

Errâncias na colmeia: dos dias cinza do pós-guerra às noites iluminadas da movida madrilenha (Leitura comparada entre *La colmena* [1951], de Camilo José Cela e *La colmena* [1982], de Mario Camus)

Wanderings in the hive: from the gray days of the post-war to the lit nights of the "movidamadrileña"
(Comparative reading between **La colmena** [1951] by Camilo José Cela,
and **La colmena** [1982], by Mario Camus)

Antonio R. Esteves
Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari
UNESP – Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis



Resumo: O presente trabalho propõe-se a fazer uma leitura comparada entre *La colmena* (1951), do premiado e polêmico escritor espanhol Camilo José Cela (1916-2002), e a adaptação cinematográfica homônima, realizada em 1982, pelo também premiado cineasta espanhol Mario Camus (1935). Considerado um dos mais importantes romances da literatura espanhola do século XX, essa inovadora narrativa de Cela, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1989, retrata, através da imagem da colmeia em movimento, dias sombrios do início dos anos quarenta, quando a capital espanhola tenta se recuperar da destruição da Guerra Civil, sob a opressão da ditadura franquista. Quatro décadas mais tarde, em 1982, em plena efervescência cultural causada pelo retorno à democracia, o cineasta Mario Camus transforma em imagens as palavras de Cela. O tom cinza se mantém, mas o frio inverno se esvai, apontando para uma primavera plena de promessas.

Palavras-chave: Literatura no cinema; Adaptação cinematográfica; *La colmena*; Camilo José Cela; Mario Camus

Abstract: This paper proposes to make a comparative reading between *La colmena* (1951), by the award-winning and controversial Spanish writer Camilo José Cela (1916-2002) and the eponymous film adaptation, held in 1982, by the also awarded Spanish director Mario Camus (1935). Considered one of the most important novels of Spanish literature of the twentieth century, this innovative narrative by Cela, Nobel Prize for Literature in 1989, depicts, through the beehive moving image, dark days of the early forties, when the Spanish capital tries to recover from the destruction of the Civil War, under the oppression of the Franco dictatorship. Four decades later, in 1982, in full cultural effervescence caused by the return to democracy, the filmmaker Mario Camus turns into pictures the words of Cela. The gray tone is maintained, but the cold winter is gone, pointing to a spring full of promise.

Keywords: Literature in the cinema; Film adaptation; *La colmena*; Camilo José Cela; Mario Camus

*“Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre
inserida em um contexto – um tempo e um espaço,
uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio.”*

(Linda Hutcheon, 2013)

1 Entrando em cena

Perdida no interior do filme, a cena é trivial: alguns homens estão sentados em um tradicional café de outros tempos, grandioso e austero. Entre eles, um cavalheiro de corpo volumoso, olhar firme e marcante, traz um cachecol negro e um abrigo sinistro. Pelo tema da conversa, nota-se que o grupo é formado por escritores ou poetas. A câmera se move para a entrada e surge outro senhor, com passos firmes, como quem caminha para a glória. Os dois são apresentados. O que chega é dom Ibrahim de Ostolaza, um jurista que já tem pronto o discurso de ingresso na Academia.

“Prazer em conhecer outro poeta”, saúda Don Ibrahim. O homem do cachecol negro, apresentado como Matías Martín, se apressa em corrigir: não é poeta. É apenas um inventor de palavras, sua função é fornecer matéria-prima para a linguagem. Já inventou mais de mil palavras. A invenção desse dia, com que presenteia dom Ibrahim, é “*bizcotur*”, cujo significado ele mesmo esclarece: “Se diz daquele que, além de vesgo, é atravessado, ruim, turbulento”. Informa, ademais, que o termo também pode ser usado como substantivo. Fechando a cena, dom Ibrahim dá início a seu monótono discurso, preparado para o dia em que tomar posse de sua cadeira na Academia (CAMUS, 1982).

A cena descrita refere-se à sequência 34 do filme *La colmena*, de Mario Camus (1935), e foi rodada no dia 16 de janeiro de 1982. Um espectador de mediana cultura da época reconheceria facilmente ao senhor de “cachecol negro e abrigo sinistro”. Essa figura imponente, de voz poderosa, é o escritor Camilo José Cela (1916-2002), bastante conhecido no meio cultural espanhol daqueles tempos. Ante a possibilidade de fazer uma ponta no filme, ele reitera o antigo costume de estar sempre no centro da cena cultural espanhola: já apareceu em vários filmes, incluindo alguns baseados em sua própria obra, como é o caso de *La colmena* (cf. PÉREZ ORNIA, 1982).

Participar da cena cultural de seu país, mesmo que para isso tivesse que criar polêmicas, foi um princípio do escritor galego, cuja controvertida presença marca a literatura e a cultura espanhola de boa parte do século XX. Nascido há cem anos, Camilo José Cela participou, muitas vezes como ponta, algumas vezes como protagonista, na maior parte das vezes como espectador raivoso, dos acontecimentos de um dos séculos mais conturbados da história espanhola. O período de entre guerras europeias, a Guerra Civil Espanhola, a Ditadura Franquista, a consolidação da democracia, a vida espanhola sob vários aspectos, foram o cenário da vida desse escritor que circulou por todos os gêneros, mas que se consolidou no romance, que acabou por lhe render o Prêmio Nobel de Literatura, em 1989, além dos principais prêmios literários da língua espanhola.

Sua vasta obra, escrita ao longo de praticamente seis décadas, formada por mais de uma centena de títulos nos mais variados gêneros, arranca da publicação, em 1942, de *La familia de Pascual Duarte*, um dos primeiros romances publicados na Espanha depois da Guerra Civil. Esse polêmico livro, até hoje um dos mais importantes de seu autor e de seu tempo, trouxe-lhe uma glória prematura com a qual ele se acostumou facilmente e nunca mais deixou arrefecer.

Nessa vasta e diversificada biblioteca a que se encarregou de escrever e muitas vezes de reescrever, a narrativa geralmente é apontada como seu ponto alto. E no conjunto de narrativas, de diversas modalidades e extensão, sem dúvida merecem destaque os romances, dentre os quais, *La familia de Pascual Duarte* (1942) e *La colmena* (1951) costumam ser os mais destacados. O primeiro, não apenas por ser a obra de estreia do jovem escritor naquela Espanha devastada pela Guerra Civil, mas por tocar de modo ostensivo e bruto em feridas profundas da sociedade espanhola. Já nesse romance se articulam de modo eficaz a laborada técnica narrativa e a temática realista, que denuncia as máculas daquela sociedade patriarcal, oligárquica e conservadora. Embora tenha escapado num primeiro momento do crivoda feroz censura do regime franquista, a obra foi proibida posteriormente. A crítica costuma defini-la com diversos rótulos, como realismo, tremendismo, neopicarismo ou neonaturalismo (cf. JACOBY, 1994, p. 143), tendo soado, ao ser publicada, “como um estrondo ao retratar, na visão crua e brutal de seu autor, toda a miséria e violência da sociedade espanhola” (JACOBY, 1994, p. 29).

A novidade, no entanto, está em conciliar um realismo exagerado ao retratar a situação daquela Espanha rural e violenta, com um refinado arcabouço narrativo, que articula uma série de vozes que dialogam entre si, alternando a primeira e a terceira pessoa, que se referem a diversos narradores, incluindo o próprio protagonista Pascual Duarte, que é quem, pouco antes de ser executado, produz um relato memorialístico e autobiográfico, uma espécie de confissão, com a qual ele quer atenuar seu pecado. Esse relato, no entanto, é emendado e corrigido por um narrador que assina com as iniciais do próprio escritor. Pode-se dizer que com esse romance a narrativa espanhola entra na modernidade do século XX.

Essa mesma articulação entre uma complexa trama narrativa que desconstrói a estrutura predominante no romance do século XIX e a representação exageradamente realista de uma situação de opressão vivida pela sociedade espanhola dos tempos imediatamente posteriores ao final da Guerra Civil, também dá o tom a *La colmena*. Quarto romance do escritor, foi publicado na Argentina em 1951, uma vez que não conseguiu escapar das malhas da

censura. Se em *La familia de Pascual Duarte* a narrativa principal se faz em primeira pessoa, em *La colmena* a voz narrativa em terceira pessoa fragmenta-se em muitos focos, como se fossem diversas câmeras captando muitos pontos de vista simultâneos, ideia sintetizada na metáfora da colmeia, mostrando um enxame em movimento constante.

Desde sua publicação, a crítica tem apontado “técnicas do encadeamento cinematográfico” (CASTELLET, 2004, p. 401) em *La colmena*. Já em 1963, o hispanista norte-americano Paul Ilie apontava, em um livro básico para entender a obra romanesca de Cela, a presença da técnica cinematográfica na construção da estrutura narrativa desse romance. Bastante usual a partir da invenção do cinema nos estertores do século XIX e sua popularização nas primeiras décadas do século XX, a utilização das técnicas da narrativa cinematográfica aliadas a conceitos comuns a partir das vanguardas, especialmente da pintura, acabou por revolucionar a narrativa literária. A proliferação de diversos pontos de vista simultâneos, a fragmentação da identidade, a supressão da temporalidade cronologicamente ordenada, são técnicas que passam a fazer parte do romance e estão presentes em *La colmena*.

De acordo com Ilie (1963, p. 129), a justaposição de duas cenas levada a cabo por Cela em *La colmena*, com o objetivo de implodir a temporalidade cronológica, aponta em direção da câmera cinematográfica. Ao romper com a sequência de ação, componente básico da narrativa, fragmentando tanto as atividades de determinado personagem, quanto a totalidade das ações do romance, Cela estabelece uma perspectiva impossível para o olho humano, mas característica da câmera. Segundo o crítico, “Cela usou uma hipotética película onde estavam registradas cada posição e ação dos indivíduos na multidão. No entanto, desconectou as partes de sua série lógica, cortou a fita em pedaços e tornou a montar as sequências como aparecem no romance” (ILIE, 1963, p. 129, tradução nossa).

Considerando, como a crítica tem reiterado ao longo dos anos, que a técnica cinematográfica está presente na construção da estrutura narrativa de *La colmena*, seria de se esperar que o romance de Cela chamasse a atenção dos cineastas e o transformassem em filme. No entanto, passaram três décadas para que isso se tornasse realidade. Apenas em 1982, em um contexto histórico e social bem diferente daquele que produziu o romance, que é em suma o que aparece nele reproduzido, Mario Camus decide levá-lo para as telas, em parceria com a RTVE, empresa estatal de rádio e televisão espanhola. O roteiro é assinado pelo produtor José Luís Dibildos (1929-2002) e o elenco, formado por mais de cinquenta atores, conta com nomes do primeiro escalão dos artistas espanhóis de então. Dentre eles, está um personagem que não é ator, mas que

sempre gostou de aparecer diante das câmeras: o próprio autor do romance, que surge na cena acima descrita.

O resultado, bastante bem-sucedido, estreou em outubro de 1982, tendo sido bem recebido não apenas pela crítica, mas principalmente pelo público. A fita, assistida por mais de um milhão de espectadores, recebeu o Urso de Ouro de melhor filme do Festival Internacional de Cinema de Berlim, no ano seguinte.

Assim, levando em conta as boas relações entre a literatura e o cinema desde o surgimento deste, e especialmente o contexto social e histórico em que foram gestadas ambas as obras, o presente trabalho traça uma leitura em contraponto entre o romance de Cela, produzido e publicado nos tempos sombrios em que a Espanha tratava de superar a destruição e o trauma causados pela Guerra Civil (1936-1939), e o filme homônimo de Mario Camus, que faz uma releitura daquele romance e daqueles tempos, num momento bastante diverso, quando o país, finalmente liberado das amarras da ditadura franquista que o oprimiu durante quase quatro décadas, trata de celebrar a liberdade advinda com a redemocratização.

Se a cidade de Madri, praticamente a protagonista do romance de Cela, naquele gelado inverno de 1943 pulsa como uma assustada colmeia habitada por indivíduos, muitos dos quais praticamente bestializados, em busca da sobrevivência e da tentativa de superar a destruição e o caos, a Madri de 1982, também se move freneticamente. No entanto, a movimentação agora é de outra índole. Tentando recuperar o tempo perdido, jovens, artistas e intelectuais diversos, tratam de fazê-la pulsar através da arte. É o fenômeno conhecido como “*movida madrileña*”, resultado do pleno exercício da democracia. Nesse ambiente, reler os sóbrios dias do pós-guerra adquire outro significado. O tom cinza se mantém, mas seus personagens já não estão encastelados num labirinto escuro e sem esperança, dando voltas para sobreviver. O frio invernal se esvai, apontando para uma primavera plena de promessas de esperança.

2 “Essa colmeia”

Afirmar que a Guerra Civil ergueu um muro de sangue e destruição entre os espanhóis é praticamente um lugar-comum. Como qualquer guerra fratricida, semeou violência e barbárie que destruíram boa parte da população, ao mesmo tempo em que deixou a Espanha submergida em escombros. Aos vencidos não restou outro caminho senão o exílio ou o silêncio forçado, e o país mergulhou numa das ditaduras mais cruentas do século XX, que durou várias décadas.

Episódio de triste memória, a sangrenta guerra dividiu o país em dois bandos enfurecidos que se enfrentaram por quase três anos, durante os quais trouxeram à tona

ancestrais ódios e rancores escondidos e/ou abafados durante séculos. O conflito terminou com a vitória do grupo que representava a contramão da história, que reunia as forças mais retrógradas. Instalou-se então uma das ditaduras mais funestas do século XX. A vitória dos nacionalistas, sob o tacão do Generalíssimo, pouco antes de que a Europa, que tinha observado o conflito com certo desdém, também se afundasse no caos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), significou um atraso de quase meio século na entrada da Espanha na modernidade.

Àqueles que não tiveram oportunidade de abandonar o país, engrossando a longa fila dos exilados, não restou outra opção senão baixar a cabeça diante do ditador. Mesmo que isso não significasse obediência total, pouco se podia fazer em um país controlado ferozmente por um sistema no qual não havia outra possibilidade de resistência além de calar-se e ranger os dentes.

Além do evidente colapso de qualquer possibilidade de relações sociais, políticas ou culturais, a economia também estava desarticulada. O sistema produtivo estava destruído, da mesma forma que os meios de comunicação; as redes de transporte, portos ou aeroportos tiveram que ser reconstruídos, como boa parte das cidades que foram palco de bombardeios ou batalhas. Esse era o caso de Madri, campo de batalha durante todo o período da contenda.

Embora a Espanha vencedora, e principalmente graças a isso, fosse aliada do Eixo, durante o conflito mundial o país se manteve afastado dos campos de batalha, tendo o ditador adotado uma estratégica postura neutra. Isso, entretanto, não eliminava seu isolamento nas relações econômicas e comerciais. Sem condições técnicas e econômicas, acabou ficando sitiada. Durante quase duas décadas após o fim do conflito, o país praticamente viveu às escuras, sofrendo uma escassez geral de bens e condições na reconstrução de suas estruturas físicas e econômicas.

Apenas a partir dos acordos com os norte-americanos, nos anos cinquenta, já em plena Guerra Fria, a Espanha pôde ir se integrando ao sistema capitalista e à economia de mercado. Foram superados então o contrabando e o comércio ilegal, forma usual de suprir a famosa cartilha de racionamento que, juntamente com os cortes diários de energia elétrica, foram a marca desse período de carestia e opressão. Exemplos dessas situações fazem parte das páginas do romance de Cela.

Tomando a metáfora da colmeia que dá título ao romance, a narrativa mostra o deambular de um enxame de personagens, alguns mais constantes, outros de fugaz aparição, que circulam de modo aparentemente desarticulado, em alguns ambientes da parte central de uma Madri escura, durante uns poucos dias no esvaír do outono de 1943. O espaço, articulado em cenas interiores

e exteriores, se restringe à parte central da cidade, embora também apareçam regiões periféricas, especialmente os arredores da Plaza de Toros, onde se amontoam os marginalizados da cidade.

Apesar de o próprio Cela dizer, no prólogo à primeira edição, que a ação transcorre em Madri, em 1942 (CELA, 1982, p. 7), o romance faz referência à reunião entre Churchill, Roosevelt e Stálin, realizada em Teerã, de 28 de novembro a 1º de dezembro de 1943 (CELA, 1982, p. 294), que acabou selando estratégias para o final da Segunda Guerra Mundial. Nas últimas páginas do romance, um personagem lê a notícia da conferência num jornal, situando a ação cronologicamente.

A ação do romance, de modo embaralhado, ocorre ao longo de três ou quatro dias, sem ordem cronológica exata. O romance está dividido em seis capítulos, que avançam e retrocedem na ação, fechados por um epílogo que retoma os acontecimentos e os passos de alguns personagens, sem terminar, no entanto, de modo conclusivo. Nesse universo de imprecisões deliberadas, onde tempos, espaços e personagens se entrecruzam exaustivamente, como um enxame de abelhas alvoroçadas, sequer o número de personagens pode ser determinado. Variando entre os cento e sessenta personagens indicados pelo próprio Cela no prólogo da primeira edição e os 346 (296 “personagens imaginários” e 50 “personagens reais”) inventariados por Caballero Bonald em seu *Censo de personajes* (1982, p. 301-336), cuja lista passou a figurar como anexo ao romance, pode-se dizer que o número de personagens do romance varia de acordo com a definição que o leitor tenha de personagem, uma vez que a maior parte deles tem pouca intervenção, sendo apenas referidos ou enumerados. Trata-se de uma imensa massa de indivíduos, a maioria dos quais saída da classe média baixa e da burguesia arruinada, que perambula pela cidade em ruínas, à procura de comida ou de amor, expondo seus desejos, frustrações, maldades ou maquinações.

Um núcleo importante se reúne diariamente no *Café La Delicia*, na rua Fuencarral, no centro da cidade, espécie de metonímia da Espanha do pós-guerra, sem mais ação que expor suas mazelas, esperando que o monótono tempo, cíclico, ademais, lance-os um passo adiante em direção a um futuro incerto e acinzentado como aqueles dias de outono, quase hibernais. A proprietária da cafeteria, dona Rosa, é descrita com cores fortes que expõem tanto sua figura grotesca quanto sua maldade, permitindo ver nela uma encarnação da própria ditadura franquista, que pretende realizar um espetáculo de *zarzuela* sobre os despojos de uma guerra.

O café é literalmente um cemitério. O episódio das placas de mármore de tumbas, usadas ao revés como tampo das mesas, é bastante ilustrativo dessa situação (CELA, 1982, p. 21). O tempo pulsa lentamente, marcado

pelos ponteiros antigos do aristocrático relógio vindo da Exposição Universal de Paris, herança de um defunto marquês tísico, antigo pretendente de dona Rosa, que teimosamente insiste em marcar um tempo que na verdade está estagnado naquele ambiente.

Nesse emaranhado de personagens e ações, justapostas ou sobrepostas, Cela vai entretecendo de modo firme os fios de sua trama. Através de seus personagens, ele faz dialogar três bibliotecas (SAMOYVAULT, 2008) representativas da cultura espanhola de seu tempo, mais pelo que deixam entredito nas muitas lacunas que pelo que expõem diretamente: música popular, cinema e literatura.

O fundo musical do café, executado por orquestra própria, é composto por fragmentos das *zarzuelas* mais conhecidas da primeira metade do século XX misturados com trechos populares de óperas e algum tango argentino, como “La cumparsita”, numa espécie de *pot-pourri* onde o local e o universal dialogam. Fora do café, um menino cigano canta em sua solidão inconsciente fragmentos de romances do universo flamenco, cujo significado está longe de seu entendimento, mas que ajudam a construir o painel cultural que o escritor se propõe a montar.

Ainda no âmbito da cultura popular, a segunda biblioteca/arquivo utilizada por Cela é a cinematográfica. As discussões sobre o impacto da presença do cinema na sociedade espanhola do período aparecem com frequência, ao mesmo tempo que desfilam pelas páginas do romance referências a filmes, atores e atrizes, tanto do incipiente cinema espanhol da época, quanto do presente, mas censurado, cinema hollywoodiano. Em seu deambular pelas ruas, os personagens vão encontrando pelo labiríntico trajeto as salas de cinema mais importantes da época, e vão surgindo comentários aos tipos de filmes mostrados em cada uma delas. No capítulo III, o narrador faz um contraponto entre as salas de cine do centro da cidade com programação mais culta e as salas da periferia onde os grandes êxitos tardarão algumas semanas em chegar. São clientes que não sabem nunca quem são os diretores, que procuram filmes com “belos e poéticos nomes que discutem tremendos enigmas humanos, nem sempre decifrados” (CELA, 1984, p. 179, tradução nossa).

A biblioteca mais importante, no entanto, é a biblioteca literária, especialmente porque entre os personagens há alguns poetas. Martín Marco, personagem sobre o qual o foco narrativo repousa de modo mais detido, não é um homem vulgar, da turba. Frequentou a universidade e pode traduzir do francês. Acompanhou com curiosidade as idas e vindas do movimento intelectual e literário e em sua juventude escreveu poemas ultraístas. A ele estão relacionadas as referências à poesia, de modo bastante carnavalizado. Diante da vitrine de uma loja de lavabos e peças de banheiro, ele vê alguns luxuosos vasos sanitários e imagina que neles se pode, inclusive, colocar uma série

de livros “bem selecionados”, “finamente encadernados”: Hölderlin, Keats e Valery, para o caso de intestino preso. Rubén Darío e Mallarmé, sobretudo Mallarmé, para o caso de decomposições intestinais (CELA, 1982, p. 76-77). A carnavalização segue em frente, também para o caso dos poetas nacionais: um pouco mais adiante, ele faz comentários ácidos aos irmãos Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) e Joaquín (1873-1944), canonizados sem merecer, segundo seu ponto de vista (CELA, 1982, p. 81). A crítica à canonização é bastante mordaz, uma vez que Joaquín ainda vivia no momento da ação do romance.

No entanto, devemos a Martín Marco, versos do soneto “Imagen alta y tiernadelconsuelo”, de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), que recita para Purita, depois de uma noite de amor (CELA, 1982, p. 280). Trata-se do primeiro quarteto de “Sueño”, do livro *Sonetos espirituales* (1917) do poeta andaluz, futuro Prêmio Nobel de 1956, que vivia no exílio naquele momento. O eu-poético exalta o instante de felicidade, mais espiritual que física, como um beijo de consolo, recebido nesse momento em que tem o coração em pedaços, associação direta com a noite de amor passada com Purita, num momento em que tudo aponta para a tristeza e para a desgraça na vida de Martín. Este é o ponto de exaltação literária na biblioteca de Cela.

Outros personagens leem folhetins edulcorados e cheios de ação, como dona Rosa, que se diverte com tais aventuras; ou Elvirita, cuja leitura de cabeceira são *Os mistérios de Paris*, onde também a cartografia urbana tem fundamental importância. Por sua vez, a biblioteca de Celestino Ortiz, veterano da guerra pelo bando republicano, além de uma coleção de romances em cordel, é formada por um exemplar surrado de *Aurora*, de Nietzsche, cujos fragmentos ele declama aos frequentadores de fim de noite de seu boteco. Apesar da briga com Martín pela conta deste no bar, ambos se aproximam em suas concepções filosóficas.

Num período de férrea censura sobre os meios de comunicação, a biblioteca apresentada por Cela, com a irônica intenção de desnudar a tentativa de controle por parte do Estado espanhol da época, está formada pelo óbvio e pelo lugar-comum, negando a existência de todos aqueles pensadores espanhóis que estiveram de alguma forma vinculados à República ou à tentativa de inserir a cultura espanhola na modernidade e no debate cultural europeu. Tais escritores, muitos dos quais no exílio, outros no ostracismo proposital, tratavam de manter viva uma literatura que os superficiais personagens de *La colmena*, com exceção de Martín, a quem chegava algumas dessas informações, ignoram completamente. Um ponto alto dessa visão irônica são as referências sarcásticas ao jovem pálido e cabeludo que faz versos românticos até desmaiar no café, em busca da palavra exata ou para que a inspiração, uma espécie de borboleta cega e surda, não lhe

escape. Ao perder os sentidos, é jogado no retrete, para que o cheiro do desinfetante o faça voltar a si (CELA, 1982:27-28,53,55). Como costuma acontecer ao longo do romance, esse poeta aparecerá em duas ocasiões, a primeira delas, no Café de dona Rosa, onde ocorre o episódio do retrete, ainda no primeiro capítulo. Mais tarde, já no capítulo V, ressurgue, agora sob perspectiva da amada. Deixa de ser o “jovem poeta cabeludo” para ser o “poeta da vizinhança”. A borboleta, então no diminutivo, além de cega e surda, voa esbarrando nas paredes, às vezes mais alto que as estrelas (CELA, 1982, p.238), clara referência, em tom sarcástico, aos poetas românticos e de fim de século, ainda persistentes na cena literária dos cafés de bairro. Trata-se de Ramón Maello, amigo de Ricardo Sorbedo, este sim uma espécie de *dandy* às avessas que de vez em quando discute arte e literatura com Martín Marco.

Muito já se falou dessa turba humana que compõe as páginas do romance, sendo desnecessário reiterar seu deambular ou suas mediocres preocupações, em busca de comida ou de amor, ou suas tramas para conseguir sobreviver, explorando os demais ou apenas lambendo as feridas ainda não cicatrizadas da guerra.

3 “Paisagens novas, novas decorações”

Uma das cenas mais impactantes da transição espanhola, pelo inusitado, talvez seja a imagem do grotesco oficial da Guarda Civil, Antonio Tejero Molina (1932), de pistola na mão vociferando contra os deputados no Congresso Nacional, na falida tentativa de golpe de estado no dia 23 de fevereiro de 1981, episódio conhecido como o “23 F”. Como a tentativa de golpe ocorreu no plenário do Congresso Nacional, durante a eleição do novo Presidente do Governo, em substituição a Adolfo Suárez (1932-2014), que havia renunciado em janeiro, a ação do coronel Tejero foi filmada durante mais de meia hora pelos aparelhos da RTVE que cobriam a sessão, transformando-se em um precioso documento histórico.

A reação imediata de setores legalistas e a atuação enérgica do rei Juan Carlos I, cujo pronunciamento oficial, vestindo seu uniforme de comandante em chefe das forças armadas, ocorreu poucas horas depois, em cadeia nacional, em defesa da Constituição, acabaram frustrando o estranho golpe, cujos verdadeiros articuladores nunca foram realmente desvendados. O grotesco Tejero acabou por sintetizar a imagem de uma direita descontente com os rumos da democratização e sua derrota enterrou de vez o desejo do exército de retomar os rumos da política espanhola.

O descontentamento com a crise econômica, as dificuldades para articular a nova organização territorial do país e a resistência de setores conservadores e das

forças armadas ao sistema democrático, a legalização do Partido Comunista e a atuação da guerrilha separatista do ETA, que levaram à renúncia de Adolfo Suárez, figura chave da transição, teriam sido os motivos daquela tentativa de golpe. Frustrado o golpe e eleito Leopoldo Calvo Sotelo (1926-2008) como novo Presidente do Governo, caberia a esse político conservador, além de desarticular uma nova conspiração militar em outubro de 1982, mais ou menos nos mesmos dias em que estreava o filme de Mario Camus, preparar o acordo que levaria ao ingresso do país à Comunidade Econômica Europeia no início de 1986, encerrando assim o secular isolamento da Espanha. Convocadas eleições, estas foram realizadas em 28 de outubro de 1982, duas semanas depois da estreia de *La colmena*, e deram a vitória ao Partido Socialista de Felipe González (1942), selando assim o período de transição democrática e trazendo ao país a tão ansiada estabilidade política e econômica.

Quando em 1975, depois de longa agonia, enfim havia morrido o ditador e o país pôde ensaiar os primeiros passos rumo à democracia, muitos pensaram estar concluída a etapa sombria. No entanto, com os *Pactos de la Moncloa*, arranjo entre diferentes forças políticas, econômicas e sociais para a reconstrução da vida democrática, firmou-se também um implícito pacto de silêncio sobre o passado. Com os olhos voltados para um futuro possível, optou-se em não remexer o podre monturo do franquismo. Os que puderam, regressaram ao país, e aos poucos foi se estabelecendo uma falsa normalidade, onde os vencidos e silenciados tiveram que conviver com os antigos opressores. A partir de 1976, as transformações ocorreram rápidas, não apenas nas estruturas políticas e administrativas, mas alcançaram todos os âmbitos da sociedade. A constituição de 1978 tratou de sintetizar os desejos da população e pode ser considerada uma das mais avançadas do mundo no que se refere às liberdades e direitos individuais. Coube ao Partido Socialista, em quase uma década no poder, implementar as reformas que possibilitaram ao país integrar-se à economia neoliberal globalizada.

Tais transformações chegaram a todos os setores da sociedade, incluídos os artísticos e culturais. Em Madri ocorre, desde a metade dos anos setenta, um movimento contracultural conhecido como *movida madrileña*, que ocupou as ruas da cidade abrangendo praticamente todas as artes, especialmente música, cinema, artes gráficas em geral, revistas culturais, etc. Um dos marcos desse movimento, cujo principal nome que passou à posteridade talvez tenha sido o do cineasta Pedro Almodóvar, foi o *Concierto de Primavera*, ocorrido em 23 de maio de 1981, que reuniu milhares de jovens e que inaugurou uma opção política e cultural pela liberalização cultural e ideológica do país. A partir de então, essa imagem da juventude

representando uma Espanha aberta à modernidade seria usada internacionalmente para combater a imagem negativa que o país tinha adquirido durante a ditadura.

Enquanto milhares de jovens ocupavam todas as noites, especialmente durante os fins de semana, as ruas dos bairros centrais de Tribunal, Chueca, San Bernardo, Malasaña, numa explosão de liberdade, criatividade e hedonismo, artistas de todas as áreas dedicavam-se a renovar a cultura espanhola, instaurando no país a revolução cultural que outras partes do mundo tinham vivido no final dos anos sessenta, com os festivais de Woodstock ou as agitações francesas de maio de 1968.

De acordo com Jaime (2000, p. 132), até o final da *movida* (pode-se considerar que esta tenha durado cerca de uma década, entre 1977 e 1987), o cinema, sempre atento aos valores democráticos e liberado da batalha inadiável da redemocratização, pôde dedicar-se à mesma busca que a sociedade vivia: novos valores e diferentes modos de vida. Desse modo, muitas obras surpreendentemente originais marcaram as diversas tentativas de renovação e produziram deliciosos e criativos ensaios. Entre elas, podemos encontrar a bela adaptação (HUTCHEON, 2013) de Camus do inventivo romance de Camilo José Cela.

Assim, talvez como resposta ao fatídico 23 F, o produtor José Luís Dibildos, importante agitador cultural daquele momento, se uniu ao diretor Mario Camus, na época já reconhecido por suas adaptações de obras literárias para o cinema, na tarefa de trazer para o cinema as palavras do célebre romance de Cela. Dibildos, imbuído do ideal vigente na época do compromisso da televisão oficial para com o cinema e a literatura, se encarregou de fortalecer a produção com a participação da RTVE. Além disso, também imerso nesse brilhante jogo de ida e volta entre literatura e cine, ele próprio se encarregou de escrever o roteiro do filme, mantendo um diálogo muito próximo com o romance. Foi, por isso, elogiado pelo próprio Cela em depoimento à imprensa na noite de estreia do filme (cf. GUILLÉN CUERVO, 2011).

Apesar de sua conhecida atuação conservadora, não se deve estranhar a presença de Cela, tanto no filme, na ponta já comentada, quanto nas peças publicitárias de divulgação, que, de alguma forma, serviam para trazer de volta para a ordem do dia o romance mais conhecido do escritor galego que, ao longo de sua vida, sempre esteve muito próximo ao poder, fosse de que índole fosse, desde os tempos do franquismo. Com certeza ele não se constrangeria em emprestar seu nome e seu discutível (por parte da esquerda espanhola) prestígio na divulgação de um filme que tinha como objetivo explícito recuperar o passado histórico espanhol de modo crítico, para que cenas como aquelas não pudessem jamais serem esquecidas pelas novas gerações.

Nesse contexto, vale a pena recordar que o processo de produção e divulgação de uma determinada obra artística, seja literária ou cinematográfica adaptada daquela, evidencia a solidez do tripé, obra-público-autor, proposto por Antonio Candido (1971, p.23) para se estudar um sistema literário. Os denominadores comuns do momento histórico de produção, que se manifestam através de certos “elementos de natureza social e psíquica”, permitem trazer à tona um tema que, de certo modo, é candente à cultura espanhola de praticamente todo o século XX. Facilitado pela consciência, por parte do escritor ou do cineasta, de seu papel e pela existência de um público interessado no tema, esse processo é especialmente facilitado pelas condições de transmissão e pelas campanhas publicitárias que acabam tornando tênue a clássica diferença entre obra de arte e produto de consumo, procedimento bastante frequente na sociedade consumidora das últimas décadas. Da mesma forma, diluem-se cada vez mais os limites entre público leitor/espectador e público consumidor.

Desse modo, o livro aclamado pela crítica alavanca o filme que, por sua vez, ajuda a divulgar o livro, num processo de retroalimentação. Aquilo que poderia resumir-se em simples relações de mercado instaura, no entanto, um profícuo debate, não apenas acerca da função da literatura e da arte na sociedade contemporânea, mas, sobretudo, como essa arte pode contribuir para a discussão da memória histórica e o papel do não esquecimento na consolidação de uma sociedade democrática. Mesmo que o conservador Cela não estivesse de acordo com tais premissas, os produtores do filme certamente tinham essa consciência, e simbioticamente uns se valeram do prestígio dos outros ao trazer para a tela o consagrado romance.

Em termos gerais, a adaptação de *La colmena* para as telas, realizada pela dupla Dibildos-Camus, apesar de evidentes modificações, especialmente ao enxugar de modo drástico o número de personagens, mantém-se bastante próxima ao romance de Cela. Apesar do conservadorismo político do escritor galego em contraste com a proposta revolucionária do cineasta, decidiu-se apostar no prestígio do escritor e no caráter revolucionário do romance, não apenas com relação à forma, mas especialmente pela coragem de abordar o tema da opressão franquista já nos primeiros anos da ditadura. O fato de se manter para o filme o mesmo título do romance é uma marca de que se pretendia fazer com que o espectador associasse diretamente as duas obras. Assim, a adaptação de Camus é uma transposição declarada que, sendo um ato criativo e interpretativo de apropriação, apresenta um alto grau de engajamento intertextual com a obra adaptada. (HUTCHEON, 2013, p. 30). A intenção de recuperação do tema e do contexto histórico é muito clara, produzindo

um resultado bastante positivo. Os mais de um milhão e meio de espectadores do filme nos primeiros anos são mostra desse engajamento.

4 “Hoje verão que sou outro homem”

Geralmente banalizadas, as relações entre cinema e literatura, no entanto, são bastante ricas e complexas. Desde o surgimento da chamada sétima arte, sua convergência com a literatura tem sido ampla. Estudiosos do cinema veem a presença da literatura, através da utilização de técnicas narrativas e linguagem metafórica, na base daquele sistema comunicação. Da mesma forma, historiadores da literatura vem apontando ao longo de todo o século XX, a influência da composição cinematográfica na literatura, em especial através das técnicas da fragmentação. É o que ocorre, conforme já dissemos, com o romance de Cela, que traz para sua composição uma série de técnicas usadas na montagem cinematográfica.

Deve-se considerar, no entanto, que são duas artes, ou sistemas de comunicação, bastante diferentes, tanto em sua constituição, quanto no modo pelo qual chegam ao receptor. Enquanto a literatura é essencialmente a arte das palavras, o cinema é a arte das imagens, e cada uma delas chega até o receptor através de processos mentais particulares. É claro que, sendo bem mais recente e tendo sido fruto da espetacular evolução técnica ocorrida ao longo do século XIX, o cinema é, na verdade, um sistema de comunicação complexo, que mistura elementos de quase todas as artes. Embora sua base seja a imagem em movimento, através da qual se produz uma peculiar forma narrativa, também se vale das palavras, utiliza a representação e a música. Conta, ainda, com uma forte presença de elementos que antes eram particulares das artes plásticas, seja trabalhando os contrastes entre as cores, seja manipulando luz e sombras, seja jogando com volumes.

Ademais, é necessário fazer referência a uma das questões que normalmente está associada ao cinema e sua relação com a literatura: o fato de tratar-se de um meio de comunicação de massas e de ser considerado por muitos críticos como um produto de consumo. Também esta questão é polêmica e demandaria uma discussão que extrapola os limites deste texto. Realmente, pelo fato de ter surgido mais recentemente; de ter uma leitura mais fácil que a da literatura; de ter sido usado tradicionalmente como um meio de entretenimento; o cinema pode ser visto como uma arte mais leve, menos séria. Da mesma forma que há uma literatura de leitura fácil, cujo conteúdo vem diluído numa forma mais fechada, também há esse tipo de cinema. Não é o que ocorre, no entanto, conforme vimos demonstrando, nem com o romance de Cela, nem

com o filme de Camus, uma vez que ambos passaram por um elaborado processo de construção, cada qual em seu universo artístico, eliminando a possibilidade de uma leitura simplista e linear.

Como já assinalamos, a presença de técnicas narrativas oriundas do cinema permite uma leitura diferenciada do romance de Cela. A leitura em contraponto que propomos, entre o romance e sua adaptação cinematográfica realizada por Mario Camus, está assentada no modo como cada uma das duas obras trata o momento histórico nelas retratado, contextualizando-o em seu momento de produção. Dessa forma, constata-se que, por uma parte, o ambiente sombrio do romance está associado à opressão vigente naquele momento da história espanhola, onde poucas perspectivas positivas podiam ser vislumbradas. Já na adaptação fílmica, embora trate do mesmo período histórico, podem-se enxergar frestas de luz sinalizando para um futuro mais claramente positivo, decorrente do momento em que a obra foi realizada, em plena *movida madrileña*, durante a consolidação da democracia.

Nesse sentido, uma diferença básica pode ser constatada com relação ao espaço temporal de desenvolvimento da ação. O filme mantém o mesmo intervalo temporal para os acontecimentos, embora mude ligeiramente o período do ano em que se situa a ação. No romance de Cela, a ação está localizada no final do outono, pouco antes da entrada do inverno de 1943. Embora se sinalize para a aproximação do Natal, tempo de celebração do nascimento de Cristo de acordo com a simbologia cristã, o início do inverno, estação normalmente associada ao frio e à morte, acaba pesando mais na visão negativa do futuro trazida pelo romance.

O filme, por sua vez, embora mantenha o ambiente cinza e escuro do inverno, coloca sua ação no final dessa estação, às vésperas do ingresso na primavera, marcada também por uma celebração do cristianismo: a Semana Santa. Marca de renascimento, a Semana Santa aponta, mais que para a morte de Cristo, para sua ressurreição depois do necessário sacrifício. Assim, a sociedade espanhola que desfila os passos de sua paixão e morte nesses dias de obscurantismo da pós-Guerra Civil, está preparada para ressurgir de modo simbólico na primavera que se inicia.

Nesse contexto, a história do filme termina de uma forma mais incisiva, menos ambígua e misteriosa que no romance. Após o contratempo de ter sido preso como suspeito do assassinato de dona Margot, Martín é liberado, uma vez que se constata que a causa da morte da velha senhora é realmente o suicídio e não um assassinato. Solto, ele sai para a liberdade e para a rua, caminhando para uma nova vida, respirando o ar puro da primavera que essa Páscoa anuncia. No romance, apesar de Martín não ter sido acusado pelo assassinato da velha senhora,

em nenhum momento se elimina a suspeita de assassinato. Se pensamos que a velha dona Margot pode ser lida como alegoria da decrépita Espanha assassinada pela Guerra Civil, é mais contundente a leitura de Cela de que tenha sido assassinada, embora ele se furte a desvendar o autor do crime, ao passo que a leitura de Camus prefere ver nessa morte um suicídio sem causas claras.

A circularidade temporal, indicada várias vezes e de várias formas pelo romance, reitera-se de modo mais incisivo no filme, reforçada tanto pela repetição de algumas cenas quanto pelo tema dedicado a Martín na trilha sonora composta por Antón García Abril (1933), que se repete várias vezes ao longo do filme, em especial nas quatro vezes em que Martín caminha pelas ruas da cidade, em uma cena que se repete. Uma vez mais, no caso do filme, a simbologia da primavera e da Páscoa, se encadeia melhor na concepção de um tempo que se renova de modo constante.

O tom escuro da película, na qual predominam as cenas interiores e os enquadramentos fechados, ajudam na construção de um ambiente opressor. Há poucas cenas externas, o que, por um lado, segue de perto o romance, no qual praticamente não há a descrição de cenas externas. Por outro lado, decorre, evidentemente, da dificuldade em reconstruir o cenário de uma cidade que já não existe. Uma das poucas cenas panorâmicas externas se obtém com a utilização de uma sequência de imagens de um documentário da época, em sépia, com imagens cotidianas da *Calle de Alcalá*, em pleno centro, com um bonde em movimento.

Outra cena exterior foi gravada no Parque do Retiro, na qual Purita, reiterando a ideia da primavera que se aproxima, exclama nunca ter observado antes a quantidade de árvores existente na capital espanhola. Nesta mesma cena, aparece a impactante imagem de um grupo de crianças, certamente órfãos da guerra, trazendo a cabeça raspada e um grosseiro uniforme. A câmera se fixa em um deles, que se vira para observar o casal, como se lançasse um olhar para o futuro, já não o tempo da ação, mas o tempo do espectador do filme; como se indicasse a necessidade de que cenas desse tipo não mais se repitam na história daquele país.

Evidentemente, em sua adaptação do romance, a dupla Dibildos-Camus incluiu alguns aspectos ou temas não presentes de modo explícito no romance. Curiosamente, o filme apresenta uma discussão metaficcional ausente no romance. Em uma das cenas iniciais do filme, o grupo de poetas e intelectuais que frequenta o Café de dona Rosa, ausente no romance, discute a estrutura do romance clássico do século XIX, estrutura que foi implodida por Cela, em seu afã modernizador do gênero. O poeta Ricardo Sorbedo, de escassa aparição no romance, declara durante a tertúlia, que o romance deve conter três elementos

básicos: desenvolvimento, clímax e desfecho, sem os quais não há romance, mas sim fraude e modernismo. Nesse momento, a narrativa filmica se apropria da ironia peculiar de Cela, que perpassa o romance. O tema das discussões desse grupo de poetas, entre os quais Martín Marco, gira em torno da literatura, sempre em tom irônico. Este é o grupo no qual surge Matías Martín, personagem que não está no romance, embora faça parte da obra de Cela, que é vivido pelo próprio escritor, na cena descrita anteriormente, cujo conteúdo também trata da construção literária. No filme, mais claramente que no livro, a presença da literatura é constante, embora mantenha o mesmo tom irônico do livro de Cela, com a mesma imagem satírica da visão romântica e romantizada da literatura.

Duas outras diferenças entre o romance e o filme merecem ser apontadas. A primeira delas é a ausência no filme do estranho, e não por isso menos curioso, episódio do homem que se suicida porque sente um constante e inexplicável cheiro de cebola, e que tem merecido atenção por parte dos leitores críticos do romance, como Gonzalo Sobejano (1978). Evidentemente o adaptador realiza seus recortes e o episódio, bastante desarticulado do conjunto das histórias, o que lhe aumenta a aura de mistério, acaba ficando fora do filme de Camus. A cena, bastante impressionante (SOBEJANO, 1978, p. 128), é a única que mostra um suicídio, neste caso sem uma justificativa clara, entre as centenas de personagens dominados pela falta de perspectivas e desesperança que povoam o romance.

A outra diferença refere-se à opção de Dibildos/Camus em não incluir no filme um personagem com significativa presença no romance. Trata-se do cigano que aparece várias vezes no romance, e que traz em si dois diálogos culturais importantes, além do evidente abandono da infância naquele período e da marginalização da cultura cigana e consequente exclusão social de seus praticantes. O menino que canta romances flamencos na rua, em troca de algumas moedas, introduz dois temas significativos no romance. O primeiro deles é o diálogo usual de Cela com a tradição do romance picaresco, uma vez que apesar da falta dos amos, não se pode deixar de ver esse menino como um lazarinho cigano.

Por outro lado, o repertório executado por ele na rua, com certa graça, está associado com um tema tabu para o homofóbico Cela, mas presente de modo insistente em sua obra: o tema da homossexualidade, presente no romance flamenco cantado pelo menino, conforme observa Cabrera (1978, p. 130). O conteúdo dos versos cantados pelo cigano, que aparecem duas vezes no romance, associa-se diretamente a Suárez, aliás, “La fotógrafa”, “marica como una catedral” (CELA, 1982, p. 129), filho da velha Margot, misteriosamente assassinada.

O ciganinho aparece em vários fragmentos do romance, descrito com certa frieza pelo narrador, que carrega nas tintas ao mostrar sua fragilidade e a forma desumana como a sociedade o trata. Sempre associado a animais, inclusive fora do romance, quando Cela se refere a ele em uma nota introdutória como “o menino que vive como um coelho” (CELA, 1982, p. 9, tradução nossa), essa criança de seis anos, totalmente abandonada, dormindo praticamente na rua e vivendo das poucas moedas jogadas por alguma alma caridosa, alheia a esse mundo hostil que não entende, é o retrato claro da infância abandonada. Talvez, em 1982, não fizesse parte dos objetivos de Camus apresentar uma sociedade que despreza e joga na sarjeta, tratando como animal, a criança que seria o futuro da sociedade em construção.

Desse modo, é necessário reiterar a importância, como documento histórico, do romance de Camilo José Cela, com seu retrato da angustiante situação dos personagens em busca de seus desejos e sonhos naquela sociedade sufocada pela miséria e pela opressão, causadas pelos resultados da guerra e da ditadura que se instaurou depois dela. Da mesma forma, ao adaptar para o cinema aquele ambiente sufocante, Mario Camus, reitera a necessidade de manter viva para seus espectadores a memória daquele tempo que não deve se repetir.

O receptor contemporâneo, seja o leitor do romance de Cela, seja o espectador do filme de Camus, ao ter diante de si tais obras, deve renovar o pacto de leitura, com a consciência de que essas obras contribuem, cada qual a seu modo, para evitar o apagamento dos arquivos, o que acabaria por reduzir a multifacetada realidade a um enunciado unívoco, como ocorreu durante muitas décadas, e ainda ocorre em determinados setores, tanto com a versão imposta pelos vencedores, como pela contraversão dos vencidos, em seus discursos geralmente maniqueístas.

Na sexta de suas famosas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin já ensinava que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Em cada época, segue o filósofo alemão, ele mesmo vítima do absurdo que foi a história nos anos trinta e quarenta, é preciso arrancar a tradição do conformismo que insiste em apoderar-se dela.

Uma das funções da arte, seja a literatura, seja o cinema, tem sido fazer luzir essas centelhas de esperança, para se ter a certeza de que nem os mortos estão seguros se o inimigo vencer. Evitar que esses inimigos sigam vencendo é uma das funções da literatura, essa luz que sempre brilhará na noite escura da desesperança. Para isso contribuem, cada qual à sua maneira, o romance de Camilo José Cela, independente das posições

políticas muitas vezes funestas de seu autor, e o filme de Mario Camus. Não se trata, em suma, de um discurso histórico, uma vez que o elemento artístico, tanto em sua dimensão estética quando em sua dimensão ética, acaba prevalecendo. É a invenção e a estética trabalhando com a memória do vivido para construir uma história de outra índole, assentada na ficção, o que não quer dizer que seja menos verdadeira, nem menos convincente. Trata-se, apenas, de uma verdade de outra índole, conforme observa Vargas Llosa (1996, p. 17-18); essa verdade que circula através das mentiras que a ficção transmite e que permite ao homem poder carregar com menos cansaço seu fardo cotidiano. E sobretudo, através da ficção, enriquecer sua existência; poder desejar e sonhar; poder preservar e construir um espaço próprio de liberdade, protegido do controle do poder e das interferências dos demais, no qual seja realmente soberano de seu destino.

No caso espanhol, engrenada a via democrática e constatada a impossibilidade do retrocesso, fez-se necessário abrir as antigas fossas e dar sepultura digna aos ossos que ali esperaram décadas. Na virada do milênio, quando os sobreviventes do período opressor já eram poucos, a sociedade espanhola tomou para si a árdua tarefa de contar o que foi silenciado, de expor, uns para os outros, as atrocidades feridas que ainda a marcam. Rer o romance de Cela e o filme de Camus, cada qual à sua maneira, contribui para manter viva a memória daqueles acontecimentos e, ao mesmo tempo, conjurar sua existência, negando seu apagamento.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* III. Madrid: Castalia, 1990.
- CABALLERO BONALD, José. M. Censo de personajes. In: CELA, Camilo José. *La colmena*. Barcelona: Círculo de lectores, 1982. p. 301-333.
- CABRERA, Vicente. En busca de tres personajes perdidos en *La colmena. Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 337-338, p. 127-136, jul.-agosto 1978.
- CAMUS, Mario. *La colmena*. Madrid: Ágata Filmes, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1970. v. I, p. 23-25.
- CELA, Camilo José. *La colmena*. Barcelona: Círculo de lectores, 1982.
- BATALLAS DE GUERRA. *Discurso del Rey la noche del 23F-1981*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0MXNs-TO3yw>>. Acesso em: 22 nov. 2015.
- CELA, Camilo José. *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos, 1956.

GUILLÉN CUERVO, Cayetana. *Versión española: La colmena*. 2011. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/version-espanola/version-espanola-colmena/1024659/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel, 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

JACOBY, Sissa. *A ficção de Camilo José Cela. Além do Bem e do Mal*. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Carlos: EDUFSCAR, 1994.

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

JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Trad. María Pérez Harguindey e Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 2000.

MAINER, José Carlos. El escritor de la posguerra. *El país. Babelia*. 2002. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2002/01/26/babelia/1012006220_850215.html>. Acesso em: 27 nov. 2015.

MAINER, José Carlos. La vida cultural (1939-1980). In: YNDURÁIN, Domingo; RICO, Francisco (org. e dir.). *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*. 2. ed. Barcelona: Crítica, 2004. v. 8, p. 5-16.

PÉREZ ORNIA, José Ramón. Camilo José Cela interviene como actor en *La colmena*. *El país*. 1982. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1982/01/17/radiotv/380070001_850215.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

SAMOYVAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÁNCHEZ, Elena S.; OCAÑA, Javier. *Historia de nuestro cine – La colmena*. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-colmena-presentacion/3316618/>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

SOBEJANO, Gonzalo. *La colmena: olor a miséria. Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 337-338, p. 113-126, jul.-agosto 1978.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; CASTELLET, José María. *La colmena*. In: YNDURÁIN, Domingo; RICO, Francisco (org. e dir.). *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*. 2. ed. Barcelona: Crítica, 2004. v. 8, p. 392-401.

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. In: VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Ensayos sobre la novela moderna. Lima: Peisa, 1996. p. 7-18.

Recebido: 13/12/2015

Aprovado: 10/01/2016

Contato: aesteves26@uol.com.br

fatimarcari@hotmail.com