São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

O TRIUNFO DA INÉRCIA - PODER, VIOLÊNCIA E ALIENAÇÃO EM *LA COLMENA* DE CAMILO JOSÉ CELA

Frank Nabeta

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

O TRIUNFO DA INÉRCIA - PODER, VIOLÊNCIA E ALIENAÇÃO EM *LA COLMENA* DE CAMILO JOSÉ CELA

Frank Nabeta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Valeria de Marco

RESUMO

Após a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), conflito que durou quase três anos e culminou com a vitória das forças conservadoras fascistas e o estabelecimento da ditadura do general Francisco Franco, a Espanha atravessou um período de extrema miséria e desolação, período também conhecido como “años de hambre”.

Camilo José Cela retrata as mazelas sociais deste período em uma narrativa repleta de ironia e cinismo em *La Colmena*, romance que abriu portas para o realismo social na década de 50.

Na obra de Cela, a perspectiva fragmentada da realidade, a reprodução dos valores conservadores e o conformismo disseminados no cotidiano constroem um quadro de inércia e desolação sociais, onde cada indivíduo é obrigado a aceitar a condição em que se encontra, tentando sobreviver por mais um dia em uma sociedade alienada e violenta.

Palavras-chave: La Colmena; Camilo José Cela; romance e franquismo; romance no pós-Guerra Civil Espanhola; realismo social.

ABSTRACT

After the Spanish Civil War (1936-1939), which lasted nearly three years and culminated in the victory of the conservative fascist forces and the establishment of General Franco’s dictatorial regime, Spain experienced times of extreme poverty and despair known as “años de hambre”. In *La Colmena*, Camilo José Cela depicts the social maladies of that time through a narrative where irony and cynicism abound. The novel cleared the way for social realism in the 50’s.

In Cela’s work the fragmented perspective of reality, the reproduction of conservative values and the resignation disseminated in everyday life paint a portrait of inertia and social despair, where each individual is obliged to accept the conditions in which they find themselves and tries to survive one more day in a violent and alienated society.

Key-words: La Colmena; Camilo José Cela; novel in post-Spanish Civil War; novel and franquism; social realism.

Dedicatória

à Lany

por tudo

Agradecimentos

Agradeço a Valeria de Marco pela amizade, pela confiança,
pela liberdade de pensar e correr riscos.

ÍNDICE

Apresentação.....p.07

Capítulo I

1.1 Tempos sombrios.....p.09

1.2 Camilo José Cela, *La Familia de Pascual Duarte* e o *Tremendismo* .....p. 11

1.3 *La Colmena* e romance de narrativa dura .....p. 13

1.4 A queda do narrador.....p. 23

Capítulo II

2.1 O mosaico de uma sociedade estagnada.....p. 26

2.2 Pequenos negócios.....p. 28

2.3 Submissão.....p. 36

2.4 A moralidade da classe média.....p. 37

2.5 Prostituição.....p. 39

2.6 A marginália.....p. 48

2.7 O discurso da inércia.....p. 51

2.8 A miséria da reflexão.....p. 60

2.9 O trajeto da marginalização.....p. 71

Capítulo III

Fragmentação e contingência.....p. 78

Palavras finais.....p. 88

Bibliografia.....p. 89

APRESENTAÇÃO

Após o curto período do governo republicano na Espanha, a vitória das forças conservadoras na Guerra Civil Espanhola e o estabelecimento da ditadura de Francisco Franco instalaram um clima de derrota e conformismo nos segmentos populares, fazendo do país uma terra de utopias mortas.

La Colmena apresenta as convenções sociais como mecanismos de reprodução e manutenção do imobilismo social estabelecido na Espanha após a vitória das forças conservadoras na guerra civil. O conformismo e o desespero difundidos no cotidiano de Madrid garantiram a hegemonia das elites e tornaram-se elementos inerentes à ordem social.

A narração apresenta a consciência estreita e fragmentada da classe média baixa urbana e a ausência de ação como traços da dinâmica social vigente no período. O vínculo elementar entre o consumo e a sobrevivência passa a reger todas as relações da obra, aludindo a sólidas estruturas de poder.

Na representação do que Lukács definiu como um "mundo abandonado por deus", o mundo moderno e desencantado da burguesia, onde a realidade é regida pela realidade pragmática, a fragmentação da narrativa expõe a consciência igualmente fragmentada do indivíduo submisso, isolado de seu próprio mundo, formando uma sociedade desintegrada.

Cela utiliza uma construção fragmentária para representar uma sociedade que não se constitui como idéia integrada, mas como uma multiplicidade de dramas individuais que se cruzam e se encadeiam sobre as ruas da cidade. Dentre as relações de poder praticadas entre as personagens, o narrador, nivelado a uma condição muito próxima a de suas personagens, leva o leitor a perder-se através de caminhos tortuosos, sugestões literárias e situações ironicamente vazias. Nesta metrópole, o indivíduo se perde na fragmentação de sua própria consciência, permanece preso em um tempo estático que se repete e o imobiliza, aceitando a sua realidade e sua condição como inerentes a ele.

A violência sutil que permeia todas as relações da sociedade, a exploração econômica, a corrupção, o terror de Estado, a indiferença e o cinismo apresentam-se no texto de forma fria, constante e banal.

A análise de *La Colmena* oferece não apenas um estudo literário ou histórico do cotidiano de uma cidade, mas também o retrato de uma mentalidade, o sentimento de isolamento e desespero disseminado no cotidiano, que atua em cada indivíduo como mecanismo para a manutenção de uma ordem social estática e rígida.

CAPÍTULO I

1.1 Tempos sombrios

Vivimos un poco el tiempo de la osadía, ese espetáculo que algunos hombres de limpio corazón contemplan atónitos desde la barrera sin entender demasiado lo que sucede, que es bien claro. [1]

Após perder suas últimas colônias fora da África (Cuba, Porto Rico e Filipinas), Espanha entrou no século XX atravessando uma crise econômica sem precedentes. Mantendo-se até então por meio da exploração colonial, o país atravessou a modernidade sem o desenvolvimento de uma política voltada à produção interna. Em 1923, o rei Alfonso XIII aceitou que o general Primo de Rivera assumisse o governo e instaurasse sua ditadura até ser deposto em 1931.

Famintas e cansadas de um país de estrutura arcaica, as classes populares organizadas pelos movimentos socialistas, comunistas, anarquistas e democratas, reivindicavam profundas reformas sociais. Em 12 de abril de 1931, após a vitória dos democratas e progressistas de esquerda nas eleições municipais, Francesc Macià instaurou a República Catalã. Em Madrid organizou-se o governo provisório, e em dezembro do mesmo ano, Espanha tornou-se República Popular dos Trabalhadores.

O governo da Frente Popular reuniu quase todos os setores da esquerda, promoveu uma política que priorizou políticas educacionais, possibilitou autonomia dos territórios catalão e basco, promoveu a reforma agrária, a produção agrícola e industrial voltada ao mercado interno, reconheceu as liberdades individuais, instituiu o divórcio, entre inúmeras conquistas sociais. Estas reformas inquietaram os segmentos conservadores da sociedade espanhola (grandes proprietários, alto clero, militares) que se organizaram contra o governo republicano da "Espanha vermelha" (reformistas, comunistas, anarquistas, operários, pequenos agricultores).

A Guerra Civil Espanhola, iniciada com o golpe militar de julho de 1936, durou quase três anos. A estimativa de mortos no conflito gira em torno de um milhão de pessoas, considerando que, além dos conflitos, não eram registradas as mortes nas

[1] Camilo José Cela. *La Colmena*. p. 211.

inúmeras execuções. Em 1939, o general das forças nacionalistas, Francisco Franco, assumiu o governo como *Caudilho*, líder militar centralizador dos poderes nos moldes do fascismo italiano e do nazismo alemão. Mesmo após a rendição das forças republicanas, as tropas nacionalistas de Franco mantiveram a perseguição e executaram milhares de membros da "Espanha vermelha". O número de exilados foi estimado em 340.000 pessoas[2]. Entre os exilados e mortos nas execuções estava grande parte da intelectualidade responsável pela educação e cultura republicanas. Mergulhado no regime fascista de Franco, o país atravessou a década seguinte em um cenário de fome, miséria, prostituição, violência e intensa perseguição política.

> En los cuarenta – los 'años de hambre" que siguieron a los largos meses de una guerra civil devastadora - , la miseria de la mayoría y el enriquecimento descarado de unos pocos coincidieron con una defensa a ultranza de la ortodoxia política y religiosa. La represión, la violencia, las frustraciones y la lucha por la supervivencia estaban a la orden del día en una España aislada y autárquica[3]

A oeste, Portugal sofria uma realidade muito semelhante, com a ditadura do regime salazarista (1932-68) enquanto a leste, os demais países da Europa ingressavam na Segunda Grande Guerra, mantendo a Espanha isolada e sem recursos para a sua reconstrução. Durante os conflitos da Segunda Grande Guerra, Franco manteve uma política de apoio risível, oferecendo apenas um apoio retórico aos países nazi-fascistas que o haviam ajudado a tomar o poder. No contexto interno, o regime franquista providenciou um estado de terror doméstico mantendo-se inflexível na perseguição e execução de seus dissidentes.

Após a guerra civil, os meios de comunicação espanhóis, sob o forte controle da censura, limitavam-se a difundir a propaganda oficial do Estado. Na partilha do governo após a guerra, a *Falange* assumiu o controle dos sindicatos e a área da cultura, mantendo a literatura restrita a publicações nacionalistas, ao ufanismo e ao *kitsch* típico dos regimes ditatoriais como o romance folhetinesco da *novela rosa*.

---

[2] estimativa de Hugh Thomas. *A Guerra Civil Espanhola*. p. 339.
[3] RICO, Francisco. "La palabra confiscada: la novela" in *Historia de la literatura española*. tomo VI. p. 253.

1.2 Camilo José Cela*, La Familia de Pascual Duarte* e o *tremendismo*

A fama de Camilo José Cela surge em 1942, com a publicação de seu primeiro romance, *La Familia Pascual Duarte*. Admirador da obra de Pío Baroja, Cela pediu para que ele prefaciasse a primeira edição de seu livro. Baroja recusou o pedido respondendo que "se era para ir para a cadeia, que ele, Cela, fosse sozinho"[4]. Contrário ao que pensava Baroja, Cela não foi preso e, através de uma rara concessão da censura, sua obra foi publicada.

Sendo elogiada por várias publicações falangistas[5], os críticos desfavoráveis à obra fizeram uma descrição mais adequada do tremendismo a que seria depois associada.

> ¡Demasiados elementos de terror para ciento cincuenta páginas! (Manuel Iribarren, *Arte y Letras*, nº 11; 01-09-1943)[6]

> Obra literaria notable; no se debe leer, más que por inmoral, que lo es bastante, por repulsivamente realista. Su nota es la brutal crudeza con que se expresa todo, incluso lo deshonesto [...] Contagiada del fatalismo ruso, llegan sus personajes al crimen contra su propia voluntad [...]. (*Ecclesia* nº 140; 18-03-1944)[7].

La Familia de Pascual Duarte obteve sucesso imediato de público, com a primeira tiragem de mil e quinhentos exemplares esgotada em menos de um ano. O relato em primeira pessoa das desventuras e crimes de um homem miserável e brutalizado no interior da Espanha logo se destacou no cenário de pouca expressão do período. Em sua segunda edição de 1943, porém, o romance teve decretada a sua proibição. Decreto um tanto tardio, pois quando a polícia chegou às lojas, não havia mais nenhum exemplar para ser apreendido[8].

---

[4] Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destino. 1951. apud. JACOBY, Sissa. *Camilo José Cela: além do bem e do mal*. p. 16.
[5] Julio Rodrigues Puértolas descreve com detalhes as relações, tanto de afinidade quanto de divergências, de Camilo José Cela com as publicações da Falange em *Literatura Fascista Española*, vol. I. p. 584-588.
[6] Puértolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Española*. vol I. p. 590.
[7] Ibdem. p. 590.
[8] Ibdem. p. 590.

Em 1946, em resposta ao Diretor Geral de Imprensa, Tomás Cerro, que considerou a narração dos crimes de Pascual Duarte "absolutamente intolerável", Pedro Rocamora, Diretor Geral de Propaganda, observou:

> Camilo José Cela me parece un hombre anormal. Tengo la satisfación de haberle suspendido el derecho civil. Su novela me la leí el otro día a la vuelta de Barcelona, en las dos horas que duró el viaje en avión. Después de llegar a mi casa me sentí enfermo y con un malestar físico inexplicable. Mi familia lo atribuía al avión, pero yo estoy convencido que tenía la culpa Cela. Realmente es una novela que predispone inevitablemente a la nausea. (...) Esta novela fue autorizada antes de llegar aquí yo; la única novela que ha intentado publicar Cela, siendo yo Director General, he tenido la enorme satisfacción de prohibírsela.[9]

A descrição direta e muitas vezes irônica das relações humanas em seus aspectos mais repulsivos e brutais de *La Familia de Pascual Duarte* despertou a literatura para uma estética que passou a ser definida como *tremendismo*. Avesso a definições literárias, Cela comenta: "La obra de arte tremendista – alguién quizá, pudiera aclarar si esta contrahecha palabreta es algo más que imprecisa y estúpida – que no quiera caer en el cisma ha de retratar el mundo con una cruel y descarnada sinceridad."[10]

---

[9] Conde, Camilo José Cela. *Cela, mi padre. La vida íntima y literaria de Camio José Cela contada por su hijo*. Madrid: Temas de Hoy, 1989. p.239. apud. Jacoby, Sissa. *Camilo José Cela: além do bem e do mal*. p.182.
[10] Cela, Camilo José. *La rueda de los ocios*. p.17.

1.3 *La Colmena* e o romance de narrativa dura

Gênero mimético por excelência, o romance passa a representar o absurdo histórico do século XX, a "era dos extremos", com a intensidade própria de sua realidade. A visão e a arte contemporâneas abandonaram normas estéticas rígidas, deixando de apresentar causas ou soluções, para oferecer uma visão crua da realidade e seus problemas latentes. A cegueira ideológica induzida pelo Estado e pelo *establishment* através da propaganda e dos meios de comunicação gerou uma perspectiva limitada em que a realidade mais óbvia, concreta e elementar tornou-se uma dimensão não visível. Esta realidade torna-se então própria para ser representada literariamente.

Tornando uma constante tentativa de apreender a condição na qual a humanidade se atirou, o romance abandonou as formas dogmáticas de representação e passou a retratar a realidade individual assumindo todas as demais formas literárias e não-literárias que ele pudesse absorver: cenas de cinema, crônicas, notícias de jornal, jargões científicos, jurídicos, médicos, gírias, propaganda, fluxos de conciência, conversas de comadre. Qualquer forma lingüística presta-se a ser incorporada ao romance, este que se tornou um anti-gênero, uma eterna auto-traição, cuja única definição é a própria ausência de definições.

Nas primeiras décadas do século XX, o romance envereda por dois caminhos bem distintos: o romance de profundidade psicológica (Proust, Joyce, Virginia Woolf), no qual o mundo é tomado a partir de uma perspectiva individual e subjetiva, repleto de conceitos, juízos e fluxos de consciência. Em uma perspectiva oposta, o romance realista de narrativa dura, desprovido de qualquer profundidade psicológica, descreve suas personagens de forma seca, cruel e mecânica. Apesar de opostas, estes duas perspectivas apresentam o mesmo isolamento individual, tanto em suas impressões interiores como em sua superficialidade. Sentimento muito próprio da modernidade, o indivíduo e seu mundo mostram-se estranhos e hostis um ao outro.

> Desde 1930 eram visíveis os sinais de inquietação no romance, os saltos à esquerda e à direita traduzindo-se em obras tão distintas, mas tão iguais na inquietação, como as primeiras obras de André Malraux e certa escola "dura" nos

> E.U.A. Já na posse da extrema possibilidade verbal que lhes dava o romance de raiz poética; livres para aprofundar a liquidação final dos gênero, inclusive da própria literatura como recriação (no duplo sentido do termo), é visível em escritores de todas as filiações e lugares que seu interesse se volta para algo diferente, que parecem fartos da experiência verbal libertadora; quase diria que estão fartos de escrever e de ver escrever as coisas que se escrevem; e que o fazem por seu lado para apressar a morte da literatura como tal.[11]

Julio Cortázar identificou no caráter "antiliterário" destes escritores o rompimento com o lirismo que a literatura manteve até então como a sua essência. Estes escritores não conseguiram "apressar a morte da literatura como tal", mas anunciaram a morte de uma literatura que, na terra devastada do mundo contemporâneo, insistia em representar de forma lírica as reminiscências de um mundo lírico.

Iconoclasta por nascimento, o romance moderno, "epopéia do mundo abandonado por deus"[12] continua a sua luta contra dogmas e ilusões apresentando a realidade pragmática do mundo burguês, "um mundo laico e profano, um mundo desencantado, onde os deuses se exilaram"[13]. As correntes de visão mais crítica à modernidade (Hegel, Lukács, Benjamin, Adorno) consideram a fragmentação da narrativa como sintoma de uma sociedade cindida por um sistema desintegrador e alienante.

> La cosificación de todas las relaciones entre los individuos, cosificación que convierte todas las cualidades humanas de éstos en lubrificante para el suave funcionamiento de la maquinaria, la universal enajenación y autoenajenación, exige que se la llame por su nombre, y para ello está calificada la novela como pocas otras formas artísticas.[14]

Apresentando uma proposta estética diametralmente oposta a de vertentes iluministas que valorizam a abstração literária como a de Ernst Cassirer, o realismo que aflorou no romance a partir da década de 30 passou a representar a realidade mais imediata, óbvia e elementar, denunciando os sistemas simbólicos como

---

[11] Cortázar, Julio. "Situação do romance". in *Valise de Cronopio*. p. 74-75.
[12] Lukács. *Teoria do Romance*. p. 89.
[13] Chauí, Marilena. "Cultura do Povo e Autoritarismo das Elites". in *Cultura e Democracia*. p. 50.
[14] Adorno, Theodor. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. p. 47.

ideologias exploradas pelo poder de modo a aprisionar os indivíduos, mantendo-os alienados e distantes de sua realidade concreta e incapacitando-o de refletir sobre ela.

A visão e a arte contemporâneas não se propõem a expor causas ou soluções para o homem, mas a apresentar os problemas latentes de sua realidade. Opondo-se à linha literária de profundidade psicológica, o romance realista de narrativa "dura" cede espaço às ações, pensamentos e diálogos limitados. O texto tende a ser desprovido de quaisquer especulações teóricas, mantendo a narrativa próxima às limitações humanas de suas personagens. O aparecimento desta tendência literária, a partir da década de 30, não deixa de ser uma reação ao próprio romance da forma até então conhecido.

Constituindo uma crítica à razão e às ideologias contemporâneas, sem propor qualquer outra que as substitua, o romance realista do séc. XX mostra o homem contemporâneo aprisionado pelos seus próprios mitos e incapaz de transcender as limitadas dimensões de sua realidade e seu isolamento. O estranhamento causado por esta literatura está na ausência de causas e conseqüências, explicações ou resoluções de problemas. O homem não se mostra mais em busca de uma essência, mas inerte e resignado por sua perda.

O texto do romance de narrativa dura não se apresenta como produto incomum. Quase como um trabalho jornalístico, limita-se ao relato dos fatos de forma imediata, taquigráfica, sem reflexões. Deste modo, tenta apreender o mundo humano dentro de uma perspectiva humana e de suas limitações.

Esta forma de realismo é definida por parte da crítica como "comportamental" (behaviorist; conductista), pela sua semelhança com as experiências comportamentais de Watson e Pavlov, muito em voga nas primeiras décadas do século XX, nas quais o comportamento animal se restringe a um sistema de reações instintivas. Esta concepção é reforçada pelas palavras do próprio Cela que, na nota da quarta edição do romance, coloca que "la cultura y la tradición del hombre, como la cultura y la tradición de la hiena o de la hormiga, pudieran orientarse sobre una rosa de tres solos vientos: comer, reproducirse y destruirse. La cultura y la tradición no son jamás ideológicas y si, siempre, instintivas". Contrariando vertentes do pensamento que acreditam que o ser humano pode superar a sua natureza instintiva guiando-se através de sistemas simbólicos, esta perspectiva comportamental retrata a face mais óbvia do ser humano ao revelar a sua essência na miséria.

> El conductismo no puede penetrar en el interior de los personajes, tan sólo registra aquellas actividades que denuncian ciertos estados de ánimo. Los novelistas de la citada generación (John Dos Passos, William Faulkner, Ernst Hemingway, John Steimbeck, Dashiel Hammett...) son eminentemente vitalistas y sienten repulsa por el mundo burgués. En sus obras se enfrentan con los problemas nacidos de la mecanización de los Estados Unidos de Norteamérica.[15]

Sem uma proposta estética previamente concebida, o romance realista de narrativa dura foi produzido por uma realidade comum. Embora estas crises se manifestem politicamente de formas distintas na Espanha e nos EUA, seu fundamento econômico e as mazelas sociais são muito semelhantes. Além disso, a maneira como Pío Baroja representou a crise espanhola em suas obras, teve influência direta nos autores norte-americanos, especialmente Hemingway y a Dos Passos"[16]. Deste último, destaca-se a semelhança do romance urbano em forma de crônicas de *Manhattan Transfer* e *U.S.A.* com *La Colmena* de Cela.

> [...] en la evidente tradición literaria en la que Cela se sitúa, la narración realista fragmentada se apunta. Me refiero a la novela picaresca, que prescinde en gran medida de tiempos muertos, a la novela de Baroja o a la de Valle-Inclán.[17]

Exemplos desta narrativa se dão em *La Voluntad* de Azorín, *Sonata de otoño,* de Valle-Inclán, ambas de 1902. Deste último, vale citar também *Tirano Banderas* (1925) e a peça *Luces de Bohemia* (1920), que retrata a sociedade madrilenha em seus aspectos grotescos e caricaturais. Nela, Valle-Inclán declara que "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistematicamente deformada" [18]. Valle-Inclán aponta um conceito de representação na qual a realidade se aproxima muito do teatro e vice-versa. Em suas obras, a superficialidade das relações sociais é apresentada de modo assumidamente farsesco, mostrando-se a forma mais adequada para representar uma sociedade decadente e isoladora.

---

[15] Urrutti, Jorge. Introducción de *La Colmena*, Madrid, Cátedra, 1993. p.29.
[16] ibdem
[17] ibdem. p. 20.
[18] Valle-Inclán, Ramón de. *Luces de Bohemia*. p.174.

O que chama atenção nesta vertente do romance não são tanto as suas qualidades literárias, mas sim aquelas derivadas de recursos até então tidos como antiliterários. Sendo a literatura tradicionalmente relato de fatos extraordinários, o aparente contracenso de representar a realidade banal e cotidiana de forma literária é sintoma do abismo existente entre a conciência individual média e o mundo concreto.

> Em alguns contos admiráveis, Hemingway aplicou com rigor esta técnica derivada da psicologia comportamentista (Behaviorism – psicologia que elimina qualquer referência à vida psíquica). É uma focalização que se presta de início a dar vida intensa a um mundo heróico e primitivo em que a psicologia é substituída pela ação. Mas a perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indevassável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes "estrangeiros", solitários, sem comunicação.[19]

Rosenfeld atribui o aparecimento da narrativa dura ao achatamento progressivo da perspectiva como reflexo da perda dimensional da consciência individual. Esta perda de reflexão mais profunda seria manifestação de uma sociedade de valores coisificados estabelecendo relações coisificadas, constituindo uma coletividade de indivíduos isolados, resultado de um processo histórico de mecanização e sujeição dos mesmos.

> O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão ótica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual ficou reduzida a cronologia. Poder-se-ia falar de uma enfocação telescópica, de grande distância, cujo efeito é o mesmo da microscópica – o achatamento do objeto – se o foco não se dissolvesse junto com as personagens visadas, neste mundo imenso da realidade social que sufoca o elemento humano"[20].

---

[19] Rosenfeld, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". in *Texto/Contexto*. p.94
[20] Ibdem. p.95-96.

Desprovida dos pressupostos teóricos que orientaram o romance realista do séc. XIX, o romance, a partir da década de 30, passou a descrever elementos óbvios e imediatos do cotidiano, retratando um mundo submetido aos mecanismos ideológicos de poder e à esfera simbólica criada pela cultura e propaganda institucionalizadas.

> A detenção do poder significa o confronto direto com a realidade, e o totalitarismo no poder procura constantemente evitar esse confronto, mantendo o seu desprezo pelos fatos e impondo a rígida observância das normas do mundo fictício que criou. [21]

Repleta de críticas à estagnação social, à burocracia, à decadência moral e ao controle ideológico do regime franquista, *La Colmena*, foi logo proibida pela censura espanhola. O romance acarretou a expulsão de Cela da *Asociación de la Prensa de Madrid* e as suas colaboração nas publicações oficiais foi proibida. Carpeaux comenta de forma cabal o romance de Cela:

> Obra sem idéias nem esperança porque a realidade não oferece idéias nem esperança [...], epopéia deliberadamente incoerente da miséria madrilenha depois de 1940, mosaico de vidas fragmentárias em torno do miserável café na Puerta del Sol como centro de atração e de repulsa."[22]

A "cotidiana, áspera, entrañable realidad" não chega a constituir-se em uma denúncia direta ao regime de Franco, seus campos de concentração e extermínio de dissidentes, mas constrói um quadro irônico de um estado mental inerte e submisso, que se entrega aos valores conservadores e alienantes do poder. Descrevendo um quadro da mentalidade média comum, a narrativa se mostra refratária às mazelas e atrocidades atualmente conhecidas do período. A alienação e a indiferença, latentes no cotidiano descrito, se mostram condições necessárias à instalação ideológica e institucional de um Estado autoritário em todas as esferas cotidianas.

---

[21] Arendt, Hannah. *Origens do totalitarismo*. v. III. p.138.
[22] Carpeaux, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura*. p. 246.

> *La Colmena* transcurre en el Madrid de 1942. Año de hambre, miseria, estraperlo y racionamiento, pero también año del *maquis*, de la represión, de las cárceles y de los campos de concentración, de los fusilamientos. Realidades que no aparecen en la obra. Se trata, pues, de una 'historia', en efecto, diluida, es decir, deformada. Es cierto, en *La Colmena* encontramos las habituales referencias del momento sobre los *rojos*, el hambre, la tuberculosis, la prostitución; gentes que recuerdan la guerra civil; la burocracia falangista; la policía; la guerra mundial; ironías sobre la literatura aséptica dominante...[23]

Cela coloca a "cotidiana, áspera, entrañable realidad" como retrato irônico de um estado mental inerte e submisso aos valores conservadores e alienantes do poder. Realista, comportamental, o romance de narrativa dura propõe uma forma de arte que denuncia a própria cultura como instrumento ideológico de dominação e degradação social. Em cada situação banal e cotidiana do romance há uma carga de ironia, não a ironia sutil, sugerida por jogos de palavras, mas a ironia patética e lamentável da vida real.

Seguindo "longos anos pelo caminho da amargura" antes de sua publicação, Cela declara, no prefácio de 1965, que "a veces me parecía haber escrito uma obra maestra y otras, en cambio, pensaba que todo aquello era uma mierda que no tenía el menor mérito ni sentido"[24]. A certa altura, "más decepcionado y deprimido que de costumbre" com as proibições da censura, o autor atirou os papéis do original na lareira, sendo logo salvos por sua mulher. Mais tarde, consciente da importância de seu romance na tendência do realismo social da década de 50, Cela reconhece a importância de sua obra:

> Hacia 1951, la literatura española, andaba ya las trochas del tremendismo – actitud literaria que pudo hasta con el sambenito que le colgaron del cuello, quizás con el sano propósito de estrangularla -, dio un giro a su intención y empezó a marchar por la senda (nueva, si no más sosegada, entre nosotros) del relato objetivo que, en su postrer deformante maduración, dio lugar al nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mundo. Aquel año se publicó en la Argentina, después de mil vicisitudes y peripecias y tras no haber podido

[23] Puértolas, Julio Rodriguez. *Literatura Fascista Española*. vol I. P. 567.
[24] Cela, C. José. "Historia incompleta de unas páginas zaradeadas". in *La Colmena*. p.345

> aparecer en España, una novela que por algunos fue considerada sintomática de aquella forma de entender el género.[25]

Mas apesar da proibição, *La Colmena* foi acessível ao público espanhol através de tiragens clandestinas:

> Sempre barrado na Espanha, o romance só logrou sua publicação na Argentina, em 1951, pela 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.[26]

Sucedendo a linha realista do romance espanhol (Galdós, Pío Baroja, Azorín), que retrata a vida e o sofrimento de pessoas comuns nas grandes cidades, Cela declara que sua obra "no aspira a ser más – ni menos, ciertamente – que un trozo de vida narrado paso a paso sin reticencias, sin extrañas tragedias" e "un pálido reflejo [...], una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad"[27].

"Este neo-realismo espanhol", comenta Otto Maria Carpeaux, "começou durante a crise da guerra civil, bem comparável à crise italiana de 1943 e 1944"[28]. Segundo Cela, o texto de *La Colmena* fora escrito entre 1945 e 1948, em meio ao período conhecido como "años de hambre", quando a Espanha ainda amargava as mazelas de sua recente guerra civil e o resto da Europa saía da Segunda Grande Guerra, mantendo o país vizinho no isolamento e na miséria.

Representação da miserável realidade do pós-guerra, *La Colmena* iria influenciar fortemente uma geração de escritores (Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesus Fernández Santos, Juan Goytisolo), representantes do realismo social espanhol da década de 50.

Pano de fundo dos dramas cotidianos, o romance tem como personagem central a própria cidade, descrita não por dados geográficos, arquitetônicos ou estatísticos, mas pela multiplicidade de seus dramas cotidianos. Seu foco narrativo

---

[25] Cela. C. Jose. "Dos tendencias de la nueva literatura española". in *A vueltas con España*. Seminarios y Ediciones. s/d. p.193.
[26] Jacoby, Sissa. *Camilo José Cela: além do bem e do mal*. p. 18.
[27] Cela, C. Jose. *Introducción* in *La Colmena*, Madrid, Catedra, 1997. p.25.
[28] Carpeaux, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura*. p. 245.

reveza-se por centenas de personagens que surgem e desaparecem pelas ruas e cafés da cidade, sem grandes viradas em suas pobres existências. Os diálogos nada revelam senão a incapacidade de expressão ou de transformação das personagens. A expressão do romance está em suas próprias limitações; o que elas deixam de falar e fazer revelam mais do que as suas ações e falas limitadas. Em cada gesto, palavra, ou na própria ausência das mesmas, estão implícitas as mordaças e algemas invisíveis da repressão, do medo e da privação econômica.

Dividido em seis capítulos e um pequeno trecho não numerado definido como "final", a estrutura do romance é constituída pela compilação 215 fragmentos, narrativas breves como crônicas, que, entrelaçadas, formam o mosaico irregular de uma cidade em movimento. Estes pequenos recortes da rotina de Madrid vão aos poucos revelando a violência, a desigualdade social extrema, a exploração econômica, a indiferença e a falta de esperança. A narrativa é conduzida através de técnicas semelhantes a cortes cênicos e *close-ups*, soluções do cinema para retratar ações simultâneas sem perder detalhes de cada personagem ou a atenção do espectador, formando um quadro que em um único corte pareceria uma massa humana retorcendo-se sobre si mesma. Pequenos dramas cotidianos apontam tramas sem saída e sugerem desfechos que aos poucos se revelam inexistentes. A busca de um sentido de totalidade na leitura só acentuaria a sensação de cisão inconciliável na ficção.

Paradoxalmente ao estranhamento dos indivíduos frente ao mundo e aos seus semelhantes, a descrição cotidiana de *La Colmena*, torna este mundo *aparentemente* familiar fornecendo uma identificação imediata com a realidade de qualquer sociedade capitalista. Entre centenas de personagens que "fervilham – não passam – por suas páginas", e referências pessoais, cinqüenta são personalidades historicamente reconhecidas. Sem menções diretas ao regime de Franco, o romance transcorre em uma Madrid real, com detalhes de referências geográficas, leis vigentes da época e problemas econômicos. Na linguagem, regionalismos revelam dezenas de personagens que migraram para Madrid, centro urbano que na época concentrava populações de todas as partes da Espanha como conseqüência da falta de perspectivas nas zonas rurais[29], situação que se agravou após a guerra civil. A concisão da narrativa, reduzida às impressões básicas dos quadros, reflete uma

[29] Lacomba, Juan Antonio. *Ensayos sobre el siglo XX español*. Madrid, Edicciones de Bolsillo, 1972. in Jacoby, Sissa. *A ficção de Camilo José Cela*. p.117.

consciência também “econômica”, estreita. Entre as referências e faltas de referências do texto, o que o leitor toma como realidade histórica fica a cargo da dialética entre a realidade e da ficção.

Refletida sobre o espelho comum das aparências, a construção fictícia próxima da visão do habitante urbano médio cria um mundo perfeitamente reconhecível. O narrador estabelece uma relativa intimidade com o leitor, supostamente próximo do contexto das personagens, com o uso de palavras do cotidiano madrilenho e referências a lugares e pessoas conhecidas localmente. As perseguições políticas e o terror do regime, apesar de tratados tangencialmente, não deixam de se manifestar na miséria, no medo e no conformismo do cotidiano.

A estreiteza narrativa apresenta situações igualmente estreitas nos gestos da vida comum: a busca pelo escasso alimento, negociações financeiras por trocados, situações de tédio, prostituição e uma infinidade de mesquinharias que formam o quadro de desespero e de falta de saída. Desprovidos de ações aparentemente relevantes, os pequenos cortes limitam-se a descrever pequenas situações cotidianas, muitas vezes estáticas.

1.4 A queda do narrador

Tradicionalmente aceito como demiurgo, o narrador sofreu uma gradual perda de referências até adquirir a condição semelhante à de suas personagens e nivelar-se à consciência limitada e fragmentada do homem contemporâneo. A consciência central das narrativas fechadas, em que os destinos das personagens eram previamente determinados, se perdeu. E o romance propôs novos paradigmas de leitura ao representar um homem isolado, preso às suas limitações, cujo destino está atirado ao acaso.

> El novelista decimonónico era una especie de dios dominador del mundo que había creado. Sabía todo de sus personajes antes de que nacieran y manejaba los hilos de la 'vida' según su antojo. La novela contemporánea dejará la narración en boca de sus propios protagonistas o de un narrador externo que sólo conoce por la observación.[30]

A "queda" do narrador de sua onipresença decimonônica manifesta a perda de referenciais típica do séc. XX. Tomando a personagem como ilustração do sujeito histórico, a narração situa-se na consciência média; não usa a realidade para justificar perspectivas teóricas e limita-se a tentar apreendê-la com todas as suas limitações. Nivelando-se à condição comum, o narrador abandona sua função tradicional de mediador da verdade; já não tenta convencer o leitor através de recursos argumentativos, apresenta os fatos tal como são observados por qualquer habitante da cidade.

O narrador de *La Colmena*, apesar de assumir uma consciência ampla em relação à região da cidade que descreve, não é onipresente; ele "perambula" pela cidade. Não descreve as personagens como se as tivesse criado, mas como se as conhecesse das ruas e tivesse obtido detalhes de suas vidas por "ter ouvido falar". Embora ainda possa transitar no tempo e no espaço, ocasionalmente "ler" os pensamentos de algumas personagens, sua perspectiva não se coloca acima delas. Sua informação é restrita ao nível do boato e ao plano das aparências. O narrador comenta os dramas individuais de seus habitantes do mesmo modo como se comenta a vida alheia nas vizinhanças de qualquer cidade, falseando objetividade:

[30]Urrutia, Jorge in Introducción. Ibdem. p.19.

Hay quien dice que *a Doña Rosa le brillan los ojitos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta.* ***Yo creo que todo esto son habladurías****.* (p.45, grifo nosso).

*Doña Rosa es accionista de un Banco, donde trae de cabeza a todo el Consejo, y****, según dicen por el barrio****, guarda baúles enteros de oro tan bien escondidos, que no se lo encontraron ni durante la Guerra Civil*. (p.96, grifo nosso).

Don Leonardo Meléndez [...] tiene aires de gran señor y un aplomo de hombre muy corrido. ***A mí no me parece que la haya corrido demasiado****, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre a quien nunca faltaron duros en la cartera.* (p. 47, grifo nosso)

Eventualmente o narrador se mostra em uma posição superior à das personagens, conhecendo seus passados para explicar suas condições presentes, porém sua consciência não chega a ser sobre-humana:

Don Jaime Arce pidió un crédito a un banco, se lo dieron y firmó unas letras. Después vino lo que vino. Se metió en un negocio donde lo engañaron, se quedó sin un real, le presentaron las letras al cobro y dijo que no podía pagarlas. Don Jaime Arce, es lo más seguro, un hombre honrado y de mala suerte, de mala pata en esto del dinero. Muy trabajador no es, ésa es la verdad, pero tampoco tuvo nada de suerte. (p. 49)

Deixando de organizar as ações em torno de uma trama central ou de protagonistas, o romance destituiu mitos literários, degradou seus heróis, rebaixou sua perspectiva ao nível limitado de suas personagens e impôs a representação do mundo pragmático burguês, criticando-o ou incorporando-se a ele.

Com sua visão fragmentada, a sociedade capitalista olha para si mesma como uma verdade simples e absoluta, onde cada indivíduo se isola em uma conciência limitada à satisfação das necessidades imediatas. Na mentalidade do mundo contemporâneo, reduzida ao consumo e a à dimensão do concreto, não restam

sequer suposições imaginárias, como os limites do mundo medieval, cercado por abismos povoados por monstros e serpentes marinhas. A mídia, a cultura autofágica e o planejamento das relações sociais impedem que a realidade seja concebida de forma ampla, sem distorções ideológicas. Cada drama individual é tomado como drama comum e é banalizado, visto como inerente à natureza humana.

As relações coisificadas entre o narrador e suas personagens, desprovida de recursos para lidar com as suas limitações, absorve e projeta as relações sociais no contexto social contemporâneo.

CAPÍTULO II

2.1 O mosaico de uma sociedade estagnada

A multiplicação de personagens de *La Colmena* forma um mosaico humano onde elas se mostram invólucros de aparências, tão impenetráveis umas às outras quanto ao próprio narrador, que se limita a apresentar alguns dados objetivos de suas vidas passadas e suas condições no presente. "Como el caracol", comenta Cela, suas personagens "viven inmersos en su propia insignificancia"[31], o que lhes atribui um aspecto grotesco e caricatural. Personagens planas, "facilmente reconhecíveis sempre que surgem" e "permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias"[32], segundo a tipologia de Antônio Cândido. O herói que representava a sociedade mantendo uma estrita identificação com seus integrantes, desapareceu por completo.

> Si mis modelos eran feos, tarados o desnutridos, ¡mala suerte! [la culpa es de] la sociedad, por producirse de forma que el escritor, al reflejarla, quedase cegado por la tristeza, por el horro conformismo imperante; de la censura, por confundir lo que se calla con lo que no existe [...] y del escritor, por haberse dejado llevar, a veces, por este juego de la censura, en vez de luchar con ella o de ignorarla.[33]

Defendendo uma representação incômoda da sociedade, Cela critica uma cena literária refratária aos problemas cotidianos. E ao mostrar como as personagens negam a realidade empírica, Cela ironiza o conformismo e estupidez vigentes na população.

Sem ação, a narrativa transcorre sobre a superfície da multidão da metrópole, cujas personagens e relações mantêm-se tão superficiais quanto da multidão anônima que cruzamos nos centros urbanos; simples aparências e funções sociais: engraxates, garçons, comerciantes, transeuntes, crianças etc. Restritas aos seus

---

[31] Cela, Camilo, José. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino, 1989. p.14.

[32] Em contraste com personagens "esféricas", "organizadas com maior complexidade e, em conseqüência, capazes de nos surpreender". Antônio Cândido utiliza dos termos de E.M. Forster (Aspects of the Novel, Edward Arnold, London, 1949, p.66-67) in *A personagem do romance*.

[33] Camilo José Cela, *Al servicio de algo*, Madrid, Alfaguara, 1969 p. 29. in Urrutia, Jorge. *Introducción in La Colmena.* Madrid, Cátedra, 1997.

papéis sociais, nenhuma personagem se desenvolve ao longo da leitura, mantendo-se na mesma condição que iniciara. Além das dimensões psicológicas reduzidas ou inexistentes, suas ações não passam de banalidades cotidianas. Sem ação ou uma trama que se desenvolva, o que move ou justifica cada gesto são relações de poder estabelecidas entre as personagens. Este estado de inércia mostra-se como condição necessária à manutenção do *establishment*. O determinismo social que se manifestava sob pretextos cientificistas no séc. XIX apresenta-se então como uma ideologia aceita e dominante. Desta forma, o cotidiano e suas mazelas são conseqüências de um estado mental e a constante e patética tentativa de negar as suas causas.

O recorte social de *La Colmena* abrange uma classe média baixa preocupada apenas em manter suas condições mínimas de sobrevivência:

> *El matrimonio González vive al final de la calle de Ibiza, en un pisito de los de la Ley Salmón, y lleva un apañado pasar, aunque bien sudado.*
>
> *Ella trabaja hasta caer rendida, con cinco niños pequeños y una criadita de dieciocho años para mirar por ellos, y él hace todas las horas extraordinarias que puede y donde se tercie; esta temporada tiene suerte y lleva los libros en una perfumería, donde va dos veces al mes para que le den cinco duros por las dos, y en una tahona de ciertos perendengues que hay en la calle de San Bernardo y donde le pagan treinta pesetas. Otras veces, cuando la suerte se le vuelve de espaldas y no encuentra un tajo para las horas de más, don Roberto se vuelve triste y ensimismado y le da el mal humor.*

Esta classe vive no limiar da marginalidade, condição em que se encontra o contingente de pessoas muito próximo a ela e que vive de suas migalhas. Na obra não se encontra um representante de qualquer setor produtivo, agrário ou industrial, nem sequer como antecedente de uma condição atual. A ausência de um proletariado e a submissão das classes médias aos valores conservadores das elites, sendo estes dois segmentos fundamentais para as transformações sociais, impedem qualquer vislumbre de mudança das condições em que cada personagem se encontra.

2.2 Pequenos negócios

Na imagem da colméia humana que o título sugere, a figura grotesca de dona Rosa certamente figura como abelha-rainha, em torno de quem todos giram, atraídos pelo seu poder e dependentes dele.

Proprietária do café que centraliza as demais personagens do romance, dona Rosa representa a exploração financeira de pequenos negócios no parasitário ambiente urbano. Como muitos que se aproveitaram da miséria provocada pela guerra, dona Rosa enriquece de forma acelerada através da exploração do mercado imobiliário, da agiotagem e outras inúmeras práticas financeiras.

> *Enlutada, nadie sabe por qué, desde que casi era niña, hace ya muchos años, y sucia y llena de brillantes que valen un dineral, doña Rosa engorda y engorda todos los años un poco, casi tan deprisa como amontona los cuartos. La mujer es riquísima; la casa donde está el Café es suya, y en las calles de Apodaca y de Churruca, de Campoamor, de Fuencarral, docenas de vecinos tiemblan como muchachos de la escuela todos los primeros del mes*. (p. 96).

As relações afetivas de dona Rosa se restringem ao interesse econômico: respeita os endinheirados que ela julga poderem trazer-lhe vantagens, admira representantes conservadores do poder, explora os funcionários do café ameaçando denunciá-los como comunistas (prática comum no contexto de perseguição política), menospreza e humilha os mais humildes, convencida do poder que lhe oferece sua condição financeira.

> *A doña Rosa lo que le gusta es arrastrar sus arrobas, sin más ni 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 acuesta. Después tose e sonríe. Cuando está de buenas, se sienta en la cocina, en una banqueta baja, y lee novelas y folletines, cuanto más sangrientos mejor; todo alimenta. Entonces le gasta bromas de la gente y les cuenta el crimen de la calle de Bordadores o el del expreso de Andalucía*. (p. 45-46).

Os hábitos culturais de dona Rosa, típicos da classe média emergente, mostram-se distantes dos pudores da elite aristocrática tradicional. Em nenhum momento do romance dona Rosa demonstra qualquer preocupação em *parecer* moralmente correta. Pelo contrário, assume publicamente a incômoda postura ao gritar com os seus empregados escandalosamente na frente dos fregueses, ameaçando denunciá-los como comunistas, enxotando os clientes endividados com violência e sorri para os clientes que ela "odia en el fondo, con sus dientecillos renegridos, llenos de basura." (p. 46). Ela personifica a classe média com a sua moral sem máscaras: a agressividade nos negócios, a defesa sem escrúpulos de cada pequena posse, o estabelecimento do poder pela aquisição e acúmulo de capital. Esta conduta moral é refletida no que seria a principal característica deste segmento social: o acúmulo de capital através de práticas financeiras predatórias:

> A burguesia afirmava ser a guardiã das tradições ocidentais mas confundia todas as questões morais exibindo em público virtudes que não só não incorporava na vida privada e nos negócios, mas que realmente desprezava. [...] A este respeito, foi particularmente significativo o acolhimento que a *Dreigroschenoper*, de Brecht, teve na Alemanha antes de Hitler. A peça mostrava bandidos como respeitáveis negociantes e respeitáveis negociantes como bandidos. A ironia não atingiu o alvo, pois os respeitáveis negociantes da platéia enxergaram naquilo uma aprovação artística do banditismo. [...] A burguesia já não se chocava com coisa alguma: acolhia com prazer a denúncia da sua filosofia, cuja popularidade provava que sempre estivera certa, de maneira que o único resultado político da 'revolução' de Brecht foi encorajar todo o mundo a arrancar a máscara incômoda da hipocrisia e aceitar abertamente os padrões da ralé.[34].

Ciente dos efeitos diretos que a política externa pode trazer aos seus negócios, dona Rosa acompanha as notícias.:

> *A doña Rosa le preocupa la suerte de las armas alemanas. Lee con toda atención, día a día, el parte del cuartel general del Führer, y relaciona, por una*

[34] Arendt, Hanna. *O Sistema Totalitário*. p. 426-427.

serie de vagos presentimientos que no se atreve a intentar ver claros, el destino de Wehrmacht con el destino de su café. (p.99)

Poucas vezes se encontra tão nítida a relação entre a política externa e as relações econômicas "domésticas". Segundo suas referências históricas, a ação do romance duraria três dias em um período em torno de 1945. Nesta época, seria bem provável que as elites españolas, beneficárias do regime de Franco, estivessem receosas com as derrotas italianas e alemãs, o que as tornariam vulneráveis à uma suposta espoliação por parte dos países democráticos.

[...] *van perdiendo los alemanes; en que los camareros, el encargado, el echador, los músicos, hasta el botones, tiene cada día más exigencias, más pretensiones, más humos.* (p.318)

Embora a tensão das personagens se manifeste no nível econômico, está explícita a ameaça da perda dos direitos, sujeitando os funcionários à perseguição política e permitindo uma forma de exploração ainda mais perversa. Dona Rosa abusa de sua autoridade confiando na presença do Estado, que visaria a manutenção do abismo social entre as classes e dissolvendo seu conflito através do medo.

- *¡Que lo que eres es un bestia y un rojo indecente y un chulo! La culpa tengo yo por no denunciaros a todos!* (...) *¡El día que me harte vais todos a la cárcel, uno detrás de otro!* (p.187).

Aterrorizadas com a idéia de cair de nível social, a classe média defende as suas posses com a mesma agressividade usada para obtê-las. Em um acesso de cólera, dona Rosa revela o caráter político implícito na relação estabelecida por ela com os seus empregados:

Doña Rosa riñe con grandes aspavimientos a un camarero. Por los espejos, como a traición, los otros camareros miran la escena, casi despreocupados.

El café, antes de media hora, quedará vacío. Igual que un hombre al que se hubiera borrado de repente de la memoria. (p.102)

Um cenário politicamente instável, um governo militarizado, com a guerra iminente nas fronteiras, tornava a questão dos direitos algo igualmente provisório e instável. A condição econômica nunca deixou de ser requisito para a posse ou a privação dos direitos, mas esta condição não se dá por escrito, ela é socialmente subentendida. Instalada esta hierarquia "natural" de direitos, aceita pela idéia mítica do império, as classes dominantes assumem um poder arbitrário e consensual.

Para doña Rosa, el mundo es su cafe, y alrededor de su cafe, todo lo demás. [...] *doña Rosa no hubiera soltado jamás un buen amadeo de plata por nada de este mundo.* (p. 45)

É improvável que qualquer indivíduo da classe média se identifique na figura grotesca de dona Rosa ou tampouco se sentisse chocado com seus próprios valores. A classe média é incapaz de se conceber como classe, pois quando o pequeno burguês "defende seus interesses ameaçados, o faz com a mesma mentalidade que o capitalista contra quem luta: um indivíduo contra outro. Há conflitos de interesses, não há luta de classes"[35]. Portanto, qualquer pequeno burguês se regozijaria em ver na figura de dona Rosa uma caricatura de seu rival nos negócios.

O simples pensamento de ter os seus bens tomados enche de terror o coração da classe média, fazendo-a reprimir qualquer palavra que vislumbre uma revolução proletária e obrigando-a a se associar, a custos muitos altos, à burguesia financeira.

> El pequeño burgués siente una repugnancia invencible por la clase obrera, por la condición proletaria. En *Mein Kampf*, Hitler confiesa: 'para las personas de condición modesta que han superado una vez este nivel social, es algo insoportable tener que caer en aquella condición de nuevo.' Las clases medias se resisten furiosamente a la proletización. [...] El pequeño burgués da a todo lo que

[35] Guerin, Daniel. *Fascismo y gran capital*. p. 73.

posee el nombre de patria. Defender su patria es para él defender sus bienes: su taller, su comercio, sus titulos de la Deuda.[36]

- Pero quién manda aquí soy yo, ¡mal que os pese! Si quiero me echo otra copa y no tengo que dar cuenta a nadie. Y si me da la gana, tiro la botella contra un espejo. No lo hago porque no quiero. Y si quiero, echo el cierro para siempre y aquí no se despacha un café ni a Dios. Todo esto es mío, mi trabajo me costó levantarlo.

Doña Rosa, por la mañana temprano, siente que el café es más suyo que nunca.

El café es como el gato, sólo que más grande. Como el gato es mío, si me da la gana le doy morcilla o lo mato a palos. (p.318)

Estes pensamentos demonstram que a empresária é incapaz de distinguir entre o elemento humano e o material de seu café. A classe média, pretensa portadora da cultura e dos valores ideológicos da sociedade, é incapaz de distinguir entre o processo de produção e o consumo, separando-os de forma definitiva, desumanizando e coisificando todas as relações econômicas e sociais.

[36] Ibdem. p. 72-73.

Pequeno comerciante, Celestino é proprietário de um estabelecimento bem mais modesto do que o de dona Rosa.

El bar de Celestino Ortiz es un bar pequeñito, con la portada de color verde oscuro, que se llama "Aurora Vinos y comidas". Comidas, por ahora, no hay, Celestino instalará el servicio de comidas cuando se le arreglen un poco las cosas; no se puede hacer todo en un día. (p. 117)

Solidário com os mais humildes, Celestino expressa indignação em relação à proibição das vendedoras no metrô. Porém expressa a sua opinião com o guarda que bebe em seu café no final do expediente.

—Eso de prender a las estraperlistas del Metro, me parece una injusticia. La gente tiene que comer y si no encuentra trabajo, pues ha de apañárselas como pueda. La vida está por las nubes, eso lo sabe usted tan bien como yo, y lo que dan en el suministro no es nada, no llega ni para empezar. No quiero ofender, pero yo creo que el que unas mujeres vendan pitillos o barras no es para que anden ustedes los guardias detrás.

El guardia del anís no era un dialéctico.

—Yo soy un mandado.

—Ya lo sé. Yo sé distinguir, amigo mío. (p.223)

Sua posição em relação à injustiça não passa de uma opinião a um amigo no bar. Apesar de sua indignação, a voz de Celestino não possui alcance. Seus vislumbres de transformação social não passam de imagens inspiradas em suas leituras de Nietzsche e poesia épica, imagens que ele expressa para si mesmo, como devaneios:

—"¡Luchamos por una humanidad mejor! ¿Qué importa nuestro sacrificio si sabemos que no ha de ser estéril, si sabemos que nuestros hijos recogerán la cosecha de lo que hoy sembramos?" (p. 242)

O seu discurso imaginário termina na queda à realidade mais banal:

Celestino Ortiz se levantó de su jergón, encendió la luz del bar, tomó un traguito de sifón y se metió en el retrete. (p. 243)

Apesar de seus devaneios, Celestino não consegue interlocutores para as suas idéias, limitando-se a proferir trechos de Nietzsche aos freqüentadores do seu bar. Estes imaginam que, para isso, Celestino devia ter sido padre.

Lo que suele hacer, cuando se enfrenta con los guardias, es recitarles parrafitos, como de broma, sin decirles nunca de dónde los ha sacado.

—"La compasión viene a ser el antidoto del suicidio, por ser un sentimiento que proporciona placer y que nos suministra, en pequeñas dosis, el goce de la superioridad."

Los guardias se ríen. (p. 129-130)

O único em quem Celestino encontra idéias semelhantes às suas é seu amigo, Martín Marco. Este, porém, repreende o comerciante por pagar os impostos:

—¿Quiere usted culparme a mí de que haya contribuciones?

—¡Hombre, yo no decía eso!

—Decía usted algo muy parecido, amigo mío. ¿No hemos hablado ya suficientemente de los problemas de la distribución económica y del régimen contributivo?

Celestino se acuerda de su maestro y se engalla.

—Pero con sermones yo no pago el impuesto.

—¿Y eso le preocupa, grandísimo fariseo? Martín lo mira fijamente, en los labios una sonrisa mitad de asco, mitad de compasión.

—¿Y usted lee a Nietzsche? Bien poco se le ha pegado. ¡Usted es un mísero pequeño burgués! (p.132)

Como pequeno burguês, Celestino precisa seguir regras econômicas rígidas para manter o seu negócio, regras que ele não consegue exercer de forma plena. No capítulo final, ao saber que o amigo Martín Marco se encontra em apuros, perdoa a sua dívida.

> —*Si no me paga, que no me pague, pero yo no lo puedo dejar así*. (p. 332)

Inconformado e transformador na esfera das idéias, Celestino, na prática, é uma possibilidade morta e conformada, enterrada pelo medo da repressão e pelo pragmatismo comercial.

2.3 Submissão

Reproduzido em cada fala e ação do cotidiano, o poder é manifestado nos valores tradicionalistas e conservadores, na aceitação muda desse poder e na segregação de castas, tão explícita na preocupação em definir a linhagem das personagens pelos seus sobrenomes. No início do primeiro capítulo, a má fé, a resignação e o deslumbre das classes inferiores pela elite são apresentados na patética admiração e subserviência do engraxate Seguro Segura a don Leonardo Meléndez, um estelionatário que ganha a vida aplicando pequenos golpes.

> *A don Leonardo lo que más le gusta decir son dos cosas: palabritas del francés, como por ejemplo, madame y rue y cravate, y también, nosotros los Meléndez. Don Leonardo es un hombre culto, un hombre que denota saber muchas cosas.* (p. 47).

Através da aparência fajuta e um discurso afetado e vazio, Don Leonardo conquista prestígio sobre os tolos. A odiosa construção de sua imagem, que "es lo bastante ruin para levantar oleadas de admiración entre los imbéciles", só é superada pelo desprezo àqueles que o respeitam e o alimentam.

A menção de que se o engraxate "fosse culto, seria, sem dúvida, leitor de Vasquez Mella" (defensor dos valores tradicionalistas espanhóis e ideólogo do regime de Franco) sugere que os valores conservadores independem de classe ou nível cultural.

> *El limpia, cada vez que da brillo a los zapatos de don Leonardo, se acuerda de sus seis mil duros* [dinheiro que havia emprestado a este e nunca devolvido]. *En el fondo está encantado de haber podido sacar de un apuro a don Leonardo; por fuera le escuece un poco, casi nada.* (p.97)

A resignação dominante, explícita nas falas e ações das personagens, paralisam qualquer ação transformadora das condições em que estes se encontram. Segura, ao invés de se indignar com don Leonardo, o desculpa e o reconhece como "senhor":

- Los señores son los señores, está más claro que el agua. Ahora anda todo un poco revuelto, pero al que es señor desce la cuna se le nota en seguida. (p.97).

2.4 A moralidade da classe média

A classe média assume a defesa dos valores conservadores, valores que ela molda de acordo com sua conveniência e interesses. O cotidiano burguês incorpora a religião, aprovando e condenando os atos sociais de cada um sob o patrulhamento dos moralistas. Dona Visitación se orgulha de aparecer em revistas batizando "chinitos" utilizando a religião como forma de visibilidade social, mais um entretenimento burguês em meio às demais convenções sociais.

Efectivamente, como aseguraba doña Visi, en la última página de "El querubín misionero", aparecía su nombre y el de sus tres hijas.

"Doña Visitación Leclerc de Moisés, por bautizar dos chinitos con los nombres de Ignacio y Francisco Javier, 10 pesetas. La señorita Julita Moisés Leclerc, por bautizar un chinito con el nombre de Ventura, 5 pesetas. La señorita Visitación Moisés Leclerc, por bautizar un chinito con el nombre de Manuel, 5 pesetas. La señorita Esperanza Moisés Leclerc, por bautizar un chinito con el nombre de Agustín, 5 pesetas."

—¿Eh? ¿Qué te parece?

Doña Montserrat asiente, obsequiosa.

—Pues que muy bien me parece a mi todo esto, pero que muy bien. ¡Hay que hacer tanta labor! Asusta pensar los millones de infieles que hay todavía que convertir. Los países de los infieles, deben estar llenos como hormigueros. (p. 172)

Dona Visitación tem necessidade de mostrar a menção de seu nome publicado em uma revista, menos como prova de fé do que como uma conveniência social.

Em contraste com o entusiasmo de dona Visitación, seu marido, don Roque, se aborrece jogando baralhos e "cada dia que passa está mais convencido de que a

sua mulher é tonta.” (p.170). Nesta irônica cena, a religião não se mostra como integração entre indivíduos mas uma forma patética de vaidade e entretenimento.

A forma paradoxal com que a burguesia assumiu tanto os valores absolutistas como os clericais através do Estado é explicada na ótica foucautiana de poder, onde a sujeição individual ao poder fundamenta o Estado moderno através da reformulação do poder pastoral:

> Podemos ver o Estado como uma matriz moderna da individualização, ou uma nova forma de poder pastoral. [...] Neste contexto, a palavra salvação assume significados diferentes: saúde, bem-estar (quer dizer, renda suficiente, padrão de vida), segurança, seguro contra acidentes.[37]

A grande realização da dona-de-casa é se convencer de que a sua filha, Julita, arrumou um namorado de futuro aparentemente promissor, sentimento não compartilhado pelo marido que prefere “ver no que vai dar”. Porém a opinião de don Roque não influi no sentimento de realização do ideal de dona Visi, que se assemelha muito à idéia protestante de realização financeira como manifestação divina de salvação.

Laurita, namorada de Pablo Alonso, um rapaz “con cierto aire deportivo de moderno hombre de negocios”, manifesta a felicidade de uma relação bem sucedida economicamente. Ela freqüenta bons restaurantes, consome bens e serviços refinados e, apesar de demonstrar discussões causadas por frivolidades, o casal forma uma imagem ideal da sociedade burguesa, em que todas as decisões têm como objetivo final o sucesso financeiro e a sua manutenção.

> *Laurita es guapa. Es hija de una portera de la calle de Lagasca. Tiene diecinueve años. Antes no tenía nunca un duro para divertirse y mucho menos cincuenta duros para un bolso. Con su novio, que era cartero, no se iba a ninguna parte. Laurita ya estaba harta de coger frío en Rosales, se le estaban llenando los dedos y las orejas de sabañones.* (p. 113-114)

[37] “The subject and Power”. in *Michel Foucault: beyond Structuralism and Hermeneutics*. tradução própria.

2.5 Prostituição

O drama de Victorita, que se recusa a largar o namorado tuberculoso, faz contraste com a felicidade de dona Visitación e do relacionamento bem sucedido de Laurita. Sob a a influência das convenções sociais, a mãe de Victorita tenta convencê-la a largar do namorado doente, pensando inclusive nas poucas perspectivas que o rapaz pode oferecer a sua filha. Victorita reage com revolta à atitude da mãe:

> *—¿Cuándo dejas a ese tísico desgraciado? —le dice, algunas mañanas, la madre.*
>
> *A la muchacha, que es dulce como una flor y también capaz de dejarse abrir sin dar ni un solo grito, le entran entonces ganas de matar a la madre.*
>
> *—¡Asi reventases, mala víbora! —dice por lo bajo.* (p.316)

A jovem Victorita é uma das poucas personagens que não se submete à conveniência e reage ao falso moralismo daqueles que a cercam. Ao surgir uma oportunidade de obter o dinheiro necessário para comprar os remédios para o namorado tuberculoso que "no podía trabajar y se pasaba todo el día en la cama, sin fuerzas para nada" (p.186), Victorita se prostitui para salvá-lo.

As freqüentadoras da leiteria de dona Ramona, uma alcoviteira, revelam o interesse financeiro que regem seus relacionamentos.

> *—Traiga usted unos bollitos, doña Ramona, que yo pago.*
>
> *—¡Pero, hija! ¿Le ha caído a usted la lotería?*
>
> *—¡Hay muchas loterías, doña Ramona! He tenido carta de la Paquita, desde Bilbao. Mire usted lo que dice aquí.*
>
> *—¿A ver? ¿A ver?*
>
> *—Lea usted, yo cada vez tengo menos vista: lea usted aquí abajo.*
>
> *Doña Ramona se caló los lentes y leyó:*
>
> *—"La esposa de mi novio ha fallecido de unas anemias perniciosas." ¡Caray, doña Asunción, así ya se puede!*
>
> *—Siga, siga.*

—"Y mi novio dice que ya no usemos nada y que si quedo en estado, pues él se casa." ¡Pero, hija, si es usted la mujer de la suerte!

—Sí, gracias a Dios, tengo bastante suerte con esta hija.

—¿Y el novio es el catedrático?

—Sí, don José María de Samas, catedrático de Psicología, Lógica y Ética.

—¡Pues, hija, mi enhorabuena! ¡Bien la ha colocado!

—¡Si, no va mal! (p. 158-159)

Dona Ramona, a alcoviteira, representa a dupla moralidade da classe média, que defende os valores familiares enquanto os perverte na prática. Usa sua "leiteria" como uma rentável alcova, negando-se a assumir a natureza de seus negócios:

[...] *doña Ramona, que no se perdía, se dedicaba a todo lo que apareciese y era capaz de sacar pesetas de debajo de los adoquines; uno de los comercios que mejor se le daba era el andar siempre de trapichera y de correveidile, detrás del telón de la lechería, soplando dorados y bien adobados embustes en los oídos de alguna mocita que quería comprarse un bolso, y poniendo después la mano cerca del arca de algún señorito haragán, de esos que prefieren no molestarse y que se lo den todo hecho.* (p.157)

Na "leiteria" de dona Ramona, Victorita se recusa a compactuar com a falsa moralidade dos freqüentadores da alcova, colocando claramente suas intenções:

Victorita tenía el pelo algo revuelto.

- Pues se lo voy a decir más claro: ¿dónde está el cabrito?

Doña Ramona se espantó.

- ¿Eh?

- ¡Qué dónde está el cabrito! ¿Qué dónde está el tío!

- ¡Ay hija, tú eres una golfa!

- Bueno, yo soy lo que usted quiera, a mí no me importa. Yo tengo que tirarme a un hombre para comprarle unas medicinas a otro. ¡Venga el tío! (p. 263-264)

Despertando a indignação de dona Ramona e assumindo explicitamente os seus atos, Victorita coloca em risco a sua própria imagem e bem-estar social. Desta forma a jovem procura manter uma dignidade própria, recusando-se a pactuar com a falsa moralidade da sociedade que parece apressar-se em desamparar e enterrar o seu namorado, a exemplo do que faz com aqueles que se colocam à margem dela.

A falsa moral das palavras e a recusa de Victorita em compactuar com ela tem como exemplo a reação a Rabelais, um papagaio das vizinhanças de dona Visitación, "*un loro procaz y sin principios, un loro descastado y del que no hay quien haga carrera",* que provoca indignação aos defensores da moral com seu palavreado. Não por acaso tem o nome do dramaturgo que denunciava a hipocrisia social através de obras consideradas imorais.

> *A lo mejor está una temporada algo más tranquilo, diciendo chocolate y Portugal y otras palabras proprias de un loro fino, pero como es un inconsciente, cuando menos se piensa y a lo mejor su dueña está con una visita de cumplido, se descuelga declamando ordinarieces y pecados con una voz cascada de solterona vieja*. (p.198)

O palavreado proibitivo gera reações inconformadas contra o papagaio:

> *- ¡Qué vergüenza! ¡A eso no debía haber derecho!* (p. 198)

> *- Mire usted, señora, lo de su lorito ya pasa de castaño oscuro. Yo no pensaba decirla* (sic) *nada, pero la verdad es que ya no hay derecho. Piense usted que tengo una pollita en estado de merecer* [moça em idade de casar] *y que no está bien que oiga estas cosas.* (p.198)

Puértolas, citando Italo Calvino e Aldo Enzi, identifica a importância da retórica, em um contexto social autoritário, como forma de ritualizar a autoridade através de sua infinita reprodução:

> [...] todo el fascismo, en fin, cada uno de sus aspectos, mayores y menores, se envuelve en una caracteristica, inconfundible y necesaria retorica. Se trata no exactamente de una nueva lengua, sino, como dice Italo Calvino, de uma

‘antilengua’, cuya principal caracteristica es el ‘terror semántico’, es decir, la fuga ante todo vocablo que tenga por sí mismo un significado, como si *frasco, estufa, carbón*, fuesen palabras obsenas; como si *ir, encontrar, saber*, fuesen acciones sucias’. De este modo, también la lengua se ritualiza, y ‘la palabra ya no es un instrumento libre de comunicación, no conduce a un discurso franco y abierto, sino que se convierte en instrumento de imposición, de una difusión coactiva, de una manipulación de masas’.”[38]

Petrita, a “criadita de dieciocho años”, dos González, ama secretamente Martín Marco e se oferece a Celestino para que este perdoe a dívida que Martín não pode pagar:

—Cóbrese usted los cafés del señorito Martín.

Por la trastienda del bar de Celestino Ortiz pasó como un ángel que levantase un huracán con las alas.

—¿Y tú por qué haces esto por el señorito Martín?

—Pues porque me da la gana y porque lo quiero más que a nada en el mundo; a todo el que lo quiera saber se lo digo, a mi novio el primero. (p.165)

A prostituição aparece de forma freqüente no romance, como uma atividade corriqueira, mas sempre velada pela moralidade medíocre daqueles que a negam ou a ignoram. No meio urbano, onde predominam as práticas econômicas predatórias, a prostituição se apresenta como atividade de sobrevivência e bem distinta da aquisição de riquezas. Porém as prostitutas não são mostradas de forma homogênea; elas se distinguem bem umas das outras pelo caráter e pelos motivos de sua atividade:

Hay algunas chicas muy simpáticas, las de tres duros; no son muy guapas, ésa es la verdad, pero son muy buenas y amables, y tienen un hijo en los agustinos o en los jesuítas, un hijo por el que hacen unos esfuerzos sin límite para que no salga un hijo de puta, un hijo al que van a ver, de vez en cuando, algún domingo por la tarde, con un velito a la cabeza y sin pintar. Las otras, las de postín, son insoportables con sus pretensiones y con su empaque

[38] Puértolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Espanhola*. vol. I. p. 27-28.

de duquesas; son guapas, bien es cierto, pero también son atravesadas y despóticas, y no tienen ningún hijo en ningún lado. Las putas de lujo abortan, y si no pueden, ahogan a la criatura en cuanto nace, tapándole la cabeza con una almohada y sentándose encima. (p. 245)

A narrativa distingue bem a prostituição conforme a natureza daquelas que a exercem. A frieza e o egoísmo aparece quase como um pré-requisito para obter sucesso financeiro enquanto aquelas que procuram recursos para manter os filhos parecem conseguir apenas o sacrifício de fazê-lo.

Elvira freqüenta o café de dona Rosa "casi como un mueble más" a fim de conseguir dinheiro através da prostituição, atividade que mal consegue exercer para fugir da fome.

En su pueblo, en Navarredondilla, provincia de Ávila, era una señorita y comía hasta hartarse; en Madrid era una desdichada que se iba a cama sin cenar la mayor parte de los días. (p.180).

A personagem "es una sentimental que se echó a la vida para no morirse de hambre, por lo menos" e "por no hacer nada, ni come siquiera". Através da ótica do narrador, Elvira não possui grandes qualidades. Segundo ele, Elvira "nunca supo hacer nada y, además, tampoco es guapa ni de modales finos". O passado dela, uma seqüência de mazelas de despertar pena, lembra as heroínas de histórias de aventuras e romances folhetinescos:

Elvirita, cuando se quedó huérfana, tenía once o doce años y se fue a Villalón, a vivir con una abuela, que era la que pasaba el cepillo del pan de San Antonio en la parroquia. La pobre vieja vivia mal, y cuando le agarrotaron al hijo empezó a desinflarse y al poco tiempo se murió. A Elvirita la embromaban las otras mozas del pueblo enseñándole la picota y diciéndole: "¡En otra igual colgaron a tu padre, tía asquerosa!" Elvirita, un dia que ya no pudo aguantar más, se largó del pueblo con un asturiano que vino a vender peladillas por la función. Anduvo con él dos años largos, pero como le daba unas tundas tremendas que la deslomaba, un día, en Orense, lo mandó al cuerno y se metió de pupila en casa de la Pelona, en la calle del Villar, donde conoció a una hija

de la Marraca, la leñadora de la pradera de Francelos, en Ribadavia, que tuvo doce hijas, todas busconas. (p.74-75)

Apesar das poucas qualidades que o narrador lhe atribui, Elvira desperta o interesse de dois homens: don Pablo, homem cruel e prepotente, que a assedia, seguro de suas condições econômicas, e o pacato Leoncio Maestre.

Don Leoncio Maestre iba pensando en Elvirita.

- Es mona, muy mona. ¡Ya lo creo! Y parece chica fina... No, una golfa, no es. ¡Qualquiera sabe! Cada vida es una novela. Parece así como una chica de buena família que haya reñido en su casa. Ahora estará trabajando em alguna oficina, seguramente en un sindicato. (86-87)

O contraste irônico entre as impressões de don Leoncio e a descrição narrativa de Elvira remete aos devaneios de don Quijote com Dulcinea, camponesa a quem o fidalgo julga ser uma princesa. A exemplo do iludido personagem de Cervantes, don Leoncio concebe "cada vida" como "una novela". Seu interesse pela pobre Elvira sugere o desenrolar de um relacionamento que poderia tirá-la da solidão, da miséria e da prostituição.

Após perder-se por vários fragmentos, o paradeiro de Leoncio Maestre é revelado na reunião entre os vizinhos de dona Margot no dia seguinte do seu assassinato. Por ordem do juiz, Leoncio Maestre foi detido como suspeito do crime. A preocupação do ingênuo vizinho em informar a vizinhança sobre o ocorrido, deixando don Ibrahím assumir a responsabilidade da notificação do crime logo em seguida, acabou oferecendo motivo para a sua própria prisão. Na reunião, o acadêmico, ocupado em entreter as autoridades com sua performance discursiva, cita o vizinho apenas como parte da narração do ocorrido. Depois desta constatação, nada mais se sabe sobre o homem.

Inconsciente da admiração de Leoncio Maestre por ela, Elvira continua sua rotina sem esperanças, atormentada pela figura de don José, um senhor pretensioso e cruel que julga poder apoderar-se dela por sua posição social.

O gato negro que compartilha os mesmos espaços que don Pablo no café de dona Rosa provoca uma associação direta entre os dois.

Corre por entre las mesas un gato gordo, reluciente; un gato lleno de salud y de bienestar; un gato orondo y presuntuoso. Se mete por entre las piernas de una señora, y la señora se sobresalta" (p. 54)

Don Pablo aproveita para praticar o seu assédio tentando associar-se à imagem do gato negro, atribuindo-lhe as boas qualidades encontradas nos gatos, sem dispensar a pretensão e a vaidade discursiva para impressionar o público presente.

- Y lo cariñosos que son los gatos. ¿Uste se ha fijado en los cariñosos que son? Cuando cojen cariño una persona ya no se lo pierden en toda la vida. [...] *¡Ejemplo deberían tomar muchos seres humanos!*

[...] *Don Pablo respira con profundidad. Está satisfecho. La verdad es que eso de ejemplo deberían tomar, etc., es algo que le ha salido bordado.* (p. 62-63)

Dona Rosa, como aduladora dos poderosos, procura tomar partido de don Pablo:

Doña Rosa se le acerca, le habla casi al oído.

—¿Por qué no se arregla con don Pablo?

—Porque no quiero. Una también tiene su orgullo, doña Rosa.

—¡Nos ha merengao! ¡Todas tenemos nuestras cosas! Pero lo que yo le digo a usted, Elvirita, y ya sabe que yo siempre quiero para usted lo mejor, es que con don Pablo bien le iba.

—No tanto. Es un tío muy exigente. Y además un baboso. Al final ya lo aborrecía, ¡qué quiere usted!, ya me daba hasta repugnancia.

Doña Rosa pone la dulce voz, la persuasiva voz de los consejos.

—¡Hay que tener más paciencia, Elvirita! ¡Usted es aún muy niña!

—¿Usted cree?

La señorita Elvirita escupe debajo de la mesa y se seca la boca con la vuelta de un guante. (p.60)

Gradativamente, don Pablo se revela como um homem cruel e prepotente, características apresentadas como inerentes a ele.

> *Don Pablo, cuando, en voz baja, se ponía tierno, pensaba: no son cosas del sexo, no; son cosas del corazón. Después se olvidaba [a Elvira] y la hubiera dejado morir de hambre y de lepra con toda tranquilidad; don Pablo era así.*" (p.76)

A afirmação "don Pablo era assim" coloca um comportamento que se apresenta como intrínseco a ele. Sem expressar opiniões subjetivas, o narrador retrata a relação de forma fria e objetiva, como os clientes do café, procurando não tomar partido na relação.

Esta descrição sumária de alguns comportamentos como inerentes a certos tipos sociais fazem categorizar *La Colmena* como um romance comportamental. A crença de que alguns padrões de comportamento são recorrentes, inevitáveis, portanto inerentes ao ser humano, constitui uma doutrina comum às pesquisas que ocultam seus vínculos de origem na estrutura social. Muito semelhantes são pesquisas que demonstram que os problemas de comportamento da sociedade atual têm como causa os genes primitivos que os seres humanos herdaram de seus antepassados selvagens. Problemas modernos como a violência, as psicoses, a ansiedade, a depressão, entre inúmeros comportamentos anti-sociais, teriam origem na própria genética humana, eximindo a sociedade moderna e sua organização de qualquer responsabilidade pelos genes que supostamente teriam que se adaptar a ela. Nesta perspectiva, don Pablo seria cruel por natureza e não por saber que toda uma estrutura social o apóia e o mantém impune.

A figura de don Pablo atormenta Elvira ao ponto de lhe causar pesadelos. Associando-o ao gato negro, "orondo y presuntuoso" que freqüenta o café de dona Rosa, o pesadelo de Elvira é descrito com detalhes:

> *Un gato negro y medio calvo que sonríe enigmaticamente como si fuera una persona, y que tiene en los ojos un brillo que espanta, se tira, desde una distancia tremenda, sobre la señorita Elvira. La mujer se defiende a patadas, a golpes. El gato cae contra los muebles y rebota, como una pelota de goma, para lanzarse de nuevo encima de la cama.* (p. 232-233)

Interamo-nos de que Elvira dorme com a leitura de *Mistérios de Paris*, de Eugénie Sue. Não é difícil associá-la à personagem de Emma Bovary, que se entretia e se afastava da realidade com romances folhetinescos, mas ao contrário de qualquer influência que estes romances pudessem provocar em seu comportamento, suas supostas ilusões românticas e literárias nada lhe trazem. Sua condição miserável manteve-se inalterada e qualquer possibilidade de fugir a ela mostrou-se fatidicamente inútil. Neste jogo de sugestões e reminiscências de outras tradições literárias, a narrativa joga ironicamente com o leitor e suas possíveis expectativas, frustrando-as todas no final. A frustração produzida pela expectativa de mudança da condição miserável inicial revela a ironia sobre outros gêneros narrativos.

De regra geral, as personagens que se doam para salvar seus filhos ou pessoas próximas parecem obter apenas o sacrifício de fazê-lo, enquanto a frieza e o egoísmo parecem pré-requisitos para obter sucesso financeiro próprio. A “lei do cão”, do egoísmo e auto-preservação rege o coro da sociedade de moral individualista e desumana.

2.6 A marginália

Entre prostitutas, miseráveis e perseguidos políticos está a maçonaria, fator de perseguição característico do regime fascista espanhol. O "componiente antiespañol del contubernio rojo-judeo-masónico", como define Puértolas, difundiu-se no ideário da sociedade civil através de preconceitos e boatos. Referências a ela são tão vagas e oblíquas como em relação às demais perseguições, mas parece ter importância fundamental no destino de muitas personagens:

> *El abuelo de Paco había sido general y marqués, y murió en un duelo de pistola en Burgos; lo mató un diputado progresista que se llamaba don Edmundo Páez Pacheco, hombre masón y de ideas disolventes.* (p. 111).

> *Don Nicolás se marchó de España el año de 39, porque decían que era masón, y no se volvió a saber nada más de él.* (p. 313)

> *—A lo mejor, en cualquier casa de éstas, hay un masón camuflado. ¡Como no se les conoce por fuera!* (p. 218)

Como prática não permitida, a acusação poderia ser usada como pretexto de perseguição a qualquer pessoa de forma arbitrária, sendo ela julgada de modo igualmente sumário pela opinião pública, semelhante à perseguição promovida contra os judeus a partir do séc. XVI. Neste ambiente político, uma simples acusação de práticas subversivas bastaria para uma pessoa desaparecer sem maiores explicações.

> A propaganda pelo terror cria inibições que tornam o indivíduo insensível aos problemas sociais. Cria uma disciplina rigorosa não só social como psicológica. [...] O medo de cada um acentua o medo de todos e o medo de todos provoca o medo de cada um'. O terror é banalizado e a banalização torna-se terror, a violência um hábito que não surpreende mais. O terror é tão banal e trivial nos

acontecimentos quotidianos que é aceito como hábito de família. Assim se cria uma rotina da violência, um clima de indiferença ante os acontecimentos[39]

Nas ruas, nada sugere outra ordem além da "lei do cão", na qual os mais fracos e tolos sofrem as arbitrariedades e abusos dos poderosos.

O menino que canta flamenco nas ruas em busca de trocados é uma criança que surge várias vezes cruzando com outras personagens, vítima de agressões, da exploração e da indiferença de todos.

El niño es vivaracho como un insecto, morenillo, canijo. Va descalzo y con el pecho al aire, y representa tener unos seis años. Canta solo, animándose con sus propias palmas y moviendo el culito a compás. (p. 107)

Al niño que cantaba flamenco le arreó una coz una golfa borracha (...) El niño no se cayó al suelo, se fue de narices contra la pared. (p. 115)

El gitanillo, 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. (127)

O narrador reproduz as impressões que a aparência do menino transmite, citando o cinismo e a resignação como marcas naturais adquiridas com o sofrimento das ruas.

El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral. Son muy pocos sus años para que el dolor haya marcado aún el navajazo del cinismo —o de la resignación— en su cara, y su cara tiene una bella e ingenua expresión estúpida, una expresión de no entender nada de lo que pasa. (p. 116)

[39] Antonini, F., *L'homme furieux,*, 1976 apud Caram, Dalto. *Violência na sociedade contemporânea.* p. 73.

Entre a indiferença de todos, o narrador não deixa de lamentar as infâmias sofridas pelo menino como mais uma mazela inevitável entre as múltiplas que surgem em sua narrativa. Contrapondo a inabilidade do menino em se defender com o “navajazo del cinismo” ou “de la resignación”, pressupomos que estas são formas de defesa adquiridas para sobreviver ao hostil meio urbano.

De importância sempre secundária entre outras personagens, o menino não passa de mais um figurante entre centenas de outros. Seu destino, interpretado pelo narrador como uma lei perpétua e implacável, leva-nos à resignação:

> *El niño que canta flamenco se moja cuando llueve, se hiela si hace frío, se achicharra en el mes de agosto, mal guarnecido a la escasa sombra del puente: es la vieja ley del Dios del Sinaí.* (p.319)

2.7 O discurso da inércia

Don Ibrahím de Ostolaza y Bufarull, um intelectual pernóstico, passa os dias ensaiando discursos vazios para um suposto auditório de acadêmicos. Sua caricatura de intelectual é incrementada com detalhes de aparências, como o cachimbo e o cachecol, aos quais ele se apega. Moralista, don Ibrahím ressente-se com a perda dos antigos valores na crise espanhola.

> *- Señores académicos: No quisiera distraer vuestra atención más tiempo, etc., etc., (Sí, esto sale bordado... La cabeza en adelante ademán... (...) ¿Cómo admitir, como quiere el señor Clemente de Diego, que la usucapión sea el modo de adquirir derechos por el ejercicio de los mismos? Salta a la vista la escasa consistencia del argumento, señores académicos. Perdóneseme la insistencia y permítaseme que vuelva, una vez más, a mi ya vieja invocación a la lógica; nada sin ella es posible en el mundo de las ideas. (Aquí, seguramente, habrá murmullos de aprobación.) ¿No es evidente, ilustre senado, que para usar algo hay que poseerlo?* (p.138-139)

O ensaio meticuloso do discurso, antecipando gestuais e possíveis respostas da "platéia", sugere que o discurso tornou-se um ritual, mera conveniência social que visa o consenso, onde não há lugar para a crítica ou para a espontaneidade. Seus discursos carregados de redundâncias, figuras de linguagem e jargões legistas desconsideram todo e qualquer aspecto prático da realidade concreta, ignorando-a e encaracolando-se em uma retórica inócua. Esta cerimônia é retratada como um castelo no ar no qual a corte vive a adular-se infinitamente. Tanto o discurso quanto a vaidade do acadêmico mostram-se deslocados e ridículos, explicitando sua própria nulidade.

> *La voz de don Ibrahím sonaba solemne como la de un fagot. Al otro lado del tabique de panderete, un marido, de vuelta de su trabajo, preguntaba a su mujer:*
>
> *- ¿Ha hecho su caquita la nena?*
>
> *Don Ibrahím sintió algo de frío y se arregló un poco la bufanda. En el espejo se veía un lacito negro, el que se lleva en el frac por las tardes.* (p.139).

A breve interrupção no discurso demonstra sua tentativa de fuga da condição comum ao defender os valores “elevados” e demais subterfúgios ideológicos. Mais adiante a cena é retomada no ponto em que foi cortada. A simples menção de uma função fisiológica comum a todos os mortais o faz estremecer; sem permissão, ela invade a dimensão dos valores “elevados” a que o acadêmico julga pertencer. O momento de corte entre as cenas (semelhante ao recurso do “congelamento” do teatro, em que a ação é suspensa) permite uma significação ausente na banalidade do cotidiano. Qualquer reflexão ou questionamento só seria possível no intervalo do corte, fora do cotidiano das personagens e da própria narrativa. Após a breve interrupção, don Ibrahím “fazia como se não tivesse ouvido” sobre a “caquita” e retoma o ensaio de seu discurso.

Com maior desenvoltura se porta don Ibrahím no assassinato de dona Margot, cuja violência aparece explícita e se apresenta através da ótica de muitas personagens como um eventual centro das atenções, mas sempre abordado de forma secundária, como mais uma das preocupações banais do cotidiano. A notícia do crime surge através de Leoncio Maestre, que bate à porta de don Ibrahím para avisá-lo sobre o estrangulamento da vizinha. Este se prontifica a chamar um médico e mobilizar a vizinhança em torno do caso. Porém, o faz “con un aire de gran serenidad”:

> *Don Ibrahím ya sabía que el médico estaba en casa. Cuando salió a ver lo que queria, don Ibrahím, como no acertando por donde empezar, le sonrió:*
>
> *- ¿Qué tal la nena, se le arregla ya su tripita?* (p. 147)

Ao assumir a preocupação de Leoncio, o acadêmico aproveita para fazer contato com as autoridades e atrair as atenções para si. Mas ao ser questionado pelo juiz sobre a vizinha que acabou de ser assassinada, a única coisa que o acadêmico tem a declarar é sobre a homossexualidade do filho de dona Margot, algo que parece muito perturbá-lo. Bastou a declaração de que o filho da finada tinha “maus costumes” para que as investigações fossem logo encerradas:

- Oiga, usted, ¿a qué llama usted malas costumbres? ¿ A coleccionar sellos?

Don Ibrahím se picó.

- No, señor, yo llamo malas costumbres a muchas cosas; por ejemplo, a ser marica.

- ¡Ah, vamos! El hijo de la finada es marica.

- Sí, señor juez, un marica como una catedral.

¡Ya! Bien, señores, muchas gracias a todos. Retírense a sus cuartos, por favor; si los necesito ya les requeriré. (p. 152)

A intervenção de don Ibrahím sobre o crime reproduz as práticas burocráticas dos valores morais conservadores sobrepujando os valores humanos e estabelecendo a banalização da violência. Na noite anterior ao crime, o filho de dona Margot, José Giménez, e seu companheiro, Julián Suárez, haviam sido presos de forma sumária:

A los dos amigos los detuvieron la noche anterior, em um bar de la calle de Ventura de la Veja. Los policías que fueron por ellos, entraron en el bar, miraron um poquito alrededor y, ¡zas! se fueron derechos como una bala. ¡Qué tíos, qué acostumbrados debían estar! (p.168)

Ao serem fichados, continuavam perguntando o motivo de sua prisão. A explicação para o fato está na *Ley de Vagos y Meliantes* da época, em que o comportamento homossexual podia ser considerado suspeito e inclusive subversivo.

Don Ibrahím aproveita a reunião da vizinhança no dia seguinte ao crime para bajular as autoridades presentes com a solenidade de seus discursos O crime, sem qualquer motivo aparente, não parece despertar interesse ou preocupação de qualquer um dos demais moradores do prédio, mais preocupados em transformar a reunião em um evento social. No mistério que envolve o crime, o texto apresenta algumas pistas:

Un vecino del principal, don Fernando Cazuela, procurador de los tribunales, miró para el suelo; él sí había encontrado algo. (p.151)

No interrogatório do juiz e de don Ibrahím, don Fernando nada contribui para a investigação, já que não parece se importar com a morte da vizinha. Sua misteriosa descoberta remete aos poucos a sua mulher:

Los vecinos, obedientemente, se fueron volviendo a sus cuartos. Don Fernando Cazuela, al llegar al principal derecha, se encontró con que su mujer estaba hecha un mar de llanto.

- ¡Ay, Fernando! ¡Mátame si quieres! Pero que nuestro hijito no se entere de nada.

- No hija, ¡Cómo te voy a matar con el juzgado en casa! Anda, vete a la cama. ¡Lo único que nos faltaba ahora es que tu querido resultase el asesino de doña Margot. (p.152)

O drama da mulher de don Fernando alimenta ainda mais o mistério que fica em suspenso, sendo retomado aos poucos, de forma fragmentária e espalhado ao longo do texto:

cuando todos los vecinos buscaban al criminal por orden de don Ibrahim, se encontró con el amigo de su mujer, que estaba escondido, muy acucurrado, en la cesta de ropa sucia. (p. 178)

O caso muda de figura ao sugerir um caso de adultério, mas seja qual for o motivo da preocupação de sua mulher, o próprio marido, consciente do que o "amigo" de sua mulher tenha feito, não parece se importar.

- ¿Tú sabes quién me compraría el cestón de la ropa sucia?(...) *Si te encargas de que salga de casa, te lo regalo; yo no quiero verlo. Lo que den, para ti.* (...) *- Don Cazuela no se inmutó, se quedó tan fresco como si tal cosa.*

- Mira – se dijo -, si loquea, que loquee. (p. 200)

As várias pistas deixadas no texto, não dizem respeito necessariamente à morte de dona Margot; são antes uma seqüência de informações fragmentadas de inúmeras preocupações particulares. O texto deixa uma série de impressões das quais a única conclusão é a completa desvinculação entre os fatos. Esta falta de vínculos gera uma perplexidade, um mal-estar próximo ao produzido ao se deparar com uma realidade desconexa.

> Contrario a lo que la novela tradicional habría hecho, en *La Colmena* el misterio de ambos incidentes [o assassinato de dona Margot e o suicídio do homem que cheirava a cebola] le deja al lector en un limbo, sin respuestas, sin soluciones, sin claves para abrir el enigma de las situaciones. En fin, un atentado estético, un sabotaje contra la novela convencional, especificamente la policíaca, que siempre ha dejado la llave del misterioso asesinato escondido em el libro.[40]

A distância entre a prisão de Julián e a morte de sua mãe na extensão do romance, entremeados por inúmeros outros dramas pessoais, retrata a desconexão entre os acontecimentos nas grandes cidades. Walter Benjamin associa o aparecimento da literatura policial com o desenvolvimento das grandes metrópoles. O homem da multidão aparece como personagem já presente nos contos de mistério de Poe, que na tipologia de Benjamin é o *flâneur.* Este que para Poe é uma "encarnação do gênio do crime", procura a multidão porque é "acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade", desaparece na própria multidão que o persegue misturando-se a ela. Tanto nos contos de Poe como nos romances policiais que o sucederam, o texto terminava esclarecendo o seu mistério inicial para a satisfação do leitor.

Em *La Colmena*, o crime dissolve-se na indiferença e na banalidade de inúmeras outras preocupações cotidianas. O interesse das personagens é satisfeito pela suposição de que a homossexualidade do filho de dona Margot teria algo a ver com o seu assassinato.

---

[40] Cabrera, Vicente. *En busca de tres personajes perdidos en La Colmena* in Cuadernos Hispanoamericanos 337-338. p.135.

Doña Juana, con la vista clavada en el suelo, reanudó su tema: el asesinato de doña Margot.

— ¡Con una toalla! ¿Usted cree que hay derecho? ¡Con una toalla! ¡Qué falta de consideración para una ancianita! El criminal la ahorcó con una toalla, como si fuera un pollo. En la mano le puso una flor. La pobre se quedó con los ojos abiertos, según dicen parecía una lechuza, yo no tuve valor para verla, a mi estas cosas me impresionan mucho. (p. 270)

Na opinião da dona-de-casa, o fato de o filho da finada ser homosexual teria uma ligação direta com o assassinato.

Yo no quisiera equivocarme, pero a mí me da el olfato que su niño debe andar mezclado en todo esto. El hijo de doña Margot, que en paz descanse, era mariquita, ¿sabe usted?. Andaba en muy malas compañías. Mi pobre marido siempre lo decía: quien mal anda, mal acaba. (p. 270)

Reproduzindo a mentalidade da classe média a que a dona-de-casa pertence, o interesse pelo crime não ultrapassa o entretenimento que ele oferece para a conversa e suas especulações. Nela, não poderia faltar a crítica ao homossexualismo como fator determinante da fatalidade.

A indiferença própria dos grandes centros urbanos permite que a camada social excluída fique sujeita a toda forma de arbitrariedade por parte do Estado, aparelho que mantém os interesses da elite. Acobertados por este consenso mental, os desaparecimentos ocorrem sem dificuldades. No sistema fascista, a estreita relação entre a política e os costumes deixava dúvidas quanto à natureza que movia os processos e condenações. Uma leitura rasa dos fatos leva ao nivelamento da consciência das personagens. A ausência de espírito torna os acontecimentos desvinculados de causas plausíveis, como parte de vidas que se resumem a uma multiplicação interminável de situações nas quais resta ao indivíduo entediar-se.

Ao ser informado sobre o violento assassinato de sua vizinha, dona Margot, Don Ibrahím aproveita a reunião dos vizinhos para demonstrar sua habilidade retórica e sua adulação às autoridades sob “os olhares de aplauso de todos aqueles reunidos”:

- Pues bien señores – exclamó don Ibrahím - ; cuando pude ver que los auxilios de la ciencia eran ineficazes ya ante el monstruoso crimen perpetrado, tan sólo tuve dos preocupaciones que, como buen creyente, a Dios encomendé: que ninguno de nosotros (y ruego a mi querido señor Pérez Palenzuela que no vea en mis palabras más ligera sombra de conato de coacción sobre nadie), que ninguno de nosotros, decía, se viese encartado en este feo y deshonroso asunto, y que a doña Margot no le faltasen las honras fúnebres que todos, llegado el momento, quisiéramos para nosotros y para nuestros deudos y allegados. (p. 176-177)

A reunião organizada por don Ibrahím toma um considerável trecho do romance (de quatro a cinco páginas), levando o leitor a aborrecer-se (ou não), com os depoimentos cerimoniosos que nada contribuem ao esclarecimento do crime.

Don Ibrahím quintaesenció su actitud tribunicia.

- Me tomo la libertad de solicitar a ustedes un voto de gracias para el ilustre doctor don Rafael Masasana, cuya modéstia, en estos momentos, le hace semiesconderse trás la cortina, a todos nos honran con su vecindad.

- Muy bien – dijeron al tiempo don Exuperio Estremera, el sacerdote del 4.º C, y el propietario, don Lorenzo Sogueiro, del bar El Fonsagradino, que estaba en uno de los bajos. (p. 176)

Enquanto os vizinhos se dispersam, "cansados de llevar una hora larga en pie", um vizinho se perguntava, enquanto descia as escadas: "- ¿Y para eso pedí yo permiso en la oficina?". A manutenção do discurso repetitivo, carregado de convenções, apesar do pouco interesse que desperta, cumpre com sua função social. Com sua falácia vazia e sua adulação afetada das autoridades, don Ibrahím mantém seu considerável respeito e posição social.

En el fondo – y en la superficie también – don Ibrahím era un hombre muy feliz. ¿Que no le hacían caso? ¡Qué más da! ¿Para que estaba la historia? (p.145)

O consolo que a história oferece a don Ibrahím é a garantia de uma posição de prestígio e a manutenção de uma "platéia", que o despreza mas o respeita. A visão míope de Don Ibrahín em relação à realidade, assim como a de todos que o aplaudem, é de uma mente tão bombardeada pelo discurso vazio que todo o seu conteúdo torna-se indiferente e induz à indiferença. A facilidade de mobilizar uma platéia é característica da sociedade sucetível a entregar-se ao senso comum fabricado pela propaganda:

> Las más brillantes técnicas de propaganda no obtendrán éxito alguno si no se tiene en cuenta en todo momento un principio fundamental y si no se aplica con la mayor atención. Es preciso **limitarse a unos pocos puntos y repetirlos sin cansacio**. En esto, como en tantas otras cosas, la persistencia es la primera y más importante condición para lograr el éxito.[41]

Neste contexto, o discurso não possui qualquer significado além de si mesmo e a forma com que é proferido. Preparado um clima de comoção, ainda que falsa, o critério de mérito do discurso é exatamente a sua vacuidade. A vizinhança é uma massa passiva que seria levada à obediência sob os argumentos mais absurdos, desde que sentisse no seu orador algum entusiasmo em relação à própria fala. É o que Winckler chama de "lenguaje de conjuro":

> se logra el blindaje de la doctrina contra la realidad por medio de la independización de los medios retóricos, la destrucción de la frase y la monótona repetición de tópicos y consignas autónomas.[42]

Neste contexto, a morte é o que menos importa; torna-se, no caso, mero pretexto para uma interação social fútil. Para tornar-se uma forma de fuga da realidade que a a sociedade adota, o discurso se destitui de significado. Não importa a sua veracidade, tampouco se possui algum sentido. Para as massas só interessa

---

[41] Hitler, Adolph. *Mein Kapf*. apud Puértolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Espanhola*. vol. I. p. 26. grifo nosso.
[42] Winckler, Lutz. *La función social del lenguaje fascista*. apud Puértolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Española*. p. 28.

a força do discurso, a capacidade de expressar o ódio das massas contra um inimigo qualquer e arrebanhá-las em um estado de êxtase irracional.

Ernst Cassirer define o homem como *animal simbólico,* aquele que "ya no vive en solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo."[43] Ao ser representado imerso em seu universo ideológico, em contraste com a concretude miserável do cotidiano comum, este homem mostra-se deslocado e absurdo. Don Ibrahím apresenta-se como um animador capaz de convencer sua platéia de que moinhos são dragões por convenção própria do senso comum.

Esta relação orgânica entre sociedade e Estado é construída através do senso comum; consenso forçado de idéias, de ideologia e cultura. Sua cultura homogênea é apenas um reflexo de uma sociedade homogeneizada ideologicamente. A linguagem imersa no senso comum não é capaz de criar ou transmitir idéias novas, mas se limita a repeti-las como forma de manutenção social. Como a língua criada pelas instituições em *1984* de Gerge Orwell, o Estado manipula os significados das palavras de acordo com as suas intenções transformando-as em senso comum.

O discurso autofágico serve a uma interação social igualmente autofágica, levando os ouvintes a desviarem suas atenções da violência para uma cerimônia de reverência às autoridades.

[43] Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. p. 47.

2.8 A miséria da reflexão

Martín Marco aparece no momento em que é expulso do café de dona Rosa aos pontapés. Mais tarde, o narrador apresenta-o como um homem que "no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre de montón, un ser corriente y moliente". Alguns traços não visíveis, como uma tatuagem no braço esquerdo e uma cicatriz na virilha, sugerem que ele já havia sido preso e/ou participado nos conflitos da época. O narrador o destaca na multidão das outras personagens por sua atividade intelectual:

> *Ha seguido con atención el ir y venir del movimiento intelectual y literario, y hay algunos folletones de El Sol que todavía podría repetirlos de memoria. De mozo tuvo a una novia suiza y compuso poesías ultraístas.* (p. 72)

Apesar da distinção inicial, Martín passa a se perder na multidão de outros personagens que surgem pela narrativa da cidade, impossibilitando-o de distinguir-se em meio a eles, salvo por sua atitude, solitária e algo patética, de resistir à apatia geral.

> *A Martín Marco le preocupa el problema social. No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preocupa el problema social.* (p.109).

Opondo-se à retórica vazia e ao discurso conservador de don Ibrahím, Martín Marco apresenta um raciocínio inconformado que, além de difuso e ingênuo, ele mantém para si mesmo na maior parte do tempo, pois sabe que, na melhor das hipóteses, a expressão de idéias reformadoras seria sumariamente ignorada naquela atmosfera social conformista.

> *- Eso de que haya pobres y ricos – dice a veces – está mal, es mejor que seamos todos iguales, ni muy pobres ni muy ricos, todos un término medio. A la humanidad hay que reformarla. Debería nombrarse una comissión de sabios que se encargase de modificar la humanidad. Al principio se ocuparían de pequeñas cosas, enseñar el sistema métrico decimal a la gente, por ejemplo, y después, cuando se fuesen calentando, empezarían que se tirasen abajo las*

ciudades para hacerlas otra vez, todas iguales, con las calles bien rectas y calefación en todas las casas. Resultaría un poco caro, pero en los bancos tiene que haber cuartos de sobra. (p. 109)

Em outro fragmento, Martín lamenta a sorte de seu amigo Paco, que, como ele, vaga sem trabalho nem dinheiro por causa da "miséria dos intelectuais" provocada pela repressão política. Com a ditadura, as universidades independentes foram dissolvidas e perseguiu-se politicamente a classe intelectual ativa do período republicano. Vivendo no abismo entre o programa oficial e a sua própria miséria, Martín assume um pensamento crítico mas silencioso em relação à cultura estabelecida, conformando-se em colaborar com as publicações oficiais para sobreviver. As personagens mais sofridas não reagem diante das idéias, conscientes de que as idéias são instrumentos para fundamentar acusações e ações repressivas.

Ao ser abordado por soldados, Martín é tomado pelo terror:

—¿De qué tengo yo miedo? ¡Je, je! ¿De qué tengo yo miedo? ¿De qué, de qué? Tenía un diente de oro. ¡Je, je! ¿De qué, de qué? A mí me haría bien un diente de oro. ¡Qué lucido! ¡Je, je! ¡Yo no me meto en nada! ¡En nada! ¿Qué me pueden hacer a mí si yo no me meto en nada? ¡Je, je! ¡Qué tío! ¡Vaya un diente de oro! ¿Por qué tengo yo miedo? ¡No gana uno para sustos! ¡Je, je! De repente, ¡zas!, ¡un diente de oro! "¡Alto! ¡Los papeles!" Yo no tengo papeles. ¡Je, je! Tampoco tengo un diente de oro. ¡Je, je! En este país, a los escritores no nos conoce ni Dios. Paco, ¡ay, si Paco tuviera un diente de oro! (p. 251)

Para alguém sem recursos financeiros como Martín, um dente de ouro serviria como suborno para livrá-lo da cadeia. A extorsão e a corrupção mostram-se como práticas comuns, quase institucionalizadas.

¡Los que más gritan, se callan en cuanto les dan mil pesetas al mes! O un diente de oro.

Além da repressão e do medo, Martín Marco convive com a conseqüência social mais imediata das classes excluídas: a fome. O fato de compreender ou não

os mecanismos de controle do Estado e da política sobre ele torna-se indiferente, já que, para sobreviver, acaba prestando serviços ao poder:

> — *Colaboro en la prensa del Movimiento, pueden ustedes preguntar en la Vicesecretaria, ahí en Genova. Mi último artículo salió hace unos días en varios periódicos de provincias: en Odiel, de Huelva; en Proa, de León; en Ofensiva, de Cuenca. Se llamaba Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica.* (p. 247)

O apreço da classe média pelas velhas elites continuou no regime de Franco. Porém, o mesmo não se pode dizer em relação aos intelectuais, perseguidos e exilados:

> Para el nacionalista medio los profesores cosmopolitas habían traicionado a la 'verdadera' España de la historia. Había caído, a través del liberalismo, en la trampa del marxismo. Las universidades del país estaban pervertidas por la famosa tríada demoníaca: masones, judíos y marxistas. Los intelectuales librepensadores reunidos en la Institución Libre de Enseñanza de Madrid habían pervertido toda una generación de la oligarquía." [...] En los textos de Primo se transparenta su desconfianza y su desprecio por los intelectuales 'los ridículos intelectuales, henchidos de pedantería', 'espíritos enfermizos'. El proprio Primo llegó a afirmar rotundamentente que 'el enemigo está en las universidades'.[44]

Portanto, pelo menos em relação ao segmento intelectual, a *Falange* cumpriu seu programa expulsando os intelectuais de seus postos administrativos, exilando-os e executando um grande número daqueles que colaboraram com o governo republicano.[45]

Martín Marco ainda consegue transitar socialmente, embora tenha lhe faltado sorte e "competência" social para livrar-se das dificuldades econômicas. Apesar de "não ter idéias muito claras sobre nada", possui bastante consciência para saber que o teor "subversivo" de suas idéias poderia trazer-lhe problemas, por isso "treme como vara verde" na presença de guardas.

---

[44] ibdem. vol. I p. 50
[45]. CARR, Raymond. *La tragedia española* ibdem. p. 234.

> No sin cierto estupor nos enteramos de que [Martín Marco] perteneció antes de la guerra civil a la izquierdista *FUE* (una *FUE*, que dicho sea de paso, en 1942 y en Madrid trabajaba en la clandestinidad para mantener vivos los viejos ideales republicanos). Martín Marco, a pesar de sus antecedentes, no está en la cárcel, ni – a lo que sepamos – ha pasado por ella, aunque es muy posible que acabe por conocerla, como se nos anuncia el final del libro; al contrario, colabora en la prensa falangista: su último artículo publicado se titula *Razones de la permanencia de Isabel la Católica*. Es cierto, sea dicho en aras de la verdad y del realismo, que lo único que Martín Marco quiere es comer, como dice, en un mundo en que todos, vencedores y vencidos, luchan por sobrevivir día a día; lo que ocurre, en fin, es que 'los que más gritan se callan en cuanto les dan mil pesetas al mes.'[46]

Martín assume o inconformismo em relação à cultura oficial e aos valores retratados por ela ao comentar as homenagens aos irmãos Serafín e Joaquín Álvares Quintero, autores teatrais consagrados pelo regime. Com suas peças encenadas no Teatro Nacional da *Falange*, em uma homenagem aos irmãos Quintero, em 1939, o falangista José María Pemán declarava claramente os valores defendidos por ele:

> España, en política, imitaba a México y Rusia: es decir, desandaba los caminos del Imperio: la ruta de Solón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte, hacía lo mismo: se perecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental.[47]

A personagem de Cela não lhes dedica os mesmos méritos:

- Estos sí que han tenido suerte. Ahí están. Con una calle en el centro y una estatua en el Retiro. ¡Para que nos riamos!

Martín tiene ciertos imprecisos raptos de respeto y de conservadurismo.

---

[46] Puertolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Española*. vol I. p. 599.
[47] Ibdem. p. 624.

- ¡Qué cuernos! Algo habrán hecho cuando tienen tanta fama, pero, ¡sí, sí! ¿quién es el flamenco que lo dice? (...) Sí; una etapa del teatro español, un ciclo que se propusieron cubrir y lo lograron, un teatro fiel reflejo de las sanas costumbres andaluzas... Un poco caricativo me parece todo esto, bastante emparentado con los suburbios y la fiesta de la banderita. ¡Qué le vamos a hacer! Pero no hay quién los mueva, ¡ahí están! ¡No los mueve ni Dios! (p. 112-113).

A indignação de Martín parece extrapolar a simples consagração dos autores e suas obras. A sua opinião em relação à obra dos irmãos Quintero integra a reflexão a respeito da condição de um segmento da intelectualidade, a que ele mesmo pertence:

- Si esto de la miseria de los intelectuales se le hubiera ocurrido a Paco, ¡menuda! Pero no, Paco es un pelma, ya no le ocurre nada. Desde que lo soltaron [de la cárcel] *anda por ahí como un palomino sin hacer nada a derechas.* (p.112)

Paco, cuja mãe "se via que era de uma grande família" e cujo avô "havia sido general e marquês" (p.110), pode ser considerado parte de uma aristocracia decadente que não soube se adaptar à modernidade estreitando relações com a burguesia.

No Discurso da *Fe de la Jons* (cujo artigo 14 defendia a expropriação de terras para o Estado[48]) Primo de Rivera, líder e fundador da *Falange*, declarava:

> [...] otros nos suponen reaccionaros porque tienen la vaga esperanza de que mientras ellos murmuran en los casinos y echan de menos privilegios que en parte se les han venido abajo, nosotros vamos a ser los guardias de Asalto de la reacción y *vamos a sacarles las castañas del fuego*, y vamos a ocuparnos en poner sobre sus sillones a quienes cómodamente nos contemplan. Si eso fuéramos a hacer nosotros, mereceríamos que nos maldijeran los cinco muertos a quienes hemos hecho caer por causa más alta...[49]

[48] ibdem. vol.I. p. 33.
[49] Rivera, Primo de. apud Puértolas, Julio Rodrigues. *Literatura Fascista Española*. vol. II – Obras. p.111.

Apesar da falácia de renovação falangista, a elite monárquica que apoiou os nacionalistas na Espanha manteve seu poder. Após a vitória nacionalista, Franco teve apenas que fazer pequenas concessões às reivindicações falangistas, inclusive no campo cultural, tendo que aceitar o resgate-pastiche da tradição nacional pela ótica daqueles que ela mais desprezava: os novos ricos pertencentes à classe média burguesa.

> *A Martín le trastorna que no haya un rigor en la clasificación de los valores intelectuales, una ordenada lista de cerebros.*
>
> *- Está todo igual, todo mangas por hombro.*
>
> *Dos castañas estaban frías y dos ardiendo.* (p.113).

A indignação de Martín em relação ao seu destino e a de seu amigo Paco como intelectuais, e a consagração dos irmãos Quintero como autores teatrais de prestígio manifesta a decepção em relação à promessa de renovação da *Falange* sobre a ordem social estabelecida. As antigas elites compartilhavam com as massas o mesmo desprezo à burguesia e aos valores capitalistas. Porém o regime de Franco não deixou de privilegiar os grandes proprietários e o grande capital, segmentos que financiaram o estabelecimento do regime. A crítica à burguesia sempre atraiu a elite intelectual aristocrática que, após a instalação dos regimes fascistas, foi obrigada a elevar a pequena burguesia ao poder e substituir seus critérios culturais por aqueles que ela mais desprezava.

> A *élite* intelectual dos anos Vinte, que pouco sabia da antiga relação entre a ralé e a burguesia, estava convencida de que o velho jogo de *épater le bourgerois* podia ser jogado com perfeição, se o primeiro lance fosse chocar a sociedade com a caricatura irônica da sua própria conduta. [...] Naquela época ninguém podia imaginar que a verdadeira vítima dessa ironia seria a *élite* e não a burguesia.[50]

[50] Arendt. Origens do Totalitarismo. vol II, p. 426.

O corporativismo cultural é retratado por todas as partes em *La Colmena*. O acordo entre o juiz e um candidato a um concurso literário pode ser ouvido de uma janela, sem nenhuma surpresa ou indignação.

> *En una ventana del café que hace esquina al bulevar, dos hombres hablan. Son dos hombres jóvenes, uno de veintitantos y otro de treinta y tantos años; el más viejo tiene aspecto de jurado en un concurso literario; el más jóven tiene aire de ser novelista. Se nota en seguida que lo que están hablando es algo muy parecido a lo siguiente:*
>
> *- La novela la ha presentado bajo el tema Teresa de Cepeda y en ella abordo algunas facetas inéditas de ese eterno problema que...*
>
> *- Bien, bien. ¿Me da un poco de agua, por favor?*
>
> *- Sin favor. La he repasado varias veces y creo poder decir con orgullo que en toda ella no hay una sóla cacofonía.*
>
> *- Muy interesante.*
>
> *- Eso creo. Ignoro la calidad de las obras presentadas por mis compañeros. En todo caso, confío en que el buen sentido y retitud...*
>
> *- Descuide; hacemos todo con seriedad ejemplar.*
>
> *- No lo dudo. Ser derrotado nada importa si la obra premiada tiene una calidad indudable; lo que descorazona...*
>
> *La señorita Elvira, al pasar, sonrió: la costumbre.* (p. 120)

O desinteresse do jurado pelo conteúdo da obra revela uma cultura consagrada de forma cooperativista e corrupta. A patética e imatura intenção do autor em convencer o jurado da qualidade de sua obra com a ausência de cacofonias nada interfere no julgamento. Conseqüentemente, as demais obras concorrentes, são negadas ao acesso público e destinadas ao esquecimento, independentemente de seu valor artístico. Cria-se então um círculo de idéias oficiais repetidas à exaustão que alimentam o ideário político vigente e sufocam qualquer possibilidade de pensamento “dissonante”. O sorriso de Elvira é a absoluta falta de surpresa ao notar um conchavo entre conhecidos no meio cultural, já encarado como “o costume”. A arte não é aceita por vínculos entre artista e público, mas por intermédio de prêmios

e divulgações oficiais. E a consagração por estes meios só se dá quando o público transfere a perspectiva crítica ao consenso imposto.

A reflexão é extirpada da cultura, cuja única e obrigatória função é fixar as imagens estabelecidas pelo poder através da repetição. Assim, constrói-se o consenso cultural, não apenas pelos meios de comunicação, mas também pela própria população como forma de mediação das massas. O conformismo imperante cria um meio doentio, em que a crítica se baseia somente no senso comum, construído e manipulado pela propaganda e absorvido pela sociedade.

Outro tipo de artista absorvido pela cultura institucionalizada é o "poeta da vizinhança", figura de comportamento extravagante e de trejeitos ridículos, apresentado pelo narrador como "un jovencito melenudo, pálido, que está siempre evadido, sin darse cuenta de nada", um claro escárnio à sacralização da arte e às práticas culturais elitistas, refratárias à realidade do homem comum.

O poeta não deixa de participar do movimento urbano, coloca-se em oposição à dinâmica do consumo de bens, ao deslumbre dos transeuntes anônimos das grandes avenidas, admiradores das vitrines. Reagindo ao pragmatismo capitalista, o poeta busca uma esfera de pensamento alternativa, puramente simbólica.

> *- Me guarda una caparazón estúpida, una concha de hombre vulgar. La niña de ojos azules... Quisiera, sin embargo, ser fuerte, fortíssimo. De ojos azules y bellos.. O la obra mata el hombre o el hombre mata la obra. La de los rubios cabellos... ¡Morir! ¡Morir, siempre! Y dejar un breve libro de poemas. ¡Qué bella, qué bella está...!* (p.83)

> *La niña de ojos azules... O volviendo la cara al manso estío. La niña de ojos azules... La niña de ojos... ¿Cómo tiene la niña los ojos...? Cosechando las meses del estío. La niña... ¿Tiene ojos la niña...? Larán, larán, larán, larán, la, estío...*
>
> *El jovencito, de pronto, nota que se le borra el café.*
>
> *- Besando el universo en el estío. Es gracioso...* (p.84)

No meio da agitação urbana, o poeta se entedia, ignora a realidade circundante e mergulha no seu mundo de rimas particulares. Utilizando a atividade poética como uma espécie de droga que permite que o café ao seu redor "se

apague", ele assume uma rebeldia inócua e particular. Porém, seus delírios poéticos e literários necessitam manifestar-se em local público.

> *El poeta de la vencidad, en algunas ocasiones, cuando está en vena, se desmaya en los cafés y tienen que llevarle al retrete, a que se despeje un poco con el olor del desinfectante, que duerme en su jaulita de alambre, como un grillo*. (p. 274)

Ao seu modo, o jovem poeta resgata a tradição da literatura manifestando-se como sintoma de uma enfermidade física, a exemplo dos poetas da virada do século, que se entregavam aos excessos, morrendo de tuberculose ainda na juventude. Apresentando o seu espetáculo mórbido em público, ele reage à superficialidade das vitrines criando uma própria. Declarando publicamente e a seu modo que ignora a superficialidade, cria um fetiche igualmente superficial: o arquétipo do literato.

O poeta julga-se uma espécie de xamã, um ser iluminado por supostas imagens metafísicas que fariam dele uma personalidade singular, merecedora de privilégios sociais. Assim, ele interpreta o esteriótipo do artista, uma imagem construída e aceita pela sociedade independentemente de seu talento literário.

> *Un jovencito melenudo hace versos entre la barúnda. Está evadido, no se da cuenta de nada; es la única manera de poder hacer versos hermosos. Si mirase para los lados se le escaparía la inspiración. Eso de la inspiración debe ser como una mariposita ciega y sorda, pero muy luminosa; si no, no se explicarían muchas cosas.* (p. 55)

O narrador assume uma irônica consciência mediana ao figurar o papel do poeta desvinculado de qualquer critério literário. Finge aceitar o *status* de poeta como parte de um misterioso ofício de fazer versos. A distância entre a arte e a realidade é representada como uma convenção aceita entre aqueles que não reconhecem as relações entre as diferentes esferas.

A arte se mostra como entretenimento inofensivo para a elite e como legitimação do poder das classes dominantes através da maioria que julga não compreendê-la. Alheias a manifestações culturais vanguardistas, as classes

populares aceitam uma posição de "inferioridade intelectual" ao justificarem sua incompreensão das atividades artísticas por estas serem supostamente elevadas e restritas às elites.

O poeta da vizinhança não é reconhecido como poeta por algum efeito ou sequer conhecimento de sua produção literária, mas por se parecer, construir uma imagem de poeta. Com isto, a própria aversão ao contexto capitalista parece fazer parte de sua encenação. Sua atividade literária, desde o princípio, tem a intenção de ser comercializada. De sua produção à distribuição final, o planejamento do poeta não fica a dever ao mais dedicado empresário.

> *El joven poeta llevaba ya varios meses trabajando en su poema. Tenía ya trescientos y pico de versos, uma maqueta cuidadosamente dibujada de la futura edición y una lista de posibles suscriptores, a quienes, en su hora, se les enviaría un boletín, por si querían cubrirlo. Había ya elegido también el tipo de imprenta (un tipo sensillo, claro, clássico; un tipo que se leyese con sosiego; vamos, queremos decir um bodoni) y tenía ya redactada la justificación de la tirada. Dos dudas, sin embargo, atormentaban aún el joven poeta: el poner o no poner el Laus Deo rematando el colofón, y el redactar por sí para la solapa de la sobrecubierta*. (p. 55-56)

Da mesma forma que adota a poesia como postura contra a realidade, o poeta transforma-a em fetiche, como os produtos das vitrines. Benjamin constatou que o escapismo como postura já era atraente na Paris do século XIX. A revolta poética de Baudelaire, a representação heróica da escória, o satanismo e os estímulos a estados narcóticos constróem um estilo que se incorpora ao cenário da metrópole, tornando-se tão banal e vendável como qualquer outro.

> Baudelaire entendia de entorpecentes. Não obstante, passam-lhe despercebido um dos seus efeitos sociais mais importantes. Trata-se do charme que os viciados manifestam sob a influência da droga. A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante ao seu redor.[51]

[51] Benjamin, Walter. *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. P. 53.

Na dinâmica capitalista a própria revolta se transforma em um fetiche, despertando um comportamento semelhante ao das demais atividades econômicas. A sociedade aceita o baile de máscaras onde todos se reconhecem como rostos que desfilam sem profundidade nem alma. Don Leonardo é reconhecido e tratado com o respeito por vestir-se e se dizer senhor, don Ibrahím consegue prestígio e influência das autoridades adulando-as com seu discurso burocrático, o poeta da vizinhança explora um esteriótipo de uma elite tradicional para obter prestígio. A aceitação destas figuras esteriotipadas como representantes da cultura e das classes dominantes reflete o reconhecimento social limitado ao nível da superficialidade, das aparências.

A obra literária pressupõe um público que procura nela uma forma de experiência que permita transcender a banalidade de sua condição cotidiana, função da imaginação, do lirismo. Porém, na miséria e na violência das ruas, não há espaço para o lirismo; a experiência poética torna-se incoerente com a realidade concreta. O romance contemporâneo, gênero literário mutante e auto-destrutivo, volta-se mais uma vez contra a poesia, mutila-a de sua aura sagrada, devolve-a às dimensões e ao significado elementar das palavras.

> *El joven poeta está componiendo un poema largo, que se llama "Destino". Tuvo sus dudas sobre si debía poner "El destino", pero al final, y después de consultar con algunos poetas ya más hechos, pensó que no, que sería mejor titularlo "Destino", simplemente. Era más sencillo, más evocador, más misterioso. Además, así, llamándole "Destino", quedaba más sugeridor, más... ¿cómo diríamos?, más impreciso, más poético.* (p. 55)

Aproveitando a imagem sarcástica de seu personagem, Cela joga com outro tema padrão da literatura tradicional: o destino. Em um romance no qual cada destino está jogado ao acaso, a simples sugestão de qualquer destino resulta irônica.

2.9 **O trajeto da marginalização**

No século XX, a ação do romance deixa de transcorrer nos cenários sinuosos e detalhistas dos romances do séc. XIX, em torno de igrejas e praças como nas obras de Victor Hugo ou Galdós; ela passa a transitar no eixo entre o centro e suas grandes vias, e a periferia, dando lugar ao quadro estático, geométrico e mecanicista, à imagem do que se tornaram as metrópoles. Este contraste é o único aspecto que rege o romance de Cela com alguma progressão regular. O espaço aparentemente livre das ruas segrega através do consumo e do poder financeiro, empurrando seus habitantes marginalizados para as periferias enquanto estes lutam tentando manter contato com o centro.

Do Café de D. Rosa ao Camino del Este, o trajeto de Martín Marco mostra o espaço da metrópole organizado como divisor entre ricos e pobres. Com o primeiro capítulo tomado pelas relações dos poderosos sobre os seus subordinados habituais, Martín surge no segundo capítulo, ao ser expulso do café de dona Rosa. A partir daí, a narrativa se espalha pelas ruas, multiplicando-se com seus diferentes personagens.

Expulso do estabelecimento privado, Martín é obrigado a tomar um rumo qualquer; e assim como muitos outros que percorrem o seu caminho, não tem para onde ir. Pouco depois, descobrimos que Martín vive de favor na casa de um amigo, com a condição de sair de manhã cedo e só voltar tarde da noite e costuma passar os dias metido em prédios públicos, "donde se está caliente y se pueden escribir versos por detrás de los impresos de los telegramas y de las imposiciones de las cuentas corrientes" (p. 135). Martín segue pela rua Sagasta, onde assiste às extravagâncias de uma luxuosa casa de lavabos.

La tienda luce como una joyería o como la peluquería de um gran hotel, y los lavabos parecen lavabos del outro mundo, lavabos del paraíso, con sus grifos relucientes , sus lozas tersas y sus nítidos, purísimos espejos. Hay lavabos blancos, lavabos verdes, rosa, amarillos, violeta, negros; lavabos de todos los colores. !También es ocurrencia! Hay baños que lucen hermosos como pulseras de brillantes, bidets com um cuadro de mandos como el de um automóvil, lujuosos

retretes de dos tapas y de ventruda, elegantes cisternas bajas donde se puede seguramente apoyar el codo. (p. 108)

A vista do interior da casa para a rua sugere uma ostentação de riquezas própria de uma metrópole onde é preciso marcar a hierarquia através de produtos de valor posicional. Para os usuários da casa, não basta usar privadas luxuosas, é preciso colocar sua privacidade à mostra pelas vitrines. Na metrópole moderna, qualquer atividade humana exercida com luxo torna-se público, como forma de ostentação e reforço das posições sociais.

A partir do estudo de Walter Benjamin, Marshall Berman faz uma análise de um conto de Baudelaire, "Os Olhos dos Pobres (Spleen de Paris, 26)". No conto, um casal vai desfrutar um encontro em um luxuoso café na esquina de um recém construído boulevard de Paris. O casal apaixonado se vê diante de uma família de maltrapilhos que assistem com fascínio e resignação ao espetáculo de luxo e consumo no interior do restaurante, um espetáculo que lhes permite apenas ser contemplado por alguns instantes através das vitrines, um luxo permitido como sonho. A luxuosa casa de lavabos de Cela não difere dos cafés parisienses em relação à ostentação pública do poder financeiro. Porém, Martín não assume nenhuma admiração nem tampouco resignação ao espetáculo de riqueza; pelo contrário, critica a indiferença dos usuários dos lavabos em relação à miséria que os cerca, e relaciona a leitura destes usuários com o isolamento à realidade.

(...) *se pueden incluso colocar algunos libros bien seleccionados, encuadernados con belleza: Hólderlin, Keats, Valéry, para los casos en que el estreñimiento precisa de compañía; Rubén, Mallarmé, sobre todo Mallarmé, para las descomposiciones de vientre. ¡Que porquería!*

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

La vida —piensa— es todo. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año.'

As demais personagens não se importam com o destino da intelectualidade que pouco tempo atrás atuava na mais plena atividade, ou com o de qualquer outra personagem que desaparecesse por qualquer motivo. Na grande maioria das personagens o romance retrata as preocupações mais triviais e comuns de uma

cidade grande: os mais humildes lutando para sobreviver sem maiores perspectivas e os mais ricos vivendo um sonho concreto e entediante de futilidades.

Martín Marco, ao ser quase atropelado por um ciclista que observa que ele "parece estar em liberdade vigiada" (p.109), demonstra preocupação em tentar defender-se, mas não consegue responder ao ciclista, que lhe dá um "adeus" com a mão. Martín Marco, com suas preocupações sociais e artísticas, vive em uma cidade com outra velocidade, de um tempo diferente e preocupações diferentes das suas. Em seguida, Martín passa pelo parque do Retiro, e com o real que lhe resta, toma o metrô, classificando as estações conforme o nível social de seus respectivos bairros. Marcados pontualmente pelos nomes das ruas e estações, Martín revela os costumes dos pontos finos da cidade:

- Nosotros vamos corriendo por debajo de todos los que están sentados en el retrete. Colón: muy bien; duques, notarios y algún carabinero de la casa de la moneda. ¡Qué ajenos están, leyendo el periódico o mirándose para los pliegues de la barriga! Serrano: señoritos y señoritas. Las señoritas no salen de noche. Éste es un barrio donde vale todo hasta las diez. Ahora estarán cenando. Velásquez: más señoritas, da gusto. Éste es un metro muy fino. ¿Vamos a la Ópera? Bueno. ¿Has estado el domingo en los caballos? No. Goya: se acabó lo que se daba. (p. 116)

Martín se dirige à casa da irmã, que vive em condições difíceis com a família na rua Ibiza. O marido tenta vender bugigangas nas ruas comerciais. Um mapa sócio-econômico das ruas da cidade vai se delineando.

El matrimonio González vive al final de la calle de Ibiza, en un pisito de los de la ley Salmón, y lleva un apañado pasar, aunque bien sudado. Ella trabaja hasta caer rendida, con cinco niños pequeños y una criadita de dieciocho años para mirar por ellos, y él hace todas las horas extraordinarias que puede y donde se tercie; esta temporada tiene suerte y lleva los libros en una perfumería, donde va dos veces al mes para que den cinco duros que hay por las dos, y en una tahona de ciertos perendengues que hay en la calle de San Bernardo y donde le pagan treinta pesetas. Otras veces, cuando la suerte se le vuelve de espaldas y no encuentra un tajo para las horas de más, don Roberto se vuelve triste y ensimismado y le da el mal humor. (p. 117).

Don Celestino, cuja mãe “não era tão senhora como a de Paco”(p.112), é proprietário de um café que não apresenta nenhum sinal da sofisticação do estabelecimento de dona Rosa. Bem mais distante do centro, na rua Narváez, não possui garçons, músicos, ou sequer faxineiros. Celestino assume sozinho todos os afazeres de seu pequeno comércio e dorme no mesmo local de trabalho.

Walter Benjamin colocou a Paris da obra de Baudelaire como a uma metrópole no “auge do capitalismo”, onde o poeta retratava a multiplicidade de personagens como pessoas comuns inseridas na multidão: boêmios, trapeiros, prostitutas, conspiradores. O que caracteriza a obra de Baudelaire como tipicamente moderna seriam as relações sociais superficiais e coisificadas (como a do *flanêur* que, fascinado pela mercadoria, se identifica com ela, tornando-se ele próprio mercadoria), e a reação à desumanização dos espaços e da cultura burguesa. Na Paris de Baudelaire, o crítico identifica os mecanismos do capitalismo moderno e a dinâmica humana da metrópole. Modelo, em menor ou maior grau, de todas as metrópoles modernas, a Paris reformada por Haussmann no séc. XIX sob o regime de napoleão III impôs o que seria o modelo de uma cidade capitalista. Nas metrópoles modernas, nota-se a sensação de desterro, da perda da cidadania em sua própria terra.

A atuação Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico. Este favorece o capital financeiro (...) Haussman trata de encontrar apoio para a sua ditadura e colocar Paris sob um regime de exceção. Em 1864, num discurso na Câmara, expressa o seu ódio contra a desarraigada população da grande metrópole. Esta aumenta constantemente através de seus empreendimentos. A elevação dos aluguéis empurra o proletariado para os arrabaldes. Através disso, os bairros perdem a sua fisionomia própria. Surge o cinturão vermelho. (...) Assim, ele faz com que Paris se torne uma cidade estranha para os próprios parisienses.

Da mesma forma, *La Colmena* é construída como uma multiplicidade de personagens que formam a multidão da metrópole espanhola, porém nenhum deles cumpre qualquer função no delineamento de uma trama ou na transformação das condições sociais.

Os bulevares de Napoleão e Haussman criaram novas bases – econômicas, sociais, estéticas – para reunir um enorme contingente de pessoas. No nível da rua, elas se enfileiravam em frente a pequenos negócios e lojas de todos os tipos e, em cada esquina, restaurantes com terraços e cafés nas calçadas.[52]

Perfazendo o trajeto de Martín Marco constatamos: no primeiro capítulo que se passa inteiramente no café de dona Rosa e retrata as relações de dominação entre senhores e empregados, ele nem sequer aparece. A partir do segundo capítulo, expulso do café, ele passa a perambular por toda Madrid, e entre idas e vindas, segue cada vez mais rumo à região periférica da cidade.

Contrapondo o início e o final do romance, temos que a figura mais rica e poderosa, dona de um sofisticado café no centro de Madrid e "domina" as primeiras partes do romance:

Doña Rosa va y viene por entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trazero. (p. 45)

Em contraste com os habitantes marginalizados da cidade, apenas citados sarcasticamente pela narrativa (marcando a voz como a de qualquer outra personagem), na frase que fecha a obra:

- *¡Ja, ja! ¡Los pueblos del cinturón! ¡Qué chistoso! ¡Los pueblos del cinturón!* (p. 335).

A população do cinturão é lembrada apenas para mostrar que Martín continua alheio às penúrias a que ele está sujeito:

Martín, por um vago presentimiento, no quiere precipitarse... En el bolsillo lleva el periódico, del que no ha leído todavia la sección de anuncios ni los edictos. Ni el racionamiento de los pueblos del cinturón.

Sendo assim, a hilariedade da frase que fecha o romance certamente não representa o pensamento de Martín Marco, que também reconhece a sua miséria e

[52] "Baudelaire: o modernismo nas ruas" in Tudo que é sólido desmancha no ar, p. 147.

se solidariza com os mais humildes. Com sarcasmo, o narrador deixa clara a sua opinião e indiferença em relação às classes miseráveis. Esta opinião reflete o que seria o pensamento dominante da média das personagens do romance. A preocupação individual em manter o nível de vida e alcançar posições sociais mais elevadas leva os habitantes das grandes cidades a voltarem-se somente para o centro do poder, ignorando e desprezando a periferia, representante da miséria que todos temem.

Um contraste entre as relações entre as personagens pode ser percebido entre seu comportamento nos cafés de Dona Rosa e de don Celestino. Martín Marco não reage ao ser reprimido no café de dona Rosa, mas, ao reconhecer em don Celestino um homem de idéias afins, critica-o abertamente quando este lhe pede o dinheiro que Martín lhe deve para pagar tributos ao governo.

Admirador de Nietzsche e Tolstói, Don Celestino certamente não compartilha dos valores tradicionalistas do regime. Ao saber da perseguição da qual Martín é vítima, perdoa as suas dívidas e se dispõe a ajudá-lo.

Celestino lee despacio [o jornal], *con el entrecejo fruncido.*

- Mal asunto.

- Eso creo.

- Qué piensa usted hacer?

- No sé. ¿A usted qué se le ocurre? Yo creo que será mejor hablar con la hermana, ¿no te parece? ¡Si pudiéramos mandarlo a Barcelona, mañana mismo! (p. 325-326)

Na condição de pequeno comerciante, Don Celestino ainda possui posição social suficiente para escrever cartas em defesa de Marco. A clara preocupação dos amigos demonstram a gravidade do problema: sem referências diretas sobre a acusação que pesa sobre Martín Marco, o leitor é levado a procurar suas razões nas tangentes da narrativa.

Marco mantém-se alheio à sua complicada situação, caminhando para o cemitério para visitar o túmulo da mãe. Nas inscrições da lápide, constata-se que o pai morrera em dezembro de 1934, quando já havia conflitos nas ruas de Madrid[53].

[53] Durgan, Andy. "La revolución en Catalunya" 1936-1937.

Ao tentar rezar para a mãe, Martín se esquece do Pai Nosso e elabora uma oração pessoal à mãe, o que demonstra que ele não possui a freqüente prática católica exigida pela tradição.

Por que don Celestino pensa em enviá-lo a Barcelona se não há qualquer ligação anterior de Marco com a cidade? Para um foragido a escolha de mudança para outra cidade grande parece favorável, mas supõe-se que em Barcelona, cidade tradicionalmente opositora aos regimes centralizantes de Madrid, ainda mantivesse um número considerável de ex-republicanos, o que já constituiria uma forma de asilo.

- ¿Sabes lo de Martín?

- No, ¿qué le pasa?

- Escucha.

Doña Jesusa lee a Purita unas líneas del periódico.

- ¿Y ahora?

- Pues no sé, hija, me temo que nada bueno. ¿Lo has visto?

- No no lo he vuelto a ver.

Unos basureros se acercan al grupo del can moribundo, cogen al perro de las patas de atrás y lo tiran dentro del carrito. El animal da un profundo, un desalentado aullido de dolor, cuando va por el aire. El grupo mira un momento para los basureros y se disuelve después. Cada uno tira para un lado. Entre las gentes hay, quizás, un niño pálido que goza – mientras sonríe siniestramente, casi imperceptiblemente – en ver cómo el perro no acaba de morir... (p. 326)

Algumas imagens, aparentemente aleatórias, mas associados por sua seqüência imediata, revelam as relações sociais que determinam o destino de cada ser na multidão da grande cidade. Como comunicar uma condição que por si mesma é a falta total de comunicação? Ao representar literariamente um sujeito comum da forma em que este é concebido cotidianamente, o deslocamento do meio real para o abstrato oferece ao sujeito uma forma de existência, ainda que na representação do vazio e do silêncio de sua condição marginal, pois este só pode ser representado como tal através da paradoxal manifestação da falta de voz e da ausência de imagem.

Capítulo III

Fragmentação e contingência

Na construção labiríntica de centenas de fragmentos e na ausência de protagonistas, seguimos as pistas de cada personagem na multidão em busca de uma unidade narrativa coerente. O desenrolar dos fatos não altera as condições nem o caráter de qualquer personagem, pelo contrário, reitera-os. Assim, toda a ação se concentra em relações sociais estáticas e repetitivas. Embora os seus nomes lhes ofereçam uma primeira impressão individual, suas ações logo se revelam estagnadas, definindo-os como tipos sociais desindividualizados. Pinta-se um retrato dos conflitos entre os vários segmentos sociais representados por certas personagens.

Estes inúmeros microcosmos independentes que formam a intrincada rede da sociedade madrilenha relacionam-se uns com os outros por aglomeração até que o sentido individual de cada um deles se perde no vazio. O cotidiano apresentado na obra é familiar e apreensível no plano das aparências, mas espiritualmente estranho e vazio, desprovido de sentido para ser assimilado em sua totalidade. Como na visão do habitante da metrópole, o leitor de *La Colmena* se perde em um turbilhão de cenas cotidianas e pequenos dramas independentes ao acompanhar a perambulação que a narração lhe impõe.

Os múltiplos dramas cotidianos estão dispostos em uma seqüência de cronologia linear entrecortada. A sobreposição das cenas, como uma construção em mosaico, tenta apreender a multiplicidade de acontecimentos simultâneos em um único espaço – Madrid – e tempo – aproximadamente três dias. Paul Ilie define como *agoridade* o efeito de uma sincronia de ações diferentes acontecendo em lugares diferentes, dispostos como uma montagem cinematográfica. Cada fragmento compõe uma unidade situacional mínima: surgem as personagens, o local, uma "ação" ou cena mínima, interrompida subitamente com a entrada de outro fragmento. O entrelaçamento destas narrativas que se cruzam em muitos pontos aparentemente sugere uma trama conjunta nos moldes dos romances tradicionais, mas se revelam cada vez mais independentes.

O tempo da narração procura reproduzir o tempo das personagens, que "parecen decididos a vivir (a malvivir) el presente, porque el pasado es mejor olvidarlo y el futuro no se sabe si llegará"[54]. Este presente estático, soma de *aqui-agoras*, constrói uma rotina perpétua. O cotidiano se repete ao infinito a cada gesto, a cada palavra, no passar do tempo sem mudanças, no andar sem sair do lugar, apenas reforçando o sentimento de falta de saída. A progressão narrativa ao invés de transformar apenas aumenta as dimensões deste quadro.

A frase que abre o romance, "no perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, que es lo único importante", supõe uma ordem já expressa repetidamente e sem delicadeza. Logo em seguida, uma voz em terceira pessoa apresenta dona Rosa em seu café, "tropezando a los clientes con su tremendo trasero", suas falas, coisas que dizem sobre ela. Percebe-se um narrador diferente da frase inicial, descrevendo as personagens de uma perspectiva externa, mas intruso, eventualmente assumindo os pensamentos das personagens. Mais adiante, Dona Rosa reitera a autoria da frase inicial ao comentar sobre a ordem social que deveria ser mantida:

> *- Cada cual a lo suyo. Ya sabe, no perdamos ninguno la perspectiva ¡Que leñe!, ni el respeto ¿me entiende? ni el respeto.* (p.58).

Ironicamente, a narrativa logo se multiplica assumindo as ações e pensamentos de inúmeros personagens e obrigando o leitor a perder um eixo narrativo central. O estilhaçamento desta narrativa reflete a consciência social de suas personagens, figuras típicas do movimento dinâmico das metrópoles, resultando em uma "epopéia deliberadamente incoerente" como reflexo da própria realidade contemporânea. A trama ou enredo, tal como conhecemos no romance tradicional, inexiste. As ações estão concentradas, multiplicadas em um espaço de tempo mínimo, de aproximadamente três dias, sendo que a multiplicidade de ações simultâneas é retratada através dos cortes e retomadas das *cenas*. Este conjunto de fragmentos da realidade mimetiza um sistema de valores cuja fragmentação se explicitava no nível econômico, político e moral. A "epopéia deliberadamente incoerente" de Cela é

[54] Urrutia, Jorge. "Introducción" in *La Colmena*. 10ª ed. Cátedra, 1997, p.30.

uma mostra potencializada do que Hegel denominou de “epopéia da decadência”, ao definir o surgimento do gênero do romance no emergir da burguesia no poder.

Refazendo a trajetória da perspectiva desenvolvida durante o Renascimento, refletindo sobre a evolução na consciência individual, A. Rosenfeld faz um paralelo entre a pintura e a literatura abordando a visão do pintor e a posição do narrador no romance[55]. Partindo da visão de mundo da pintura medieval de conceitos totalizantes, e de forma análoga às descobertas de Copérnico a respeito da posição da Terra em relação ao Universo, o aparecimento da autoria e o aprimoramento da perspectiva no Renascimento podem ser vistos como o desenvolvimento da individualização e relativização da posição do homem no mundo. Porém, a perspectiva tal como foi elaborada no Renascimento, foi se perdendo, fragmentando-se de forma acentuada no século XX, retratando uma percepção individual mecânica e desumanizada.

A trajetória da perda da perspectiva pode ser acompanhada em um histórico das artes plásticas, ao retomar em ordem cronológica obras de pintores representativos de suas épocas como Goya, Picasso, Miró, Kandinsky e Mondrian, não restando neste último qualquer traço de perspectiva. As noções de profundidade, sobreposição de planos e movimento de ação interna a partir de um suposto momento passado bem como um movimento voltado para um momento futuro desapareceram.

Na literatura, assim como nas bases filosóficas do pós-guerra, os escritores que utilizaram esta perspectiva chapada assumiram uma postura extremamente cínica em relação aos conceitos clássicos e iluministas. Os escritores da *lost generation* expressavam sua aversão à industrialização do país e à mecanização do homem que se dava de forma rápida e brutal. Os romancistas europeus do pós-guerra expuseram mais do que nunca o abismo que se abriu entre indivíduo e sociedade. “Se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora a ruptura completa.”[56]

Em contraste com a literatura clássica, em que o passado é colocado em perspectiva com um estado presente e a ação leva ao reconhecimento, a uma

[55] Rosenfeld, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno* in Texto/Contexto I. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1966.
[56] Ibdem. p. 87.

revelação e a um desfecho[57], na narrativa de *La Colmena*, assim como uma imagem de Mondrian, os quadros estáticos de um tempo presente não apresentam nem permitem qualquer idéia de movimento ou transformação da cena. A condição de cada personagem está presa a si mesma. A escolha de uma obra de Mondrian não é aleatória, já que este reflete uma forma de arte *planejada* em formas geométricas, assim como a dinâmica social das grandes cidades resultam do planejamento do Estado. A fragmentação da narrativa por si mesma reflete o estreitamento da consciência das personagens. Cada ação fica restrita a uma situação imediata, dentro de uma cena ou "quadro", suas vidas estão limitadas às necessidades mais urgentes, que se resumem ao dia em que vivem. E o amanhã parece não passar da repetição interminável deste hoje. A presentificação das ações retrata um momento que se eterniza por sua repetição e permanência, como em círculos infernais.

> *Seoane es un hombre que prefiere no pensar, lo que quiere es que el día pase corriendo, lo más deprisa posible, y a otra cosa*. (101).

> *Detrás de los días vienen las noches, detrás de las noches vienen los días. El año tiene cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar.* (116)

> *El niño que canta flamenco se moja cuando llueve, se hiela si hace frío, se achicharra en el mes de agosto, mal guarnecido a la escasa sombra del puente: es la vieja ley del Dios del Sinaí*. (319)

> *La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...* (320)

Apesar de descrever as situações de forma seca e sucinta, o narrador deixa transparecer suas opiniões e julgamentos em relação às personagens, em uma generalização relativa às pessoas que freqüentam os cafés:

[57] Aristóteles. *A poética clássica*. p. 30

Los clientes de los cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera. (p. 48)

La gente es cobista por estupidez y, a veces, sonríen aunque en el fondo de su alma sientan una repugnancia inmensa, una repugnancia que casi no pueden contener. (p.54)

As opiniões do narrador a respeito de don Pablo e Elvira, independentes da visões de outras personagens, ficam explícitas:

Mientras don Pablo, que es un miserable que ve las cosas al revés, sonríe contando lo de Madame Pimentón, la señorita Elvira deja caer la colilla y la pisa. La señorita Elvira, de cuando en cuando, tiene gestos de verdadera princesa. (p.62)

Destaca Martín Marco por sua formação intelectual:

El hombre no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre del montón, un ser corriente y moliente; tiene un tatuaje en el brazo izquierdo y una cicatriz en la ingle. Ha hecho sus estudios y traduce algo del francés. Ha seguido con atención el ir y venir del movimiento intelectual y literario, y hay algunos folletones de El Sol que todavía podría repetirlos casi de memoria. De mozo tuvo una novia suiza y compuso poesías ultraístas. (p. 72)

O sentido de *La Colmena* está em sua construção narrativa, sendo o narrador, a sua suposta objetividade, seu cinismo e seus recursos lingüísticos parte desta construção. Darío Villanueva entende que, em *La Colmena,* a voz do narrador se distingue da voz de um “autor implícito” por sua subjetividade, alternando-se entre a terceira e a primeira pessoa:

> a função do narrador é estritamente a de narrar ações e descrever ambientes e figuras, enquanto o "autor implícito" é aquele que avalia, repreende, exclama, pondera o leitor. Nas ocasiões em que a voz imperiosa do "autor implícito" supera e anula a do narrador, a terceira pessoa que o caracteriza chega mesmo a ser substituída pela primeira, como acontece precisamente na página inicial de A colmeia. A primeira linha registra a voz de um personagem, dona Rosa, cujas ações nos são dadas a conhecer pelo narrador; imediatamente, o eu do autor implícito surge em uma primeira confidência do narratário: "Há quem diga que os olhos de dona Rosa brilham quando chega a primavera e as mocinhas começam a andar de mangas curtas. Para mim isso não passa de mexerico."[58]

Porém, a presença do autor e seus juízos de valores não se distinguem da voz do narrador nem das personagens, pois aqueles estão permeados no texto em sua própria construção, nas escolhas de o que e o como representar. O estudo de Wayne C. Booth, *The Rethoric of Fiction* (1961), considera a constante presença do autor no texto:

> [...] o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode optar nunca por desaparecer. […] Podemos continuar a expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso de mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor.[59]

Este juízo de valores nem sempre se mostra de forma direta e explícita, sendo muitas vezes intermediado por recursos literários e pelas figuras do narrador e de suas personagens. Devemos considerar que as opiniões do narrador, como expressões próprias do texto literário, não são necessariamente as mesmas que as do autor, ou mesmo as que um "autor implícito", expressaria como discurso pessoal.

A perda da onipresença destituiu o narrador da objetividade que o manteria isento de julgamentos. Deixando transparecer a sua subjetividade, o narrador deixa

---

[58] Villanueva, Darío. "Introdução" in *A Colméia*. P. 55.
[59] Booth, Wayne C. *A retórica da ficção*. p. 38.

de ser "portador da verdade" e assume uma postura literária própria da contemporaneidade. Ainda que não esteja explícito nas palavras do narrador, das personagens, ou mesmo nos recursos lingüísticos empregados no texto, a simples disposição de fatos já revela de forma clara sua posição ideológica.

A exemplo do narrador machadiano de *Brás Cubas*, que justifica a sua objetividade através de uma suposta condição de pós-morte, ao mesmo tempo em que reproduz os vícios e preconceitos da própria elite que critica, o narrador de *La Colmena* é "suspeito"; seus privilégios não o isolam do ambiente, das personagens e seus valores sociais. Ora reproduzindo os pensamentos das personagens, ora assumindo-os como próprios, não raras vezes, o narrador reproduz o cinismo e a frieza com que as personagens tratam umas às outras.

Partindo de uma situação inicial miserável, a ação não entra em desequilíbrio, não traz instabilidade, não transforma nada apesar de manter-se em constante movimento em um mundo estável, como um peixe preso em um aquário, fazendo círculos. As próprias personagens contribuem com esta estaticidade ao abortar qualquer ação e pensamento potencialmente transformadores.

A ausência de uma trama ou de um eixo de ação central reproduz uma contingência na qual a consciência do leitor se encontra em condições semelhantes às das personagens. O percurso da leitura parece tentar ir ao encalço de personagens que se perdem umas entre as outras, no movimento da multidão. Cela faz uma analogia do trabalho de escritor com o de um fotógrafo captando imagens, intenção declarada por ele mesmo:

> lo que quiso hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante[60].

Com a ausência de uma trama desenvolvida nos moldes tradicionais, por que haveria uma divisão em capítulos? O conhecido artigo de Gonzalo Sobejano, "*La Colmena*, olor a miseria"[61], procurou justificar a divisão de capítulos identificando uma predominância temática em cada um deles, que respectivamente seriam : I - humilhação; II – pobreza; III – aborrecimento; IV – sexo; V – encobrimento; VII –

[60] Cela, Camilo José. "La miel y la cera de La Colmena" in *Índice de Artes y Letras*, Madrid, 15 de outubro de 1951.
[61] *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338. Madrid, 1958.

repetição. Embora estes temas apareçam em capítulos diferentes, são enfatizados em determinados momentos para retratar a incerteza dos destinos humanos. No mesmo artigo, Sobejano defende que o final do romance esclarece estas incertezas com algumas demonstrações de solidariedade dos amigos de Martín Marco que "no tendrá que quitarse la vida. No está solo ante el peligro". Porém o romance de Cela indetermina o destino de Martín, assim como o de qualquer uma das personagens que continuam vivas, mantendo a rotina de suas parcas existências. Ao invés de se definirem, os paradeiros de cada personagem perdem-se nos "caminos inciertos" sugeridos pelo título da trilogia que Cela pretendia iniciar com *La Colmena*.

> Em artigo de 1965 na revista *Symposium*, José Ortega reuniu em sete grupos as diferentes modalidades de transição entre seqüências. Às vezes a transição é meramente *temática*, o que se dá quando existem poucos pontos de contato entre o significado de uma seqüência e o da seguinte. Mas esse contato pode se dar também por *oposição*, e em *A Colméia* são numerosas as seqüências contrastantes, que por sua condição temporal simultânea remetem ainda ao procedimento musical do contraponto.[62]

O contraponto contrastante entre as cenas apontado por José Ortega teria também ações solidárias contrastando com a mesquinharia cotidiana. A mobilização que os amigos de Martín Marco fazem ao saber do perigo que ele corre, o sacrifício de Victorita ao se prostituir para comprar remédios ao namorado tuberculoso, a reunião da vizinhança em torno do assassinato de dona Margot e até mesmo um breve ato solidário de dona Rosa, oferecendo bicarbonato a um funcionário que não passa bem dariam um sentido final à multiplicidade de vidas fragmentadas apresentadas na obra.

Contrariando o artigo de Sobejano, talvez a organização do romance não se faça na divisão temática de cada capítulo; tampouco suas cenas se modalizem em um contraponto entre ações de naturezas diferentes. Há contrastes entre cenas e personagens, porém, independentemente de suas intenções iniciais, todas elas convergem para a estagnação inicial. Sendo as personagens "monotemáticas", cada uma delas se perde na multidão dos outros de forma aleatória, reaparecendo em meio à seqüência de acasos que rege o movimento das grandes cidades.

---

[62] Villanueva, Darío. *Introdução* in *A Colméia*. 3ª ed. Bertrand, 2002.

Os raros gestos de altruísmo que, segundo Sobejano, ofereceriam um sentido a *La Colmena*, se podem sugerir uma redenção humana em meio ao egoísmo, não passam de cruéis sugestões que se perdem no vazio das incertezas que fecham a obra. Nada indica que eles possam salvar qualquer personagem de sua condição miserável. *La Colmena* não apresenta destinos individuais, situações de estabilidade próprias dos finais das obras mais conformes à tradição literária.

A crueldade de *La Colmena*, além de explícita na narração e nas ações de suas personagens, está em sua estrutura. A seqüência de dramas e expectativas que vão surgindo com suas personagens, à medida que se enroscam umas sobre as outras, perde-se e resvala no vazio e na frustração, aludindo à continuidade da condição em que as personagens se encontravam ao surgirem no texto. É o retrato desesperado da inércia social e a frustrante tentativa de fugir aos seus desígnios.

Na condição e no passado de cada personagem que surge e desaparece, os sinais da decadência econômica espanhola ficam expostos gradualmente no cotidiano. Em um país desprovido tanto de uma produção interna quanto de recursos externos, predominou a exploração financeira própria das áreas urbanas. Encravadas no presente, ficam expostas as raízes históricas que produzem a consciência limitada, a submissão irrestrita aos poderosos, a manutenção de relações econômicas parasitárias, a corrupção, a prostituição e a agiotagem.

A declaração de Cela na qual a intenção de seu romance é de apresentar "trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre"[63] se mostra irônica, sendo que esta pretensa objetividade se mostra impossível em um mundo em que as verdades tornaram-se relativas. O narrador de *La Colmena*, sabendo que será seguido por leitores crentes, embrenha-se por caminhos tortuosos, segue pistas falsas e personagens que cruzam de forma aleatória na multidão, para enfim perder-se no vazio. A exposição sarcástica de certos valores sociais acaba produzindo outros valores de forma igualmente viciada. Levando o leitor do nada para lugar nenhum, a narrativa desdenha a velha concepção de destino. Sem retratar vidas ou fatos extraordinários, mas vidas comuns, o realismo social não define mais o ser humano pelo que ele está destinado a ser, mas pelo que ele é.

[63] Cela, Camilo José. "Nota a la primera edición" in *La Colmena.*

O romance contemporâneo que, nas palavras de Julio Cortázar, "supõe e procura com seu impuro sistema verbal o impuro sistema do homem"[64], assume o caráter irônico e destrutivo de sua sociedade para ser seu cúmplice ou denunciá-lo. Perdido em sua própria realidade, o indivíduo tornou-se uma peça passiva de uma máquina que ele se julga incapaz de compreender. Esta condição na qual a humanidade foi atirada é representada no romance contemporâneo através de personagens que estão aquém da compreensão das condições em que vivem e têm a sensação de total impotência para mudar os seus destinos; não lutam contra fatos passados que as condenam a uma fatalidade, tampouco contra um presente aparentemente imutável.

A desigualdade e a exploração econômicas, gritantes no cotidiano, passam a ser ignoradas através dos mecanismos de dominação modernos como a propaganda, a assimilação de valores tradicionais pelo poder estabelecido e uma cultura institucionalizada que se esquiva da realidade. As mazelas cotidianas descritas na obra não constituem uma crítica política direta, mas pintam um quadro aterrador do funcionamento de uma ideologia que cumpriu os seus objetivos de dominação.

[64] Cortázar, Julio. "Situação do romance moderno" in *Valise de Cronopio*, p. 68.

Palavras finais

Este trabalho procurou interpretar *La Colmena* como representação dos mecanismos de reprodução e manutenção do poder das elites no cotidiano da classe média madrilenha no período imediatamente posterior à guerra civil. A submissão aos valores conservadores, a aceitação da ordem social estagnada como uma ideologia inerente à sociedade e a violência banalizada pela indiferença e reproduzida no cotidiano formam no texto um quadro de crescente desespero e resignação à ordem vigente.

A narrativa da obra de Cela reproduz com ironia uma perspectiva limitada, próxima à do habitante urbano médio. Sua construção textual em forma de mosaico permite uma linha narrativa que joga com as expectativas do leitor e das próprias personagens, frustrando cada uma delas e deixando-as resvalarem de volta à condição da mais absoluta inércia e de falta de saída.

Entre centenas de personagens que "fervilham por suas páginas" foram escolhidas algumas que julguei serem representativas dos elementos constitutivos da obra: dona Rosa e suas práticas financeiras agressivas; Seguro Segura e don Ibrahím, aduladores das autoridades; Elvira e Victorita, que não encontram alternativas além da prostituição; Martín Marco, um livre-pensador e sua contingência rumo a uma fatal marginalização.

No imobilismo da forma do romance está impresso o imobilismo social característico daquele contexto em as perspectivas de mudança haviam sido destroçadas pela guerra civil. Nada resta aos segmentos populares além do medo e da submissão ao poder estabelecido, um poder que perdurou pelas décadas seguintes praticamente sem oposição, com o respaldo da repressão, de uma paz imposta e da indiferença.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura. Barcelona, Ariel, s/d.

ALBÉRES, R. M. La révolte des écrivains d'aujour'hui. Paris, Ed. Corrêa. 1949.

ALTHUSSER, Louis. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

AMORÓS, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Madrid, Cátedra, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. Lo que queda de Aushwitz. El archivo y el testigo. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Ed. Pre-Textos, 2000.
Medios sin fin - Notas sobre la política. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Ed. Torino, 2001.

ARENDT, Hannah. Origens do Totalitarismo. vols. II e III. Trad. de Raposo, Roberto. Rio de Janeiro, Ed. Documentário, 1976.
O Sistema Totalitário. Trad. Raposo, Roberto. Lisboa, Ed. Dom Quixote, 1978.

ARISTÓTELES. *A poética*. In A Poética Clássica. Trad. de Bruna, Jaime. São Paulo, Cultrix, 1992.

AUERBACH, Erich. Mimesis – a representação do realismo na literatura ocidental. Trad. de Sperber, Georg Bernard. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BEAUVOIR, Simone de. *Littérature et metaphysique*, in Les Temps Modernes nº 7. Paris, 1946.

BALLESTER, Gonzalo Torrente; CASTELLET, José María. *La Colmena* in RICO, Francisco (org.). Historia y crítica de la literatura española. Barcelona, Ed. Crítica, 1979.

La Colmena, Cuarta Novela de C.J.C. in Cuadernos Hispanoamericanos. nº 21, Madrid, Mayo-Junio, 1951.

BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império em Baudelaire* in Sociologia (org. KOTHE, Flávio R. coord. FERNANDES, Florestan). São Paulo, Ed. Ática, 1985.

Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Brasiliense, São Paulo, 1995.

BERMAN, Marshall. *Baudelaire: O modernismo nas ruas* in Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1982.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna : representação da história em Walter Benjamin. São Paulo, FAPESP: Edusp, 1994.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. La Novela. Barcelona, Ariel, 1985.

BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii. (3 vols.) Historia social de la literatura española. Madrid, Ed. Castalia, 1979.

BOOKCHIN, Murray. *After Fifty Years: The Spanish Civil War* To Remember Spain: The Anarchist and Syndicalist Revolution of 1936. Edinburgh and San Francisco, Ed, A.K. Press, 1994.

BOOTH, Wayne. A Retórica da Ficção. trad. de Guerreiro, Maria Teresa H.. Lisboa, Ed. Arcádia, 1980.

CAMUS, Albert. El Hombre Rebelde. Madrid, Ed. Alianza Losada, 1982.

El Mito de Sisifo. Madrid, Ed. Alianza Losada, 1985.

CARENAS, Francisco. *La Colmena: novela de lo concreto*. In Papeles de Son Armadans. Nº 183.

CABRERA, Vicente. *En busca de tres personajes perdidos en "La Colmena"*. in Cuadernos Hispanoamericanos, 337-338, Madrid, 1978.

CACHERO, J. M.ª Martínez Cachero. La novela española entre 1936 y 1980 – Historia de una aventura. Madrid, Castalia, 1985.

CAMUS, Albert. A Peste. Rio de Janeiro, Record, s/d.
¡España Libre!. Madrid, Jucar, 1978.

CANAVAGGIO, Jean. Historia de la literatura española.– El siglo XX. Barcelona, Ed. Ariel, 1995. (tomo VI).

CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emilio Sales; PRADO Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. A personagem de ficção. São Paulo, Boletim nº 284. Teoria Literária e Literatura Comparada nº2, 1963.

CARAM, Dalto. Violência na sociedade contemporânea. Petrópolis, Ed. Vozes, 1978.

CARMONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Antony N.. Visión del esperpento. Madrid, Castalia, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. Tendências contemporâneas na literatura – um esboço. Rio de Janeiro, Ediouro, 1968.

CARR, Raymond. La tragedia española – la Guerra Civil en perspectiva. Madrid, Ed. Alianza, 1977.(ed. revisada).

CASTELLET, J. M. Literatura, ideología y política. Barcelona, Ed. Anagrama, 1976.

CASSIRER, Ernst. Filosofía de la formas simbólicas. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985. Antropología filosófica. Trad. de Inaz, Eugenio. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1951.

CELA, Camilo José. La Colmena, 10ª ed, Madrid, Ed. Cátedra, 1997.
La Familia de Pascual Duarte. Barcelona, Ed. Destino, 1979.
Paginas Escogidas. ed. de Darío Villanueva. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1991.
A vueltas con España. Madrid, Ed. Seminarios y Ediciones, 1976.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia – o discurso competente e outras falas. 8ª ed. São Paulo, Ed. Cortez, 2000.
O que é ideologia. São Paulo, Ed. Círculo do Livro, s/d.

CHOMSKY, Noam. Segredos, Mentiras e Democracia. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1999.

COHEN, Peter (dir.) *Arquitetura da Destruição (Architecture of Doom)*. dir.: Peter Cohen. Suécia, 1992.

CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronopio. 2ª ed. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1993.
Obra crítica. vol. I. Madrid, Ed. Santillada, 1994.

DA MATA, Roberto. *Você sabe com quem está falando? – um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil.* in Carnavais, Malandros e Heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro. – Rio de Janeiro, Ed. Zahar. s/d.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *A Europa em Ruínas.* (trad. de Sergio Flaksman) in Guerra Civil. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1995.
El Corto Verano de la Anarquía: Vida y muerte de Buenaventura Durruti, Ed. Anagrama, 1995.

FOUCAULT, Michel. *The subject and power* in DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul.
Michel Foucault – Beyond Struturalism and Hermeneutics. 2 ed. Chicago, Ed. Chicago Univ., 1983.
Vigiar e Punir: nascimento da prisão (trad. Ligia M. Pondé Vassalo), Petrópolis, Ed. Vozes, 2ª ed., 1983.

Microfísica do Poder. 11ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1993.

FRYE, Northrop. La escritura profana – un estudio sobre la estructura del romance. Monte Ávila, Barcelona, 1980.

GARROTE, María Dolores de Assís. Última hora en la novela en España. Madrid, Ed. Pirâmide, 1996.

GUERRIN, Daniel. Fascismo y gran capital. Madrid, Ed. Fundamentos, 1973.

GULLÓN, Germán. *Silencios y soledades en España: La Colmena*. In *Insula* nº 359. Octubre 1976.

ILIE, Paul. La novelística de Camilo José Cela. Madrid, Ed .Gredos. 1963.

La lectura del "vagabundaje" de Cela en la época pos-franquista" in Cuadernos Hispanoamericanos, 337-338, Madrid, 1978.

JACKSON, Gabriel (org.). La Guerra Civil Española – Antología de los principales "cronistas de guerra" americanos en España. Barcelona, Ed. Icaria, 1978.

JACOBY, Sissa. A ficção de Camilo José Cela – além do bem e do mal. São Carlos, EDUSCar, 1994.

KIRSNER, Robert. *Camilo José Cela; la conciencia literaria de su sociedad.* in Cuadernos Hispanoamericanos, 337-338, Madrid, 1978.

LARA, Manuel Tuñon de *et alii*. Textos y documentos de Historia moderna y contemporánea. (tomo IX) La crisis del Estado: dictadura, República, guerra (1923-1939); (tomo X) España bajo la dictadura franquista (1939-1975). Barcelona, Ed. Labor, 1985.

LUKÁCS, Georg. Teoria do Romance. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 2000.

Realismo crítico hoje. Brasília, Ed. de Brasília,

MARICHAL, M. Tuñon de Lara; GIRAL, F.; otros. El exilio español de 1939 (vol III - Revistas, pensamiento, educación). Madrid, Ed. Taurus, 1976.

MARX, Karl. *Capítulo.1- A mercadoria* in O Capital. Livro I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrick. La ideología alemana. (trad. Wenceslao Roces), Buenos Aires, Pueblos Unidos, 1973.

MAULRAUX, André. La Condition Humaine.(extraits), 3ª ed., Paris, Ed. Larousse, 1955.

MENEGALLI, Franco. Historia de la literatura española. Barcelona, Ed. Cátedra. s/d.

MENENDEZ PELÁEZ, Jesús *et alii*. Historia de la literatura española. Madrid, Ed. Everest, 1995.

MOREIRA, Roberto, S. C. *O domínio da cultura (reflexões preliminares sobre algumas mudanças do nosso tempo* in Cultura e política, Ed. Sociedade e Estado, janeiro-junho, 2000, nº 1, vol. XV.

NAVES, María de Carmen Bobes Naves. La Novela. Madrid, Sintesis, 1993.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörd. Adiós a la España Eterna – La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo. Barcelona, Ed. Anthopos, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. El tema de nuestro tiempo. Madrid, Ed. Alianza, 1981.
La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Madrid, Ed. Alianza, 1986.

PUÉRTOLAS, Julio Rodrigues. Literatura Fascista Española. vols. I e II. Madrid, Ed. Akal, 1986.

RAMA, Carlos M. La crisis española del siglo XX. Madrid, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1976.

RÉE, Jonathan. Heidegger – História e verdade em *Ser e tempo.* (trad. José Oscar de Almeida Marques, Karen Volobuef) São Paulo, Ed. Unesp, 1998.

RICO, Francisco (org.). Historia y crítica de la literatura española (tomo VIII). Barcelona, Ed. Crítica, 1979.

ROBERTS, Gemma. Temas existenciales en la novela española del posguerra. 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1978.

ROSA Cal (coord.); BERMÚDEZ, R. Aguilar; GARCÍA, P. Martín.. *La propaganda franquista en la revista "Fotos'* in Revista Latina de Comunicación Social, nº 18, La Laguna (Tenerife), junio de 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno* in Texto/ Contexto: ensaios (2ª ed.). Ed. Perspectiva, 1973.

SÁBATO, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires, Ed. Aquilar, 1963.

SARTRE, Jean Paul. *Introdução* in O Estrangeiro. (trad. Rogério Fernandes), Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.

SOBEJANO, Gonzalo. *La Colmena: olor a miseria*. Cuadernos Hispanoamericanos. 337-338. p.99-112.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. in O Fenômeno Urbano. trad. de Sérgio Marques dos Reis Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1976.

SOUTHWORTH, Herbert Rutledge. El Mito de la Cruzada de Franco. s/l. Ed. Ruedo Ibérico, 1963.

TALÉNS, Jenaro. Novela picaresca y practica de la transgresión. Madrid, Ed. Jucar, 1975.

THOMAS, Hugh. A Guerra Civil Espanhola. vol. 2. trad. de James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964.

URRUTIA, Jorge; VICENTE, Alonso Zamora. *La familia de Pascual Duarte – estructura y lenguaje*. in RICO, Francisco (org.). Historia y crítica de la literatura española (tomo VIII). Barcelona, Ed. Crítica, 1979.

VALLE-INCLÁN, Ramón de. Luces de Bohemia (ed.bilíngüe). Brasilia, Embajada de España, 2001.

VIÑÓ, Manuel García. Novela española de posguerra. Madrid, Ed. Publicaciones Españolas, 1971.

VILLANUEVA, Darío. Introdução e Notas in CELA, Camilo José. A Colméia Camilo José Cela; tradução Mario Pontes, 3ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2002.

Estudio Preliminar in CELA, Camilo José. Páginas Escogidas, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1991.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo (9ª ed.). São Paulo, Ed. Pioneira, 1994.