto de utilizar uma técnica que “parece um error” quanto à “La construcción en tumulto y el progreso en rotación” (1951, p. 96-102) não podiam refletir a verdadeira dinâmica da coletividade. O gênero, acrescenta Ballester, não pode abarcar a simultaneidade porque sua natureza exige a narração sucessiva.

Dentre as críticas, incluídas as favoráveis, está a de Raquel Asún que afirmava que:

*La colmena* es la novela que en 1951, abre nuevas perspectivas a la tradición realista española y a la renovación formal, universal y europeísta que el género reclamaba. Es la primera, también, que se enfrenta sin paliativos, y el descubrimiento será auténtica revelación para los novelistas más jóvenes, a la realidad de la sociedad española de postguerra, áspera, entrañable y dolorosa. El hallazgo no iba a estar sólo en que la obra tuviera un carácter testimonial, que en sí mismo, como es obvio, no tenía porqué lograr una buena novela, sino, precisamente, en la elaboración literaria del testimonio". (1990, p. 16).<sup>8</sup>

Na crítica de Asún ao romance, a autora resalta o carácter e o tom testemunhal de *La Colmena*, que ficaria decidido pela intenção prévia do autor, pelo desejo de revelar aparências, de seu testemunho de vida de pessoas numa cidade e num tempo concreto. Existe um propósito novo, renovador, prévio na elaboração do texto, que ultrapassa a necessidade de refletir a realidade a qualquer outro que a desvirtue mediante exercícios retóricos, experiências lúdicas ou investigações estéticas. O interesse do romancista agora é essa dramática vida cotidiana, que se reafirmava na convicção de que era preciso recuperar a história e percebê-la com seus conflitos.

O crítico Jorge Urrutia afirma que:

*La colmena* estuvo marcada por la fealdad, la tristeza y la violencia, los motivos fueron muy variados. Por una parte, los que correspondían a la situación de la vida diaria en la España de los años 40; por otro, los motivos por la miseria moral en la que, con excepciones personales casi heroicas, se veían sumida la población. Pero, curiosamente aquella característica de la literatura española de postguerra (que algunos llamaron tremendismo) fue su salvación. (2000, p. 14).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *La Colmena* é o romance que, em 1951, abre novas perspectivas à tradição realista espanhola e à renovação formal, universal e europeísta que o gênero exigia. É o primeiro, também, que se encontra sem paliativos, o descobrimento será autêntica revelação para os escritores mais jovens, à realidade da sociedade espanhola do pós-guerra, áspera, entranhável e dolorosa. O descobrimento não iria estar só em que a obra tivesse um caráter testemunhal, que em si mesma, como é obvio não tinha porquê conseguir um bom romance, senão, precisamente, na elaboração literária do testemunho (1990, p. 16).

<sup>9</sup> *La Colmena* esteve marcada pela feiura, pela tristeza, e a violência, os motivos foram muito variados. Por uma parte, os que correspondiam à situação da vida diária na Espanha dos anos 40; por outro, os motivos pela miséria moral na que, com exceções pessoais quase heroicas, se encontrava a população. Mas, curiosamente aquela característica da literatura espanhola do pós-guerra (que alguns chamaram de tremendismo) foi sua salvação. (URRUTIA, 2000, p. 14).



Urrutia fala da falsa aparência sobre a família e, sem dúvida, de maneira geral sobre o conjunto da sociedade espanhola marcada pela tristeza, pela miséria na Madri do pós-guerra. É um romance que expõe a difícil esperança de vida num mundo isolado e oprimido pela violência fascista e institucionalizada. O tremendismo foi a maneira deformante que o autor utilizou para apresentar algumas histórias da desoladora realidade espanhola de 1942, pois era a preocupação social, bastante comum entre os escritores da época.

Ricardo Gullón (1951, p. 03) concorda com Urrutia quando afirma que o romance era:

de un idealismo al revés, negativo, pesimista, pero idealismo sin duda. Exaltar lo feo y deformar la realidad oscureciendo ciertas parcelas de ella implica una pérdida de contacto y una deformación de los casos, de su existencia, para acomodarlos a conceptos preexistentes: en este caso a una supuesta idea de la vida sin caridad.<sup>10</sup>

No mundo do romance do pós-guerra, Cela se converteu, sem vacilação, no primeiro defensor do realismo que se expressava, na criação e fora dela, como escritor comprometido ética e esteticamente com um mundo que exigia não só ser reconhecido, mas também transferido para a literatura sem subterfúgios, sem armadilhas sentimentais ou idealizadoras. Por isso, *La Colmena* não é exemplo de puro objetivismo nem os personagens que recria são meras respostas mecânicas. Existe junto a vontade de ser fiel à realidade, outro propósito que media entre o romancista e seus materiais um juízo moral.

---

<sup>10</sup> de um idealismo ao contrário, negativo, pessimista, mas idealismo sem dúvida. Exaltar o feio e deformar a realidade escurecendo certas parcelas, dela implica uma perda de contato e uma deformação dos casos, de sua existência, para acomodá-los a conceitos pré-existentes; neste caso a uma suposta idéia da visão sem caridade (GULLÓN, 1951, p. 03)

## CAPÍTULO 3 – LA COLMENA: IMAGENS E RECURSOS NARRATIVOS DA E CONTRA A VIOLÊNCIA

### 3.1 Os trapeiros: micronarrativas da guerra

Neste capítulo, estudaremos algumas personagens que no romance de Cela carregam marcas físicas e psicológicas, feridas não cicatrizadas da Guerra. Analisaremos, a partir da leitura de micronarrativas de sofrimentos causados pela situação bélica, como as personagens – que se associam ao trapeiro, figura apontada por Walter Benjamin apud Gagnebin (2004) como uma das imagens típicas da modernidade – contam suas histórias.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*, analisa a figura do narrador trapeiro, do catador de sucata e de lixo. É esta uma das personagens das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido: “Este narrador sucateiro não tem como alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (2006, p. 53).

Assim ao analisarmos o romance *La Colmena*, chamaremos “trapeiros” os que experimentaram no próprio corpo os efeitos causados pela violência. Personagens que contam suas experiências de terem participado diretamente ou pelo fato de terem sofrido traumas durante ou após a guerra. Personagens que contam, através de micronarrativas, suas histórias: o sofrimento “vivido” durante o conflito bélico, que abalou a população espanhola. Segundo Assman (1999), trazem consigo uma ferida não cicatrizada, que lhes ocasiona lembranças, ou poderíamos dizer, restos de memória em suas narrações. Feridas abertas que lembram acontecimentos violentos ou recalcados, que esteticamente são trazidas ao presente por essas personagens. Nesse sentido, podemos afirmar que a narrativa de Cela é marcada por reminiscência. Há no romance constantes referências e alusões às marcas deixadas pela violência da guerra civil, como pode ser observado nos seguintes fragmentos do romance:

- A las once viene a buscarla su hijo, que quedó cojo en la guerra y está de listero en las obras de los nuevos ministerios (p. 126).<sup>11</sup>  
 En la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca ya de la plaza de Chaberrí, tiene su casa doña Celia Vecino, viuda de Cortés (p.187).  
 Su marido, don, Cortés López, del comercio, había muerto después de la guerra, a consecuencia, según decía la esquela del ABC, de los padecimientos sufridos durante el dominio rojo (p. 187).<sup>12</sup>

Essas personagens representam aqueles que tiveram seus destinos mudados pela guerra. O filho que ficou coxo, agora realiza trabalhos que não exijam mais tanto esforço físico.

Outra personagem que teve seu destino mudado foi Dona Celia, a que perdeu o marido, Cortés, que acabou morrendo por causa dos inúmeros ferimentos sofridos durante a contenda. Isso fez com que Dona Celia ficasse conhecida como a viúva de Cortés, pois a morte do marido está sempre presente não só em sua memória, mas também na daqueles que a conhecem.

Outra personagem que traz no corpo as cicatrizes da guerra é o guarda Julio García Morazzo, como podemos ver neste trecho:

En el frente de Asturias, un mal día le pegaron un tiro en un costado y desde entonces el Julio García Morrazo empezó a enflaquecer y ya no levantó cabeza; lo peor de todo que el golpe no resultó lo bastante grande para que le diesen inútil y el hombre tuvo que volver a la guerra y no pudo reponerse bien (p. 200).<sup>13</sup>

Julio García Morazzo é uma personagem que sofreu ferimentos durante a guerra que o deixaram bastante debilitado, mas que não o deixaram inválido o suficiente para que fosse dispensado da guerra, quando se recuperou teve que voltar ao combate.

Al guardia Julio García Morrazo se le mejoró algo la salud y, poco a poco, fue cogiendo hasta media arrobita más de carne. No volvió bien es cierto, a lo que había sido, pero tampoco se quejaba; otros, al

<sup>11</sup> - As onze vêm buscá-la seu filho que ficou manco na guerra e está de listero nas obras dos novos ministérios (p. 126).

<sup>12</sup> Na Rua de Santa Engracia, a esquerda, perto da praça de Chaberrí, vive dona Celia Vecino, viúva de Cortés (p. 187).

Seu marido, don Cortés López, do comércio, havia morrido depois da guerra, segundo diziam, por consequência da guerra, a esquela do ABC, de ferimentos sofridos durante o domingo vermelho (p. 187).

<sup>13</sup> Na frente de combate de Asturias, um mal dia lhe deram um tiro no flanco e desde então Julio García Morrazo começou a enfraquecer e não levantou mais a cabeça; o pior de tudo é que o golpe não foi o bastante grande para que lhe deixassem inutilizado e o homem teve que voltar à guerra e não pode se restabelecer (p. 200).

lado suyo, se habían quedado en el campo, tumbado panza arriba. Su primo Santiaguíño, sin ir más lejos, que le dieron un tiro en el macuto donde llevaba las bombas de mano y del que el pedazo más grande que se encontró no llegaba a los cuatro dedos (p. 201).<sup>14</sup>

Depois que melhorou dos ferimentos, a personagem Julio García Morrazo nunca mais voltou a ser o homem forte que era. Mas não reclamava, pois comparando os horrores vividos durante a guerra, o seu foi um dos menores, visto que os companheiros e o primo, Santiaguíño, morreram de maneira tão cruel que, para Julio, é difícil se queixar de sua vida, diante da realidade de contabilizar os pedaços do primo. Restos de memória que, melhor seria fingir nunca terem existido.

Outra situação que podemos observar nas micronarrativas das personagens que sofreram perdas durante a guerra é a de Purita, uma jovem de 22 anos, que ficou órfã de seus pais durante o conflito. Purita teve que sozinha arcar com a responsabilidade de cuidar de seus cinco irmãos, devido à mãe também ter morrido por consequência da tuberculose. Purita, muito cedo, descobriu que os dias para ela se tornariam difíceis depois de se tornar órfã. As personagens refletem situações semelhantes às ocorridas durante e após a guerra civil. Por exemplo, muitos perderam seus familiares e tiveram que se adaptar a novas necessidades em suas vidas: “Los hermanos viven solos. Al padre lo fusilaron, por esas cosas que pasan, y la madre murió, tísica y desnutrida, el año 41” (p. 294).<sup>15</sup>

A jovem tem o olhar triste, pois precisa cuidar de seus cinco irmãos, que vivem sozinhos. Ela os visita todas as manhãs, Paquito é seu irmão mais novo, tem nove anos; Ramón é o mais velho, tem 22 anos e está servindo o exército na África; Mariana está doente e não pode se levantar da cama há 18 anos; Julio é aprendiz em uma gráfica, tem 14 anos; Rosita tem 11 anos. Como o dinheiro que ganha não é suficiente para sustentar seus cinco irmãos, a pobre moça tem que ir para as ruas prostituir-se. A dificuldade para ter uma vida honesta, fez com que Purita fosse para a pensão de dona Jesusa, a cafetina que lhe consegue clientes. O pai foi fuzilado durante a guerra, por ter problemas com a ditadura. A mãe morreu por causa da

---

<sup>14</sup> O guarda Julio García Morrazo melhorou um pouco a saúde e, pouco a pouco, foi ganhando até mais meia arrobinha de carne. Não voltou a ficar bem certamente, em relação ao que era, mas não se queixava; outros, ao seu lado, haviam ficado no campo, deitados de barriga pra cima. Seu primo Santiaguíño, sem ir mais longe, lhe deram um tiro na mochila onde levava as granadas e o maior pedaço que se encontrou não chegava aos quatro dedos (p. 201).

<sup>15</sup> Os irmãos vivem sós. O pai, o fuzilaram por essas coisas que acontecem, e a mãe morreu, tuberculosa e desnutrida, no ano de 1941 (p. 294).

tuberculose, doença que acometia grande parte da população no período do pós-guerra.

Outra personagem que também perdeu sua família por causa da guerra foi Mercedita, ainda menina teve que aprender a fazer tudo para sobreviver sozinha na vida: “Se llama Mercedita Olivar Vallejo, sus amigas le llaman Merche. La familia le desapareció con la guerra, unos muertos, otros emigrados” (p. 303).<sup>16</sup>

Esta personagem sofreu perdas insubstituíveis. A família se desfez com a guerra, uns foram mortos como seu pai e outros desapareceram ou foram embora de sua cidade, emigram para Madri em busca de uma situação melhor, principalmente econômica.

Essas personagens recolhem como restos que Agamben (2008, p. 11) chama de “contração do tempo”, de “situação messiânica por excelência”. Para o filósofo, o “resto” indica um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do testemunho em oposição às classificações exaustivas do arquivo.

Esses trapos da guerra seriam, então, o que lhes sobrou de suas vidas, como os defeitos físicos, as perdas de seus entes queridos, a miséria e o recomeço de uma nova história. Como vemos no trecho a seguir: “- Eso de la guerra es la gran barbaridad. Todos pierden y ninguno hace avanzar ni un paso a la cultura” (p. 331).<sup>17</sup>

A guerra foi um acontecimento tão marcante para as personagens de *La Colmena* que embora seja uma lembrança traumática, o conflito bélico é sempre mencionado como histórias cheias de significados. Como exemplos dessas micronarrativas, podemos citar o fato de os mensageiros não usarem mais chapéus depois da guerra. Isso provavelmente seria uma alusão ao momento em que a ditadura de Franco começou a diminuir a censura em relação à cultura no país, principalmente em relação à literatura, que passou a ser menos vigiada. Como consequência, os escritores começaram a sentir a necessidade de uma nova estética: “- El botone llegó. Después de la guerra casi ningún botones lleva gorra” (p. 128)<sup>18</sup>.

Outro aspecto a ser ressaltado na narrativa é a miséria que as personagens passaram a viver no período do pós-guerra. Muitos saíram de suas cidades,

---

<sup>16</sup> Chama-se Mercedita Olivar Vallejo, seus amigos a chamam de Merche. A família desapareceu com a guerra, uns mortos, outros emigrados (p. 303).

<sup>17</sup> Isso da guerra é a grande barbaridade. Todos perdem e nenhum consegue avançar nem um passo à cultura (p. 133).

<sup>18</sup> O mensageiro chegou. Depois da guerra, quase nenhum mensageiro usa boné. (p. 128).

emigrando para a cidade de Madri em busca de uma vida melhor. Mas o que encontraram foi a fome, a falta de emprego e o racionamento econômico. Situação também presente na ficção de Cela:

- Sí pero ahora ya nos hemos hartado del pueblo, ahora queremos liquidar todo aquello y venirnos a vivir a Madrid. Aquello, desde la guerra, se puso muy mal, siempre hay envidias, malos quererres, ya sabe usted (p. 183).<sup>19</sup>

As personagens encontram-se num beco sem saída: nem as pequenas cidades nem a grande Madri as acolhem. As lembranças da guerra sempre as remetem a um período de horror. Falam da intenção de mudar de vida e esquecer os momentos difíceis passados em suas cidades, só lhes resta o ressentimento. Em Madri também não se encontram tão bem como esperavam, pois o lugar reflete a realidade do pós-guerra, ou seja, a fome, a miséria e o desemprego.

- Julita la mayor, anda por aquellas fechas muy enamoriscada de un opositor a notaría que le tiene sorbida la sesera. El novio se llama Ventura Aguado Sans, y lleva ya siete años, sin contar los de la guerra, presentándose a notaría sin éxito alguno (p.176).<sup>20</sup>

O narrador expõe a situação de miséria através dos diálogos das personagens, como a mãe de Julita que conta a dificuldade do namorado de sua filha em conseguir um trabalho como escrivão e está já há sete anos desempregado. A guerra sempre atua como motivo aparente da miséria que assola a vida das personagens, no caso de Ventura Aguado, situa-se o interesse em mostrar a amarga vida cotidiana das personagens desempregadas.

### **3.2 Sujeitados: o ciganinho, o escritor e o fotógrafo**

Agora, passaremos a analisar um grupo de personagens que representam os sujeitos. Na concepção do filósofo italiano Giorgio Agamben, os sujeitos, ditos livres, são sempre sujeitos a um poder (2008, p. 13). Para ele, quanto menos subjetividades são formadas no corpo a corpo dos indivíduos com os dispositivos

---

<sup>19</sup> Sim, mas agora já nos enchamos do interior, agora queremos esquecer tudo aquilo e viemos viver em Madri. Aquilo, desde a guerra, ficou muito ruim, sempre existem invejas, gente que não nos quer bem, o senhor sabe (p. 183).

<sup>20</sup> Julinha, a mais velha, anda por aquelas épocas muito apaixonada de um aspirante a tabelião que lhe vira a cabeça. O noivo se chama Ventura Aguado Sans, e já está há sete anos, sem contar com os da guerra, se apresentando a cartórios sem sucesso algum (p. 176).

tanto mais dispositivos (qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos) são criados como tentativa ineludível de sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder (2009, p. 12)

Esses sujeitos sofrem humilhações durante a narrativa, pois são maltratados pela existência diária e vivem com muita dificuldade. Estão relacionados pelas consequências da fome, da miséria e da humilhação; sofrem em Madri com o racionamento provocado pela guerra; e vivem um círculo vicioso, resignados ao fracasso, ou seja, conformados com as limitações da época.

Um dos personagens mais humilhados e castigados no decorrer da narrativa é o “ciganinho”, um menino de seis anos que canta flamenco pelas ruas de Madri, ser impotente e vítima da crueldade dos clientes do café de Dona Rosa “La Delicia”. Dia após dia, noite após noite, o *ciganinho* padece por causa da falta de comida, de um lugar para dormir e principalmente em virtude das humilhações que sofre constantemente. Ele sobrevive aos maus-tratos, pois seu instinto de sobrevivência lhe mostra que a realidade é cruel e, ainda que sofra com as desonras, só lhe resta continuar para ter o que comer no dia seguinte.

Ao optar por representações como a de *ciganinho*, Cela, mais uma vez, afina-se com a história da Guerra Civil e com o período do pós-guerra. *La Colmena* é, pois, uma narrativa que se inspira na desgraça de inúmeras crianças espanholas que sofreram em virtude da falta de comida e emprego. Assim, a maior preocupação das personagens era ter o que comer no dia seguinte e fugir da ditadura de Franco. A falta de emprego fazia com que as pessoas fizessem qualquer tipo de trabalho, ainda que para isso tivessem que sofrer violências e traumas, tudo pela própria sobrevivência, como podemos ver nas referências sobre o *ciganinho*, o qual se sujeitava a tudo para conseguir um pouco de dinheiro para poder comer.

Al niño que cantaba flamenco le arreó una coz una golfa borracha. El único comentario fue un comentario puritano. (p. 111)  
El niño no se cayó al suelo, se fue de narices contra la pared. Desde lejos dijo tres o cuatro verdades a la mujer, se palpó un poco la cara y siguió andando. A la puerta de otra taberna volvió a cantar. (p. 111).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Uma prostituta bêbada chutou o menino que cantava flamenco. O único comentário foi um comentário puritano (p. 111).  
O menino não caiu no chão, foi de nariz contra a parede. De longe disse três ou quatro verdades à mulher, apalhou um pouco a cara e continuou andando. À porta de outro bar voltou a cantar (p. 111).

Neste contexto, o menino que canta flamenco se aventura nas portas dos bares e constantemente é vítima de agressões. Todavia, ainda que indignado com a indiferença de todos, continua sujeitando-se a fazer a mesma coisa para ter o que comer no dia seguinte.

El gitanito, a la luz de un farol, cuenta un montón de calderilla. El día no se le dio mal: ha reunido, cantando desde la una de la tarde hasta las once de la noche, un duro y sesenta céntimos. Por el duro de calderilla le dan cinco cincuenta en cualquier bar; los bares andan siempre mal de cambios. (p.123).<sup>22</sup>

A pobreza é a realidade de todos os dias, um mal que o persegue frequentemente na narrativa. A vida difícil, de ter que cantar desde o amanhecer até o anoitecer, se mostra na hora de contar o quanto ele arrecadou durante o dia, percorrendo muitos bares, na intenção de conseguir alguns trocados que na época do pós-guerra eram o seu meio de sobrevivência.

Outra personagem que também sofre humilhações constantes durante a narrativa é o escritor Martín Marco, que vive como parasita, dependendo da caridade de sua irmã Filo para conseguir comer e se abrigar do frio. Essa conformidade do escritor faz com que ele não consiga mudar sua situação, pois a falta de ilusão e de esperança o deixa resignado ao fracasso.

- Nada. Váyase por ahí. Aquí no lo queremos ver más.

[...]

El camarero procura poner voz seria, voz de respeto. Tiene un marcado deje gallego que quita violencia, autoridad, a sus palabras, que tiñe de dulzor su seriedad. A los hombres blandos, cuando desde fuera se les empuja a la acritud, les tiembla un poquito el labio de arriba; parece como si se lo rozara una mosca invisible. (p. 99).<sup>23</sup>

O narrador tenta, através da figura do garçom, mostrar a situação dos humilhados que, por causa da hierarquia e mesmo não concordando com o tratamento dado aos que não possuem dinheiro, têm que se submeter a seus

<sup>22</sup> O ciganhinho, sob a luz de um farol, conta um montão de moedinhas. O dia não foi assim tão mal: reuniu, cantando de uma da tarde até onze da noite, cinco pesetas e sessenta centavos. Pelas moedinhas lhe dão cinco e cinquenta em qualquer bar; os bares andam sempre sem trocados.

<sup>23</sup> - Nada. Vá embora daqui. Não queremos mais vê-lo aqui (p. 99).

O garçom tenta fazer uma voz séria. Voz de respeito. Tem um sotaque galego que tira a violência a autoridade, das suas palavras, que tinge de doçura sua seriedade. Os homens moles, quando de fora lhes impõem aspereza, lhes treme um pouquinho o lábio de cima; parece como si uma mosca invisível o roçasse (p. 99).



mandos. O garçom humilha o cliente sem querer, pois esse é o comportamento que lhe impõe a dona do bar. Essa atitude lhe causa sofrimento, porque o que pensa ou opina este personagem não interessa, o importante é simplesmente seu comportamento e sua conduta diante do que lhe foi ordenado.

Martín Marco, paliducho, desmedrado, con el pantalón desflecado y la americana raída, se despide del camarero llevándose la mano al ala de su triste y mugriento sombrero gris. (p. 99).<sup>24</sup>

Martín Marco, que se encontra muito fraco e mal vestido, reflete muito bem a pobreza moral vivida por seu personagem. Ele se despede, mas não tem para onde ir, seu chapéu denuncia sua aparente necessidade financeira.

Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón. (p. 100)<sup>25</sup>

O jovem, que não tem como pagar o café, demonstra que não faz parte dessa camada social, ou seja, dos que têm dinheiro para pagar. A aparência de Martín Marco transmite a indiferença a inúmeras preocupações cotidianas.

Martín Marco sonríe, como perdonándose, y se aparta del escaparate.

- La vida – piensa – es esto. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. ¡Está bueno! Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor. Lo malo es que cualquiera sabe por qué, los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los cafés ¡Vaya por Dios! (p.105)<sup>26</sup>

Martín Marco se preocupa com os problemas sociais e essa referência seria uma alusão aos constantes problemas sociais que a Espanha sofria na época do pós-guerra; é a existência de indivíduos que, apesar da grande censura, enxergavam com clareza essa lamentável realidade. Enquanto alguns gastavam

<sup>24</sup> Martín Marco, pálido, definhando, com a calça desgastada e a jaqueta puída, se despede do camareiro levando a mão à aba de seu triste e sujo chapéu cinza (p. 99).

<sup>25</sup> Martín Marco, o homem que não pagou o café e que olha a cidade como um menino doente e perseguido, mete as mãos nos bolsos da calça (p. 100).

<sup>26</sup> Martín Marco sorri e, como que se perdoando, se afasta da vitrine.

A vida – pensa – é isto. Com o que uns gastam para fazer suas necessidades a gosto, outros teriam para comer um ano. Está bem! As guerras deveriam ser feitas para que houvesse mais pessoas que façam suas necessidades a gosto e para que o resto possa comer um pouco melhor. O mal é que qualquer um sabe por que, nos os intelectuais continuamos comendo mal e fazendo nossas coisas nos cafés. Nossa por Deus! (p. 105).

tanto em supérfluos, a maior parte da população sofria com a fome e a miséria que assolava o país. Em *La Colmena*, percebemos que a diferença entre ricos e pobres é muito grande. Os problemas sociais se amontoam e a realidade do momento era a crise econômica. Martín Marco tem plena consciência dessa situação, dessa desgraça.

Continuando a análise sobre a personagem de Martín Marco, vemos que ele critica seu amigo, Paco, por não querer mais escrever. Tal episódio configura-se, no nosso entender, como uma crítica à ditadura de Franco, que usou a censura contra os intelectuais, os quais sofreram perseguição durante e depois da guerra, sendo forçados a uma cultura defeituosa, dirigida a princípios oficiais, que puseram obstáculos, com a intenção de que o desenvolvimento intelectual perdesse sua capacidade receptora no momento da contenda e só puderam fazê-la na clandestinidade.

Paco seria o contraponto da consciência e da produtividade literária de Martín Marco:

- Si esto de la miseria de los intelectuales se le hubiera ocurrido a Paco, ¡menuda! Pero no, Paco es un pelma, ya no se le ocurre nada. Desde que lo soltaron anda por ahí como un palomino sin hacer nada a derechas. Antes, aún componía de cuando en cuando algún verso, ¡pero lo que es ahora! Yo ya estoy harto de decírselo, ya no se lo digo más. ¡Allá él! Si piensa que haciendo el vago va a quedar, está listo. (p.108).<sup>27</sup>

No texto, vimos como se evidencia a fome e a miséria através da situação de Martín Marco, uma denúncia à situação em que implicitamente se fala da dificuldade de sobrevivência na Madri do pós-guerra. Uma vida que não vale a pena ser vivida, na qual muitos personagens vão para cama com fome porque não têm o que jantar. Martín sofre porque tudo que possui pertence ao cunhado, Roberto, o qual não sabe que sua mulher dá suas roupas, comida e até suas pontas de cigarro ao irmão que não trabalha. O fato de tudo se desenrolar às escondidas é, para Martín, a pior das humilhações.

---

<sup>27</sup> Se isto da miséria dos intelectuais tivesse ocorrido com Paco, pouco! Mas não, Paco é um chato, não pensa em nada. Desde que o soltaram anda por aí como um pombo sem fazer nada direito. Antes, ainda compunha de vez em quando algum verso. Mas o que é agora! Eu já estou cheio de dizer-lhe, já não sei mais o que dizer-lhe! Olha ele lá! Pensa quevai ficar se fazendo de vagabundo, está esperto (p. 108).

Cuando el marido no está en casa le fríe un huevo o le calienta un poco de café con leche al hermano, y cuando no puede, porque don Roberto, con sus zapatillas y su chaqueta vieja, hubiera armado un escándalo espantoso llamándole vago y parásito, la Filo le guarda las sobras de la comida en una vieja lata de galletas que baja la muchacha hasta la calle. (p. 113)<sup>28</sup>

[...]

Martín acabó de liar un pitillo con tabaco de don Roberto. (p. 116)<sup>29</sup>

[...]

Martín habla suplicante, acobardado, con precipitación. Martín está tembloroso como una vara verde. (p. 242)<sup>30</sup>

[...]

- No llevo documentos, me los he dejado en casa. Yo soy escritor, yo me llamo Martín Marco. (p. 242).<sup>31</sup>

Martín Marco faz parte do grupo de personagens desesperançados, incapazes de fazer alguma coisa para melhorar de vida. Quando não tem onde dormir e está com frio, depende da caridade de seus amigos ou de dona Jesusa, que deixa que ele durma na cama de uma das prostitutas que trabalham durante a noite. Ele também se aproveita da condição econômica de sua amiga Nate Robles para poder tomar um café.

Martín la miró temeroso. Martín mira com cierto miedo a todas las caras que resultan algo conocidas, pero que no llega a identificar. El hombre siempre piensa que se le van a echar encima y que le van a empezar a decir cosas desagradables; si comiese mejor, probablemente no le pasaría eso. (p. 185)<sup>32</sup>

[...]

Martín Marco vaga por la ciudad sin querer irse a la cama. No lleva encima ni una perra gorda y prefiere esperar a que acabe el metro, a que se escondan los últimos amarillos y enfermos tranvías de la noche. La ciudad parece mucho más suya, más de los hombres que, como él, marchan sin rumbo fijo con las manos en los vacíos bolsillos – en los bolsillos que, a veces, no están ni calientes – con la cabeza vacía, con los ojos vacíos, y en el corazón, sin que nadie se lo explique, un vacío profundo e implacable. (p. 236).<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Quando o marido não está em casa, frita um ovo ou esquenta um pouco de café com leite para o irmão, e quando não pode, porque o Sr. Roberto, com seus tênis e sua jaqueta velha, faz um escândalo espantoso chamando-o de vagabundo e parasita, Filo guarda as sobras da comida em uma lata velha de biscoitos, que a garota desce e leva até à rua (p.113).

<sup>29</sup> Martín acabou de fumar um cigarro do Sr. Roberto (p. 116).

<sup>30</sup> Martín fala suplicante, acovardado, com precipitação. Martín está tremendo como uma vara verde (p. 242).

<sup>31</sup> Não tenho documentos, os deixei em casa. Eu sou escritor, eu me chamo Martín Marco (p. 242).

<sup>32</sup> Martín a olhou temeroso. Martín olha com certo medo todas as caras que acabam sendo um pouco conhecidas, mas que não chega a identificar. O homem sempre pensa que vão criticá-lo e que vão começar a lhe dizer coisas desagradáveis; se comesse melhor, provavelmente não lhe passaria isso (p.185).

<sup>33</sup> Martín Marco vaga pela cidade sem querer ir pra cama. Não leva consigo nem um centavo e prefere esperar que acabe o horário do metrô, que se escondam os últimos amarelos e doentes

O escritor está sempre com medo da polícia, leva consigo um medo espantoso, que nem ele mesmo sabe explicar. Quando o policial lhe pede seus documentos, inventa uma desculpa para poder fugir da situação, provavelmente porque participou do sindicato de estudantes progressistas e tenha lutado ao lado dos republicanos. Martín é a metáfora dos republicanos, chamados de “rojos” durante e após a Guerra Civil Espanhola. Um retrato da realidade dos marginalizados, não apenas na narrativa, mas na história pessoal dos que viveram na própria pele a guerra.

Martín habla suplicante, acobardado, com precipitación. Martín está tembloroso como uma vara verde.

[...]

- No llevo documentos, me los He dejado em casa. Yo soy escritor, yo me llamo Martín Marco. (p. 242).<sup>34</sup>

Na condição de sujeitado também se encontra o fotógrafo Sr. Suárez, que reflete um sentimento de covardia e submissão frente a qualquer tipo de domínio. Seres resignados e desesperançados, incapazes de nenhum intento de melhora: “La voz del señor Suárez, al entrar en el café, se hizo aún más casquivana que de costumbre, era ya casi una voz de golfa de bar de camareras (p. 136).”<sup>35</sup>

A “fotógrafa”, como era chamada esta personagem por sua inclinação sexual, tenta fazer com que a sociedade não o discrimine. Não pretende impor valores nem substituir os critérios culturais daqueles que mais o desprezam.

La fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo, por la calle del Prado arriba, por la acera de la izquierda, según se sube, donde hay unos billares. Algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza.

- ¿Nos metemos aquí un rato, a ver posturas?

- No, déjalo; el otro día por poco me meten un taco por boca.

- ¡Qué guapetón estás, Pepe!

- ¡Cállate, bestia, que te van a oír!

---

bondes da noite. A cidade parece muito mais sua, mais dos homens que, como ele, anda sem rumo fixo com as mãos nos bolsos vazios – nos bolsos que, às vezes, não estão nem quentes – com a cabeça vazia, com os olhos vazios, e no coração, sem que ninguém lhe explique, um vazio profundo e implacável (p.236).

<sup>34</sup> Martín fala suplicante, acovardado com precipitação. Martín está tremendo como uma vara verde (p. 242).

- Não tenho documentos, os deixei em casa. Eu sou escritor, me chamo Martín Marco (p. 242).

<sup>35</sup> A voz do senhor Suárez, ao entrar no café, se tornou ainda mais desafinada que de costume, era quase uma voz de garçonete de bar de prostitutas.

- ¡Ay, bestia, tú siempre tan cariñoso! (p. 143).<sup>36</sup>

Neste contexto, o senhor Suárez passeia com seu namorado, Pepe, como se fossem um casal indo jogar bilhar, mas para a sociedade é muito difícil que esse tipo de comportamento seja aceito. O desprezo de todos é o que recebem quando são vistos juntos.

Pepe não assume totalmente seu lado homossexual e, às vezes, entra nos prostibulos para fazer de conta que está olhando as prostitutas. O senhor Suárez prefere disfarçar sua inclinação sexual para não sofrer violências físicas, visto que freqüenta lugares, onde os homens são maioria.

Pepe é uma personagem que humilha o senhor Suárez, pois não quer que os outros percebam que eles mantêm um relacionamento íntimo. Apesar de viver às custas do companheiro, Pepe o humilha sempre, com palavras grosseiras. O “besta” como é constantemente chamado pelo amante, está sempre sorrindo, pois a satisfação de estar com a pessoa que ama o deixa radiante. O que o entristece é a maneira como as pessoas o olham e o condenam.

### **3.3 Triunfadores: Doña Rosa, Don Mario de la Vega e Don Leonardo Meléndez**

Nesta sessão, faremos uma análise de alguns personagens que fazem ostentação e são obcecados pelo dinheiro; são exploradores e tiranos que impõem aos sujeitados inescrupulosamente sua autoridade.

Os que possuem dinheiro representam os triunfadores, abusam de seus subordinados com crueldade e se mostram soberbos. Na verdade, podem ser considerados uma metáfora do poder ditatorial de Franco e baseado na prepotência e na humilhação.

A primeira personagem que analisaremos é Dona Rosa, a dona do bar “La Delicia”, uma das personagens que é obcecada pelo dinheiro e que vive atemorizando os garçons de seu bar. São personagens que não têm medo de

---

<sup>36</sup> A fotógrafa e o Astilla foram, muito abraçadinhos, pela Rua do Prado acima, pela calçada da esquerda, segundo sobe, onde tem uns bilhares. Algumas pessoas, ao vê-los, voltavam um pouco a cabeça.

- Entramos aqui um minuto, para ver as reações?

- Não, deixe-o; outro dia por pouco não me metem um taco pela boca.

- Que bonito estás, Pepe!

- Cale-se, besta, que vão lhe ouvir.

- Ai, besta, você sempre tão carinhoso! (p.143).

expressar suas opiniões, abusam de seus subordinados com crueldade, como vemos na passagem a seguir:

A doña Rosa lo que le gusta es arrastrar sus arrobos, sin más, por entre las mesas. Fuma tabaco de noventa, cuando está a solas, y bebe ojén, buenas copas de ojén, desde que se levanta hasta que se sienta en la cocina, en una banqueta baja, y lee novelas y folletines, cuanto más sangrientos, mejor: todo alienta. (p. 47).<sup>37</sup>

Dona Rosa representa o abuso de autoridade e gosta de mostrar que é uma triunfadora nos negócios. Fuma cigarros caros para mostrar sua cômoda situação econômica, bebe os melhores licores e faz questão de ostentar seu dinheiro. Para ela, ler as notícias mais sangrentas é o que mais lhe dá prazer durante as manhãs.

Doña Rosa clava sus ojitos de ratón sobre Pepe, el viejo camarero llegado, cuarenta o cuarenta y cinco años atrás, de Mondoñedo. Detrás de los gruesos cristales, los ojitos de doña Rosa parecen los atónitos ojos de un pájaro disecado (p. 57).<sup>38</sup>

Dona Rosa é vista pelos garçons como uma figura poderosa que os intimida apenas com um olhar. Os olhos, embora pequenos, conseguem descobrir e perceber quando há algum problema no bar ou com seus subordinados.

A doña Rosa le preocupa la suerte de las armas alemanas. Lee con toda atención, día a día, el parte del cuartel general del Fuhrer, y relaciona, por una serie de vagos presentimientos que no se atreve a intentar ver claros, el destino de la Wehrmach con el destino de su café (p. 95)<sup>39</sup>

A Dona do café se preocupa com as notícias dos combates da Segunda Guerra Mundial, não exatamente com quem poderá vencer, mas o que será de seu café se as forças alemãs vencerem as italianas. O medo de perder o poder econômico, que a faz agir como uma ditadora, a deixa pensativa, pois, assim como a Alemanha depende de Hitler, seu café depende do dinheiro dos clientes.

<sup>37</sup> O que dona Rosa gosta é de arrastar sua gordura, sem mais nem menos, por entre as mesas. Fuma cigarro de noventa, quando está só, bebe ojén, boas taças, desde que se levanta até a hora que se senta na cozinha, em uma banqueta baixa, e lê romances e folhetins, quanto mais sangrentos melhor: por tudo suspira (p.42).

<sup>38</sup> Dona Rosa crava seus olhos sobre Pepe, o velho garçom chegado, quarenta ou quarenta e cinco anos atrás, de Mondoñedo. Detrás das grossas lentes, os olhos de dona Rosa parecem os atônitos olhos de um pássaro dissecado (p. 57).

<sup>39</sup> O que preocupa dona Rosa é a sorte das armas alemãs. Lê com toda atenção, dia a dia, parte do quartel-geral do Führer, e relaciona, por uma série de vagos presentimentos que não se atreve a tentar ver claros, o destino da Wehrmach com o destino de seu café (p. 95).

Entre as personagens triunfadoras está também o impressor don Mario de la Vega, cuja riqueza se exterioriza nos descomunais charutos que fuma, no gesto solene que adota ao falar com os mais modestos, presumindo dar gorjeta e soltando violentas gargalhadas que humilham os mais pobres. Ele assim leva seus negócios:

Ya en la taberna, don Mario se puso un poco pesado y le explicó que a él le gustaba tratar bien a sus subordinados, que sus subordinados estuvieran a gusto, que sus subordinados prosperasen, que sus subordinados viesen en él a un padre, y que sus subordinados llegasen a cogerle cariño a la imprenta. (p. 135).<sup>40</sup>

Don Mario de la Vega engana seus empregados fingindo ser um bom patrão. Mas o que realmente visa são os lucros de sua gráfica. Se os funcionários prosperassem, seus negócios também prosperariam, sendo que para isso teria que haver uma cooperação de ambos os lados. No fundo, o que realmente quer é que seus empregados entendam que o importante é trabalhar e não pensar em contrato de trabalho e outros direitos, ou seja, entender que o papel do empregado é de subordinado.

Outra personagem que exerce o papel de triunfador, embora viva de aparências, é o senhor Leonardo Meléndez, homem de família rica e de várias propriedades, inclusive fazendas. Mas, devido à crise nos negócios, perdeu tudo, como vemos na citação a seguir: “nosotros los Meléndez, añoso tronco emparentado con las más rancias familias castellanas, hemos sido otrora dueños de vidas y haciendas. Hoy, ya lo ve usted, ¡casi en medio de la rue!”(p. 69)<sup>41</sup>.

O Sr. Leonardo agora vive da ingenuidade de Segundo Segura, o engraxate do bar de dona Rosa, que emprestou seis mil pesetas de sua economia a ele e nunca mais recebeu o dinheiro de volta. Apesar disso, Segura o admira e é leal, mesmo sendo tratado como um cachorro sarnento. Quando está de mau humor, o senhor Leonardo o trata a pontapés.

Segundo Segura siente admiración por don Leonardo. El que don Leonardo le haya robado sus ahorros es, por lo visto, algo que le llena de pasmo y de lealtad. Hoy don Leonardo está locuaz con él, y

<sup>40</sup> No bar, o senhor Mário ficou um pouco chato e explicou que gostava de tratar bem seus subordinados, que seus subordinados se sentissem à vontade, que seus subordinados prosperassem, que seus subordinados vissem nele um pai e que seus subordinados chegassem a sentir carinho pela gráfica (p. 135).

<sup>41</sup> Nós, os Meléndez, de família tradicional, com parentesco com as mais distintas famílias castelhanas, fomos outrora donos de vidas e fazendas. Hoje, como você vê, quase no meio da rua! (p.69).

él se aprovecha y retoza a su alrededor como un perrillo faldero. Hay días, sin embargo, en que tiene peor suerte y don Leonardo lo trata a patadas. En esos días desdichados, el limpia se le acerca sumiso y le habla humildemente, quedamente (p. 69-70).<sup>42</sup>

O engraxate é submisso e feliz. Embora não seja correspondido nem mesmo com um sorriso e se pudesse emprestaria ao senhor Leonardo outros seis mil duros.

O triunfo desses acomodados economicamente pode ser percebido num simples gesto e seus subordinados se sentem no dever de servi-los, ainda que não consigam obter um simples sorriso como forma de agradecimento, como vemos no trecho a seguir: “Don Leonardo no paga el servicio, no lo paga nunca. Se deja limpiar los zapatos a cambio de un gesto. Don Leonardo es lo bastante ruin para levantar oleadas de admiración entre los imbéciles” (p. 93).<sup>43</sup>

### **3.4 Mercantes do corpo: Victorita, Señorita Elvira e Mercedita**

Nesta sessão, faremos uma análise de algumas personagens que, devido a sua situação econômica, se veem obrigadas a prostituir-se para obter dinheiro. O conflito interior se mistura com a situação humilhante de ter que vender seus corpos para alguns homens que possuem dinheiro. Circunstância que retrata as duras condições em que se encontravam muitas mulheres jovens no período do pós-guerra.

Segundo Frank Nabeta, em sua dissertação “O triunfo da inércia: poder, violência e alienação em *La Colmena*”, a prostituição se apresenta como uma atividade de sobrevivência e bem distinta da aquisição de riquezas. Para ele, as prostitutas não são mostradas de forma homogênea; elas se distinguem bem umas das outras pelo caráter e pelos motivos que às levaram a essa atividade (2006, p. 42).

---

<sup>42</sup> Segundo Segura sente admiração pelo senhor Leonardo. Que o senhor Leonardo lhe tenha roubado suas economias é, pelo visto, algo que lhe enche de admiração e lealdade. Hoje o senhor Leonardo está locaz com ele, e ele se aproveita e salta alegremente ao seu redor como um cachorrinho de madame. Tem dias, contudo, que tem azar e o senhor Leonardo o trata a patadas. Nestes dias infelizes, o engraxate se aproxima submisso e lhe fala humildemente, cuidadosamente (p.69-70).

<sup>43</sup> O Sr. Leonardo não paga o serviço, nunca paga. Deixa que limpe os seus sapatos em troca de gesto. O Sr. Leonardo é bastante ruim para levantar ondas de admiração entre os imbecis. (p. 93).



Iremos a analisar a personagem Victorita, uma jovem que devido à doença de seu namorado vê-se numa situação econômica bastante difícil e acaba sendo obrigada a prostituir-se.

A Victorita no le faltó nada para echarse a llorar; Ella sabía muy bien dónde se metía. Victorita andaba por los dieciocho años, pero estaba muy desarrollada y parecía una mujer de veinte o veintidós años. La chica tenía un novio, a quien habían devuelto del cuartel porque estaba tuberculoso; el pobre no podía trabajar y se pasaba todo el día en la cama, sin fuerzas para nada, esperando a que Victorita fuese a verlo, al salir del trabajo. (p. 180).<sup>44</sup>

Victorita se encontra em uma situação difícil e sofre muito para conseguir resolver seus problemas. Ela sabe muito bem o que precisa fazer para ganhar dinheiro, por isso negociava clientes com Dona Ramona, a cafetina que lhe consegue os encontros. Victorita ainda que seja muito jovem, aparenta ser muito mais velha.

A doença do namorado é o motivo por que se deita com outros homens e comprar-lhe os remédios adequados ao tratamento é o meio mais rápido para conseguir que ele fique curado. Victorita o ama e se não fosse pelo seu problema, jamais o trairia, pois, para ela, o mais importante era vê-lo curado, como vemos na passagem abaixo.

Victorita no pedia más que comer y seguir queriendo a su novio, si llegaba a curarse alguna vez. Victorita no sentía deseos ningunos de golfeear; pero a la fuerza ahorcan. La muchacha no había golfeado jamás, nunca se había acostado con nadie más que con su novio. Victorita tenía fuerza de voluntad y, aunque era cachonda, procuraba resistirse. Con Paco siempre se había portado bien y no lo engañó ni una sola vez. (p. 221).<sup>45</sup>

Seu maior desejo é se casar com seu namorado, Paco, que está tuberculoso, para sair o mais rápido possível da casa de sua mãe com a qual não se dá bem.

---

<sup>44</sup> Não faltou nada para que Victorita começasse a chorar. Ela sabia muito bem onde estava se metendo. Victorita tinha mais ou menos dezoito anos, mas estava muito desenvolvida e parecia uma mulher de vinte ou vinte e dois anos. A menina tinha um noivo, que haviam devolvido do quartel porque estava tuberculoso; o pobre estava tuberculoso; o pobre não podia trabalhar e passava o dia todo na cama, sem forças para nada, esperando que Victorita fosse vê-lo, sair do trabalho. (p. 180).

<sup>45</sup> Victorita não pedia nada além do que comer e continuar amando seu namorado, se chegasse a se curar algum dia. Victorita não sentiria desejos nenhum de se prostituir; mas, o fim justifica os meios. A moça nunca havia se prostituído, nunca havia se deitado com ninguém, a não ser com seu namorado. Victorita tinha força de vontade e, ainda que fosse brincalhona, procurava resistir. Com Paco sempre havia se comportado bem e não o enganou nem uma só vez (p. 221).

Paco está doente e não pode trabalhar, por isso, o casal não tem dinheiro suficiente para o casamento, mas Victorita está convencida de que ele poderia se curar se tivesse os medicamentos adequados, que são muito caros, por isso ela se deita com outros homens, como don Mario de la Veja, em troca de dinheiro.

En el café, don Mario le dijo a Victorita:

- Yo te daría dinero para que se lo lleves a tu novio, pero, hagamos lo que hagamos, él se va a creer lo que le dé la gana, ¿no te parece? (p. 260).<sup>46</sup>

Outra personagem que também se prostitui por problemas econômicos é a senhorita Elvira, uma prostituta de idade avançada que passa a maior parte do tempo no café de Dona Rosa. Abandonada por seu amante, Paco, ela não tem como se sustentar e encontra na prostituição essa possibilidade de sobrevivência.

La señorita Elvira lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecía la pena vivirla. No hace nada, eso es cierto, pero por no hacer nada, ni come siquiera. Lee novelas, va al café, se fuma algún que otro tritón y está a lo que caiga. Lo malo es que lo que cae suele ser de pascuas a ramos, y para eso, casi siempre de desecho de tiente e defectuoso (p. 53).<sup>47</sup>

Elvira é uma personagem que se conforma com pouco e que tudo aceita. É uma prostituta que não consegue mais clientes como antes, já não faz tanto sucesso com os homens porque o tempo lhe mostra através de sua aparência que sua época já passou. Essa visão pessimista de seu destino demonstra a preocupação com sua situação financeira. Considerada pelo narrador como “um mueble en el café de doña Rosa, suele decir a todo amén” (p. 273)<sup>48</sup>. Elvira reflete a perda de esperança no futuro, no momento a única preocupação é ter o que comer.

Elvira no sabe qué contestar. La pobre es una sentimental que se echó a la vida para no morirse de hambre, por lo menos, demasiado de prisa. Nunca supo hacer nada y, además, tampoco es guapa ni de

<sup>46</sup> No café, o senhor Mário disse a Victorita:

- Eu te daria dinheiro para que você levasse a seu namorado, mas, façamos o que façamos, ele vai acreditar no que lhe dê vontade, você não acha?(p. 260).

<sup>47</sup> A senhorita Elvira leva uma vida de cachorra, uma vida que olhando bem, nem vale a pena vivê-la. Não faz nada, sequer come. Lê romances, vai ao café, fuma um ou outro cigarro e está para o que der e vier. O mal é que, o que aparece, só aparece uma vez na vida outra na morte, e com isso, para ela quase sempre, só sobra o resto e o defeituoso (p. 53).

<sup>48</sup> (...) um móvel no café de dona Rosa, costuma dizer amém pra tudo. (p. 273).

modales finos. En su casa, de niña, no vio más que desprecio y calamidades (p. 71).<sup>49</sup>

Seguramente entre as personagens que se veem obrigadas a comercializar seus corpos na prostituição está o caso mais espantoso, o da menina de treze anos, Merceditas Olivar Vallejo, que, vendida por 500 pesetas, começa a frequentar a casa de encontros de dona Celia Vecino.

Tiene trece años y el pecho le apunta um poco, como uma rosa pequeñita que vaya a abrir. Se llama Merceditas Olivar Vallejo, sus amigas le llaman Merche. La familia desapareció con la guerra, unos muertos, otros emigrados. Merche vive con una cuñada de la abuela, una señora vieja llena de puntillas y pintada como una mona, que lleva peluquín y que se llama doña Carmen. En el barrio a doña Carmen le llaman, por mal nombre. “Pelo de muerta”. Los chicos de la calle prefieren llamarle “Saltaprados” (p. 303-304).<sup>50</sup>

Merceditas além de perder seus pais na guerra, ainda sofre a humilhação de ser vendida pela cunhada de sua avó, uma mulher considerada feia, mas que, na verdade, paira sobre essa feiura a hipocrisia e a falsidade da sociedade. A falta de sorte na vida, fez com que a menina caísse nas garras de pessoas vulgares. Dona Carmen representa a hipócrita moralidade e o falso convencionalismo. As circunstâncias sociais mostram o que figuras como a de Dona Carmen são capazes de fazer para fugir da fome e da miséria. O sexo acaba sendo o comércio propiciado aos seres esmagados em virtude das circunstâncias sociais.

Doña Carmen vendió a Merceditas por cien duros, se la compro don Francisco, el del consultório.

Al hombre le dijo:

- ¡ Las primicias, don Francisco, las primicias! Un clavelito!

Y a la niña:

- Mira, hija, don Francisco lo único que quiere es jugar, y además, ¡ algún día tenía que ser! ¿No comprendes? (p.304).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Elvira não sabe o que responder. A pobre é uma sentimental que se jogou na vida para não morrer de fome, pelo menos, não tão depressa. Nunca soube fazer nada e, além disso, também não é bonita nem de corpo esbelto. Em sua casa, quando criança, não viu outra coisa, senão desprezo e calamidades (p. 71).

<sup>50</sup> A menina tem treze anos e o seio já aparece um pouco, como uma rosa pequena que está brotando. A família desapareceu com a guerra, uns mortos outros emigrados. Merche vive com uma cunhada da avó, uma senhora velha, cheia de rendas e pintada como uma macaca, que usa peruca e que se chama dona Carmen. No bairro, lhe apelidam de “cabelo de morta”. Os meninos da rua preferem chamá-la de “gafanhoto” (p. 303-304).

<sup>51</sup> Dona Carmen vendeu Merceditas por cem duros, comprou-a o Sr. Francisco, o dono do consultório.

Disse ao Homem:

Merceditas foi vendida por cem duros. Mas, pior que perder sua pureza, foi ter que se submeter às vontades de um homem mais velho para poder sobreviver. Para Dona Carmen, Merche teria que se conformar com seu destino; se teria que perder a pureza algum dia, que fosse para um homem que tivesse como pagar. A menina teve seu destino traçado pelas mãos de outros.

Essas mulheres estão expostas a uma situação difícil e humilhante, mas são obrigadas a prostituir-se porque possuem motivos, responsabilidades e preocupações diferentes. Jovens que muito cedo tiveram que conhecer o lado amargo da vida. Diferentes histórias que descrevem a precária situação econômica de cada uma dessas personagens. As Atitudes que essas jovens tiveram diante das dificuldades, nos provocam compaixão e muitas vezes não nos deixam julgá-las por seus atos. Embora a sociedade condene esse tipo de comportamento.

A essas três figuras femininas não lhes restou mais nada a não ser aceitar seus destinos, vidas estilhaçadas pela guerra civil. As reações dessas três mulheres desvendam a força da natureza feminina, que se sujeitam a vários tipos de sofrimento, seja psicológico ou físico, um motivo constante é o que as faz ir além, pois ainda que pareçam frágeis e desprotegidas, representam figuras expressivas.

Essa postura, ou seja, esse motivo comum chamado de racionamento econômico deixou seqüelas, pois agravou o martírio dessas mulheres que carregam o peso e a esperança de sobreviver, embora para isso tenham que ferir os valores conservadores da família espanhola.

---

De primeira mão, Sr. Francisco, de primeira mão! Uma rosinha!

Disse à menina:

- Olha, filha, a única coisa que o Sr. Francisco quer é brincar, e além do mais, algum dia tinha que ser! Não compreendes? (p. 304).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*La Colmena* impõe sem atenuantes uma nova forma de narrar e ao mesmo tempo recupera uma tradição na literatura que havia ficado omitida pela guerra civil e suas consequências. Sendo um marco no realismo dos anos cinquenta, supera as pontuais concessões históricas porque elabora um ponto de vista pessoal e adquire sentido de todas as dependências culturais que foram assinaladas.

Talvez, assim, possamos entender porque *La Colmena* é o romance que abre um novo universo para a narrativa contemporânea e, ao mesmo tempo, permanece inadjetivada em relação a todas as tendências e opções que a sucederam. Esse relato que descobre definitivamente a conflitividade da história cotidiana, que se detém numa coletividade empobrecida, que encurta o tempo e o espaço.

As opiniões críticas sobre *La Colmena* não podiam ser gerais e precisas, por causa das comparações pontuais e do rigoroso uso celiano da adjectivação, ou seja, Cela dava a suas personagens vários adjetivos, isso levava os críticos à indecisão sobre em que corrente literária estaria inserida a narrativa de *La Colmena*. Sendo assim, o romance mais decisivo no âmbito da literatura do pós-guerra, é ao mesmo tempo um texto que em sua significação global não admite nem tem continuação.

Depois de tudo que já foi dito sobre o lugar que *La Colmena* ocupa no desenvolvimento do romance espanhol contemporâneo, vimos que esta obra possui traços do romantismo existencial e do social, mas é a obra claramente precursora do romance social dos anos 50, iniciando uma nova etapa no romance espanhol.

Em *La Colmena*, os aspectos negativos do mundo são acentuados nas narrativas. Nas palavras do narrador, vemos disseminada a violência, a feiura física das personagens e suas necessidades como: a fome, a luxúria, a doença, entre outras. A descrição abominável do caráter e do corpo dos personagens nos provoca a sensação de asco, enquanto lemos cada uma de suas várias histórias.

Não poderíamos terminar esta pesquisa sem fazer um balanço das inúmeras consequências que a Guerra Civil Espanhola deixou. No que diz respeito ao aspecto econômico, a principal foi o afundamento parcial do nível de renda. Além disso, a consequência política foi de uma magnitude impressionante, visto que, significou o final de um período democrático, substituído por uma ditadura sangrenta que se prolongou por meio século. Mas a principal consequência foi a grande quantidade de

perdas humanas (talvez mais de meio milhão) nem todas atribuídas as ações bélicas, mas à repressão franquista.

Podemos considerar como consequência destacada o elevado número de artistas exilados e mortos durante o conflito. Nesse período a ditadura colocou um freio à cultura. Dentre as consequências a que nos propuzemos ressaltar, está a pobreza cultural, pois para os intelectuais foi o que o período pós-guerra representou, no qual os artistas foram vítimas do silêncio e da opressão.

Em *La Colmena* Camilo José Cela retrata as mazelas sociais em uma narrativa repleta de ironia e cinismo, na qual a realidade afetou a narrativa e o autor empreendeu a produção do romance social. Nesta obra Cela tenta refletir os fatos com objetividade, faz uma descrição com intenção crítica, com isso consegue grande importância na narração.

Combinar todos os fragmentos para conseguir a unidade global do romance foi para Cela muito difícil. Mas essa construção minuciosa de cada um destes fragmentos narrativos implicou em pequenas obras maestras, muitas vezes com valor literário independente. Com essa obra o escritor conseguiu contribuir para o apogeu do neo-realismo e do realismo social.

Por seus próprios valores, *La Colmena* é a obra áurea do escritor espanhol Camilo José Cela e, sem dúvida, um título-chave da literatura espanhola posterior à guerra civil. A dualidade que vimos assinalada devolve a *La Colmena* o específico sentido de sua originalidade e sempre surpreendente atualidade narrativa.

Sendo assim, podemos afirmar que o fato de Cela ter participado da Guerra Civil Espanhola como soldado combatente, o levou a utilizar o tremendismo na narrativa de suas obras, principalmente em *La Colmena*.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ASSMANN, Aida. **Erinnerungsriume**. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedâ'chtnisses. Munique: C.H. Beck, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

ASÚN, Raquel. **Introducción biográfica y crítica a Cela: *La Colmena***. Madrid: Castalia, 1990.

\_\_\_\_\_. ***La Colmena*, de Camilo José Cela**. Barcelona: Laia, 1982.

BALLESTER, Gonzalo Torrente; CASTELLET, José María. *La Colmena*. In: RICO, Francisco (org). **Historia y crítica de la literatura española**. VII, Barcelona: Crítica, 1980.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BASANTA, Angel. *Literatura de la posguerra*. **Cuadernos de estudio 26**. Madrid: Cincel, 1992. p. 11-39.

BEEVOR, Antony. **A Batalha pela Espanha:** a Guerra Civil Espanhola 1936-1939. Trad. María Beatriz de Medina. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I).

CANAVAGGIO, Jean. **Historia de la literatura española entre 1936 y 1980:** Historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1985.

CELA, Camilo José. **La Colmena**. Madrid: Alianza, 2002

CERQUEIRA, João Francisco Delgado. **Arte e literatura na guerra civil de Espanha**. Porto Alegre: Zouk, 2005.

COLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Críticos**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969.

\_\_\_\_\_. **Da crítica e da nova crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

CRUZ, Lucenne. **As meninas de Picasso**. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed03/pdf/LucenneCruz.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2012.

GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LÓPEZ, García. **História de la literatura espanhola**. Barcelona: Vicens vives, 1983.

GALZERANI, M.C.B. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin In: FARIA, A.L.G. de; DEMARTINI, Z, de B.F; PRADO, P.D.(org). **Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças**. Campinas: Autores Associados, 2002.

GAY ARMENTEROS. **La España del siglo XX**. Madrid: Edi-6, 1986.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIBSON, Ian. **Biografía de Federico García Lorca**. (1998) Disponível em: <[http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La muerte](http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La%20muerte)>. Acesso em: 20 maio 2012.

GULLÓN, Germán. **Introducción crítica a la novela de posguerra**. (2006) Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0193759217816201890035/p000>>. Acesso em: 28 mar. 2012.

GULLÓN, Ricardo. **Idealismo y técnica em Camilo José Cela**. *Insula*, 70, 15 out. 1951. p.3.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ILIE, Paul. **La novelística de Camilo José Cela**. Madrid: Gredos, 1971.

JACOBY, Sissa. **A ficção de Camilo José Cela: além do bem e do mal**. São Carlos: Eduscar, 1994.

LEIBNIZ, W. **Os Princípios da Filosofia Ditos a Monadologia**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

LÓPEZ, José García. **História de la literatura española**. Barcelona: Vicens vives, 1983.



LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

NABETA, Frank. **O Triunfo da inércia: poder, violência e alienação em “La Colmena” de Camilo José Cela**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

NAVAJAS, Gonzalo. La novela española de pos-nación. **Revista Ínsula**, n. 688, 2004, Madrid, p.13-15.

PANERO, Martín (1972) Noticia de Camilo José Cela. In: **Revista Stylo**, 12. Temuco, Chile: Ed. Universitaria de La Frontera, 1972.

PICASSO, Pablo. **Guernica**. 1937. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=322>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

\_\_\_\_\_. **As meninas**. 1957. Disponível em: <<http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/mpb70-433.html>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

SOBEJANO, Gonzalo. **La Colmena: caminos incertos**. Disponível em: <[http://www.books.google.com.br/La Colmena: caminos incertos](http://www.books.google.com.br/La%20Colmena%3A%20caminos%20incertos)>. Acesso em 26 set. 2011.

\_\_\_\_\_. La colmena: olor a miseria. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, 1978, p. 113-126.

\_\_\_\_\_. **Direcciones de la novela de postguerra**. (1972) Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/direccionesdelanoveladepostguerra>>. Acesso em: 18 maio 2011.

URRUTIA, Jorge. **Introducción a La Colmena**. Madrid: Cátedra, 2000.

VELÁZQUEZ, Diego. **Las meninas**. 1656. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

VILLANUEVA, Sanz. S. **Historia Social de la novela española (1942-1975)** (Tomo II). Madrid: Alhambra, 1980.