



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM ESPANHOL**

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

**DOIS ASPECTOS DA MELANCOLIA EM
NADA, DE CARMEN LAFORET**

MONTEIRO – PB
2015

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

**DOIS ASPECTOS DA MELANCOLIA EM
NADA, DE CARMEN LAFORET**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Língua Espanhola – do Centro de Ciências Humanas e Exatas da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do título de Licenciatura em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana).

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves.

MONTEIRO – PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S719d Souza, Anna Paula Aires de.
Dois aspectos da melancolia em Nada, de Carmen Laforet
[manuscrito] / Anna Paula Aires de Souza. - 2015.
82 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS
ESPAÑHOL) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Ciências Humanas e Exatas, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves,
Departamento de Letras".

1. Carmen Laforet. 2. Melancolia na literatura. 3. Romance
espanhol. 4. Pós-guerra civil. I. Título.

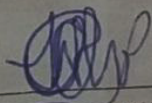
21. ed. CDD 863

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

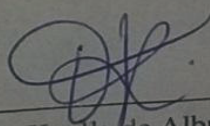
**DOIS ASPECTOS DA MELANCOLIA EM NADA, DE
CARMEN LAFORET**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Língua Espanhola – do Centro de Ciências Humanas e Exatas da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do título de Licenciatura em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana).
Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves.

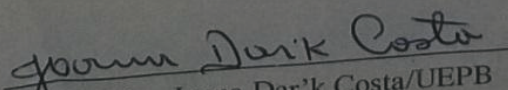
Aprovada em 09/12/2015.



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves/UEPB
Orientador



Prof.ª Ma. Thays Keylla de Albuquerque /UEPB
Examinadora



Prof.ª Ma. Joana Dar'k Costa/UEPB
Examinadora

Dedico aos três maiores amores da minha vida: mainha, painho e seu Amaro, meu avozinho, por todo o amor incondicional ofertado a mim... Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Como Andrea, cheguei a uma cidade – aquela que encanta em verso e em prosa –, nas mãos uma mala carregada de sonhos e expectativas, para iniciar o curso de Letras, e também como Andrea me deparei com inúmeras dificuldades. No entanto, saio com uma carga distinta da que a minha amiga e companheira dos últimos tempos acreditava sair. Levo comigo não as lembranças de uma família destruída e desunida, como a da Rua de Aribau, mas as lembranças de uma família aqui construída, que me ajudou a realizar os sonhos que almejava no primeiro ano de minha chegada.

Obrigada Verônica, obrigada Felipe pela irmandade, pela cumplicidade. Obrigada Geovânia pelo tempo de amizade dedicado. Agradeço, também, aos demais integrantes da família que construí aqui em Monteiro, na nossa república: Maria Zilda, Marta e nossos inesquecíveis Dhyego e Alessandra – ainda que não estejam mais entre nós. Obrigada pelos momentos de descontração, pelos ombros amigos, pelo carinho, pelas conversas, pelo simples viver e conviver juntos. Amo vocês!

Agradeço também, aos que, com absoluta certeza, são os mais importantes nessa jornada: a Deus, por me permitir nascer num lar tão privilegiado; aos meus pais, Seu Admario Aires de Souza e Dona Maria do Carmo Aires de Queiroz, que me apoiaram, mas que, acima de tudo, me amaram incondicionalmente, foram e são as maiores fontes de bons exemplos para mim; ao meu irmão, João Paulo Aires de Souza, pelas implicâncias, no entanto, sobretudo pelo seu caráter, modelo a seguir, para mim. E jamais poderia esquecer aquele que esteve todos – ou pelo menos a maioria deles – os finais de semana me esperando, para me abraçar e me encher de todo o carinho de avô, Seu Amaro. Obrigada por tudo, o amo demais.

À toda minha família, representada na pessoa da minha tia Catarina Aires. Obrigada por ser, além de tia e madrinha de coração, uma amiga.... Obrigada por me ouvir, me aconselhar, por ser essa pessoa tão especial e iluminada.

À Prefeitura Municipal de Parari, pelo apoio prestado no decorrer do curso.

Aos meus amigos e companheiros de luta, conquistas, sonhos: minha turma, destacando-se, porém, aqueles que, além de colegas, se tornaram companheiros e amigos fiéis. Obrigada, Rochelle, sua intensidade e seu bom coração me contagiaram; Cris, agradeço pelos risos e por sua coragem, ela é inspiradora; Nestor, meu grande amigo, obrigada pelos abraços sinceros, pelas confidências; Juninho,

meu querido, obrigada por me ensinar a ser mais tolerante, mais simples.

Aos professores que contribuíram para essa conquista, representados por aqueles que, de alguma forma, deixaram comigo aprendizados que considero essenciais: Victor Macedo, Cristina Bongestab, Juana D'arck, Ariadne, Rocío Serrano, Jozefh Fernando, Edjane, Eduardo Vieira, Ana Zulema, Patricia Espinar, Amanda Prata, Amanda Cunha, Fábio Marques, Elda e Lilian Barbosa. Ao Wanderlan Alves pelas orientações, pela paciência e pela fonte de exemplos de disciplina e competência.

Agradeço, também, as professoras Joana Dar'k Costa e Thays Keylla de Albuquerque por, gentilmente, aceitarem o convite de participarem da minha banca.

Por fim, agradeço às boas amizades, que, direta ou indiretamente, contribuíram para essa etapa de minha vida: Demetrius Medeiros, Gleisom Pacífico, Marcelo Medeiros, Tia Joseilda, Aline e Mariah Aires, Patricia Aires, Luana Queiroz, Wanderleia Farias, Felipe Messias, Dona Juva e a pequena Giovana.

Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. (Carmen Laforet)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance *Nada*, primeiro da autora espanhola Carmen Laforet, publicado em 1944, em que se narra a história de uma jovem que, ao sair do interior da Espanha no período pós-guerra civil para viver com seus familiares maternos e estudar em Barcelona, depara-se com uma realidade diferente da que esperava. O estudo tem como objeto as representações da melancolia, na narrativa de *Nada*, especialmente em relação à protagonista, para o que dialogamos, também, com algumas reflexões teóricas de Freud e Walter Benjamin. Segundo Freud (1967), a melancolia é um estado ocasionado como reação a uma perda, que pode ser tanto real quanto ideológica e/ou imaginada, causando dor, tristeza, cessar de interesse pelo mundo – características comuns ao luto – e, principalmente, uma diminuição do amor próprio, aspecto em que se singulariza. Walter Benjamin (1985) por sua vez, analisa a melancolia como uma via de reflexão crítica. Este estudo constata e analisa essas duas faces da melancolia na diegese do romance de Laforet, bem como os mecanismos narrativos que conferem à narradora um papel discursivo-reflexivo marcado tanto pelas experiências de perda simbólica que caracterizam o contexto histórico pós-guerra civil, na Espanha, quanto de elaboração, na linguagem da narrativa, de caminhos que, em alguma medida, respondem à necessidade de elaboração da própria história a partir das ruínas do passado e do presente.

Palavras-chave: Carmen Laforet; Melancolia; Romance espanhol; Pós-guerra civil

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la novela *Nada*, primera de la autora española Carmen Laforet, publicado en 1944, en que se narra la historia de una joven que, al salir del interior de España en el período Postguerra civil para vivir con sus familiares maternos y estudiar en Barcelona, se depara con una realidad distinta de la que esperaba. El estudio tiene como objetivo las representaciones de la melancolía, en la narrativa de *Nada*, especialmente en relación a protagonista, para lo que dialogamos, también con algunas reflexiones teóricas de Freud e Walter Benjamin. Segundo Freud (1967), la melancolía es un estado ocasionado como reacción a una pérdida, que puede ser tanto real cuanto ideológica y/o imaginada, causando dolor, tristeza, cesar del interés por el mundo – características comunes al luto – y, principalmente, una disminución del amor propio, aspecto en que se singulariza. Walter Benjamin (1985), por su vez, analiza la melancolía como una vía de reflexión crítica. Este estudio constata e analiza esas dos facetas de la melancolía en la narrativa de la novela de Laforet, bien como los mecanismos narrativos que confieren a narradora un papel discursivo-reflexivo marcado tanto por las experiencias de la pérdida simbólica que caracterizan el contexto histórico Postguerra civil, en España, cuanto de elaboración, en el lenguaje narrativo, de caminos que, en alguna medida respondan a necesidad de elaboración de la propia historia a partir de sus ruinas del pasado y del presente.

Palabras-clave: Carmen Laforet; Melancolía; Novela española; Postguerra civil.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – Angustias conversando com a sobrinha.....	30
IMAGEM 2 – Reação de Andrea ao escutar as imposições da tia.....	30
IMAGEM 3 – Vestuário negro de Andrea.....	40
IMAGEM 4 – Román caindo no abismo da escada.....	48
IMAGEM 5 – Reação de Ena e Andrea diante da tragédia.....	48
IMAGEM 6 – Reação de Juan, Gloria e Antonia diante da morte de Román.....	49
IMAGEM 7 – Melancolia I.....	53
IMAGEM 8 – Imagem 08: À esquerda, cartaz de divulgação do filme <i>Nada</i> (1947), dirigido por Edgar Neville. À direita, capa de uma edição de 2001 do romance de Carmen Laforet.....	54

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. A MELANCOLIA E NOÇÕES DE PERDA.....	17
2.1. Perdas de Andrea: a experiência do choque.....	18
2.1.1. Perda do sonho de estar livre.....	27
2.1.2. Perda da confiança em Román e da amizade com Éna.....	33
2.1.3. Perda das ilusões amorosas: “El cuento de la Cienecita de zapatos de oro”	42
3. MELANCOLIA E REFLEXÃO CRÍTICA.....	45
3.1. Morte e Melancolia.....	45
3.2. Melancolia e probabilidade de distanciamento crítico-reflexivo.....	49
4. A MELANCOLIA DO NARRADOR: DA REPRESSÃO E DA REBELDIA À MELANCOLIA.....	62
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	81

1. INTRODUÇÃO

Nada – primeiro romance da escritora Carmen Laforet e ganhador do Prêmio Nadal de literatura, publicado em 1944 – surgiu no cenário literário espanhol “como uma ráfaga de viento fresco en medio de una época de crisis intelectual y artística” (MOCEK, 2005, p.2), cujo estopim foi a guerra civil espanhola (1936-1939), mas que prossegue durante o chamado período de pós-guerra e o início do regime franquista na Espanha, marcado pela repressão, as dificuldades econômicas e a censura – principalmente nos primeiros dos quase quarenta anos da ditadura. Esse conjunto de aspectos influenciou a vida econômica, política e cultural espanhola de boa parte do século XX, e também repercutiu na literatura, que, apesar de muitas vezes ter sido censurada – tanto pelo governo ditatorial quanto pela igreja –, se caracterizou pelo olhar crítico e reflexivo sobre o contexto da guerra civil, do pós-guerra e da ditadura franquista, mesmo que, por vezes, sob um prisma negativo ou de poucas perspectivas para o futuro.

Dessa maneira, a diegese de *Nada* representa, por meio do recurso aos sentidos, sentimentos e percepções de Andrea – narradora e protagonista – uma Espanha pós-guerra civil marcada pela miséria, pela falta de esperança e pela tristeza, fatores que aparecem no texto a partir de uma perspectiva melancólica e se manifestam, nas personagens, que se caracterizam pela falta de amor/interesse por si próprias, pela crise de perspectivas, pela necessidade de caminhos alternativos à vivência subjetiva, etc. Comprovamos esse fato, por exemplo, numa passagem do romance, uma conversa entre a avó de Andrea e Don Jerónimo, durante a qual Andrea pensa: “La conversación sobre mí le interesaba tan poco como a mí misma” (LAFORET, 2001, p.65). Também verificamos uma falta de perspectivas em relação ao mundo externo, marcada, por exemplo, pelas lembranças da protagonista de uma conversa com seu tio Román: “No necesitarás nada cuando las cosas de la casa le agarren los sentidos” (LAFORET, 2001, p.72).

Em *Nada*, a melancolia manifesta-se em Andrea, por um caráter observador que ela mesma ressalva: “Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salir de él. Imposible libertarme”. (LAFORET, 2001, p.169). Podemos inferir que a melancolia se manifesta na personagem como um estado que a leva à reflexão e, conseqüentemente, a um modo

de ver o universo e as relações a seu redor a partir de uma perspectiva distinta (crítica?) das demais personagens. No entanto, se nos detivermos nas outras personagens – as observadas por Andrea – podemos notar que, nelas, o estado melancólico se caracteriza por uma sensação de perda associada a falta de esperanças, fato que se relaciona, também, em *Nada* às ideias existencialistas (SARTRE, 2007) com que o romance dialoga.

Enquanto romance cuja perspectiva de leitura do presente da época se aproxima do existencialismo sartreano, *Nada* se configura como uma narrativa de tom negativo, que tende “a la reducción del espacio; los personajes sufren presiones insoportables en un ámbito enrarecido, irrespirable” (PEDRAZA, CÁCERES, 1997, p.360). Tal redução do espaço, por exemplo, é facilmente identificada na diegese em relação ao espaço associado à casa dos familiares de Andrea, na rua Aribau, e às tensões entre as personagens que o habitam. Nesse sentido, o romance também potencializa uma representação alegórica da própria Espanha da primeira metade do século XX – as personagens mostram facetas da Espanha, como Angustias e a moral religiosa, Román, Juan e suas constantes brigas como os republicanos e os nacionalistas, e etc.

Caracterizando-se como uma narrativa centrada no indivíduo, por vezes identificado à personagem protagonista, a diegese de *Nada* dribla a própria censura típica da Espanha franquista sobre a produção literária da época, pois a censura imposta pela ditadura franquista bloqueava, por vezes, a liberdade de expressão e proibia a publicação de obras que manifestassem insatisfação com o regime, críticas à igreja ou interesse por outras ideologias. Porém *Nada* é um dos raros livros da época que conseguiu manter-se a salvo da censura, tendo aparecido publicamente em 1944, cinco anos depois de acabada a guerra civil espanhola, por meio do Prêmio Nadal. Na verdade,

Concursaron veintiséis novelas y, por tres votos contra dos, *Nada*, de Carmen Laforet, ganó a *En el pueblo hay caras nuevas*, del escritor gallego José María Álvarez Blázquez; *La terraza de los Palau*, novela de César González Ruano, se clasificó destacadamente y muy cerca de ella quedaron las de noveles como Carlos Martínez Barbeito, María Dolores Boixadós, Esteban P. de las Heras y Luis Manteiga. // *Nada* fue a su publicación un rotundo éxito de crítica y público... (CACHERO, 1997, p.92-93).

Dividida estruturalmente em três partes, a narrativa do romance tem início numa meia noite, na Estação Francia, com a chegada de Andrea a Barcelona, com sua mala em mãos, cheia de sonhos e de livros. Ao chegar à Rua de Aribau, onde vivem seus familiares, depara-se com uma realidade distinta da que recordava, ou sonhava, a partir de estilhaços de suas memórias da infância. Seus familiares não eram os mesmos, pois agora estavam marcados pelos traumas da guerra.

A segunda parte da narrativa compreende os capítulos dez até o dezoito. Nela se relata a vida da protagonista depois que a tia Angustias sai de casa, e ela começa a sentir-se livre para viver como tinha sonhado desde a sua chegada. Inicia seus passeios solitários – ou na companhia de seus amigos – para observar as belezas arquitetônicas de Barcelona (e também a destruição provocada pela guerra civil), faz visitas à casa de Ena – sua melhor amiga -, experimenta alguma liberdade para gastar seu pouco dinheiro, etc. Essa liberdade também lhe desperta o interesse por si própria, e ela descobre-se uma mulher que quer ser bonita e amada, sonho que ganha lugar no seu imaginário com a aproximação de seu amigo Pons. Em casa, Andrea ainda continua presenciando os conflitos familiares, as constantes violências de Juan contra sua esposa, as brigas entre os dois irmãos, Juan e Román. A aproximação entre Román e sua melhor amiga Ena colabora para o desvendamento de mistérios sobre o passado de ambos, como a paixão que Margarida, mãe de Ena, cultivara em sua juventude por seu tio Román, bem como o modo cruel como ela a tratou.

O clímax da narrativa ocorre com o suicídio de Román, que coloca a família num abismo ainda mais profundo do que se encontrava. Juan enlouquece, passa a ameaçar constantemente Gloria de morte, a avó começa a crer que o filho pequeno de Juan é Román, e Gloria começa a se desfazer dos poucos móveis que ainda dispõem, para sobreviverem, chegando a sugerir que o melhor a se fazer é internar seu esposo e ir com a avó e o filho para o interior. Andrea, por sua vez, é convidada por Ena a ir para Madrid, e aceita o convite, despedindo-se de Barcelona com a certeza de que dali nada levaria.

Para desenvolver nossa reflexão, o trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro intitulado de Melancolia e Noções de perda, analisa *Nada* a partir das perdas que Andrea considera sofrer no decorrer da narrativa e por consequência como elas influenciam na personalidade melancólica da narradora e protagonista, perdas essas, em geral, relacionadas com aspectos que, em hipótese, Andrea feliz como o ideal de Barcelona, a sua liberdade, a amizade de Ena, no entanto, de alguma forma foram

retirados dela. O segundo capítulo Melancolia e Reflexão crítica evidencia a perspectiva observadora de Andrea e por consequência como ela focaliza esse olhar de espectador de uma forma crítica e concomitantemente sensível para o mundo que acerca, fazendo da melancolia – principalmente da escassez de amor próprio – uma forma de acender a beleza das coisas que percebe ao seu redor, mesmo que revestida de um olhar triste, solitário. Por fim, no terceiro capítulo ressaltamos a melancolia presente na própria figura do narrador em Nada, assim nesse capítulo sinalizamos como o próprio trabalho de reviver as lembranças, ao recontá-las, o narrador encontra-se preso ao ciclo melancólico de retomar o passado.

2. A MELANCOLIA E NOÇÕES DE PERDA

Freud (1967), em seu ensaio “Luto e Melancolia”, define a melancolia como um sentimento ocasionado como reação a uma perda, seja de um ser amado, de um sonho, da liberdade, de um ideal, etc. Essa perda pode ser realmente materializada ou uma perda no campo ideal. Caracteriza-se por, geralmente, ser muito dolorosa, e por provocar o desinteresse pelo mundo e certa problematização da capacidade de amar. Contudo, essas são características comuns ao luto, também, o que os difere, essencialmente, é que na melancolia há uma escassez do amor próprio.

As perdas de Andrea – narradora e protagonista da narrativa de *Nada* (2001) –, nesse sentido, estão relacionadas a desejos, ilusões, sonhos, enfim, a tudo o que ela considera importante para fazê-la feliz e que, por algum motivo, ela sentiu-se impedida de realizar ou conseguir. Nesse sentido, suas vivências figuram, para ela, como a deturpação de um sonho e, em consequência, culminam na manifestação de traços melancólicos evidentes em suas expressões de tristeza e solidão, na falta de interesse por algo que não esteja ligado aos seus familiares e, principalmente, na crise da autoestima, em razão da supervalorização das vivências das demais personagens, que são, de certo modo, postas acima das suas próprias.

Mas há que observar que a distinção entre o luto e a melancolia também está relacionada ao reconhecimento do objeto perdido:

En una serie de casos constituye también evidentemente una reacción a la pérdida de un objeto amado. Otras veces observamos que la pérdida es de naturaleza más ideal. El sujeto no ha muerto, pero ha quedado perdido como objeto erótico (el caso de la novia abandonada). Por último, en otras ocasiones creemos deber mantener la hipótesis de tal pérdida; pero no conseguimos distinguir claramente lo que el sujeto ha perdido, y hemos de admitir que tampoco a éste le es posible concebirlo conscientemente. A este caso podría reducir también aquel en el que la pérdida, causa de la melancolía, es conocida al enfermo, el cual sabe a quién ha perdido, pero no lo que con él ha perdido. De ese modo nos veríamos impulsados a relacionar la melancolía con una pérdida de objeto sustraída a la conciencia, diferenciándose así de la aflicción, en la cual nada de lo que respecta a la pérdida es inconsciente (FREUD, 1968 p.1076).

Em *Nada* identificamos um constante e persistente sentimento de perda e pesar

pelo que, supostamente, não mais se tem, manifestado por Andrea através das suas percepções das outras personagens e das suas vivências da casa da Rua de Aribau. As perdas, porém, na maioria das vezes – mas, não em todas – são de caráter ideal, ou seja, geralmente, são sonhos, fantasias desejos que as personagens tinham do seu passado anterior à guerra civil, o que não deixa de alimentar o sentimento melancólico da família Brunet. Segundo Freud (1967), essa incapacidade de eleger um novo objeto amoroso configura-se como uma entrega total do eu ao luto, no entanto o luto, ao fim de um determinado tempo, desaparecerá – ou se transformará em um luto patológico -, o que nem sempre acontece com a melancolia, como observa Lages:

Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre, na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no limite confina a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado (LAGES, 2007, p.63-64).

Esta incapacidade de desapegar-se do passado é algo importante na constituição narrativa de *Nada*, pois as personagens vivem no presente, porém não vivem o presente, ou seja, estão presas a um passado que acreditam ter sido melhor, mas que já passou e, além de ter passado, não lhes oferece uma distinção clara sobre se realmente o que foi vivido anteriormente é tão bom como elas mesmas parecem imaginar, ou se se trataria de um modo de iludir-se e, dessa maneira, escamotear o próprio enfrentamento do presente. Há, portanto, uma espécie de clausura em muitas das personagens, e não é só em Angustias (que, de fato, se enclausura, indo para um convento), mas para todas, que estão fechadas para o mundo em suas ilusões do passado.

2.1. Perdas de Andrea: a experiência do choque

A veces un gusto amargo
Un olor malo, una rara
Luz, un tono desacorde,
Un contacto que desgana,
Como realidades fijas
Nuestros sentidos alcanzan
Y nos parecen que son
La verdad no sospechada...
(RAMÓN *apud* LAFORET, 2001, p.11).

A diegese do romance *Nada* é introduzida com um fragmento de um poema de

Juan Ramón Jiménez, que expressa e antecipa o que Andrea está por vivenciar no decorrer do ano que passa em Barcelona. O fragmento do poema indica os caminhos que Andrea percorre, com a ajuda dos seus sentidos, para ir desvendando a casa e os segredos de seus familiares. Notemos, porém, que o poema aponta para sensações aparentemente desagradáveis “gosto e cheiro ruim”, “tom desacorde, contato que engana”, que culminam numa verdade que não era suspeitada, ou seja, que não era esperada e que, possivelmente, não seria agradável. Essa verdade descoberta, quase que diariamente, por Andrea por meio de surpresas, é o que poderíamos identificar como uma categoria que compreende as impressões e as sensações humanas, no campo da representação literária.

Na diegese, essas impressões e sensações são reveladas a Andrea por meio dos segredos familiares que estão aprisionados entre as paredes da casa da Rua de Aribau, que, quando descobertos, provocam choques que, de certo modo, incidem sobre a protagonista e que lhe proporcionam uma sensação de dúvida, uma perda daquilo em que ela acreditava até então – isto é, das ilusões que cultivava sobre a vida em uma cidade grande. Por outro lado, provocam um aprisionamento que a faz ruminar em busca dos segredos daquele lugar, daquelas personagens, cavando uma espécie de buraco sem fim, exposto através de suas narrações subjetivas do mundo das coisas, dos objetos e das personagens da casa.

Esse buraco sem fim que Andrea cava, e no qual parece afundar-se, caracteriza-se como uma profunda melancolia que funciona na narrativa do romance por duas vias: uma que a prende à casa de Aribau e aos segredos guardados entre os móveis velhos e empoeirados e a outra – tratada no capítulo dois – trata-se de uma melancolia que culmina em uma visão crítica reflexiva do mundo que cerca a protagonista.

As primeiras impressões de Andrea em relação a Barcelona, contrastadas com suas primeiras impressões relacionadas à Rua de Aribau e a casa onde viviam seus familiares maternos, provocam-lhe choques, surpresas que, por vezes, não fazem parte de sua própria vivência – nem posteriormente são incorporadas às suas lembranças, de forma restrita –, mas da vivência das outras personagens com as quais convive. Quando esses choques são amortecidos com o apoio do consciente, eles se convertem em experiências vividas em um sentido limitado, ou seja, apenas como uma vivência qualquer. Porém, quando não se consegue atenuar esses estímulos, ou seja, quando não há uma reflexão que busque um posicionamento cronológico exato na consciência, “o sobressalto agradável (ou na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia

invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha de resistência ao choque” (BENJAMIN, 1989, p.111), convertendo-se, então, em experiência.

As surpresas experimentadas por Andrea relacionam-se a seu olhar e sua percepção, ora estão baseadas em lembranças sinalizadas por seus sentidos, que, desta forma, estão aprisionadas à sua atenção aos objetos, e que, portanto, são tidas como memórias voluntárias,¹ ora essas percepções estão canalizadas para movimentos inesgotáveis de culto ao belo, seja através da música, da pintura, ou das belezas arquitetônicas que encontra em seus passeios pela cidade, uma beleza que se aproxima de certa visão do objeto estético como algo provido de aura. Isso porque

a experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. (E não se repetem de resto, escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isso elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o “fenômeno irrepitível de uma distância”). (BENJAMIN, 1989, p.139-140).

As primeiras expectativas de Andrea são sinalizadas, logo na sua chegada a Barcelona, e indicam os primeiros choques vivenciados pela protagonista, representados por suas primeiras impressões:

Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche. [...] Era la primera vez que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad de la noche. [...] El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida (LAFORET, 2001, p.15).

Andrea continua ressaltando suas impressões referentes ao seu primeiro contato com Barcelona, depois de muito tempo vivendo em um povoado interiorano na companhia de uma prima:

¹ Segundo Walter Benjamin (1989), baseando-se em Proust, a memória voluntária está aprisionada à atenção. Como exemplo, o filósofo alemão lembra que Proust afirma que Combray, cidade onde vivera parte de sua infância, apresentava-se à sua lembrança através do sabor de um bolinho chamado *madelaine*, no entanto essa lembrança (advinda de um aspecto interligado à sua atenção), não guardava, de fato, nenhum traço sobre ele, ao contrário da própria experiência do lembrar desencadeada pela memória involuntária, no contato gustativo com a *madelaine* molhada no chá.

Empecé a seguir – una gota entre la corriente – el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida. [...]

Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas, de establecimientos cerrados, de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande y dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente a las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar. [...]

Uno de esos viejos coches de caballos que han vuelto a surgir después de la guerra se detuvo delante de mí y lo tomé sin titubear, causando la envidia de un señor que se lanzaba detrás de él desesperado, agitando el sombrero.

Corrí, aquella noche en el desvencijado vehículo, por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad lleno de luz a toda hora, como yo quería que estuviese, en un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza.

El coche dio la vuelta a la plaza de la Universidad y recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida (LAFORET, 2001, p.15-16).

Andrea, por meio do olhar, personifica seres inanimados, o que acaba por criar descrições sensíveis dos ambientes, que revelam sua personalidade e como está se sentindo, já que ela pouco fala de si mesma. Suas percepções dotadas de características e descrições subjetivas acabam por revelar aos poucos a sua própria personalidade. Quando se compara a uma gota na correnteza, expressa, por um lado, a ideia de inferioridade que faz de si mesma – que é tipicamente melancólica, segundo Freud (1968), pois na melancolia há um empobrecimento do eu –, que reaparece ao longo da diegese do romance. Também expressa certa ideia de perda da individualidade, por meio da impressão de anonimato, como se, apesar de ser protagonista da narrativa, não protagonizasse os dramas narrados, daí sua posição na história narrada funcionar, também, como uma espécie de testemunha.

Além desse caráter anônimo e, ao mesmo tempo, observador e sonhador de Andrea, notamos que suas primeiras impressões de Barcelona também prenunciam um pouco de sua personalidade solitária: casas e estabelecimentos fechados, a multidão seguindo seu rumo, Andrea sozinha, e faróis que deveriam iluminar o novo caminho que a protagonista ansiava seguir, “borrachos de soledad”, proporcionando pouca iluminação, mas, mesmo assim, iluminando e alimentando as esperanças e ilusões de Andrea e do que ela acreditava estar por vir, que, por outra perspectiva, anunciavam os percursos escuros que ela teria que percorrer a partir de sua entrada na casa de Aribau.

Quando, finalmente, passa em frente ao edifício da Universidade, Andrea se comove, é nele que ela deposita a realização dos seus sonhos, pois fora para Barcelona para ingressar na universidade. Há uma personificação do edifício, na sugestão da saudação de boas-vindas, e também uma qualificação deste por parte da narradora como “bello”, o que sinaliza para uma identificação de Andrea para admirar-se e comover-se com o belo, que, de fato, se confirma ao longo da narrativa. Essa beleza funciona como uma promessa do que ela acredita que está por vir – o belo não é senão a promessa de felicidade (BAUDELAIRE, 1997, p.11). Porém, Andrea só encontra tal felicidade nos momentos solitários em que sai para ver as belezas arquitetônicas de Barcelona. Contudo, as inúmeras expectativas que Andrea cultivava começam a se perder quando adentra a Rua de Aribau, onde residem seus familiares. Há nisso, portanto, outro choque, agora com um matiz diferente:

Enfilamos en la calle de Aribau, donde vivían mis parientes, como sus plátanos llenos aquel octubre de espeso verdor y su silencio vívido de la respiración de mil almas detrás de los balcones apagados [...] Levanté la cabeza hasta la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas. Los miré y no pude adivinar cuáles serían aquellos a los que en adelante yo me asomaría. Con la mano un poco temblorosa di unas monedas al vigilante y cuándo él cerró el portal detrás de mí, con gran temblor de hierro y cristales, comencé a subir despacio la escalera, cargada con mi maleta. Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo (LAFORET, 2001, p.16).

As noções de perda são gradativas: vão surgindo a partir da entrada de Andrea na casa da Rua de Aribau e vão se estendendo no decorrer da narrativa, conforme a protagonista vai vivenciando essa chegada e decepcionando-se com suas vivências. Uma das primeiras noções de perda representadas na diegese do romance encontra-se, justamente, na percepção de que havia ocorrido uma mudança – atentemos para o fato de que a própria narradora expressa que tudo começava a ser diferente do que imaginava. Inicialmente, isso é mostrado apenas sutilmente, quando, ao começar a subir as escadas da casa dos seus parentes, Andrea não se recorda de que tinham aquela aparência. Depois se manifesta na própria aparência da casa. Essas mudanças percebidas apontam para a nova realidade em que está inserida a família e, conseqüentemente, para o estado psicológico que essas mudanças provocaram em cada uma das personagens que vivem na casa.

Quando Andrea era criança e passava suas férias na Rua de Aribau, seus familiares faziam parte de uma classe média alta, no entanto, com o estopim da guerra civil e o início do pós-guerra, a condição econômica da família se fragiliza consideravelmente. O desleixo da casa acaba por refletir tal situação econômica, no presente da diegese, e, por contraste, põe em situação de tensão as imagens do presente com as memórias do passado, para a protagonista.

Nesse sentido, as expectativas de Andrea começam a frustrar-se. A escuridão à qual Andrea se refere no fragmento acima corrobora e adianta a ideia de desvendar os segredos escondidos no interior daquela casa, que não era a mesma das suas lembranças. É justamente nessas lembranças que se manifesta a melancolia. Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire” afirma que, segundo Reik, “a lembrança é destrutiva” (BENJAMIN, 1989, p. 108), pois a carga de passado que ela traz está diretamente ligada à tutela do intelecto, da atenção.

A frustração de Andrea em relação a perda de referências associada a casa se agrava quando ela começa a conhecer as personagens que ali residem:

Luego me pareció todo una pesadilla.
Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre los otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camión, con una toquilla echada sobre los hombros (LAFORET, 2001, p.17).

A descrição da avó como a mancha de uma velhinha decrepita e da casa como um sonho ruim, em que as sombras proporcionadas pelo ambiente de escuridão conferem um ar angustiante à situação e evidencia o abandono e a pobreza em que viviam seus parentes, contrasta com o modo como ela sentia-se quando ainda não estava inserida nesse lugar, que agora é sua casa, o que aponta para o caráter expressionista das impressões de Andrea, na narrativa. “La emotividad trasluce a toda obra expresionista a través de las deformaciones plásticas, siempre con la pretensión de capturar los valores espirituales de cualquier experiencia sensible” (GÓMEZ, 1997, p.58). Por meio de tais recursos de deformação que a narradora usa para descrever as situações, as personagens ultrapassam as meras descrições de suas atitudes, ou as descrições físicas, e acabam expressando emoções e estados de espírito, como angústia, medo, etc.

Depois de entrar na casa, Andrea, que sequer é reconhecida por sua avó, que a

confunde com a esposa de um de seus tios, começa a conhecer as demais personagens que conviverão com ela. São eles: seu tio Juan, sua tia Angustias, Gloria, Antonia e o cão de estimação, um conjunto que, segundo Andrea, era grotesco e sombrio. Gloria, mulher de Juan, então, surpreende Andrea com uma pergunta ao ouvido: “¿Tienes miedo?” (LAFORET, 2001, p.19). Sua reação, ao ver seu tio tentando sorrir, mas mordendo as bochechas de forma nervosa, quase a fez sentir-se temerosa.

A expressão de Gloria ao abraçar Andrea e perguntar-lhe se sente medo é ameaçadora, e Andrea, ainda que não responda verbalmente, indica-lhe com o olhar que, se não está com medo (ainda), está receosa ou espantada. Sua expressão de receio e espanto não é resultante apenas da pergunta da esposa de seu tio, mas de momentos anteriores, todos carregados de um ar sombrio: da escada escura que tivera de percorrer até chegar à porta do apartamento de sua avó, do não reconhecimento da neta por parte da senhora e da chegada arrogante e inquiridora de sua tia Angustias, visto que, antes da chegada de Angustias, todos tinham sido amáveis e simpáticos com ela, apesar da confusão inicial. Vejamos abaixo o trecho da narrativa em que Andrea reencontra seus familiares.

La anciana seguía sin comprender gran cosa, cuando de una de las puertas salió en pijama un tipo descarnado y alto que se hizo cargo de la situación. Era uno de mis tíos, Juan. Tenía la cara llena de concavidades, como una calavera a la luz de la única bombilla de la lámpara.

En cuanto él me dio unos golpecitos en el hombro y me llamó sobrina, la abuelita me echó los brazos al cuello con los ojos claros llenos de lágrimas y dijo “pobrecita” muchas veces...

En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro que tenía trazas de camisón de dormir. Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía. La seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal, como una prolongación de su luto. Luego me dijeron que era la criada, pero nunca otra criatura me ha producido impresión más desagradable.

Detrás de mi tío Juan había aparecido otra mujer flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábanas colgada, que aumentaba la penosa sensación del conjunto.

[...]

–Bueno, ya está bien, mamá, ya está bien –dijo una voz seca e como resentida.

Entonces supe que aún había otra mujer a mi espalda. [...] Tenía los cabellos entrecanos que le bajaban a los hombros y cierta belleza en su cara oscura y estrecha. [...]

Yo estaba cansada y, además, en aquel momento, me sentía

espantosamente sucia. Aquella gente moviéndose o mirándome en un ambiente que la aglomeración de las cosas ensombrecía, parecía haberme cargado con todo el calor y el hollín del viaje, de que antes me había olvidado (LAFORET, 2001, p.16-18).

No trecho acima há um detalhamento dos sentimentos de Andrea, que oferece uma visão da personagem e dos conflitos emocionais que ela vivencia em sua chegada à casa da família, evidenciando que sua chegada à casa de seus familiares provoca-lhe a impressão de que ela adentra um ambiente contaminado por recordações passadas, talvez de ordem traumática, que não foram superadas e que, de certo modo, permanecem na casa como fantasmas assombrando as personagens que dividem tal espaço.

O ambiente sujo, abandonado, cheio de teias de aranhas, enfim, em ruínas, aponta para um tempo estancado, quebrado em algum local do passado, do qual as personagens não conseguem libertar-se, mantendo laços fortes de apego com o que já passou. Tais laços de apego ao objeto (passado) perdido impedem que elas enfrentem o próprio presente, aprisionando-se no tempo perdido e vivenciando, desse modo, a melancolia.

Depois de rever os familiares, Andrea sente-se contaminada pela energia do ambiente e pergunta à tia se pode tomar um banho. Angustias, admirada com o pedido da sobrinha, já que não havia água quente, responde que sim e indica-lhe o banheiro:

¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo! ¡Qué alivio estar fuera de las miradas de aquellos seres originales! Pensé que allí, el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo – ¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa!– se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana. Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos. (LAFORET, 2001, p.19).

A água gelada funciona, para Andrea, como uma purificação para o seu corpo em meio ao ambiente sombrio no qual foi recebida. No entanto, apesar da água ser um elemento acolhedor e de limpeza tanto para o seu corpo quanto para seu espírito, o banheiro, de maneira inversa, arrasta-a para a sujeira, o desleixo e a má iluminação.

Quando a narradora compara o banheiro a uma casa de bruxas, ela personifica o ambiente por meio de uma fantasmagoria projetada nas paredes, nos objetos, enfim, no espaço, como se houvesse algo obscuro e, ao mesmo tempo, ruim, como se o banheiro, além de refletir e metaforizar os sentimentos de Andrea em relação à sua chegada na casa, refletisse, também, as dores, os sofrimentos escondidos e sufocados em meio aos espaços que formam a casa dos seus familiares.

As paredes que, segundo Andrea, conservam as marcas de mãos posicionadas como um gancho são metáforas para os efeitos ocasionados pelo trauma da vivência da guerra, que ainda está conservado nesse espaço, bem como na memória das personagens. E os gritos de desesperança provocados, talvez na imaginação de Andrea, pelas mãos em formato de gancho do passado, representam as marcas do passado traumático que é transmitido às personagens que habitam tal espaço fantasmagórico, mesmo Andrea, recém-chegada.

Outra noção de perda é notada quando Andrea é apresentada por Angustias ao local que foi destinado como seu quarto: “En la habitación que me habían destinado se veía un gran piano con las teclas al descubierto. Numerosas cornucopias – algunas de gran valor – en las paredes. Un escritorio chino, cuadros, muebles abigarrados” (LAFORET, 2001, p.19-20).

O estado de abandono, a aparência de sujeira, de bagunça, como se fosse um quarto ou um lugar destinado às coisas que não mais tinham utilidade, faz-nos pensar na posição que Andrea começa a ocupar na casa e na família. Ela chega à casa como um estorvo para seus parentes, que já vivem conflitos internos diários, que passam fome e não precisam de mais alguém para alimentar. No decorrer da narrativa, esse sentimento de perda se acentua ao passo que se vão conhecendo as personagens que vivem na casa.

Depois da primeira noite após sua chegada, Andrea começa a refletir sobre o que aconteceu quando chegou e, por meio de suas lembranças, começa a comparar o antes e o depois das demais personagens. A protagonista vê-se ante a perda de referências baseadas em sonhos (ilusões), o que converte suas percepções num sentimento nostálgico e melancólico em relação à sua infância. No trecho abaixo, podemos perceber que, depois de acordar, Andrea, ao ouvir os primeiros sons da cidade, recorda, por meio da memória, suas vivências infantis em Barcelona:

Los primeros tranvías empezaban a cruzar la ciudad, y amortiguado por la casa cerrada, llegó hasta mí el tintineo de uno de ellos, como en

aquel verano de mis siete años, cuando mi última visita a mis abuelos. Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vivida y fresca como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías, cuando tía Angustias cruzaba ante mi camita improvisada para cerrar las persianas que dejaban pasar ya demasiada luz [...]

Sin abrir los ojos sentí otra vez una oleada venturosa y cálida. Estaba en Barcelona. [...]

Cuando abrí los ojos vi a mi abuela mirándome. No a la viejecita de la noche anterior, pequeña y consumida, sino a una mujer de cara ovalada bajo el velillo de tul de un sombrero a la moda del siglo pasado. Sonreía muy suavemente, y la seda azul de su traje tenía una tierna palpitación. Junto a ella, en la sombra, mi abuelo, muy guapo, con la espesa barba castaña y los ojos azules bajo las cejas rectas.

Nunca les había visto juntos en aquella época de su vida, y tuve curiosidad por conocer el nombre del artista que firmaba los cuadros. Así eran los dos cuando vinieron a Barcelona hacía cincuenta años. [...] Pero en aquel tiempo el mundo era optimista y ellos se querían mucho. Estrenaron ese piso de la calle de Aribau, que entonces empezaba a formarse [...]

Aquel piso de ocho balcones se llenó de cortinas -encajes, terciopelos, lazos-; los baúles volcaron su contenido de fruslerías, algunas valiosas. Relojes historiados dieron a la casa su latido vital. Un piano - ¿cómo podía faltar? -, sus lánguidos aires cubanos en el atardecer.

[...] Cuando yo era la única nieta pasé allí las temporadas más excitantes de mi vida infantil. La casa ya no era tranquila. Se había quedado encerrada en el corazón de la ciudad. [...] Todos los tíos me compraban golosinas y me premiaban las picardías que hacía a los otros. Los abuelos tenían ya el pelo blanco, pero aún eran fuertes y reían todas mis gracias. ¿Todo eso podía estar tan lejano?...

Tenía una sensación de inseguridad frente a todo lo que allí había cambiado, y esta sensación se agudizó mucho cuando tuvo que pensar en enfrentarme con los personajes que había entrevistado la noche antes. “¿Cómo serán?” (LAFORÉ, 2001, p.22-23).

Ao ouvir os sons dos primeiros bondes, Andrea recorda sua infância, mais especificamente a sua última visita à casa dos avós. Nessa recordação, lembra-se de outra tia Angustias, e também da Barcelona daquela época, todavia essas lembranças que povoam sua imaginação podem não estão relacionadas ao que, de fato, ela vivenciou outrora, mas a uma espécie de projeção retrospectiva que, contudo, lhe provoca um sentimento de perda, no presente. Esse é o início do abismo que faz com que Andrea reflita sobre as imagens que ela construiu desse lugar e dos membros de sua família, que vivem nele.

2.1.1. Perda do sonho de estar livre

Logo ao despertar, na manhã posterior a sua chegada à casa de seus parentes, Andrea se imagina chegando a esse mesmo lugar – que recordava de sua infância –, no

dia em que sua avó tinha entrado ali pela primeira vez. Imagina os sonhos da avó e dos familiares que iriam viver lá:

Me la imaginé con ese mismo traje azul, con el mismo gracioso sombrero, entrando por primera vez en el piso vacío, que olía aún a pintura. Me gustaría vivir aquí – pensaría al ver a través de los cristales el descampado –, es casi en las afueras, ¡tan tranquilo!, y esta casa es tan limpia, tan nueva... Porque ellos vinieron a Barcelona con una ilusión opuesta a la que a mí me trajo: el descanso, en un trabajo seguro y metódico. Fue su puerto de refugio la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida (LAFORET, 2001, p.22).

Quando Andrea se põe no lugar da sua avó ao chegar àquela casa, compreende o porquê da ida de seus familiares para Barcelona: queriam calma, refúgio, no entanto esclarece que ela, Andrea, deseja que Barcelona impulsionasse sua vida. Angustias, porém, ainda pela manhã, chama a sobrinha para uma conversa:

-Hija mía, no sé cómo te han educado...
(Desde los primeros momentos, Angustias estaba empezando hablar como si se preparase para hacer un discurso.)
Yo abrí la boca para contestarle, pero me interrumpió con un gesto en su dedo.
-Ya sé que has hecho parte de tu bachillerato en un colegio de monjas y que has permanecido allí casi toda la guerra. Eso, para mí, es una garantía. Pero... esos dos años junto a tu prima [...] en el ambiente de un pueblo pequeño, ¿Cómo habrán sido? No te negaré, Andrea, que he pasado la noche preocupada por ti, pensando... Es muy difícil la tarea que se me ha venido a las manos. La tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia... ¿Lo conseguiré? Creo que sí. De ti depende facilitármelo.
No me dejaba decir nada y yo tragaba sus palabras por sorpresa, sin comprenderlas bien.
-La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra los otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿Me entiendes?
-No, tía.
Angustias me miró.
-No eres muy inteligente, nenita.
Otra vez nos quedamos calladas.
Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina, por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitudes de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso (LAFORET, 2001, p.24-25).

Angustias convida Andrea para o que, hipoteticamente, seria uma conversa, no entanto, o que se verifica é uma situação em que apenas ela fala e a sobrinha escuta, ao que se acrescenta a observação entre parêntesis da narradora, que ressalta que a todos os momentos Angustias se coloca em uma postura de quem discursa, isto é, conferindo-se certa importância e negando-lhe a oportunidade de falar. Outro aspecto importante está relacionado ao desejo de Angustias de querer moldar Andrea, já que não confia na educação que sua sobrinha recebera no povoado onde vivia. E, mais do que moldar, Angustias acredita que, por Andrea ser uma integrante de sua família, teria que adequar-se ao que entende como sendo os valores adequados (ter bons modos e ser cristã), deixando de lado a individualidade de Andrea e, por fim, minando os sonhos da sobrinha de encontrar em Barcelona um modo de mudar sua vida, uma vez que acabava de proibir Andrea de sair sem sua permissão.

Em uma das adaptações cinematográficas de *Nada*, a dirigida por Edgar Neville em 1947,² torna-se bem evidente essa barreira que Angustias significa para Andrea. Angustias mantém o tom de discurso sem permitir que Andrea se pronuncie, e as focalizações expõem um lado mais escuro, mais sombrio em relação a Angustias, contrapondo-se às focalizações de Andrea, mais iluminadas. A focalização contrapondo luz e escuridão acaba, também, por revelar valores – presentes na diegese do romance e representados no filme – que diferem as duas personagens. Na imagem 2 – mais clara – em que aparece Andrea, há toda uma simbologia dos sonhos, das ambições de Andrea em relação à sua chegada a Barcelona, e representa-se, ainda, o não estar contaminada pelas as “memórias enclausuradas” na casa dos Brunet.

Já a focalização de Angustias – imagem 1 –, mais escura, associa-se à personalidade dura da tia de Andrea. Angustias, diferentemente de sua sobrinha, vivenciou os dramas da guerra que tanto afetaram a vida da família, e porta os segredos da casa e os próprios. A ela se vincula, de certo modo, a falta de esperança que ronda as demais personagens nesse momento inicial da narrativa, e que também está presente em Andrea.

²O filme *Nada* foi dirigido por Edgar Neville, e não obteve tanta repercussão quanto o romance homônimo, de Carmen Laforet. Não há, por exemplo, muita fortuna crítica que o trate especificamente, todavia sua fábula é similar à proposta na narrativa do romance.



Imagem 1: Angustias conversando com a sobrinha



Imagem 02: Reação de Andrea ao escutar as imposições da tia

Andrea descreve sua sensação em relação à conversa com a tia:

Yo estaba sentada frente a Angustias en una silla dura que se me iba clavando en los muslos bajo la falda. Estaba además desesperada porque me había dicho que no podría moverme sin su voluntad. Y la juzgaba, sin ninguna compasión, corta de luces, y autoritaria. He hecho tantos juicios equivocados en mi vida, que aún no sé si éste era verdadero. [...]

Yo me sentí oprimida como bajo un cielo pesado de tormenta (LAFORET, 2001, p.26).

Além da sensação de incômodo provocada pela cadeira, Andrea se vê desesperada, pois sua tia vai minando suas ilusões e/ou sonhos em relação a Barcelona, impedindo-a de mover-se. Como vimos nas imagens acima, Andrea e Angustias são apresentadas sob luzes diferentes. Angustias por um tom mais escuro e Andrea por um tom mais claro. Quando a narradora e protagonista da diegese do romance afirma, ironicamente, na narrativa acima que sua tia é uma “corta luces” podemos perceber, essa mesma ironia no filme através da falta de clareza pela qual Angustias é exposta.

Contudo, a noção de perda intensifica-se quando Andrea percebe que sua tia atrapalhará o que sonhava viver em Barcelona, fazendo com que a narradora sinta-se desprotegida em meio a um céu com ameaças de tempestade. Além do impedimento de fazer qualquer coisa sem sua permissão, Angustias ainda impõe-lhe sua companhia, que a envergonha em público e desfaz seus sonhos de conhecer e experimentar as ruas de Barcelona sozinha:

-¿Has disfrutado, hijita? – me preguntó Angustias cuando, todavía deslumbradas, entrábamos en el piso de vuelta de la calle.

Mientras me hacía la pregunta, su mano derecha se clavaba en mi hombro y me atraía hacia ella. Cuando Angustias me abrazaba o me dirigía diminutivos tiernos, yo experimentaba dentro de mí la sensación de que algo iba torcido y mal en la marcha de las cosas. De que no era natural aquello. Sin embargo, debería haberme acostumbrado, porque Angustias me abrazaba y me dirigía palabras dulzonas con gran frecuencia.

A veces me parecía que estaba atormentada conmigo. Me daba vueltas alrededor. Me buscaba si yo me había escondido en algún rincón. Cuando me veía reír o interesarme en la conversación de cualquier otro personaje de la casa, se volvía humilde en sus palabras. Se sentaba a mi lado y apoyaba a la fuerza mi cabeza contra su pecho [...] Cuando, por el contrario, le parecía yo triste o asustada, se ponía muy contenta y se volvía autoritaria.

Otras veces me avergonzaba secretamente al obligarme a salir con ella. La veía encasquetarse un fieltro marrón adornado por una pluma de gallo, que daba a su dura fisionomía un aire guerrero, y me obligaba a ponerme un viejo sombrero azul sobre mi traje mal cortado [...] Cogida de su brazo corría las calles, que me parecían menos brillantes y menos fascinadoras de lo que yo había imaginado.

-No vuelvas la cabeza – decía Angustias -. No mires así a la gente.

Alguna vez veía un hombre, una mujer, que tenía en su aspecto un algo interesante, indefinible, que se llevaba detrás de mi fantasía hasta el punto de tener ganas de volverme y seguirles. Entonces recordaba mi facha y la de Angustias y me ruborizaba.

-Eres muy salvaje y muy provinciana, hija mía – decía Angustias, con cierta complacencia -. Estás en medio de la gente, callada, encogida, con aire de querer escapar a cada instante. A veces, cuando estamos en una tienda y me vuelvo a mirarte, me da risa.

Aquellos recorridos en Barcelona, eran más tristes de lo que se puede imaginar (LAFORET, 2001, p.29-30).

Andrea, num tom de ironia marcado pelo adjetivo “deslumbradas”, narra seus passeios em companhia da tia, que, para a narradora, se comporta de uma maneira falsa e contraditória: ora – quando Andrea estava feliz – mostra-se próxima, carinhosa, humilde, ora, quando Andrea está quieta, triste, Angustias assume novamente sua postura autoritária, demonstrando, segundo a narradora, estar alegre. Todavia, os passeios com a tia eram os que mais incomodam, inicialmente por suas vestimentas. As percepções de Andrea acerca do vestuário de Angustias, em geral apresentadas por meio de descrições de cunho expressionista por parte da narradora, compõem a imagem da tia em concordância com os aspectos psicológicos que Andrea nota nela. Por exemplo, o chapéu com a pluma de galo dá-lhe, aos olhos de Andrea, uma fisionomia semelhante à de um guerreiro, ou seja, dura, rígida. E esse é o modo de ser de Angustias, autoritário rígido e baseado em uma suposta moral religiosa.

Quando as duas saem juntas, Andrea sente-se contrariada, como se seus anseios de conhecer Barcelona de repente parecessem menos fascinantes diante da presença da tia. No entanto, mais à frente veremos que o fato de as ruas aparentarem estar menos brilhantes não se deve unicamente à presença de Angustias, mas a uma peculiaridade da personalidade observadora de Andrea: observar e desfrutar dos passeios sozinha. Sua tia a impede de ver as pessoas, de saciar sua sede de curiosidade, sempre tentando controlar a sobrinha, transformando os passeios em momentos tristes e sem graça.

As proibições de Angustias correspondem a seu caráter baseado na moral cristã e na concepção da mulher em consonância com os ideais franquistas. Segundo tais padrões, uma moça de boa família devia ser inocente e obediente, valores que Angustias deseja obrigar Andrea a seguir – “eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana y inocente” (LAFORET, 2001, p.25). Todavia, os valores impostos por Angustias contrariam os desejos de liberdade da protagonista. A crença de Angustias de que a felicidade baseia-se no sofrimento e na privação, que, possivelmente, segundo ela, serão recompensados mais tarde – numa pós-vida – opõe-se ao desejo de felicidade de Andrea e desencadeia-lhe um sentimento angustioso e, também, melancólico. Para tanto, na perspectiva da tia, Andrea com seus ideais de liberdade representa uma ameaça a moral, “tão cultivada” por Angustias.

Freud (1968) afirma que a vida é uma busca incessante da felicidade e que essa felicidade está em evitar a dor e experimentar sensações prazerosas, no entanto, ainda segundo ele, a religião – que impõe os modos de vida que Angustias tenta seguir, no

contexto da narrativa do romance – perturba as eleições desses objetos provedores de prazer, na promessa de que a felicidade plena virá na outra vida. Segundo Scliar: “A melancolia podia ser o resultado de uma crença religiosa marcada pela visão pessimista de um mundo cheio de pecado. Mas também, e mais provavelmente, podia ser o inverso” (SCLIAR, 2003, p.92). Nesse sentido, infere-se que o indivíduo não é melancólico porque acredita na existência do inferno, ou de uma punição para os pecados terrenos, mas acredita no inferno porque é melancólico.

Porém, quando Angustias, por fim, resolve ir para um convento,³ Andrea, que sentia até então oprimida com sua presença, pensa, erroneamente que poderia finalmente viver feliz e livre:

Yo estaba demasiado maravillada, pues el único deseo de mi vida ha sido que me dejen en paz hacer mi capricho y en aquel momento parecía que había llegado la hora de conseguirlo sin el menor trabajo por mi parte. Recordaba la lucha sorda que tuve durante dos años con mi prima Isabel para que al fin me permitiera marchar de su lado y seguir una carrera universitaria. Cuando llegué a Barcelona venía disparada por mi primer triunfo, pero en seguida encontré otros ojos vigilantes sobre mí y me acostumbé al juego de esconderme, de resistirme... Ahora, de pronto, me iba a encontrar sin enemigo. Me volví humilde con Angustias aquellos días. Hubiera besado sus manos si ella hubiera querido. La alegría espantosa parecía socavarme el pecho algunos ratos. En los demás no pensaba, en Angustias, no pensaba: sólo en mí. (LAFORET, 2001, p.84).

Andrea expressa, enfaticamente, o que ansiava com sua ida a Barcelona: viver livre, distante de olhos questionadores e autoritários que impedissem a realização de suas vontades, no entanto a vigilância de sua prima no povoado tinha sido substituída pela de tia Angustias em Barcelona. Nesse sentido, Andrea não enfrenta plenamente os obstáculos que aparecem em seu caminho. Seu caráter melancólico – uma Andrea que se sente oprimida pela perda de seu ideal de liberdade – é substituído por uma ponta de esperança, que lhe confere interesse pela própria subjetividade, traço oposto ao do melancólico.

2.1.2. Perda da confiança em Román e da amizade com Ena

³Angustias resolve ir para um convento depois que discute com seu irmão Juan e ele a acusa de manter um caso com seu chefe, Don Jerónimo, um homem casado. Para provar que sua conduta não é a que seu irmão aponta, Angustias decide-se enclausurar-se num convento.

Desde o início da narrativa de *Nada*, Román apresenta-se a Andrea de um modo distinto das demais personagens, a começar porque ela só revê, pela primeira vez, o tio Román na manhã seguinte, num espaço que, contagiado pela luz do dia, perdera um pouco do horror da noite anterior – “La habitación con la luz del día había perdido su horror, pero no su desarreglo espantoso, su absoluto abandono” (LAFORET, 2001, p.23). Ela também se refere às suas primeiras impressões em relação ao tio, de forma distinta de seus outros parentes – aos outros parentes Andrea se refere de forma negativa. Para Andrea, Román era

Un hombre con el pelo rizado y la cara agradable e inteligente se ocupaba de engrasar una pistola al otro lado de la mesa. Yo sabía que era otro de mis tíos: Román. Vino en seguida a abrazarme con mucho cariño. El perro negro que yo había visto la noche anterior, detrás de la criada, le seguía a cada paso. Me explicó que se llamaba *Trueno* y que era suyo; los animales parecían tener por él un afecto instintivo. Yo misma me sentí alcanzada por la ola de agrado ante su exuberancia afectuosa (LAFORET, 2001, p.26).

Diferente das demais personagens da casa de Aribau, Román é visto por Andrea sem as sombras que marcaram suas primeiras impressões da nova vida que teria, na noite de sua chegada. Há uma identificação inicial entre tio e sobrinha que, como esboçamos no tópico anterior, é desfeita a partir do momento em que Andrea descobre as outras facetas de Román. Todavia, a identificação de Andrea com tio pode estar relacionada com a percepção que ele tem dela, ou que acredita ter, isto é, diferente e inteligente, colaborando para acrescer sua autoestima, em geral, pouco elevada:

Yo me daba cuenta de que él me creía una persona distinta; mucho más formada, y tal vez más inteligente y desde luego hipócrita y llena de extraños anhelos. No me gustaba desilusionarle, porque vagamente yo me sentía inferior; un poco insulta con mis sueños y mi carga de sentimentalismo, que ante aquella gente procuraba ocultar (LAFORET, 2001, p.35).

Essa percepção de que seu tio Román a via de forma diferente das demais personagens da casa de Aribau – como Angustias, por exemplo, que, em geral, trata Andrea como inferior: “No eres muy inteligente, nenita” (LAFORET, 2001, p.25) – configura-se pela capacidade e pelos métodos que fazem de seu tio uma personagem observadora, também:

¿Qué te has empezado a imaginar de nosotros?

-No sé.

-Ya sé que estás siempre soñando cuentos con nuestros caracteres.

-No.

Román enchufaba, mientras tanto, la cafetera exprés y sacaba no sé de dónde unas mágicas tazas, copas y licor; luego, cigarrillos.

-Ya sé que te gusta fumar.

-No; pues no me gusta.

-¿Por qué me mientes a mí también?

El tono de Román era siempre de franca curiosidad respecto a mí.

-Sé perfectamente todo lo que tu prima escribió a Angustias... Es más: he leído la carta, sin ningún derecho, desde luego, por pura curiosidad (LAFORET, 2001, p.34-35).

Román consegue detectar em sua sobrinha a propensão a observar e fantasiar histórias sobre as personagens da casa, mesmo que alguns dos seus métodos de observação estejam ligados à intrusão não autorizada. A aproximação entre os dois acaba por sugerir algum desejo do tio pela sobrinha – de cunho erótico –, que talvez também porte certo matiz intelectual, pois ambas as personagens se aproximam por sua capacidade de reflexão sobre as demais personagens e o contexto da casa, ainda que a inteligência de Román seja mobilizada por ele para o domínio sádico dos demais, traço em que difere de Andrea. Ela, porém, aparenta estar fechada ao charme do tio, mesmo que simpatize com ele em maior grau do que com as demais personagens da família. Essa relação, porém, muda no momento em que Andrea tem certeza das intenções de Román, ao descobrir que ele mentira ao dizer que Gloria tinha roubado um lenço seu – que, na verdade a própria protagonista tinha dado de presente a Ena:

Con frecuencia me encontré sorprendida, entre aquellas gentes de la calle de Aribau, por el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios, a pesar de que aquellos seres llevaban cada uno un peso, una obsesión real dentro de sí, a la que las pocas veces aludían directamente.

El día de la Navidad me envolvieron en uno de sus escándalos; y quizá porque hasta entonces solía estar yo apartada de ellos me hizo éste más impresión que otro alguno. O quizá por el extraño estado de ánimo en que me dejó respecto a mi tío Román, al que no tuve más remedio que empezar a ver bajo un aspecto desagradable al extremo (LAFORET, 2001, p.56).

A discussão que ocorre no natal é a primeira que tem Andrea como centro, já que ela apenas dispunha do papel de espectadora na maioria das discussões anteriores. Essa briga familiar tem um aspecto distinto das outras, pois está diretamente ligada ao comportamento de seu tio mais próximo, Román:

La mañana de Navidad apareció espléndida cuando ya llevaba muchas horas durmiendo. Acompañé, en efecto, a la abuela a misa. A la fuerte luz de sol, la viejecilla, con su abrigo negro, parecía una pequeña y arrugada pasa. Iba a mi lado tan contenta, que me atormentó un turbio remordimiento de no quererla más.

Cuando ya volvíamos me dijo que había ofrecido la comunión por la paz de la familia.

-Que se reconcilien esos hermanos, hija mía, es mi único deseo y también que Angustias comprenda lo buena que es Gloria y lo desgraciada que ha sido.

Cuando subíamos las escaleras de la casa oímos gritos que salían de nuestro piso. La abuela se cogió a mi brazo con más fuerza y suspiró.

Al entrar encontramos que Gloria, Angustias y Juan tenían un altercado de tono fuerte en el comedor. Gloria lloraba histérica.

Juan intentaba golpear con una silla la cabeza de Angustias y ella había cogido otra como escudo y daba saltos para defenderse. [...]

Gloria corrió hacia mí.

-¡Andrea! ¡Tú puedes decir que no es verdad! [...]

-Bueno, ¿pero qué tengo que decir yo?

-Dice Angustias que te he quitado un pañuelo de encaje que tenías [...]

-¡Yo no hablo sin pruebas! – dijo Angustias con el índice extendido hacia Gloria -. Hay quien te ha visto sacar de casa ese pañuelo para venderlo. Precisamente es lo único valioso que tiene la sobrina en su maleta y no me negarás que no es la primera vez que revuelves esa maleta para quitar de ella algo. Dos veces te he descubierto ya usando la ropa interior de Andrea. [...]

Pero eso de que me haya quitado el pañuelo no es verdad – dije oprimida por una angustia infantil (LAFORET, 2001, p.58-59).

Logo no início do fragmento, Andrea parece apontar para uma possível esperança de que o dia seja bom. Porém, na discussão, Angustias acusa Gloria de ter roubado um lenço de Andrea, que, no entanto, afirma que o lenço não foi roubado. Aos poucos, Andrea começa a notar que as pequenas felicidades que ainda vive em seu cotidiano, como presentear uma amiga, parecem vir acompanhadas de vivências desagradáveis que a aniquilam, de certo modo, provocando-lhe uma tristeza aparentemente inevitável:

Estábamos la abuela, Gloria, Juan, Román y yo, en aquella extraña comida de Navidad, alrededor de una mesa grande, con su mantel a cuadros deshilados por las puntas.

Juan se frotó las manos, contento.

-¡Alegría! ¡Alegría! –dijo, y descorchó una botella. Como era día de Navidad, Juan se sentía muy animado. Gloria empezó a comer trozos de turrón empleándolos con pan desde la sopa. La abuelita reía, con la cabeza vacilante después de beber vino.

-No hay pollo ni pavo, pero un buen conejo es mejor que todo – dijo Juan.

Sólo Román parecía, como siempre, lejos de la comida. También

cogía trozos de turrón para dárselos al perro.
 Teníamos semejanza con cualquier tranquila y feliz familia, envuelta con su pobreza sencilla, sin querer más nada.
 Un reloj que se arrastraba siempre dio unas campanadas intempestivas y el loro se esponjó, satisfecho, al sol.
 De pronto a mí me pareció todo aquello idiota, cómico y risible otra vez. Y sin poderlo remediar empecé a reírme cuando nadie hablaba ni venía a cuento y me atraganté. Me daban golpes en la espalda, y yo, encarnada y tosiendo hasta saltárseme las lágrimas, me reía; luego terminé llorando en serio, acongojada, triste y vacía (LAFORET, 2001, p.61).

Ao mesmo tempo em que a mesa de comemoração ao dia de natal assemelha-se à de qualquer família – todos riem e conversam, como se há poucos instantes não houvesse ocorrido uma discussão ferrenha entre os irmãos –, para Andrea, a situação é ambígua: é risível, por ser ridícula e hipócrita em face de tantos desentendimentos, é triste e lamentável, o que a leva a sentir-se triste e desolada, entre o riso histérico e o choro desesperado.

Por fim, Andrea tem a confirmação de que seu tio manipula as informações de que dispõe para provocar desentendimentos na família, inclusive informações sobre a própria Andrea, que termina seu dia de natal fantasiando e tentando entender as demais personagens e chega, por fim, a uma conclusão: “Él, Román, capaz de fisgar en mis maletas y de inventar mentiras y enredos contra un ser a quien afectaba despreciar hasta la ignorancia absoluta de su existencia” (LAFORET, 2001, p.63). Román, não corresponde, portanto, à imagem de um indivíduo desinteressado que aparentava. Mas os sentimentos da protagonista em relação ao tio continuam confusos e, por mais que ela tente afastá-lo e convencer-se de que não mais o estima, ele continua despertando-lhe algum interesse, de certo modo:

me decidí a abrir la puerta y subir las escaleras. Sintiendo por primera vez, aun sin comprenderlo, que el interés y la estimación que inspire una persona son dos cosas que no siempre van unidas.
 [...] Ahora era yo quién subía despacio, latiéndome el corazón, al cuarto de Román. En realidad me parecía que le hacía yo verdadera falta, que le hacía verdadera falta de hablar, como me había dicho. Tal vez quería confesarse conmigo, arrepentirse delante de mí o justificarse. Cuando llegué le encontré tumbado, acariciando la cabeza del perro.
 -¿Crees que has hecho una gran cosa con venir?
 -No... Pero tú querías que viniera.
 Román se incorporó mirándome con una expresión de curiosidad en sus ojos brillantes.
 -Quisiera saber hasta qué punto puedo contar contigo; hasta qué punto

puedes llegar a quererme... ¿Tú me quieres, Andrea?
 -Sí, es natural... - dije cohibida -, no sé hasta qué punto las sobrinas corrientes quieren a sus tíos...
 Román se echó a reír.
 -¿Las sobrinas corrientes? ¿Es que tú te consideras sobrina extraordinaria...? ¡Vamos, Andrea! ¡Mírame!... ¡Tonta! A las sobrinas de todas clases les suelen tener sin cuidado los tíos... (LAFORET, 2001, p.69-70).

Andrea demonstra um acentuado interesse por Román, talvez por que ele seja uma personagem mais complexa que as demais. A personalidade misteriosa e envolvente de Román também encanta Ena,⁴ que se aproxima dele, afastando-o da sobrinha. Contudo, o afastamento entre Ena e Andrea ocorre antes da aproximação da melhor amiga com o tio, e é resultado, segundo a própria narradora, da fome que estava acometida e da convivência com os familiares nos demais dias, que a deixa, por vezes, histérica:

Estos chorros de luz que recibía mi vida gracias a Ena, estaban amargados por el sombrío tinte con que se teñía mi espíritu otros días de la semana. No me refiero a los sucesos de la calle de Aribau, que apenas influyan ya en mi vida, sino a la visión desenfocada de mis nervios demasiados afilados por un hambre que a fuerza de ser crónica llegué casi a no sentirla. A veces enfadaba con Ena por una nadería. Salía de su casa desesperada. Luego regresaba sin decirle una palabra y me ponía a estudiar junto a ella. Ena se hacía la desentendida y seguíamos como si tal cosa. El recuerdo de esas escenas me hacía llorar de terror algunas veces cuando las razonaba en mis paseos por las calles de arrabales, o por la noche, cuando el dolor de cabeza no me dejaba dormir y tenía que quitar la almohada para que se disipara. Pensaba en Juan y me encontraba semejante a él en muchas cosas. [...]

Una de aquellas tardes en que me enfadé con Ena, la indignación me duró más tiempo. Caminaba con el ceño fruncido, llevada de un monólogo interior exaltado y largo. No volveré a su casa. Estoy harta de sus sonrisas de superioridad. Me ha seguido con los ojos, divertida, convencida de que voy a volver a los minutos otra vez. Cree que no puedo prescindir sin su amistad. ¡Qué equivocación! Juega conmigo como todo mundo hace – pensé injustamente –, como con sus padres, con sus hermanos, como los pobres muchachos que le hacen el amor, a los que ella aliena para luego gozarse en verlos sufrir... Cada vez me hacía más evidente el carácter maquiavélico de mi amiga. Casi me

⁴Andrea conheceu Ena na universidade e logo se tornou sua grande amiga. Ena logo demonstra curiosidade em saber se Román tinha algum parentesco com Andrea, o que é confirmado pela protagonista, mas Andrea, diferente de sua melhor amiga, não quer misturar os dois mundos, de seus amigos e o mundo de seus familiares. Entretanto, não consegue conter a curiosidade de Ena quanto ao seu tio, pois em uma visita surpresa à casa de Andrea, Ena finalmente conhece Román, o violinista célebre, e a partir daí se afasta de Andrea, de Jaime – até então seu namorado –, para, além de conhecer melhor o misterioso tio de Andrea, vingar-se dele, seduzindo-o e ameaçando-o, já que no passado, ele tinha enganado a mãe da jovem.

parecía despreciable... Llegué a mi casa más pronto que nunca [...] me acosté y me dormí viendo alborear las luces de la calle en el recuadro del balcón, con un sueño pesado, como si descansara de las fatigas de un gran trabajo.

Cuando desperté me pareció que algo marchaba mal en el curso de las cosas. Tenía una sensación parecida a la que hubiera sentido de decirme alguien que Angustias iba a volver. Aquél iba ser un día de esos que en apariencia son iguales a los otros, inofensivos como todos, pero en los que, de pronto, una ligerísima raya hace torcerse el curso de nuestra vida en una época nueva (LAFORET, 2001, p.109-110).

Ena é a responsábel por iluminar a vida sombria de Andrea, principalmente depois que Angustias vai embora e a vida de Andrea passa a restringir-se menos à casa dos seus parentes. Mas ela mantém-se ligada aos acontecimentos da casa, seja pela fome, ou mesmo, ainda que negue, pela influência que os demais exercem sobre ela, como é o caso de Juan e sua constante forma violenta de tratar Gloria.

No filme de Neville, em todas as cenas da narrativa de sua chegada até o dia em que se depara com Ena e Román conversando, Andrea veste-se com roupas claras – em oposição aos familiares que, em todas as cenas, se vestem de preto.⁵ No entanto, quando ela percebe que sua vida tomara outro rumo, com a aproximação entre o tio e a amiga, exterioriza seus sentimentos por meio de vestes escuras, como podemos notar na imagem que segue:



⁵ Especificamente no que diz respeito ao filme, a própria imagem em preto e branco e as cores escuras do figurino das personagens projetam certo efeito melancólico, no plano da expressão.

Imagem 03: Vestuário negro de Andrea

A partir da percepção da protagonista de que a aproximação entre Ena e seu tio Román, afastou a amiga de si, há um corte para uma nova cena, que ocorre na universidade. Andrea já aparece com roupas mais escuras, que se contrapõem às suas vestimentas claras em quase todo o decorrer do filme, conversando com seu amigo Pons sobre a aprovação no último teste.

Na narrativa do romance, também notamos o vestuário de tonalidade escura das personagens, por exemplo, nas descrições iniciais que Andrea faz das demais personagens. Contudo, diferentemente do filme, não conseguimos notar, na diegese do romance, a transição das cores da roupa de Andrea, pois apenas se nota que seu estado de espírito mudou drasticamente quando ela percebe a aproximação entre as duas personagens. Isto é, trata-se, aqui, de modos diferentes de expressão da melancolia, associados, também, à natureza de cada uma das linguagens em que se expressam tais representações: a linguagem literária da narrativa, e a linguagem cinematográfica do filme.

A cena ocorre quando, depois de um passeio desastroso com Gerardo, no qual Andrea é beijada pela primeira vez e sente-se mal, por não ter sido como imaginava.⁶ Então ela volta para casa e encontra Antonia, que anuncia que uma senhorita veio procurá-la e encontra-se na sala com Román:

Me quedé reflexionando un momento. “Por fin ha conocido a Román como ella quería – pensé -. ¿Qué le habrá parecido?”. Pero sin saber bien por qué, una profunda irritación sucedió a mi curiosidad. En aquel momento oí que Román empezaba a tocar el piano. Rápida, fui a la puerta de la sala, di en ella dos golpes y entré. Román dejó de tocar inmediatamente, con el ceño fruncido. Ena estaba recostada en el brazo de uno de los derrengados sillones y parecía despertar de un largo ensueño.

Sobre el piano, un cabo de vela – recuerdo de las noches en que yo dormía en aquella habitación – ardía, y su llama alargada y llena de inquietudes era la única luz del cuarto.

Los tres estuvimos mirándonos durante un segundo. Luego, Ena corrió hacia mí y me abrazó. Román me sonrió con afecto y se levantó.

-Os dejo, pequeñas.

Ena le tendió la mano y los dos se estuvieron mirando, callados. Los

⁶Gerardo é uma das personagens que Andrea conhece em uma festa na casa de Ena. Após a mãe de sua amiga tocar o piano, Andrea acredita ser impossível manter a mesma reação que os demais, de continuar a festa como se nada houvesse acontecido, já que para a protagonista a arte de Margarida lhe tocou o coração, desta forma Andrea sai daquele lugar em busca de continuar saciando sua sede de beleza, então Gerardo aparece assustando-a e, posteriormente, acompanhando-a até sua casa.

ojos de Ena fosforecían como los de un felino. Me empezó a entrar miedo. Era algo helado sobre la piel. Entonces fue cuando tuve la sensación de que una raya, fina como un cabello, partía mi vida y, como a un vaso, la quebraba (LAFORET, 2001, p.113-114).

Andrea sente ciúme, inquietação, irritação. Entretanto, quando entra no antigo salão da casa, que outrora – antes de Angustias ir para um convento e Andrea apropriar-se de seu quarto – era onde dormia, e os sentimentos anteriores são substituídos pelo medo, funcionando como um indiciamento (uma prolepse) do que está por vir: o afastamento da personagem com que mais se identifica e de que mais gosta, Ena. Paradoxalmente, o que envergonha Andrea em sua família é o que constitui-se em motivo de atração para Ena:

- Hay cosas en ti que no me gustan, Andrea. Te avergüenzas de tu familia... Y, sin embargo Román es un hombre tan original y artista como hay pocos... Si yo te presentara a mis tíos, podrías buscar con un candil, que no encontrarías la menor chispa de espíritu... Mi padre mismo es un hombre vulgar, sin la menor sensibilidad... Lo cual no quiere decir que no sea bueno, y además, es guapo, ya le conoces, pero yo hubiera comprendido mucho mejor que mi madre se hubiera casado con Román o con alguien que se le pareciese... Esto es un ejemplo como otro cualquiera... Tu tío es una personalidad solo con la manera de mirar sabe decir lo que quiere. Entender..., parece algo trastornado a veces. Pero tú también, Andrea, lo pareces. Por eso precisamente quise ser su amiga en la universidad. Tenía los ojos brillantes y andabas torpe, abstraída, sin fijarte en nada. [...]
Me gustan las gentes que ven la vida con ojos distintos de los demás, que consideran las cosas de otro modo que la mayoría... (LAFORET, 2001, p.125-126).

Ena expõe os sentimentos que observa que Andrea cultiva em relação aos próprios familiares: a vergonha é o principal deles. Contudo, Ena prossegue destacando que o que tanto envergonha Andrea, de algum modo a atrai, como por exemplo, a semelhança entre tio e sobrinha na forma transtornada de ser. Conseguimos identificar a perspectiva melancólica e observadora de Andrea a partir do prisma de Ena, que descreve como a protagonista percebe o mundo, numa perspectiva que se assemelha a *Melancolia I*, de Dürer, que veremos mais adiante. Nesse sentido, destacam-se o posicionamento típico dos melancólicos, olhar perdido e um deslumbramento que se justifica por um olhar que não está apenas perdido, está observando e refletindo sobre o que vê.

2.1.3. Perda das ilusões amorosas: “El cuento de la Cienecita de zapatos deporte”

Apesar de identificada por Carmen Martín Gaité como uma “chica rara”, ou seja, uma heroína de romances distintas das que, até então, tinham protagonizado romances cor-de-rosa, Andrea tem pretensões semelhantes às de tais heroínas, de certo modo, na medida em que sonha com um grande amor. E, com o súbito afastamento de sua amiga, ela volta a sentir-se solitária: “La vida volvía a ser solitaria para mí” (LAFORET, 2001, 116). Imersa nessa solidão, permite que Gerardo se aproxime dela. Essa aproximação acontece pelo compartilhamento de um mesmo sentimento de admiração pela arte e pelas belezas arquitetônicas espalhadas por Barcelona, comum a ambas as personagens, como se nota no fragmento a seguir. Andrea descreve o dia em tons mais alegres e demonstra uma simpatia por Gerardo devida à percepção de que ambos se identificam por meio da sensibilidade em relação ao belo, ao artístico.

A primeira aproximação de Andrea com um homem que não é de sua família, Gerardo, inicialmente lhe parece agradável, pois ambos compartilham os mesmos gostos, entretanto o modo grosseiro como Gerardo a aborda e a beija faz com que ela se sintam mal.

Quando tinha a amizade de Ena, seu cotidiano mantinha-se, de certo modo, preenchido, no entanto o afastamento de sua melhor amiga a leva a um sentimento de perda, o que a faz acreditar no caráter passageiro dos acontecimentos que marcam sua vida. Em meio a essa crise de retomada do passado, que ela considera melhor que o presente, deixando-a triste e pensativa, Pons se aproxima em meio a conversas, emprestando-lhe livros, convidando-a para conhecer o estúdio e seus amigos e, por fim, convida-a para ir a um baile em sua casa.

O convite de Pons para ir a um baile evoca-lhe sonhos infantis ligados aos contos de fada, e faz com que ela queira ser desejada, ansiando ser mais bonita aos olhos dos outros e aos seus – traço do romance rosa, na diegese –, já que a forma como a protagonista normalmente se percebe aparece acentuada pela autoestima baixa e por uma imagem negativa de si própria, como podemos perceber no fragmento abaixo:

Al levantarme de la cama vi que en el espejo de Angustias estaba toda mi habitación llena de un color de seda gris, y allí mismo, una larga sombra blanca. Me acerqué y el espectro se acercó conmigo. Al fin alcancé a ver mi propia cara desdibujada sobre el camisón de hilo [...] Era una rareza estarme contemplando así, casi sin verme, con los ojos abiertos. Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían

escapárame, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que el rostro, siguiendo la línea de las cejas, la nariz, las mejillas conformadas según la estructura de los huesos. De todas maneras yo misma Andrea, estaba viviendo entre las sombras y las pasiones que me rodeaban (LAFORET, 2001, p.162).

A imagem que Andrea vê no espelho é um borrão, um espectro, como ela mesma a define, o que cria certa identificação da personagem com a morte ou com algo fantasmal, como se ela perambulasse pela casa sem ser percebida, apenas observando, envolvida pelas sombras. Nesse sentido, o convite de seu amigo Pons desperta-lhe um desejo de iluminar-se, de sentir-se bela e ser admirada:

Tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se sienta irradiante de luz. No en mirar, no en escuchar venenos y torpezas de los otros, sino en vivir plenamente el propio goce de los sentimientos y las sensaciones, la propia desesperación y alegría. La propia maldad o bondad... (LAFORET, 2001, p.163).

Nesse trecho da narrativa, nota-se o que a aflige e provoca a melancolia: o sentido da vida, que, nesse caso, se encontra na vivência das personagens. Pons surge, desse modo, como uma aparente iluminação ou como uma forma de escapar do aprisionamento de Andrea à casa de Aribau. No entanto, quando Andrea vai ao baile na casa de Pons, sente-se deslocada e diminuída, o que piora quando Pons a deixa para dar atenção aos outros convidados, que a olham com expressões de riso e escárnio. Andrea, solitária, reflete sobre a situação:

Parecía como un montón de estampas que me hubiera entretenido en colocar en forma de castillo cayeron de un soplo como en un juego de niños. Estampas de Pons comprando claveles para mí, de Pons prometiéndome veraneos ideales, de Pons sacándome de la mano, desde mi casa, hacia la alegría. Mi amigo – que me había suplicado tanto, que me había llegado a conmover con su cariño – aquella tarde, sin duda, se sentía avergonzado de mí... Quizá había estropeado todo la mirada primera que dirigió su madre a mis zapatos... O era quizá culpa mía. ¿Cómo podría entender yo nunca la marcha de las cosas? (LAFORET, 2001, p.167).

Os sapatos que tinham levado o príncipe a chegar à Cinderela tinham atrapalhado sua aproximação com Pons, fazendo-a sentir que seus sonhos e ilusões em relação ao amor e à fuga da vida cotidiana atribulada desmoronassem – nisso, há um distanciamento em relação ao romance rosa. Esse desmoronamento provoca-lhe um

sentimento de inferioridade típico do melancólico, como podemos perceber na forma que ela se expressa ao narrar sua saída da festa de Pons:

El aire de fuera resultaba ardoroso. Me quedé sin saber qué hacer con la larga calle Muntaner bajando en declive delante de mí. Arriba, el cielo, casi negro de azul, se estaba volviendo pesado, amenazador aun, sin una nube. Había algo aterrador en la magnificencia clásica de aquel cielo aplastado sobre la calle silenciosa. Algo que me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega. [...]

Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme. Una tremenda congoja fue para mí lo único real en aquellos momentos.

Corrí, de vuelta a casa, a la calle de Aribau casi de extremo a extremo [...] Mis olores, tristezas, historias subían desde el empedrado, se asomaban a los balcones o a los portales de la calle de Aribau. Un aminado oleaje de gente se encontraba bajando desde la solidez elegante de la Diagonal contra el que subía del movido mundo de la plaza de la Universidad. Mezcla de vidas, de calidades, de gustos, eso era la calle de Aribau. Yo misma: un elemento más, pequeño y perdido en ella.

Llegaba a mi casa, de la que ninguna invitación a un veraneo maravilloso me iba a salvar, de vuelta de mi primer baile en el que no había bailado (LAFORET, 2001, p.169-170).

As impressões que Andrea tem do ambiente à sua volta relacionam-se ao seu estado emocional, ainda abatida com a perda da ilusão de livrar-se da casa de seus parentes numa possível relação com Pons. Andrea descreve o espaço que a cerca como estando imerso na escuridão em que ela mesma se encontra, e chega a concluir que não pode fugir do seu destino. A partir dessa resignação, nota que, como no início da narrativa do romance, as marcas e as memórias das personagens que já viviam na casa da Rua de Aribau estão presas às paredes, e as suas, agora, também. E juntas formam o universo da rua e da casa, o que a deixa perdida e sem outras perspectivas.

3. MELANCOLIA E REFLEXÃO CRÍTICA

3.1. Morte e Melancolia

Em meio à crise de Andrea e à sua mais recente experiência de perda, com a falência do sonho de escapar das agruras da casa de Aribau, a consequência mais imediata para a protagonista é o sentimento de amargura, tristeza e isolamento para o mundo, traços tipicamente melancólicos. Cabe ressaltar, entretanto, que o que a irrita e entristece – ser apenas uma observadora – é que, paradoxalmente, também lhe traz consolo, pois, quando se esquece de si própria, chega a concluir que encontra paz.

Tuve ganas de pegarle. Luego mi furia se me agolpó en una angustia que me hizo volver la cabeza y echar a correr escaleras abajo, casi matándome, cegada por las lágrimas [...]

Así llegué a la calle, hostigada por la incontenible explosión de pena que me hacía correr aislándome de todo. Así, empujando a los transeúntes, me precipité, calle de Aribau abajo, hacia la plaza de la Universidad.

Aquel cielo tormentoso me entraba en los pulmones y me cegaba de tristeza. Desfilaban rápidamente entre la neblina congojosa que me envolvía, los olores de la calle de Aribau. (LAFORET, 2001, p.194-195).

Apesar de Andrea ter ido atrás de Ena no quarto de seu tio, objetivando tanto salvá-la quanto reaproximar-se da amiga, tem como resposta o sarcasmo e a ironia desta, que, conseqüentemente, lhe causam raiva. Nesse momento, ela passa a ver o céu sobre o espaço da universidade como se tivesse uma luz distinta daquela que viu quando chegara a Barcelona. Em seu presente, a negrura associa-se à tristeza, não ao acolhimento. O que deveria ser a salvação de Ena e levar à reaproximação das duas culmina em mais uma decepção para a protagonista, que novamente sucumbe à melancolia. Todavia, com a morte de Román e graças a ela a reaproximação de Ena, Andrea sente-se renovada como se tivesse recuperado o que perdera, porém a protagonista vê-se, em seguida, novamente envolvida pela melancolia, com a partida da amiga para Madri: “El día en que fui a despedir de Ena me sentí terriblemente deprimida” (LAFORET, 2001, p. 204).

Por outro lado, o suicídio de Román acaba por provocar nas demais personagens um agravamento da loucura já existente na casa. Juan se converte em um homem mais

agressivo do que de costume e é internado, a empregada some da casa levando o cão de estimação, a avó foge da dor fazendo-se acreditar que o seu neto é Román criança e Gloria se impõe a frente da situação, vendendo os bens mais valiosos para irem viver no interior. Entretanto Andrea tem uma reação distinta:

A veces, estando yo sentada en el suelo de mi cuarto, caliente como toda la casa, medio desnuda para recoger cualquier resto de frescor y escuchando crujidos de madera, crujidos como si la luz que se volvía encarnada en las rendijas de las ventanas crepitase al quemarse... En esas tardes, así, angustiosas, yo empezaba a recordar el violín de Román y su caliente gemido. Si miraba en el espejo, frente a mí, aquel cortejo de formas que se reflejaban..., las sillas de un color tostado, el verde-gris papel de las paredes, una esquina monstruosa de la cama y un trozo de mi propio cuerpo, sentado a la usanza mora sobre el suelo de ladrillos, bajo toda esta sinfonía y oprimido por el calor... En estas horas empezaba a sospechar de qué rincones él había trasladado su música al violín. Y no me parecía ya tan malo aquel hombre que sabía coger sus propios sollozos y comprimirlos en una belleza tan espesa como el oro antiguo... Entonces me acometía una nostalgia de Román, un deseo de su presencia, que no había sentido nunca cuando él vivía. Una atroz añoranza de sus manos sobre el violín o sobre las teclas manchadas del viejo piano.

Un día subí arriba, al cuartito de la buhardilla. Un día en que no pude aguantar el peso de ese sentimiento, vi que lo habían despojado todo miserablemente. Habían desaparecido los libros y las bibliotecas. La cama turca, sin colchón, estaba apoyada de pie, con las patas al aire. Ni una graciosa chuchería, de aquellas que Román tenía allí, le había sobrevivido. El armario del violín aparecía abierto y vacío. Hacía un calor insufrible allí. La ventanita que daba a la azotea dejaba pasar un chorro de sol de fuego. Se me hizo demasiado extraño no poder escuchar los cristalinos tictac tictac de los relojes...

Entonces supe ya, sin duda, que Román se había muerto y que su cuerpo se estaba deshaciendo y se estaba pudriendo en cualquier lado, bajo aquel sol que castigaba despiadadamente su antigua covacha, tan miserable ahora, desguarnecida de su antigua alma (LAFORÉ, 2001, p.215-216).

Com a morte de seu tio, Andrea começa a recordar-se dele e de sua música e percebe que sente falta Román, uma falta que nunca havia sentido quando ele estava vivo, uma falta de como sua música agia nela, deixando-a triste, angustiada e fazendo-a procurar algo em que ele estivesse presente. Mas ao entrar no antigo quarto do tio, depara-se com um vazio e chega à conclusão de que Román está morto e que seu antigo espaço está desprovido de aura. No entanto, sua percepção de que Román estava morto não a fez sentir-se melhor nem a livra do sentimento de angústia. Na narrativa de Neville, a representação da morte de Román acontece quando Ena sai com Andrea do

quarto de dele, deixando-o tão furioso que ele corre pelas escadas atrás das duas. Ena ri caricaturesca e ironicamente, e Román, ao tentar apoiar-se na escada, cai no vo, diante de Ena e Andrea, horrorizadas, e das demais personagens, como podemos ver nas imagens abaixo:



Imagem 04: Román caindo no abismo da escada



Imagem 05: Reação de Andrea e Ena diante da tragédia



Imagem 06: Reação de Juan, Gloria e Antonia diante da morte de Román

Román cai num buraco, o vão da escada, um buraco negro que engole a personagem. Os demais, que chegam, reagem desesperadamente, expressando dor e melancolia. Essa queda associa-se a melancolia alegoricamente, como um movimento de declínio, de queda. Na narrativa de Laforet, a morte sugere o suicídio de Román, “como uma consequência até certo ponto previsível da situação de miséria moral e desespero resultante da tristeza” (SCLIAR, 2003, p.39) da personagem. Sua morte caracteriza, portanto, a melancolia por dois modos: o primeiro, do próprio Román enfatiza a explosão, a via de escape do seu eu melancólico, como esclarece Scliar (2003, p.39) a partir de Montaigne: “A morte é um remédio para todos os males, um porto de inteira segurança”; e, por outro lado, evidencia a melancolia – advinda do sentimento de perda – das outras personagens –, como podemos observar nas imagens acima. Essa dor está monumentalizada nas imagens do filme, em que os familiares de Román aparecem com suas cabeças e ombros declinados – típica posição representacional do melancólico – pela perda do ente, o que também se associa ao domínio que ele exercia sobre cada um deles.

Sua morte de Román introduz-se na diegese como uma perda individual para cada uma das personagens, pois cada uma tinha uma relação específica com ele, mas também funciona como uma representação alegórica de libertação das amarras das

personagens na casa. A partir dessa morte, todas as personagens tomam outros rumos, e, ainda que não sejam felizes, desprendem-se da casa – representação material da melancolia – que tenta aprisioná-las.

3.2. Melancolia e probabilidade de distanciamento crítico-reflexivo

“O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação na filosofia, na poesia e nas artes” (SCLIAR, 2003, p.5). Estando, então, ligada ao intelecto, poderia parecer que a melancolia assola justamente aqueles que deveriam estar livres da influência melancólica, em razão da sua capacidade de reflexão: “o pensador, o sábio, o eremita, o filósofo, enfim esse “intelectual” que medita e se perde, com delícia e terror, no abismo sem fundo de sua própria meditação” (LAGES, 2007, p.14). Essa meditação sem fim, no entanto, culmina em uma melancolia profunda e em infinita busca, que, na diegese de *Nada*, vinculam-se ao caráter observador da protagonista, silenciosa e subjetiva:

Andrea muestra con sus trayectos los efectos del entorno. [...] Hace hablar la ciudad, hace hablar el espacio de lo interno (la casa de la calle de Aribau) y el externo (Barcelona, sus calles, la Universidad). El viaje es la metáfora clave y la estrategia textual que posibilita la denuncia de lo que se denuncia (MINARDI, 2005, p.2)

O modo como esses espaços são percebidos por Andrea estão ligados à forma como ela se sente diante de cada um deles, ou faz referência a como ela nota as personagens que se inserem em determinado espaço. Todavia, o que se sobressai em relação aos aspectos negativos notados por Andrea, para a casa de Aribau, é como a narradora-protagonista percebe e apresenta, na narrativa, os ambientes agradáveis, ou que lhe causam melhores sensações que os da casa em que vive. Apesar da sensação mais agradável, nesses espaços a personagem não se torna menos solitária, no entanto, tal solidão a agrada.

Mas a solidão é uma peculiaridade da melancolia: “La melancolía fue ciertamente un sistema coherente capaz de dar sentido al sufrimiento y al desorden mental; proporcionó un medio de comunicar los sentimientos de soledad y una manera de expresar la incomunicación” (BARTRA, 2001, p.213). Enfim, a melancolia que identificamos na narrativa de *Nada* comporta e impulsiona experiências individuais referentes à desordem social posta em questão na história narrada, que estão

associadas à guerra civil espanhola e seu desfecho ditatorial.

A narradora, por sua vez, destaca-se por uma sensibilidade aguçada, que consegue extrair (e ver) beleza de onde, aparentemente, só existe destruição e desolação, consegue apreciar o belo na aparência que vê cotidianamente pelas ruas de Barcelona, mesmo que assolada pela devastação ocasionada pela guerra. Esse é um tipo de encanto que Baudelaire (1997) destaca como um traço de visionários ou admiradores da beleza presente na vida ordinária, nem sempre notada pela maioria. Uma concepção moderna do belo, na qual, ainda segundo ele, “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (BAUDELAIRE, 1997, p.08). Esse é um traço essencial para este trabalho, uma vez que contrasta com o forte apego das personagens ao passado, que as impede, por vezes, de desfrutar do presente, em razão da ilusão de que o que passou era melhor.

No momento em que Andrea procura ver o presente, seja na aparência de Gloria, seja ao ouvir a música de Román, ou ao admirar os encantos arquitetônicos da cidade, ela deixa as amarras que a prendiam ao passado da casa de Aribau, e passa a viver o presente, mesmo que ele também seja doloroso e solitário. Há, nesse sentido, uma perspectiva de melancolia em consonância com a personalidade da narradora – e algumas personagens como Román, por exemplo – e sua relação com a arte e o arquitetônico.

Depois que se livra das amarras impostas por sua tia Angustias, Andrea sai à rua para saciar sua sede beleza em meio às construções arquitetônicas de Barcelona. A primeira vez em que há tal contato, depois da ida de sua tia ao convento, acontece depois de escutar a mãe de Ena tocando piano. Margarida, a mãe de sua amiga, também é sensível ao artístico. Na companhia da tia Angustias, antes, no entanto, Andrea percebia o seu entorno e o mundo, “que [...] parecían menos brillantes y menos fascinadoras de lo que yo había imaginado” (LAFORET, 2001, p.29), “Aquellos recorridos de Barcelona eran más tristes de lo que se puede imaginar” (LAFORET, 2001, p.30).

No capítulo dez, por outro lado, ao sair de uma reunião de amigos na casa de Ena, Andrea sai deslumbrada e sem entender por que os demais ainda conseguem conversar e se divertir depois de escutarem a mãe de Ena cantando, isto é, não consegue entender como eles se mantêm passivos diante do belo:

Por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad, sin miedo al fantasma del tiempo [...]

Tal vez la madre de Ena había vuelto a sentarse al piano y a cantar. Me corrió un estremecimiento al recordar aquella voz ardorosa que al salir parecía quemar y envolver en resplandores el cuerpo desmembrado de su dueña.

Aquella voz había despertado todos los posos de sentimentalismo y de desbocado romanticismo de mis dieciocho años. Desde de que ella había callado yo estuve inquieta, con ganas de escapar a todo lo demás que me rodeaba. Me parecía imposible que los otros siguieran fumando y comiendo golosinas. Ena misma, aunque había escuchado a su madre con una sombría y reconcentrada atención, volvía a expandirse, a reír y a brillar entre sus amigos, como si aquella reunión comenzada a última hora de la tarde, improvisadamente, no fuera a tener fin. Yo, de pronto, me encontré en la calle. Casi había huido impelida por una inquietud tan frecuente y tan inconcreta como todas las cosas que me atormentaban en aquella edad (LAFORET, 2001, p.89).

A música tocada pela mãe de Ena impulsiona a protagonista a um comportamento melancólico que, no entanto, é de natureza crítica e reflexiva, que é reforçado pela vontade de estar sozinha, de encontrar outras fontes de beleza, tais como a que acabara de presenciar:

No sabía se tenía necesidad de caminar entre las casas silenciosas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que teñían con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado escuchar a la madre de Ena. [...]

La vía Layetana, tan ancha, grande y nueva, cruzaba el corazón del barrio viejo. Entonces supe lo que deseaba: quería ver la catedral envuelta en el encanto y el misterio de la noche. Nada podía calmar y maravillar mi imaginación como aquella ciudad gótica naufragando entre húmedas casas construidas sin estilo en medio de sus venerables sillares, pero a las que los años habían patinado también con un encanto especial, como si se hubieran contagiado de belleza.

El frío parecía más intenso encajonado en las calles torcidas. Y el firmamento se convertía en tiras brillantadas entre las azoteas casi juntas. Había una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto. Algún quejido del aire en las puertas palpitaba allí. Nada más.

Al llegar al ábside de la catedral me fijé en el baile de luces que hacían los faroles contra sus mil rincones, volviéndose románticos y tenebrosos (LAFORET, 2001, p.89-90).

Na narrativa de *Nada* Andrea expressa sensibilidade pelo olhar que lança ao que está à sua volta, fazendo com que o ambiente e a ambientação expressem o que as personagens calam. Acerca do olhar de Andrea, podemos relacioná-lo, ainda, ao olhar

do melancólico expresso em *Melancolia I*, do renascentista Albrecht Dürer. A tela representa a melancolia como metáfora e supera uma longa tradição que a via melancolia como sinônimo de enfermidade.⁷ Essa imagem de Dürer pode ser relacionada com Andrea e a melancolia que nela conseguimos identificar no decorrer das narrativas em análise, como veremos abaixo:



Imagem 07: *Melancolia I*

A melancolia retratada na gravura é representada por uma mulher alada, que, segundo tanto Scliar (2003) quanto Lages (2007), representa os voos intelectuais que ela é capaz de fazer. Mas que, no entanto, não os faz, pois permanece sentada, sem

⁷Segundo Lages (2007), os mais antigos registros acerca da melancolia podem ser encontrados na Antiguidade Clássica, passando pela teoria hipocrática, por Aristóteles – que, pela primeira vez, associa-a à exceção, ou seja, aos indivíduos caracterizados como gênios – e por escritos ligados à medicina. Deste modo, podemos considerar que a melancolia, nessa fase, está ligada a suposições relativas às enfermidades do corpo e da mente. No entanto, com o advento da Renascença, a melancolia aparece associada à intelectualidade e, posteriormente, passa a ser tratada como uma metáfora, por meio de sua representação nas artes.

mover-se, numa posição é considerada típica dos melancólicos, com queixo apoiado com a ajuda da mão e um olhar perdido, cujo contraponto moderno pode ser encontrado em “O pensador”, de Rodin. “A figura típica do melancólico é a de um ser pensativo, imerso na contemplação, cuja cabeça pesa, pende para baixo” (LAGES, 2007, p.154). Desse modo, “el ángel de la melancolía no se halla en un estado de parálisis depresiva, sino en un intenso trance visionario” (BARTRA, 2001, p.212). Esse estado de contemplação seguido de já tinha sido explorado na própria apresentação da narrativa de *Nada*, tanto nas imagens dos cartazes do filme de Edgar Neville quanto na capa do romance, que, apesar de não fazer parte da história narrada, integra-o enquanto produto artístico. Tais elementos são expressivos do próprio sentido de melancolia associado à narrativa de Laforet e aos modos como o romance foi lido, ao longo do tempo:

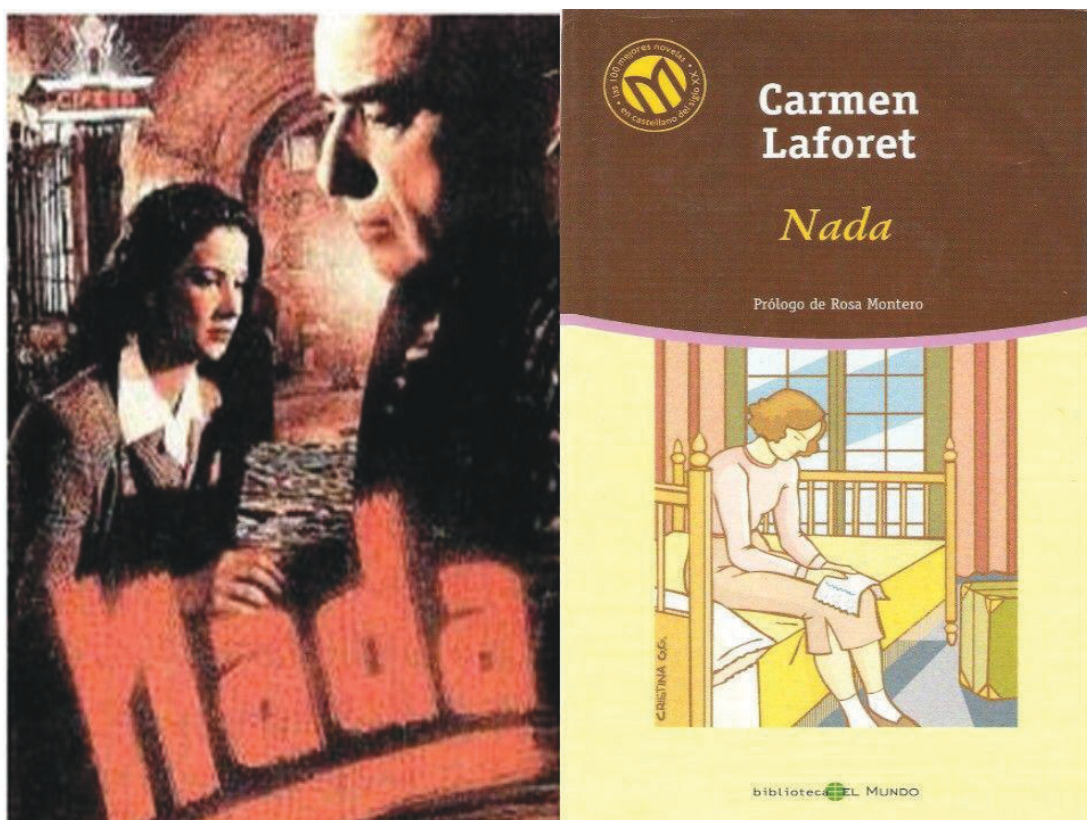


Imagem 08: À esquerda, cartaz de divulgação do filme *Nada* (1947), dirigido por Edgar Neville. À direita, capa de uma edição de 2001 do romance de Carmen Laforet.

Tais imagens se configuram como releituras da narrativa de Laforet. No cartaz de divulgação do filme, podemos notar que tanto Andrea quanto seu tio Román estão dispostos com a cabeça flexionada para baixo, com o olhar perdido e os ombros caídos,

imagem que se repete na capa do romance. O que as distingue são as motivações. No cartaz do filme também notamos uma imagem escura repleta de sombras, que podem refletir os segredos que estão envolvidos na vivência das personagens que moram na casa dos Brunet, enquanto a expressão de Andrea reflete a aniquilação dos seus sonhos e a falta de perspectivas com que se depara ao chegar à casa dos seus familiares. No filme, por sua vez, o olhar perdido de Andrea reflete posições distintas da Andrea de Carmen Laforet. A Andrea da narrativa de Neville tem o olhar perdido graças às desilusões que encontra ao deparar-se com seus familiares e os dramas por eles vivenciados na Rua de Aribau. Em contrapartida, a Andrea da diegese do romance está suscetível aos voos intelectuais, mais associada, desse modo, à pintura de Dürer, pois, apesar de sofrer com a experiência vivenciada na casa dos seus parentes no ano que passa em Barcelona, Andrea permite-se observar e refletir sobre o mundo que a cerca, percebendo-o e sensibilizando-se, também, com as fontes de beleza que ela encontra em meio à cidade devastada pela guerra. Já o olhar de Román, no cartaz, apesar de ser visualmente semelhante ao de Andrea, reflete o peso de suas atitudes, talvez até o peso da consciência de seus atos.⁸

A imagem da capa do romance, por outro lado, mostra uma mulher – na verdade, trata-se de uma pintura, não uma fotografia, como no cartaz do filme –, é a representação de Andrea. O que primeiro se observa são o ambiente e as roupas claras, iluminadas. Pela janela, há uma luz que vem de fora e ilumina o espaço, e essa iluminação associa-se ao que é exterior à casa dos parentes da narradora-protagonista, luz que a invade e a impulsiona a tentar livrar-se das amarras que a prendem ao mundo sombrio da casa da Rua de Aribau. Na história narrada, tal iluminação está relacionada ao momento posterior à sua chegada a Barcelona, quando, ao amanhecer, a luz do dia invade o ambiente da casa, e Andrea sente-se renovada.

Ainda em relação à imagem de capa do romance acima apresentada, também notamos um posicionamento que, comparado à pintura de Dürer, poderia ser considerado melancólico, com o olhar voltado para baixo. No entanto, não se trata de um olhar qualquer, mas do olhar ficado em um lenço, o único objeto belo de verdade e de valor que Andrea possuía. Nesse sentido, a representação não deixa de lado a fragilidade econômica da personagem, ao mesmo tempo em que aponta para sua relação com a arte e o belo, traços que, como já vimos, integram a representação da protagonista

⁸A problemática consciência de Román está relacionada a suas atitudes em relação às demais personagens.

na diegese do romance.

Os livros, por sua vez, constituem, também, objetos de valor para a protagonista: “Los había traído todos de la biblioteca de mi padre, que mi prima Isabel guardaba en el desván de su casa, y estaban amarillos y mohosos de aspecto” (LAFORET, 2001, p.57). Outra referência a livros: “Mi equipaje era un maletón muy pesado - porque estaba casi lleno de libros – y lo llevaba con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación” (LAFORET, 2001, p.15).

O primeiro fragmento correspondente ao dia em que Andrea procurava algo para presentear Ena, e o segundo está relacionado ao dia em que chega a Barcelona. Ambos apontam para outra perspectiva que também pode ser lida em diálogo com *Melancholia I*, de Dürer. Na tela, também há livros, pois “o tempo da melancolia intelectual é biblioteca, explorar o mundo dos livros não é a mesma coisa que explorar o mundo real” (SCLIAR, 2003, p.88). O livro é, portanto, o objeto mediador da melancolia em seu sentido de potencial reflexão crítica, pois ele reúne dois aspectos importantes da intelectualidade – ler e escrever –, resultantes de uma ação ou percepção subjetiva do mundo e das coisas.

Nesse sentido, Andrea deposita nos livros, de alguma maneira, seus sonhos em relação à vida que levaria a partir de sua chegada à cidade grande. Esses sonhos estão ligados às suas atividades de cunho sensível, o que não se dissocia da trajetória de Laforet e da própria criação do romance, representação de um olhar melancólico sobre a sociedade espanhola do pós-guerra civil, a partir do olhar desencantado, da leitura de livros e do exercício da escrita.

A beleza do lenço e os livros trazidos por Andrea representam uma antecipação da beleza que Andrea admira nas diversas representações relacionadas à arte, no decorrer da narrativa. Santos (2005) fala, em *Desastres do Pós-guerra civil espanhola: uma leitura de Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos e Nada, de Carmen Laforet*, sobre a relação entre a narrativa de Laforet em seu primeiro romance com a arte iconográfica:

Para narrar essa história, repleta de passagens obscuras, Carmen Laforet escolhe uma narradora-protagonista cujo olhar estabelece uma relação intensa entre sua história e arte. Essa importância da arte aparece já na epígrafe, em um trecho de um poema homônimo de Juan Ramón Jiménez (SANTOS, 2005, p.48).

Santos afirma que o poema de Juan Ramón Jiménez antecipa o que a narrativa do

romance tem por mostrar: o difícil caminho percorrido por Andrea até o amadurecimento, que, para amenizar a avalanche de sentimentos que vivencia ou experimenta no decorrer daquele ano em Barcelona, utiliza como uma via de aprendizagem a arquitetura, a música, a pintura e os objetos artísticos que, ao mesmo tempo em que embelezam sua passagem pela cidade, provocam-lhe um sentimento de reclusão e afastamento, culminando na solidão e na reflexão da protagonista.

Scliar (2003) ainda reitera o posicionamento típico dos melancólicos como representação do pensar em demasia, citando Baudelaire e um de seus versos: “... La Mélancolie, à midi, quand tout dort/ le menton dans la main...”⁹

Segundo Lages, ao tratar da imagem da melancolia de autoria de Dürer,

A cabeça lhe pesa, cheia como está mórbida de fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, de há muitos cansaram. No ansioso, esses músculos estão sempre tensos; é uma tensão arcaica, a mesma que faz o herbívoro erguer a cabeça, alarmado, quando fareja um carnívoro. Mas à melancolia, às voltas com os demônios interiores, a ameaça externa, real ou imaginária, não importa muito. Permanece imóvel, como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se (LAGES, 2007, p.82).

No romance notam-se situações semelhantes, em que a protagonista se mostra cheia de fantasias, quando faz suposições acerca da família, do lugar, das histórias que o povoam e com as quais as personagens convivem como assombrações fantasmagóricas. Um exemplo disso aparece quando Andrea aproxima-se de Ena e faz amizade com ela. Inicialmente, tal amizade é motivada pelo desejo de dividir com alguém o ela vivencia na casa de seus parentes:

Me gustaba pasear con ella por los claustros de piedra de la universidad y escuchar su charla pensando en que algún día yo habría de contarle aquella vida oscura de mi casa, que en el momento que pasaba a ser tema de discusión, empezaba a aparecer ante mis ojos cargada de romanticismo. Me parecía que a Ena le interesaría mucho y que entendería aún mejor que yo sus problemas. Hasta entonces, sin embargo, no le había dicho nada de mi vida. Me iba haciendo amiga suya gracias a este deseo de hablar que me había entrado; pero hablar y fantasear eran cosas que siempre me habían resultado difíciles (LAFORÉ, 2001, p.51).

Andrea anda ao lado de Ena, escutando-a, mas não fala, apenas conjectura que

⁹ ...A melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme/ o queixo na mão...

um dia sua amiga possa ouvir suas suposições sobre o mundo escuro da casa em que vive. Ao mesmo tempo, porém, teme misturar esses dois mundos, que se distinguem claramente em sua percepção: o escuro e sujo mundo da casa de seus parentes e o de suas amizades da universidade, como se nota no trecho abaixo:

Mi deseo de hablar de la música de Román, de la rojiza cabellera de Gloria, de mi pueril abuela vagando por la noche como un fantasma, me pareció idiota. Aparte del encanto de investir todo eso con hipótesis fantásticas en largas conversaciones, sólo quedaba la realidad miserable que me había atormentado a mi llegada y que sería la que Ena podría ver, si llegaba a presentarle a Román (LAFORET, 2001, p.52).

Nos dois fragmentos citados, Andrea expressa sua vontade de dividir com alguém o que vê e o que imagina sobre os indivíduos com os quais convive na casa da Rua de Aribau, chamando a atenção para dois aspectos de sua personalidade, segundo sua própria percepção: a dificuldade de comunicar-se – que é uma característica perceptível em toda a narrativa, já que Andrea nunca se envolve nos dramas familiares, ao menos não do mesmo modo que as demais personagens – e a dificuldade de fantasiar. Todavia, o segundo aspecto é posto em contradição, logo em seguida, quando Ena lhe pede que a apresente a Román. O medo e a vergonha de mostrar a sua melhor amiga o universo de sua família fazem com que Andrea releve suas fantasias.

As vivências na casa de Aribau com seus parentes envergonhavam Andrea, no entanto as suas fantasias em relação aos demais personagens da casa se misturavam a convivência com eles, formando o imaginário de Andrea e se incorporando também ao seu aspecto melancólico. Como se a melancolia presente nas outras personagens fosse transmitida de algum modo para Andrea. Vejamos, por exemplo, a melancolia representada por Juan:

Por aquellos tiempos, no pintaba ya, sino que se pasaba horas con la cabeza entre las manos mirando al suelo con los ojos abiertos. Así lo vi yo un rato después, cuando encontré a la criada acechándole, por la rendija de la puerta entornada. [...] A mí me encogió el corazón aquel hombre tan grande en su silla, entre la desolación de los trastos inútiles, abrumado bajo una carga de desvarío (LAFORET, 1945, p.151).

Juan já não pinta depois da doença de seu filho, e deixar de pintar reflete, nesse caso, uma vida que aparenta não mais ter sentido, razão por que as horas passam e ele

sequer as nota. Está preso, pois, sem perspectivas, com a cabeça entre as mãos, olhando para o chão, como que ao retirarem-lhe a única motivação que tinha para viver, nada mais tivesse sentido. Resta-lhe a desolação, a melancolia, que se impõem a ele. Andrea, por sua vez, sente-se triste por ver seu tio nesse estado de desolação, sem perspectivas. Com Román, também notamos predisposições melancólicas, todavia, distintas das de Juan:

¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...? ¿Si yo te pudiera explicar que a veces estoy a punto de volver loco a Juan!... Pero ¿tú misma no lo has visto? Tiro de su comprensión, de su cerebro, hasta que casi se rompe... A veces, cuando grita con los ojos abiertos, me llega a emocionar. ¿Si tú sintieras alguna vez esta emoción tan espesa, tan extraña, secándote la lengua, me entenderías! Pienso que con una palabra lo podría calmar, apaciguar, hacerle mío, hacerle sonreír... Tú eso lo sabes, ¿no? Tú sabes muy bien hasta qué punto Juan me pertenece, hasta qué punto se arrastra tras de mí, hasta qué punto le maltrato. No me digas que no te has dado cuenta... Y no quiero hacerle feliz. Y le dejo, así, que se hunda solo... Y a los demás... Y a toda la vida de la casa, sucia como un río revuelto... Cuando vivas más tiempo aquí, esta casa y su olor, y sus cosas viejas, si eres como yo, te agarrarán la vida (LAFORET, 2001, p.71-72).

De forma simultânea, Román manipula as personagens da casa e sente-se, irremediavelmente, aprisionado a elas. Tal prisão aparece monumentalizada na casa de seus familiares na Rua de Aribau, e destaca-se como uma característica melancólica, nesse trecho, “o apego ao mundo ...” que, portanto, não sugere nenhuma transcendência, contudo nos indica outro aspecto relevante do fragmento, que é o de melancolia como metáfora que, por um lado, ela ocasiona uma produção artística, típica dos gênios e filósofos, mas, por outro, é destrutiva, podendo levar à loucura e à obsessão pelo objeto de desejo. A arte liga-se, portanto, na narrativa do romance, à explosão do sentimento melancólico, que, nessa acepção, se manifesta predominantemente nas personagens que portam algum vínculo com o campo artístico – é o caso de Andrea, Román, a mãe de Gloria e alguns dos amigos da protagonista.

No entanto, ainda que a música de Román fosse uma fonte de beleza e deslumbramento para Andrea, ao mesmo tempo produzia-lhe sentimentos associados ao feio e à falta de luz – que vão justamente opor-se à esperança que a mesma música produz, ocasionando na protagonista uma sensação de paradoxo, dúvida e incertezas que conotam sua falta de perspectivas.

Desse modo, até o momento anterior à febre, Andrea encontra-se presa à casa, apegada às coisas, à memória associada ao espaço: “Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau” (LAFORET, 2001, p.38). A febre age como uma varredura dos sentimentos ruins e opressivos que, de certo modo, a detêm. Em seu último dia febril, logo após Román tocar uma música para ela, Andrea tem um sonho:

Aquella noche tuve un sueño clarísimo en que se repetía una vieja y obsesionante imagen: Gloria, apoyada en el hombro de Juan, lloraba... Poco a poco, Juan sufrió curiosas transformaciones. Le vi enorme y oscuro con la fisonomía enigmática del dios Xochipilli. La cara pálida de Gloria empezó a animarse y a revivir; Xochipilli sonreía también. Bruscamente su sonrisa me fue conocida: era la blanca y un poco salvaje sonrisa de Román. Era Román el que abrazaba Gloria y los dos reían. No estaban en la clínica, sino en el campo. En un campo con lirios morados y Gloria estaba despeinada por el viento.

Me desperté sin fiebre y confusa, como si realmente hubiera descubierto algún secreto oscuro (LAFORET, 2001, p.47).

A febre que surge como uma ventania, limpando o espírito da protagonista das sombras da casa de Aribau são uma espécie de alegoria das angústias de Andrea em relação aos mistérios e fantasmas que rondam as vivências ordinárias das personagens da narrativa. Ao mesmo tempo, porém, a febre proporciona-lhe um processo de passagem que a leva à percepção de que existem possibilidades de reelaboração da vida fora do ambiente caótico e opressor da casa. Nesse sentido, a melancolia até então vivenciada pela narradora-protagonista passa por um momento de abertura à iluminação, contudo essa breve iluminação não chega a superar a conturbada atmosfera que a personagem vivencia em Barcelona.

Para Baudelaire, o *artista* é um “*Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1997, p.16). Román também é, de certo modo, um homem do mundo, que se interessa por diversos tipos de artes, viaja, etc., no entanto, também é um homem paradoxalmente enclausurado em seu mundo, que envolve a casa da Rua de Aribau e seus dramas, acarretados, inclusive, por ele próprio. Em uma de suas conversas com Andrea, depois de chegar de mais uma viagem misteriosa (motivada por atividades de contrabando), Román conta à sua sobrinha sobre os lugares

por que passou, especificamente os Pirineos:

Román se acomodó tranquilamente en una silla y empezó a hablarme de los Pirineos. Dijo que aquellas magníficas arrugas de la tierra que se levantaban entre nosotros – los españoles – y el resto de Europa eran unos de los sitios verdaderamente grandiosos del Globo. Me habló de la nieve, de los profundos valles, del cielo gélido y brillante. (LAFORET, 2001, p.54)

Entretanto, ainda que descreva tais lugares para sua sobrinha como sendo carregados de beleza, ele mesmo não consegue interessar-se por eles, apesar de apreciar algumas de suas características particulares, como o terrível. De certo modo, acaba sugerindo que a genialidade do melancólico também pode ser conduzida para fins não humanizadores ou, mesmo, para o mal:

-No sé por qué no puedo amar a la naturaleza; tan terrible, tan hosca y magnífica como es a veces... Yo creo que he perdido el gusto por lo colosal. El tictac de mis relojes me despierta los sentidos más que el viento en los desfiladeros... Yo estoy cerrado – concluyó. (LAFORET, 2001, p.54-55)

Tal aprisionamento, bem como a perda de interesse pelo mundo, caracteriza-se como um traço da melancolia, na acepção freudiana. Concomitantemente, a perda de interesse pelo mundo exterior à casa de Aribau, percebemos que esse aprisionamento aos Brunet reveste-se de uma estudada e calculada crueldade por parte de Román, que ele considera ser sua maior obra de arte – a manipulação e o domínio sobre a vida dos que residem com ele –, uma espécie de loucura afim ao universo do melancólico (SCLIAR, 2003).

A manipulação a qual Román, graças a sua loucura, submete as demais personagens da casa é alimentada por sua insaciável curiosidade, comprovada, por exemplo, quando ele revira as gavetas do quarto de Angustias para ler seu diário, o que confessa com a ida de sua irmã para o convento: “siento que se vaya, porque ya no podré leer las cartas de amor que recibe, ni su diario... ¡Qué cartas tan sentimentales y qué diario tan masoquista! Satisfacía todos mis instintos de crueldad leerlo” (LAFORET, 2001, p.84).

Tio e sobrinha se distinguem quanto aos efeitos provocados pelo estado melancólico, portanto, apesar de que Andrea, logo no começo da história narrada, deixa-se contaminar pelo ambiente familiar devastado, que toma conta de sua vida:

Tenía ganas de apoyarme contra una pared con la cabeza entre los brazos, volver la espalda a todo y cerrar los ojos.
 ¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea... Y sin embargo, habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones de porvenir y se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román. El resultado parecía ser aquella inesperada tristeza (LAFORET, 2001, p.38)

Andrea aponta diretamente para sua característica de contempladora, em que as memórias dos outros pesam sobre ela, obrigando-a a reviver um passado que não é seu, mas que, mesmo assim, atua nela como um objeto (de desejo) perdido. E é justamente nessa peculiaridade de observadora que estão a maior semelhança e, também, a maior distinção entre o tio e a sobrinha. Os dois destacam-se por sua condição de *individuos mundo*, distinguindo-se, porém, em relação às suas intenções.

Andrea é uma contempladora, uma observadora, uma convalescente como diria Baudelaire, para ela “a curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível” (BAUDELAIRE, 1996, p.17). Como o convalescente ou a criança, Andrea goza do interesse pelas mais simples coisas, pelos menores acontecimentos da família, como uma criança inebriada e altamente sensível às novas descobertas, que, na casa dos Brunet, se recobrem de um ar misterioso. No entanto, o que, por um lado, satisfaz seu desejo de observação, por outro, leva-a a uma profunda melancolia, ao viver, de algum modo, o passado conturbado de sua família:

Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible libertarme. (LAFORET, 2001, p.169)

4. A MELANCOLIA DO NARRADOR: DA REPRESSÃO E DA REBELDIA À MELANCOLIA

Em *Nada* há certa predisposição melancólica em toda narrativa, conforme observa Rosa Montero no prólogo que faz a uma edição do romance: “*Nada* nos describe ese pequeño y asfixiante fragmento de cielo” (LAFORET, 2001, p.6). Mantellán (1988) discorre sobre a melancolia presente nas descrições da narradora, observando que

Casi todas las descripciones de la novela aparecen impregnadas o contaminadas por la subjetividad de la protagonista. Su carácter pesimista, sensible, con proclividad a la tristeza y a la melancolía, sentimientos que en ocasiones adquieren un cariz casi morboso, se refleja en el modo en que Andrea percibe el mundo que la rodea (MANTELLÁN, 1988, p.14).

A representação da melancolia, em meio às percepções subjetivas de Andrea, aparece na narrativa do romance não por uma perspectiva testemunhal, por diversos motivos: a falta de amor que aparenta sentir por si própria e também pelos demais, seja pelo apego ao passado que, muitas vezes, sequer é seu ou é apenas idealização de algo que não existiu – isto é, fantasmagoria. Entretanto, a melancolia aparece à luz de outra perspectiva no romance de Laforet: surge como inerente à própria narrativa romanesca e, desse modo, ligada à figura e à linguagem do narrador.

Segundo Lages (2007), os escritos de Walter Benjamin constituem algo que muito se assemelha a uma autorreflexão de circunstâncias de sua vida, como o fato de ser escritor e judeu na Alemanha, em relação ao que pode-se notar alguma semelhança com Laforet, escritora na Espanha franquista. De certo modo, ambos fazem parte de uma minoria excluída e oprimida, em seus respectivos contextos, e expressam essa condição em seus escritos. No caso de Laforet, a reflexão circunstancial da vida em *Nada*, por diversas vezes, é confundida com autobiografia por críticos de sua obra, como, aliás, a própria Rosa Montero, no prefácio já referido:

Nada, como sucede casi siempre con las obras escritas por autores muy jóvenes, es una novela autobiográfica, de manera que el mundo atroz que describe Andrea, la protagonista y narradora, debe de estar muy cerca de la realidad vivida por Laforet, de una pesadilla marcada a sangre y lágrimas (LAFORET, 2001, p.5).

Ao escrever o prefácio da edição de 2001 do romance, Montero argumenta que, por ser jovem, Carmen escreve uma narrativa marcada por experiências pessoais, classificando o romance como autobiográfico, entretanto Laforet justifica a que se devem as comparações de seu romance com uma autobiografia:

Nada es la primera obra, con la fuerza de una juventud sin estrenar aún. La idea de la novela –escrita en Madrid de enero a septiembre de 1944– vino del choque experimentado por mi sensibilidad al llegar desde el mundo amable y pacífico de las Islas canarias a Barcelona, en septiembre del año 1939, recién terminada la guerra civil española.

No es –como ninguna de mis novelas– autobiográfica, aunque el relato de una chica estudiante –como yo fui en Barcelona– e incluso la circunstancia de haberla colocado viviendo en una calle de esta ciudad donde yo misma he vivido, haya planteado esta cuestión más de una vez.

Cuando yo escribí la novela tenía muchas impresiones acumuladas en soledad y una instintiva sabiduría: la de darme cuenta que si era cierto que yo podía ver y sentir ciertas cosas que aceptaba o rechazaba mi sensibilidad, no tenía experiencia para juzgarlas. Por este motivo puse el relato en boca de una jovencilla que es casi una sombra que cuenta (LAFORET, p.01-02, 1956).

No entanto, Laforet analisa e critica – por meio das vivências de Andrea em *Nada*– as consequências do conflito bélico e da ditadura franquista – que ela própria viveu –, a partir da representação de suas marcas nas personagens – principalmente as que vivem na casa da Rua de Aribau – e nos espaços em que elas estão inseridas, na narrativa. De certo modo, ao negar certos elementos autobiográficos da narrativa, a autora, no entanto, não os elimina, mas problematiza os processos de referência associados às suas vivências pessoais e às representadas na diegese.

Uma dessas marcas é o que Souza (2007) classificou como psicopatologia social, ou seja, o economizar além dos subsídios básicos à sobrevivência, reservando-se, inclusive, quanto à demonstração de afeto. Essa economia de afeto resulta no drama que Colmeiro (2005) classifica como o trauma coletivo da família “rota”, ou seja, da família desunida, afastada, fraturada, representada no romance *Nada* pela família Brunet.

Ainda tratando do autorreconhecimento de Benjamin como personalidade melancólica, Lages observa que “Walter Benjamin identifica-se como “filho de Saturno”, ou seja, reconhece abertamente seu temperamento melancólico, cuja descrição coincide com elementos da tradição que liga a melancolia a um influxo planetário de Saturno” (LAGES, 2007, p.103). Laforet, por sua vez, apesar de não deixar explícito seu caráter melancólico, evidencia-o sutilmente na escrita, em *Nada*, que trabalha com

vivências de memórias que, além de protagonizarem todo o seu primeiro romance, podem ter feito parte de sua vida. Aliás, Laforet e Andrea viviam em um povoado interiorano e se mudaram para Barcelona e, especificamente, para a Rua de Aribau com a guerra recém-acabada, e ambas foram estudantes de letras e, depois, mudaram-se para Madri.

Quando expõe a relação entre o contar uma história e a melancolia, Lages faz sugestões que podem corroborar o modo narrativo utilizado por Carmen Laforet, em *Nada*:

Ao contar uma história, uma dimensão do passado é atualizada, passando a fazer parte da experiência atual dos ouvintes e do narrador e, com isso, operar uma alteração fundamental no presente. Não é de todo inaudível o melancólico lamento que ressoa de maneira tênue nessa história: a narrativa nada mais é do que um modo de lidar com essa inevitável e grande perda de um objeto denominado *tempo passado*, transportando-o, imaginariamente, pelo recurso à narração, para o interior do presente (LAGES, 2007, p.129).

Laforet opera em diversas frentes, primeiro como ouvinte e observadora crítica, posteriormente, utilizando-se da voz de Andrea, como narradora dos fatos, gerando outras ações, que podemos considerar como formadoras de um ciclo melancólico. Nele, o passado é retomado, interiorizado e potencializado como experiência (na linguagem) que pode ser revivida pelos leitores. Toda a narrativa do romance caracteriza-se, portanto, por traços melancólicos, ao atualizar momentos passados e reafirmá-los como um passado que, apesar de ainda ser lembrado, está morto enquanto acontecimento, deixou de existir, porém não pode ser esquecido ou ignorado, para não repetir-se. Há nisso possíveis traços éticos ligados aos horrores do contexto dos anos 1930 e 1940, no qual ecoam não só as conseqüências da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), mas também os horrores das duas guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1945). Essa retomada de um passado que não foi expresso conscientemente pela narradora Andrea como vivência é justamente o que se pode tornar um componente da memória involuntária, mostrando-se relevante em sua reavaliação do passado, por meio do ato de narrar.

O resgate que a narradora tenta fazer dos estilhaços do passado por meio da narração aponta para duas perspectivas que se relacionam: dar voz às lembranças que foram vivenciadas por aqueles que não têm ou tiveram voz no contexto da ditadura

franquista, dos que foram esquecidos pela História, os anônimos, que, em *Nada*, são representados por duas gerações: a mais jovem do que Andrea, que sem ter propriamente participado nesse conjunto de eventos, acaba sofrendo suas consequências, como se nota em relação do bebê de Juan e Gloria, e a “abuela”, que são, inclusive, as duas únicas personagens relevantes da narrativa que não possuem nomes sequer próprios. São, portanto, tipos comuns que não representam a individualidade cuja perda ou a negação da individualidade no contexto do pós-guerra civil corroboram a ideia de anonimato.

A segunda faceta evidencia o esquecimento, ou melhor, o silenciamento dessas lembranças por parte das próprias personagens da narrativa. Um silenciar que não é natural, e sim forçado, fingido, precisamente porque o peso que o passado traz para elas é “tão forte que não se pode mais viver no presente” (GAGNEBIN, 2006, p.101). As personagens de *Nada* vivenciam constantemente esse paradigma ressaltado por Gagnebin, no ensaio “O que significa elaborar o passado?” do livro *Lembrar, escrever, esquecer*, que consiste no desejo de esquecer o passado, mas não conseguir seguir em frente com o presente por estarem presas às memórias associadas a eventos anteriores. Esse aprisionamento pode ser constatado nos lapsos de memória da avó, seguidos da insistência, por parte dela, de que está relembando constantemente o que já tinha passado, ainda que essas lembranças não correspondam ao que, de fato, ocorreu ou, então, mostrem-se repletas de elipses:

Fue una tarde de luz muy triste. Yo me cansé de ver los retratos que me enseñaba la abuela en su alcoba. Tenía un cajón lleno de fotografías en él más espantoso desorden, algunas con el cartón mordisqueado de ratones.

-¿Esta eres tú, abuela?

-Sí...

-¿Este es el abuelito?

-Sí, es tu padre.

-¿Mi padre?

- Sí, mi marido.

-Entonces no es mi padre, sino mi abuelo...

-¡Ah!... Sí, sí.

-¿Quién es esa niña tan gorda?

-No sé.

Pero detrás de la fotografía había una fecha antigua y un nombre: “Amalia”.

-Es mi madre cuando pequeña, abuela.

-Me parece que estás equivocada.

-No, abuela.

De sus antiguos amigos de juventud se acordaba de todos.

-Es mi hermano... Es un primo que ha estado en América...
(LAFORET, 2001, p.67)

Andrea descreve essa tarde triste. Sua percepção sinaliza o passado de sua avó, retomado pelo rever de fotografias repletas de lembranças, nem sempre claras. Lembranças invocadas no presente, por uma caixa cheia de fotografias velhas, desordenadas e em abandono, que parecem corroborar o estado psicológico das personagens no presente da narrativa, também desordenado e impregnado por fantasmas do passado. A relação entre as fotografias e a família Brunet é perceptível também na última parte da citação, em que Andrea afirma que a avó se recordava de todos os amigos da juventude, e o esquecimento e os lapsos de memória se concentravam em uma parte de sua vida, justamente aquele mais difícil de lidar, associada ao contexto da guerra civil, da crise econômica e emocional da família:

[...] ¿Dónde se ha ido – pensaba yo – aquella familia que se reunía en las veladas alrededor del piano, protegida del frío de fuera por feas y confortables cortinas de paño verde? ¿Dónde se han ido las hijas pudibundas, cargadas con enormes sombreros, que al pisar – custodiadas por su padre – la acera de la alegre y un poco revuelta calle de Aribau, donde vivían, bajaban los ojos para mirar a las escondidas los transeúntes? [...] Me estremecí al pensar que una de ellas había muerto y que su larga trenza de pelo negro estaba guardada en un viejo armario de pueblo muy lejos de allí. Otra, la mayor, desaparecería de su silla, de su balcón, llevándose su sombrero – el último sombrero de la casa – dentro de poco (LAFORET, 2001, p.79).

Andrea se interroga sobre o presente dos familiares com que conviveu na infância e só encontra como resposta a morte. Primeiro a de sua mãe, depois a morte simbólica de Angustias para o mundo, tendo em vista sua ida para a clausura de um convento. Desse modo, o cárcere presente nas relações das personagens com o passado está ligado à pouca motivação que elas apresentam para a mudança: “Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer” (LAFORET, 2001, p.35). A fala de Román confirma o sentimento de prostração das personagens em relação à vida, como se não houvesse mais horizontes ou outras perspectivas.

Mas como lembrar o passado sem revivê-lo? Gagnebin afirma que “Não se trata de lembrar o passado e torná-lo presente na memória para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação” (GAGNEBIN, p. 102, 2006), mas de utilizá-lo

como exemplo para esclarecer o presente e não cometer os mesmos erros de outrora:

quando há um enclausuramento fatal no ciclo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é possível mais nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro (GAGNEBIN, 2006, p.102).

Esse ciclo pode é representado em *Nada* por certas personagens. A avó é o primeiro modelo claro de alguém que busca justificativa para a culpa de todos, e sempre busca defender os demais. Sobre Juan dizia: “Es el mejor de todos, hija mía, el más bueno y el más desgraciado, un santo...” (LAFORET, 2001, p.30), mesmo quando esse espanca a esposa, humilha a sobrinha, é negligente com o filho, amaldiçoa a mãe e constantemente tem atritos com os irmãos, demonstrando seu enorme descontrole emocional. Outro pelo qual a avó de Andrea estende sua defesa é Román. Quando acusado por Gloria de covarde por ser um espião dos nacionalistas, a avó rebate afirmando: “Román es bueno y valiente y exponía su vida por mí” (LAFORET, 2001, p.41).

As defesas da avó em relação a todos corresponde a uma forma de justificar-se, ou mesmo a uma tentativa de ocultar suas próprias culpas, apontadas em diversos trechos da narrativa do romance pelas personagens. Antes de ir para o convento, por exemplo, Angustias acusa sua mãe: “Tu abuela ha preferido siempre sus hijos varones, pero esos hijos –aquí me pareció que se alegraba– le van hacer pasar mucha penuria...” (LAFORET, 2001, p.81). Já Juan e suas outras irmãs casadas, as quais não vivem na Rua de Aribau, a acusam do suicídio de Román e das demais desgraças familiares, como narra Andrea:

[...] Oí una voz de mujer:
 -Le malcriaste. Recuerda que le malcriabas, mamá. Así ha terminado...
 -Siempre fue usted injusta, mamá. Siempre prefirió usted a sus hijos varones. ¿Se da cuenta de que tiene usted la culpa de este final?
 -A nosotras no nos has querido nunca, mamá. Nos has despreciado. Nos has humillado. Siempre te hemos visto quejarte de tus hijas, que, sin embargo, no te han dado más que satisfacciones...; ahí, ahí tienes el pago de los varones, de los que tú mimabas...
 -Señora, deberá dar usted mucha cuenta a Dios por esa alma que ha mandado al infierno.

[...] Hijos, ¡yo os he querido a todos! [...]

-No hay más que ver la miseria de esta casa. Te han robado, te han desposado, y tú, ciega por ellos. Nunca nos has querido ayudar a nosotras cuando te lo hemos pedido. Ahora nuestra herencia se le ha llevado la trampa... Y para colmo, un suicidio en la familia...

-He acudido a los más desgraciados... A los que me necesitaban más.

-Y con ese procedimiento los has acabado de hundir en la miseria. Pero ¿no te das cuenta del resultado? ¡Si al menos fueran ellos felices, aunque estuviéramos nosotras despojadas; pero, ya lo ves, lo que ha sucedido aquí prueba que tenemos razón!...

-Y ese desgraciado Juan que nos escucha: ¡casado con una perdida, sin saber hacer nada de provecho, muerto de hambre!

[...] –Juan, hijo mío – dijo la abuela -. Dime tú si tienen razón. Dime tú si crees también que eso es verdad...

Juan se volvió enloquecido.

-Sí, mamá, tienen razón... ¡Maldita seas! Y ¡malditos sean ellos todos! (LAFORET, 2001, p.213-214)

Acusar a avó pelos problemas do presente é, talvez de modo ingênuo e redutor, culpar o passado pelas agruras (parcialmente fantasmagóricas) do presente, também. As acusações de Juan, Angustias e suas outras irmãs em detrimento de sua mãe se configuram com a mesma relação de defesa que ela empregara com eles, ou seja, justificar-se, ou acusar o outro, para esconder ou amenizar as evidências de sua própria responsabilidade.

Trata-se da existência de um ciclo em que se retoma o passado pela culpa, ou pela acusação para livrar-se da culpa. O que não encontramos em Nada é o enfrentamento do passado para que possam seguir em frente – não há perspectivas de futuro. As personagens parecem debater-se com a presença do que já foi vivenciado na casa, pelo amontoado de coisas velhas que fazem parte de um passado que elas idealizam. Muitas vezes, trata-se de espaços em desordem, sem conserto, cheios de objetos inúteis, dos quais não conseguem desprender-se, por acreditarem que esses objetos portam consigo uma carga de lembranças do que fora a família no passado.

Por outro lado, esses artefatos criam uma relação de semelhança e complemento da personalidade de algumas personagens, criando uma espécie de ambientação reflexa. O estúdio de Juan exterioriza seus sentimentos, por exemplo, seu anseio desesperado de ser reconhecido como pintor. O quarto de Angustias opõe-se à desorganização de toda a casa, e está em consonância com peculiaridades da própria personagem. Em um dos diálogos com sua sobrinha, Román reflete sobre os objetos empilhados no interior da casa da família:

A mí me gustan las cosas [...] Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos... y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza. Por lo demás, no te forjes novelas: ni nuestras discusiones ni nuestros gritos tienen causa, ni conducen a un fin... (LAFORET, 2001, p.34).

Não sabem como tratar tais objetos, e, por isso, eles encontram-se cheios de tristeza, de culpas, o que provoca certo efeito de melancolia. Não nos esqueçamos, porém, que a melancolia presente nos objetos da casa da avó está relacionada ao valor emocional associado ao passado, diferentemente da melancolia representada pelos objetos do quarto de Román, pautada em aspectos de sua personalidade.

Ao declarar para a sobrinha que gosta do excesso de objetos no interior da casa, Román acaba por delinear uma das características da personalidade melancólica sublinhadas por Scliar: “A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo, diz Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas” (SCLIAR, 2003, p.85). Todavia, segundo Lages,

O mundo dos objetos é o mundo da morte, do ausentar-se de toda significação. Por isso mesmo, ele é (sobre)carregado de história. As coisas do mundo natural só podem adquirir história do ponto de vista de sua evolução orgânica: elas nascem, crescem e morrem. Sua história, aparentemente, é sinônimo de uma pacífica circularidade; entretanto, sustenta Benjamin, também a natureza sofre, entristece, só que essa tristeza permanece incomunicável dentro dela, já que o ser humano não é capaz de interpretar sua linguagem. A natureza só fala por atribuição humana de alguma linguagem, por hipótese; contudo, como aponta Benjamin, a expressão hipotética de sua linguagem seria um lamento, uma expressão de tristeza, pois a mudez é em si sinal de disposição fundamentalmente melancólica, já que a ideia de uma linguagem ausente confina com a de uma morte presente na ausência (LAGES, 2007, p.156-157).

Desse modo, os objetos presentes nos espaços descritos na narrativa de *Nada* funcionam, em sua mudez, como via de comunicação da melancolia das próprias personagens. Os objetos importam mais para Román do que os indivíduos da família, como ele mesmo observa em uma de suas conversas com Andrea:

La imagen de Ena, borrada todos aquellos días, se dibujaba en mi imaginación con un vago perfil. Perseguida por esa idea pregunté a Román:

-¿Tú no tienes amigos?

-No – Román me observaba–. Yo no soy un hombre de amigos. Ninguno de esa casa necesita de amigos. Aquí nos bastamos a

nosotros mismos. Ya te convencerás de ello...

-No lo creo. No estoy tan segura de eso... Hablarías mejor con un hombre de tu edad que conmigo...

Las ideas me apretaban la garganta sin poder expresar.

Román tenía un tono irritado, aunque sonreía.

-Si necesitara de amigos los tendría, los he tenido y los he dejado perder. Tú también te hartarás de todo... ¿Qué persona hay, en este cochino y bonito mundo, que tenga bastante interés para aguantarla? Tú también mandarás a gente al diablo dentro de poco, cuando se te pase el romanticismo de colegiala por las amistades (LAFORET, 2001, p.70).

Em *Nada*, a obsessão pelo passado culmina em melancolia porque as personagens acabam desvelando, por vezes, sofrimentos e culpas que lhes impedem de vivenciar o presente. Nesse sentido, é como se o passado estivesse em toda parte, na casa, nas conversas, nos amores, nos dramas. Tudo o que acontece na narrativa está relacionado a passados. Andrea narra essas vivências passadas que, na verdade, no que diz respeito à casa, na maioria das vezes não são suas experiências, mas de seus familiares.

Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin fala sobre o narrar como uma arte em via de extinção porque os indivíduos estão privados e não conseguem mais intercambiar experiências, o que acontece porque a própria experiência encontra-se em um estado de declínio. Visto que as experiências estão em decadência, a narração não tem mais as mesmas características tradicionais: “E entre as melhores narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p.198). No entanto, as narrativas ainda objetivam o intercambio de experiências, como ressalva W. Benjamin:

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila (BENJAMIN, 1989, p.107).

Nesse sentido, “a solidão [...] é causa e consequência da melancolia” (SCLIAR, 2003, p.72). Na narrativa de *Nada*, por vezes, procura-se imitar, no plano da

representação, a perspectiva de um narrador autêntico, cujas experiências são provenientes de toda a sua trajetória, seja como viajante, seja como quem viveu e acumulou vivências em um determinado lugar e uma determinada época. No entanto, já não se trata do narrador da tradição oral capaz de comunicar experiência plena. Andrea comunica um conjunto de vivências que, no contexto, constituem o seu arcabouço material e a sua autoridade, ao mesmo tempo em que lhe proporcionam certa aprendizagem.

Benjamin menciona a Primeira Guerra Mundial para explicar esse déficit da experiência, no contexto de seu ensaio, afirmando que, com o conflito bélico, veio um movimento que persiste posteriormente: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1987, p.198). Na diegese do romance de Laforet, uma situação semelhante pode ser observada, apesar de se tratarem de guerras diferentes – não mais (apenas) a Primeira Guerra Mundial, mas a Guerra Civil espanhola. Tal pobreza quanto à experiência comunicável é visível não somente nas personagens que combateram na guerra, como é o caso dos irmãos Juan e Román, mas em todas aquelas que fazem parte da família ou mantiveram alguma relação com ela, no passado. Essa mudez ocorre justamente nos “nada (s)” da narrativa: não se sabe nada, não se vê nada, não se sente nada. São justamente os silenciamentos – que guardam os segredos – que interferem nas relações dos indivíduos.

O silenciamento de questões do passado não resolvidas entre Román, Juan e Gloria acaba por provocar as discussões entre os dois irmãos, os espancamentos a que Juan submete sua esposa e a relação de ódio *versus* amor e/ou desejo entre Román e Gloria. Mas esse silêncio não se restringe ao triângulo formado por Gloria e os dois irmãos, ele atinge os demais integrantes da família, como é a avó de Andrea:

GLORIA.- Román antes me quería mucho. Y esto es un secreto grande, Andrea, pero estuvo enamorado de mí.

ABUELA.- Niña, niña. ¿Cómo iba a estar Román enamorado de una mujer casada? Te quería como a su hermana, nada más... (LAFORET, 2001, p.40).

Tal segredo, porém, acaba minando a relação entre Gloria e Juan, deixando-a desprovida de confiança e repleta de violência física e psicológica:

me di cuenta de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería

estar pegando una paliza bárbara. Me senté en la cama pensando si valdría la pena acudir. Pero los gritos continuaban, seguidos de las maldiciones y blasfemias más atroces de nuestro rico vocabulario español. Allí, en su furia, Juan empleaba los dos idiomas, castellano y catalán, con pasmosa facilidad y abundancia.

Me detuve a ponerme el abrigo y me asomé por fin a la oscuridad de la casa. En la cerrada puerta del cuarto de Juan golpeaban la abuela y la criada.

-¡Juan! ¡Juan! ¡Hijo mío, abre!

-Señorito Juan, ¡abra!, ¡abra usted!

Oíamos dentro tacos, insultos. Carreras y tropezones con los muebles. El niño comenzó a llorar allí encerrado también y la abuela se desesperó. Alzó las manos para golpear la puerta y vi sus brazos esqueléticos.

-¡Juan! ¡Juan! ¡Ese niño!

De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despida, medio desnuda y chillando. Juan la alcanzó y aunque ella trataba de arañarle y morderle, la cogió debajo del brazo y la arrastró al cuarto de baño... (LAFORÉ, 2001, p.100).

Tais brigas não apresentam uma razão clara ou fundamental, baseando-se apenas na falta de confiança de Juan em relação a Gloria e na desconfiança de que tenha ocorrido uma traição envolvendo sua esposa e seu irmão. Por outra perspectiva, notamos que Román aparece como manipulador desse silêncio existente a seu favor. Angustias também se encontra imersa nesse universo marcado pela mudez, calando os segredos que não pode vivenciar publicamente, em razão de suas crenças. E, por fim, há o silêncio de Andrea sobre si mesma, pois sabemos muito pouco a seu respeito. Trata-se, enfim, de uma imensidão de elipses preenchidas insatisfatoriamente por nada(s).

Benjamin ainda observa que, anos depois da Primeira Guerra Mundial, surgiram vários livros que tratavam do assunto, entretanto nenhum tinha relação com a experiência passada de boca em boca. No âmbito da Guerra Civil espanhola, Colmeiro (2005) alega que a repressão franquista afetava a troca de experiências, visto que, além do trauma e da dor já impostos pela guerra propriamente, que dificultavam a recuperação e narração da memória histórica, ainda havia a censura, que impedia a reconstituição da memória.

Tal censura concretizava-se por meio de um programa de estado com o objetivo de cercear a memória coletiva, trocando-a por “una memoria, una identidad, una lengua y una religión” (COLMEIRO, 2005, p.58) oficiais e unitárias a que se contrapunha, entretanto, “la contra-memoria, la memoria reprimida, silenciada y exiliada interiormente que se niega a permanecer secuestrada y trata de contestar y presentarse” (COLMEIRO, 2005, p.58).

A narrativa de *Nada*, mesmo que por meio de suas personagens imersas em silêncios reais e simbólicos, também consegue driblar essa censura que se pretende totalitária, pois, apesar de não tratar especificamente da guerra, aponta para seus efeitos. Através de uma fábula clara, porém com uma trama articulada a vários núcleos dramáticos – as vivências de Andrea com a família em Aribau, os conflitos internos da família, as vivências de Andrea em Barcelona, na universidade e com os amigos, etc. –, Andrea vai apresentando, em tom de conversa, esses núcleos formados por suas vivências.

Mas é uma conversa que trabalha de forma sensível os desastres, principalmente psicológicos, que a guerra e, depois, o regime franquista ocasionaram nos indivíduos representados na diegese. Em “Experiência e pobreza”, Benjamin mostra outro lado da pobreza de experiência, que não é mais exclusividade de alguns, mas é, sim, compartilhada pela humanidade, uma vez que se trataria, então, de uma nova barbárie que, no entanto, pode impulsionar o indivíduo à reflexão e a alguma(s) perspectiva(s):

Entre os grandes escritores sempre existiram homens implacáveis que operam a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia nessa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema – uma discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do principio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras (BENJAMIN, 1987, p.116).

Em *Nada*, Andrea, como narradora, necessita abrir-se, comunicar-se de alguma maneira, mas se comporta como uma personagem observadora, que pouco fala, que raramente conversa com as demais personagens. Esse anseio de comunicar-se e de dividir suas vivências e impressões é oriundo da vontade de expulsar de dentro de si os dramas vivenciados e internalizados a partir das vivências dos outros (especialmente os membros de sua família), numa tentativa de não se deixar aprisionar pelos silenciamentos frequentes nas demais personagens da casa. O tom de conversa com que

ela narra suas vivências e as das demais personagens com quem conviveu acaba por tornar-se um caminho alternativo, para seguir em frente, ao seu modo, visto que continua solitária nesse trabalho de recontar o que passou e, ao mesmo tempo, retoma o mesmo ciclo de seus familiares, ainda que o faça de outro lugar simbólico: o passado é recordado, interiorizado e ressignificado.

A memória, enquanto matéria narrativa, aparece silenciada, cheia de lacunas e espaços abertos e doloridos. É, segundo Colmeiro (2005), a memória no pós-guerra franquista, que é, por vezes, dominada pelo poder e chega a fazer com que alguns artistas se policiem também:

En *Nada* (1945), de Carmen Laforet, asistimos al drama de la memoria desvencijada y traumatizada; el pasado permanece oculto y desconocido, reprimido y silenciado; se trata de un pasado borroso que se ha convertido en un tabú que funciona estructuralmente como centro de la narración: un pasado de que casi nadie habla, pero cuyos efectos se ven en todo momento: la casa desolada, la familia vencida y desunida, la ciudad derrotada y ocupada, los personajes rotos, desechos, enloquecidos, movidos por el odio y el rencor. En un ambiente insano y enrarecido, de todavía recientes cicatrices a flor de piel, resulta especialmente notable el gran vacío de un pasado borrado, de ideales perdidos e ilusiones olvidadas, un pasado que se ve convertido en humo, en polvo, en sombra en *nada* (COLMEIRO, 2005, p.60).

Tais lacunas e espaços abertos, vias potenciais de ação, constituem-se em críticas e questionamentos no e também do próprio texto. São os mistérios em que a trama de *Nada* envolve o leitor, e que levam a diversas questões, que Laforet levanta em sua trama como estratégias para atrair a atenção do leitor, mas, ao mesmo tempo, no universo da história narrada, ligam as personagens aos conflitos sociais, às imposições religiosas e às próprias censuras políticas da época.

Colmeiro (2005) aponta para o fato de Andrea ser uma personagem sem memórias, no sentido das memórias relacionadas ao passado recente – a guerra –, já que em nenhum momento do texto ela faz referências entre si e seus próprios traumas do conflito bélico, o que se justifica superficialmente na narrativa pelo fato de ela ter estudado em um colégio interno, além de ter vivido numa região afastada e interiorana durante o período de conflitos entre nacionalistas e republicanos, o que teria colaborado para que suas experiências em relação à guerra fossem atenuadas. Contudo, no decorrer da diegese, ela vai tomando consciência desse passado, seja pelas marcas dele em seus

familiares, ou pelas memórias que pouco a pouco se revelam.

Colmeiro (2005) chama atenção, entretanto, para o fato de que o descobrimento desse passado, e, portanto, a transgressão do tabu pré-estabelecido por causa do silenciamento dessa memória, ocasiona o clímax do romance e também seu ponto trágico, com a morte de Román. Há, então, um novo silenciamento que restitui certa normalidade à trama. Ainda que o redescobrimento do passado em relação à Román seja o que causa maior impacto na diegese, por culminar em seu suicídio, outros descobrimentos acabam por ter o mesmo sentido na narrativa, com a transgressão do passado, o novo silenciamento e a inevitável melancolia. O que, por um lado, é um silenciamento desfeito, por outro culmina numa descoberta carregada de lacunas que põem em xeque a biografia de Román e, de certo modo, dá continuidade ao conjunto de relações melancólicas presentes na história narrada:

Me quedé perpleja, como si hubiera metido mis manos en algo sucio, sin saber qué hacer ni qué decir.

Terminé el día de Navidad en mi cuarto, entre aquella fantasía de muebles en el crepúsculo. Yo estaba sentada sobre la cama turca, envuelta en la manta, con la cabeza apoyada sobre las rodillas dobladas.

Fuera, en las tiendas, se trenzarían chorros de luz y la gente iría cargada de paquetes. Los belenes armados con todo su aparato de pastores y ovejas estarían encendidos. Cruzarían las calles, bombones, ramos de flores, cestas adornadas, felicitaciones y regalos.

Gloria y Juan habían salido con el niño. Pensé que sus figuras serían más flacas, más borrosas e perdidas entre las otras gentes. Antonia también había salido y escuché los pasos de la abuelita, nerviosa, esperanzada como un ratoncillo, husmeando en el prohibido mundo de la cocina; [...] Arrastró una silla para alcanzar la puerta del armario. Cuando encontró la lata del azúcar oí crujir los terrones entre su dentadura postiza.

Los demás estábamos en la cama. Tía Angustias, yo y allá arriba, separado por las capas amortiguadas de rumores (sonidos de gramófono, bailes, conversaciones bulliciosas) de cada piso, podía imaginarme a Román tendido también, fumando, fumando...

Y los tres pensábamos en nosotros mismos sin salir de los límites estrechos de aquella vida. Ni él, ni Román, con su falsa apariencia endiosada. Él, Román, más mezquino, más cogido que nadie en las minúsculas raíces de lo cotidiano. Chupada su vida, sus facultades, su arte, por la pasión de aquella efervescencia de la casa. Él, Román, capaz de físgar en mis maletas y de inventar mentiras y enredos contra un ser a quien afectaba despreciar hasta la ignorancia absoluta de su existencia.

Así acabó para mí aquel día de Navidad, helada en mi cuarto y pensando estas cosas (LAFORET, 2001, p.63).

Podemos ressaltar três pontos importantes do trecho acima. O primeiro é a

reação de Andrea ao quebrar o silêncio. No primeiro e no segundo parágrafos, ela encontra-se perdida e, inclusive, o posicionamento do seu corpo é tipicamente melancólico, típico de um estado de reflexão: a cabeça apoiada sobre os cotovelos dobrados, que lembra tanto *O pensador*, de Rodin, quanto certas obras de arte que expressam a melancolia.

O segundo ponto, que envolve tanto Andrea quanto Angustias e Román, é o fechar-se para o mundo, de modo a deixar aprisionarem-se somente às coisas da casa de Aribau, ainda que haja alguma consciência de que aquilo que se encontra fora das vivências da família seja mais agradável ou mais bonito ou comunique algum sentido positivo para a existência das personagens – “Fuera, en las tiendas, se trenzarían chorros de luz”. Mesmo que vejam o mundo lá fora, as personagens não se movimentam ou se introduzem nele, de fato. Por fim, o terceiro aspecto é a incapacidade de abrir-se para o outro, que é inferida no penúltimo parágrafo da citação, quando a narradora afirma que os três (ela, Angustias e Román) só pensam em si mesmos.

Não podemos deixar de enfatizar a que Andrea não é dona dessas memórias, ela estabelece algum tipo de contato com elas apenas por meio das personagens e dos objetos da casa de Aribau, ou de outras personagens que outrora tiveram algum vínculo com sua família – como é o caso da mãe de Ena. Outra vez observa Andrea:

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea... Y sin embargo, habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones de porvenir y se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román. El resultado parecía ser aquella inesperada tristeza. (LAFORET, 2001, p.38).

Andrea está perceptivelmente contagiada pelo clima de apego ao passado, pelos segredos e mistérios de sua família. Essas histórias, ainda que escuras e com mau odor, ou seja, impregnadas de sujeira, passaram a ser a ter grande importância para Andrea, invadindo-lhe a vida e tornando-se o seu grande interesse. Essa característica do contemplador que se interessa pelo mais simples, por qualquer coisa em potencial, é algo que podemos relacionar ao estado do convalescente, tratado tanto por Baudelaire

quanto por Benjamin. Para o primeiro, a convalescência é uma volta à infância, em que a criança se interessa, em alto grau, por aquilo que aparentemente é trivial. “A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre *inebriada* [...] É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*” (BAUDELAIRE, 1997, p.18-19).

Mas o olhar fixo e estático não permite que Andrea se perceba a si mesma, deixando-se de lado, esquecendo-se de seus sonhos. Esse empobrecimento do próprio eu é uma característica típica da melancolia, segundo Freud:

El melancólico muestra, además, otro carácter que no hallamos en la aflicción: una extraordinaria disminución de su amor propio, o sea un considerable empobrecimiento de su *yo*. En la aflicción, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el *yo* lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente (FREUD, 1968, p.1076).

A diminuição do amor próprio e o crescente desejo de observar o outro são características que se acentuam em Andrea, tornando-a mais observadora e, em consequência, mais curiosa: “Algunas veces veía un hombre, una mujer, que tenía en su aspecto algo interesante, indefinible, que se llevaba detrás de mí fantasía hasta el punto de tener ganas de volverme y seguirles” (LAFORET, 2001, p.30). comporta-se, nesse sentido, como o convalescente, que

Atrás das vidraças de um café [,,] contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado a pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios de vida; como estava prestes a tudo esquecer; lembra-se que quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível (BAUDELAIRE, 1997, p.17).

Tal estado é semelhante ao de Andrea, em cujo espírito descomprometido, aberto à imaginação, típico também do artista e da criança, há uma disposição a interessar-se por tudo ao seu redor: “el encanto de desmenuzar el alma, el roce de la sensibilidad almacenando durante años...” (LAFORET, 2001, p.49-50). Andrea está identificada, então, como um indivíduo não afinado às normas e às convenções sociais pautadas numa ideia de ordem, que minam as ações da subjetividade. Sua perspectiva, no

entanto, entra em crise a realidade opressiva e repressiva que ela passa a vivenciar na casa da família quando vai para Barcelona.

A transgressão de Andrea em relação às outras mulheres da narrativa é marcada pela rebeldia, pelo recusar-se a agir segundo as normas impostas tanto pela igreja quanto pelo regime franquista. Por essa perspectiva, Andrea inaugura um novo tipo de personagem feminino – para a época em que foi escrito o romance. Andrea representa a “chica rara”.¹⁰ Andrea é uma anti-heroína, o que faz de *Nada* um romance peculiar e distinto dos que até então circulavam no meio literário espanhol: “Andrea no tiene nada en absoluto que ver con [...] ninguna otra protagonista femenina que yo conozca anterior a su aparición” (GAITE, 2014, p.3).

¹⁰ Denominação criada por Carmen Martín Gaité.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada apresenta uma vasta fortuna crítica, todavia, apesar de a melancolia ser um aspecto tão presente na obra, não há análises detidas que tratem de suas representações. Nesse sentido, este trabalho cumpre a tarefa de colocar em discussão tais aspectos da configuração discursiva desse romance, ao analisarmos como a melancolia está intrinsecamente ligada ao período que as personagens vivenciam, e também ao período em que a própria Laforet narra as vivências de Andrea em Barcelona: o pós-guerra civil.

A melancolia se manifesta todas as vezes que Andrea tenta se impor como personagem ativa na diegese, tentando fugir do seu papel de espectadora. Todas as vezes que se impõe como protagonista que vivencia sua história, acaba triste, melancólica. A melancolia de Andrea se desenvolve por duas perspectivas que se inter-relacionam: a primeira associada às noções de perda, resultante de impressões ilusórias que a narradora-protagonista tem em meio às outras personagens, e culmina numa busca infundável por descobrir os segredos e dramas que envolvem a casa da Rua de Aribau e que a prendem cada vez mais ao emaranhado e fechado mundo de seus familiares, provocando-lhe certa diminuição do seu amor próprio. Todavia, esse sufocamento proporcionado pela curiosidade de descobrir os mistérios sombrios da casa acabam por direcionar Andrea a uma fuga em busca da beleza estética, fazendo com que ela sonhe, fantasie e se envolva irremediavelmente com o mundo que apreende nas expressões da arte, proporcionados por seu tio Román, depois a mãe de Ena e por fim a própria cidade de Barcelona e suas paisagens.

Nada surge no contexto do pós-guerra civil espanhol com um propósito humanizador em que através dos silenciamentos representados pelos dramas da família Brunet acabam por evidenciar e falar daquele período difícil, contribuindo enquanto tentativa de reflexão com vistas a superação dos traumas passado imediato e do passado de crise. Ao escrever *Nada* Laforet utiliza-se de uma escrita pautada em traços melancólicos, tendo em vista que, ao utilizar-se de Andrea como narradora e protagonista, mas simultaneamente, uma personagem observadora, tal como o convescente de Baudelaire - que repousa em uma janela vendo os transeuntes nas ruas -, não participa efetivamente das ações vivenciadas, principalmente, por seus familiares, no entanto retoma e toma para si os dramas do passado absorvidos a partir da convivência com os Brunet. Essa retomada do passado, esse apego as coisas velhas e empoeiradas da casa de seus avós, o baixo interesse por si só, são peculiaridades que

vão delineando uma Andrea melancólica, triste, no decorrer da diegese do romance.

Ao idealizar e criar Andrea Laforet rompe com padrões estéticos-artísticos, criando uma protagonista que além de não protagonizar, propriamente dita, suas histórias, também não possui características similares as personagens principais femininas até então criadas por autoras femininas. Andrea não possui um par romântico, nem narra uma história de amor, seus ideais estão longe dos que se enquadrariam como “coerentes” para as mulheres da época e para o ideal de mulher imposto pela ditadura franquista. É ainda uma personagem melancólica e encontra na melancolia uma forma de refletir e criticar os modelos vigentes – traço em comum com a literatura. E, ainda que, essa melancolia representada na diegese do romance de Laforet, possa ser vista e entendida hoje com traços que parecem apontar para uma perspectiva fantasmagórica, no contexto de escrita e publicação do romance eles estão associados a um contexto muito próximo cuja superação supunha, necessariamente, a passagem do tempo e a elaboração, na linguagem, de narrativas que permitissem superá-lo. Assim, em certa medida *Nada* consegue cumprir seu papel a partir do momento em que expõe, mesmo que, paradoxalmente, através de silêncios os dramas calados no momento de sua publicação.

REFERÊNCIAS

- BARTRA, Roger. *Cultura y melancolia: las enfermedades del alma en la España del siglo de oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985c. p. 165 – 196.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-119.
- _____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 197-221.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. De J. C. M. Barbosa e M. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-145.
- CÁCERES, Rodríguez; PEDRAZA, M. Jiménez; B, Felipe. La posguerra. In: *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- CACHERO, J.M. Martínez. *La novela española entre 1936 y el fin del siglo*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- COLMEIRO, José F. *Memória e identidade cultural*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- FREUD, S. El malestar en la cultura. In: _____. *Obras completas*. (vol. 3) Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. p. 01-65.
- _____. Aflicción y Melancolia. In: _____. *Obras completas I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967. p.1075-1082.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAITE, Carmen Martín. *La chica rara*. Disponível em: http://www.carmenlaforet.com/vista_por/11.%20Carmen%20Martin%20Gaitte.%20La%20chica%20rara..pdf. Acesso em: Janeiro de 2014.
- GÓMEZ , Antonio F.S. *Síntesis Plástica Escultórica: Figuración Expresionista*. 1997. 337p. Tese (Doutorado em Escultura) Universidade Complutense de Madrid.
- LAFORET, Carmen. *Laforet por Carmen Laforet*. Disponível em: www.carmenlaforet.com/vista_por/C.L.%20vista%20por%20C.L..pdf. Acesso em Fev de 2014.
- _____. *Nada*. Barcelona: Bibliotex, S.L., 2001.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MANTELLÁN, Salvador C. Aproximación al contexto del personaje novelesco: Los personajes en *Nada* de Carmen Laforet. In: ____. *La estrutura mística del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978, p 177-201.

MINARDI, Adriana. *Trayectos urbanos: paisajes de la post-guerra en Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa. Net, Madrid, jun. 2005. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>. Acesso em: Jan de 2014.

MOCEK, Izabela. *Nada de Carmen Laforet: el proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de emancipación femenina*. 2005. 59p. Monografía. (Máster en Educación en Igualdad de Género y Políticas de Igualdad) – Universidade de Vigo.

NADA, Direção de Edgar Neville. Madrid: 1947.

SARTRE, J.-P. *O ser e o nada*. Trad. Paulo Perdigão. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2007

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos tópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Margareth. *Desastres do Pós-guerra civil espanhola: uma leitura de Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos e *Nada*, de Carmen Laforet. 196p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo.

SOUZA, Ana Paula de. *A sociedade metonimizada do romance Nada de Carmen Laforet*. 2007. 116p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.