

POLIFONIA	GUIABÁ	EdUFMT	V. 14	p. 15-40	2007	ISSN 0104-687X
-----------	--------	--------	-------	----------	------	----------------

UM OLHAR AO ESPAÇO DOMÉSTICO DA SOCIEDADE ESPAÑHOLA DE PÓS-GUERRA

Rhina Landos Martínez André*
Ana Paula de Souza**

RESUMO: Na Espanha recém saída da conturbada crise política que levou o país à deflagração da Guerra Civil, emergiu uma renovação estética na produção narrativa que exprimia o sentimento espanhol de derrota, a frustração dos ideais políticos e a angústia da falta de horizontes e perspectivas. Uma das primeiras autoras a despontar com esta tendência foi a jovem escritora Carmen Laforet, com o romance *Nada*. Neste trabalho mostramos que na composição espacial dessa narrativa a casa familiar é símbolo representativo da violenta realidade social vivida na Espanha, durante o imediato pós-guerra civil.

PALABRAS-CLAVE: Carmen Laforet, literatura espanhola, produção narrativa, guerra civil espanhola.

A LOOK INTO THE DOMESTIC SPACE OF THE POST-WAR SPANISH SOCIETY

ABSTRACT: In the Spain recently freed from the political crisis that culminated with the deflagration the Spaniard Civil War, emerged an aesthetics renovation in the narrative production which takes out the Spaniard feeling of defeat, the frustration of political ideals and the worry of the missing horizons and

* Professora do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem (MeEL) da UFMT.

** Mestre em Estudos de Linguagem (MeEL) pela UFMT e professora da UNEMAT.

perspectives. One of the first authors to initiate this tendency was the young writer Carmen Laforet, with the book *Nada*. In this paper, we demonstrate that the composition created in this narrative, the house is a representative symbol of the violent and social reality lived in Spain, during the post-war period.

KEY-WORDS: Carmen Laforet, spanish literature, production narrative, spaniard civil war.

Introdução

A escritora Carmen Martín Gaité registra que recém terminada a Guerra Civil Espanhola, o país convivia com uma propaganda oficial que condenava o desperdício econômico e exigia obediência a um padrão comportamental claramente influenciado pela doutrina da Igreja Católica e pelos ideais dos grupos conservadores, ambos os segmentos responsáveis pela manutenção da ideologia do Estado junto à população (1987, p. 17). A miséria, a repressão e a violência são escamoteadas por um discurso corrente de vitória dos *nacionalistas*, representados ideologicamente pela imagem positiva dos *bons*, que haviam derrotado a face *má* da sociedade espanhola - os *republicanos*. O trabalho infatigável do cidadão espanhol era colocado como único meio de contribuir com a reconstrução, não apenas da economia, como também do sentimento de moralidade do país. Este ambiente de pós-guerra vai ser metonimizado por Laforet, de maneira muito peculiar, na narrativa *Nada*. De título curioso, a obra revela um ano de história de Andrea, uma jovem órfã de apenas dezoito anos de idade que desembarca na cidade de Barcelona para cursar Letras e Filosofia. Na cidade “adorada en sus sueños por desconocida” (LAFORET, 2003, p. 13), a protagonista- narradora vai viver com a família materna em uma casa localizada na região central da capital catalã. A residência, assim como tantos outros edifícios das principais urbes espanholas, sobrevive ao rastro de destruição provocado pela guerra, embora mantenha registradas em suas paredes as marcas da destruição. Ao adentrar este espaço irreconhecível à sua

memória infantil, Andrea descobre que não é apenas o edifício que se encontra entre escombros. Estão também destroçadas a dignidade e a esperança de seus familiares. Como forma de compensação para a frustração latente no interior da casa da família, a personagem se sente reconfortada nos diversos ambientes da cidade, sobretudo na universidade, lugar onde estabelece relações de amizade e onde se permite experienciar a liberdade que sua alma juvenil anseia. Nesse sentido, pela relevância com que a autora caracteriza a ambiência romanesca estudaremos qual a relação que o espaço ficcional da casa e o ambiente familiar mantêm com a realidade social que o contextualiza.

A literatura num espaço social de escassez

Estudiosos das coordenadas históricas e culturais da Espanha de pós-guerra, entre os quais Angel Basanta (1985, p. 11) e Rodríguez Puértolas (1987, p. 84) afirmam que a vida cultural no país sofreu significativa alteração, sobretudo por conta do exílio e do desaparecimento de artistas e intelectuais perseguidos pelo autoritarismo *franquista*. A circulação no país da produção literária internacional estava censurada, assim como estavam proibidas as obras escritas por autores espanhóis exilados. O governo fomentava a tradução e a leitura de literatura estrangeira de qualidade questionável, além de incentivar uma produção de apologia declarada ao *regime franquista*. A criação de prêmios literários como o *Nadal*¹, em 1945, procurava estimular a produção literária ante aquele cenário de completa estagnação. Os escritores que permaneceram no país tiveram de habituar-se a uma produção literária sufocada pela arbitrariedade, o que gerou um forte sentimento de auto-censura. Segundo Basanta (1985,

¹ Prêmio instituído no ano de 1945 para estimular a criação literária e artística na Espanha. O país vivia um momento de crise no setor cultural devido ao exílio e a morte de vários de seus melhores artistas durante a Guerra Civil. Carmen Laforet foi a primeira autora a receber o prêmio por sua inaugural obra *Nada*, publicada no mesmo ano de fundação do prêmio que é, ainda nos dias atuais, um dos mais tradicionais naquele país.

p.11), a inacessibilidade à produção literária internacional e à boa parte da literatura espanhola, fez com que os jovens escritores da geração que começava a despontar, assumissem uma postura de autodidatismo e criassem uma forma diferente de expressar esteticamente o que se vivia durante aqueles anos de opressão, sem ferir, no entanto, os limites da censura. Essa nova geração de escritores foi denominada por vários estudiosos como *Generación de 1936*, uma vez que a maior parte de seus autores viveu o horror da Guerra Civil durante sua juventude e começou sua produção literária durante o conflito, intensificando-a após o seu término, em 1939. É nesse cenário sócio-cultural que surge o romance *Nada*, escrito pela jovem autora Carmen Laforet que, aos 23 anos de idade, vence a primeira convocatória do *Premio Nadal*. No romance, a protagonista Andrea deixa uma pequena cidade no interior da Espanha para estudar na grande Barcelona. Nesta cidade se vê obrigada a conviver com parte de sua família materna, pessoas com as quais não mantinha contato desde a infância. Trata-se de seres que representam a decadente classe média espanhola e que demonstram, em sua constituição psicológica perturbada, as conseqüências da violência da recém terminada Guerra Civil. Num retrato realista da penúria material e humana provocada por um regime arbitrário, a realidade do entorno social se traduz em desentendimentos brutais pelo domínio do poder nas micro-relações familiares. Ao longo da narrativa, a protagonista atravessa o caminho de transição entre a adolescência e a vida adulta. Esse processo, naturalmente conturbado em sua própria essência, torna-se potencialmente doloroso para Andrea, que acumula mais decepções que encantos ao ter sua existência cindida entre um decadente espaço doméstico de relações humanas degradadas e o espaço universitário, lugar onde a jovem não encontra mais que superficiais amizades que reforçam a inferioridade de sua condição social.

Segundo a crítica especializada, na obra de Laforet, um dos elementos romanescos construído com propriedade pela autora, são as personagens, sobretudo aquelas que representam os papéis femininos. Ao criá-las, a autora se desvencilha do

arquétipo das protagonistas das chamadas *novelas rosas*². De acordo com Teresa Rosenvinge (2005, p. 7), dedicada a estudar às personagens femininas da narrativa laforetiana, a escritora se tornou uma espécie de precursora do romance feminista em plena Espanha *franquista*, pois, sua preocupação estava em relatar a amargura diária imposta às mulheres vítimas da repressão de um discurso oficial que pretendia torná-las repetidoras e mantenedoras do respeito aos valores morais e religiosos de subjugação feminina:

Para medir el valor exacto que tiene la obra de Carmen Laforet hay que recordar que lo que escribió fue escrito en la peor España posible, en un país maniatado donde las mujeres solteras y casadas eran ciudadanas de segunda a las que se les exigía obediencia, recato, sumisión, laboriosidad, etcétera. Mujeres de las que se dudaba cuando osaban traspasar la frontera entre el mundo de lo privado, la casa y la familia, y lo público, y a las que se quiso educar sólo para ser estupendas amas de casa, deliciosas y poco más. Carmen Laforet demostró lo que las mujeres eran escribiendo sobre ellas, mujeres de carne y hueso, mujeres reales con las que creó un extenso retrato literario al que siempre se deberá acudir cuando alguien quiera saber cuál fue el papel de las mujeres durante el franquismo y cuál fue el papel que se les quitó. (ROSENVINGE, 2005, p. 10)

Andrea é uma personagem que atrai de forma especial a atenção da crítica, por ser a primeira personagem a apresentar o anti-convencionalismo que Laforet atribuiria às suas heroínas ao longo de sua produção literária. Segundo Martín Gaité (1999, p.

² Literatura popular de qualidade questionável que circulava entre o público leitor feminino na Espanha nas primeiras décadas do século XX. Segundo Valéria de Marco (2000, p. 251-2), as protagonistas das *novelas rosas* apresentavam perfis bastante corriqueiros. Tratava-se de mulheres geralmente jovens, castas, ingênuas, virtuosas e laboriosas que passavam boa parte da ação narrativa preocupadas em empreender uma difícil batalha contra o mal, da qual saíam sempre vitoriosas. Como prêmio, obtinham o casamento perfeito com um herói idealizado, o que coroava os romances com um clássico e previsível final feliz.

102-5), a originalidade da construção da protagonista do romance *Nada* é um dos maiores méritos dessa narrativa. Desprovida de atributos de beleza física, frustrada em todas as suas tentativas de envolvimento com o sexo oposto e com um comportamento nada habitual para o seu tempo, a jovem estudante é uma perfeita anti-heroína: Andrea surge no cenário ficcional com a dupla função de narrar e protagonizar. Entretanto, o curioso desse romance está no fato de que, as vivências e experiências da personagem são postas em segundo plano. Andrea não protagoniza de fato sua própria história; o aspecto primordial de sua concepção está em seu perspicaz olhar sobre o entorno social, ou seja, em sua função de observar e narrar. Andrea é, antes de mais nada, uma relatora da realidade sócio-histórica conflituosa que a envolve, o que a torna mais que uma simples narradora - transforma-a em testemunha de uma sociedade caótica, conforme explica Martín Gaité:

Precisamente lo innovador de *Nada* está en que Carmen Laforet ha delegado en Andrea para que mire y cuente lo que sucede a su alrededor, en que no la ha ideado como protagonista de novela a quien van a sucederle cosas, como sería de esperar, sino que la ha imbuido de las dotes de testigo. (MARTÍN GAITE, 1999, p. 104-5)

Essa contingência lhe é imposta e a protagonista se quer resiste, entregando-se ao papel para o qual fora destinada, abdicando de seus desejos e expectativas. A consciência da personagem evolui e chega ao final do romance sob a forma de uma constatação definitiva: “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” (p. 208). Essa capacidade de perceber a tensão social subjacente e manifesta-la esteticamente, paradoxalmente aliada à juventude de Laforet, parece constituir um antagonismo que merece destaque na opinião de vários críticos, entre os quais, Barrero Pérez, que se surpreende pela visão desiludida e realista

da jovem escritora, refletida na construção de uma atmosfera romanesca negativa e desesperançada. Este seria, segundo o crítico, o elemento dissonante no contexto da literatura da época, e o que confere à autora um *status* de precursora da narrativa espanhola que seria produzida a partir dos anos 1950.

Essas observações feitas pelos entendidos, a personagem e a obra, na construção da ambiência romanesca são o ponto de partida para compreender como as coordenadas sócio-históricas e culturais estão plasmadas na composição espacial do romance, que são nosso objeto de interesse. Portanto, não podemos ignorar a dicotomia que a princípio se estabelece na oposição entre os dois espaços fundantes da narrativa - o ambiente doméstico e o urbano, conforme afirma Ródenas de Moya (2001, p. 238): “El espacio narrativo, en *Nada*, está inequívocamente dividido en dos, el espacio interior, sombrío y torvo de Aribau, y el espacio exterior de las calles barcelonesas [...]”. (sublinhado nosso).

Desse modo, Laforet estabelece, ante os olhos do leitor, um paradoxo entre o interior da casa da rua Aribau em oposição evidente ao externo da cidade de Barcelona. O primeiro ambiente descrito a partir de sensações visuais, olfativas e auditivas que enfatizam a escuridão, a sujeira, o odor, a desorganização e o aspecto de envelhecimento e inutilidade dos objetos, constitui o que Salvatore D’Onófrío (2004, p. 97-8) entende como representação de um espaço *atópico*³: um símbolo negativo da estada de Andrea na cidade de Barcelona e sua angústia entre aquelas pessoas degeneradas espiritualmente. Em contrapartida, os ambientes externos da cidade de Barcelona, apesar da destruição ocasionada pela Guerra Civil aparecem, na maioria das vezes, por meio de sensações positivas de luminosidade, cor, brilho, cheiros e sabores agradáveis. Estes lugares são, conseqüentemente, o que D’Onófrío classifica como espaços *utópicos*⁴, pois indicam um sentido positivo, simbolizado por lugares idealizados, desejáveis e, portanto agradáveis para quem

³ De acordo com o teórico, a palavra *tópico* vem do grego *topos* que significa *lugar*. Acrescida do prefixo *a* (*atópico*), essa palavra assume uma conotação negativa, ou seja, passa a representar um lugar desagradável à sensibilidade de quem o ocupa.

⁴ A palavra *tópico* acrescida do prefixo *u* (*utópico*) estabelece um sentido de positividade.

os ocupa. A cidade de Barcelona, na significação da narrativa, guardaria a liberdade e a oportunidade de novas experiências vividas por Andrea. Esse possível contraponto entre os ambientes e a simbologia dos lugares ficcionais, faz-nos questionar a função do espaço como forma de testemunho de uma realidade social consternada. Tanto quanto as ações narrativas, a ambiência parece relatar com precisão e veracidade o que se pretende denunciar.

A pesquisadora Adriana Minardi, autora do artigo “Trayectos urbanos: paisaje de la posguerra en” *Nada, de Carmen Laforet, el viaje de aprendizaje como estrategia narrativa*, explica como a autora realiza na escrita, a transposição do olhar sobre o ambiente circundante. Essa estratégia empregada por Laforet é, segundo Minardi, o que possibilita ao leitor “ler os lugares” e deles extrair as informações sobre o contexto que está representado na dinâmica do macro-espaço social, re-significado no micro-espaço narrativo:

Si Andrea habla, es porque habla sobre, no porque se cuestione acerca de si misma; Andrea no necesita un destinatario que construya el sentido, no persuade; Andrea muestra con sus trayectos los efectos del entorno. No habla pero termina hablando por medio de un contexto. Hace hablar a la ciudad, hace hablar al espacio de lo interno (la casa de la calle de Aribau) y de lo externo (Barcelona, sus calles, y la universidad). (...) pero la funcionalidad política del olvido también fue permeable; en esa permeabilidad funciona el desvío, en tanto desconstrucción que permite la lectura de los espacios como huellas, en tanto esquema indicial de una situación socio-histórica. La memoria de la guerra civil se recupera como instancia presente. Se recupera *in praesentia* en la Barcelona herida y emergente. (MINARDI, 2005, p. 1) (sublinhado nosso)

O espaço como elemento romanesco

O teórico Gilberto Defina (1975, p. 105), oferece-nos uma concepção preliminar do que seja um ambiente narrativo ao afirmar que o espaço ficcional é “[...] a localização, o cenário, a situação no espaço, o ‘decor’ da obra narrativa [...]”, o lugar “[...] onde os fatos narrados acontecem. O meio onde reina o clima no qual se desenvolve a ação, a estória”. A conceituação nos parece válida, à medida que pontua de maneira inicial, uma forma de compreender o ambiente romanesco como o elemento que proporciona o cenário no qual a diegese se desenvolve. Entretanto, para além dessa concepção do espaço narrativo como moldura para o desenrolar da trama ficcional, há uma outra funcionalidade para esse aspecto estrutural do romance que é destacada por diversos teóricos, entre os quais D’Onófrio (2004, p. 96-7). Para D’Onófrio o ambiente romanesco é duplamente funcional à medida que atua como parte do imaginário do escritor, ajudando-o na composição da instância ficcional da obra, e opera como um recurso estético capaz de vincular a narrativa à realidade social que a envolve, conferindo verossimilhança à diegese. Esta segunda percepção sobre o espaço narrativo, mais completa e aprofundada, parece-nos adequada para a compreensão da ambiência do romance *Nada*. A obra apresenta uma configuração espacial complexa, detalhadamente elaborada para um entendimento mais profícuo da narrativa, devido à relevância das coordenadas sócio-históricas que a influenciam. O ambiente, segundo o teórico, como categoria estrutural da obra narrativa, é apresentado ao longo dos textos, por meio de descrições que o autor realiza dos espaços por ele imaginados. Por isso, para realizar um percurso interpretativo seguindo as marcas espaciais de um romance e tentando desvendar a multiplicidade de seus sentidos, devemos nos ater a uma análise detalhada dos trechos descritivos, pois, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, é por meio desse recurso textual que o escritor transmite ao leitor os signos para uma compreensão do espaço romanesco:

[...] a descrição é um elemento textual privilegiado de que o narrador dispõe para produzir o “efeito de real” a que se refere Barthes e por isso mesmo os *indícios* e sobretudo as *informações* da diegese se encontram com tanta freqüência e com tanta relevância nas descrições. Pode-se designar esta função da descrição como *função indicial e informativa*. Esta função manifesta-se [...] na caracterização do *espaço social* – um espaço indissociável da temporalidade histórica –, quer na pintura do *espaço telúrico e geográfico* – a *topografia*, na terminologia antes mencionada –, em geral representado nas suas conexões com o espaço social e concebido como um fator que condiciona ou determina os estados e as ações dos personagens. (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 740-1)

Nesse texto, Aguiar e Silva extrapola a função da descrição meramente ilustrativa, e corrobora a afirmação de D’Onófrío sobre a relação entre espaço ficcional e espaço real como forma de atribuir ao texto um tom verossímil. Além disso, o teórico acrescenta que a composição espacial, em alguns casos, pode ser elaborada em consonância com a caracterização dos personagens, definindo suas atitudes ao longo do desenvolvimento das ações narrativas. Para Boris Tomachevski (apud DIMAS, 1985, p. 41), por exemplo, a criação poética do ambiente literário – a descrição, no caso particular da prosa – é de fundamental importância, pois ela não se configura apenas como elemento estético da obra, como interage, inclusive, como um *componente ideológico*, trazendo para o interior da ficção a sociedade, retratada a partir da visão de mundo do artista. Uma leitura das descrições narrativas do romance *Nada*, coloca-nos diante da recriação de ambientes sociais reais da Barcelona do início dos anos 1940. Temos como exemplares daquela organização social a casa da Rua Aribau, onde Andrea vive com seus familiares, os diversos ambientes da cidade de Barcelona, como a universidade, as ruas, as praças, as igrejas, os parques e as praias. Esses lugares podem ser lidos como signos, unidades particularizantes que pertencem a um campo semântico maior. É como se os símbolos da *casa* e da *cidade* representassem, num todo completo, a sociedade espanhola de pós-guerra. Nesse sentido, é o

desenvolvimento de um possível processo de *metonimização* que, no dizer dos teóricos, pode ser entendida como um recurso de *transnomeação*⁵. Desse modo, podemos dizer que parece haver no romance *Nada*, uma analogia entre a *casa*, que é uma unidade material da *cidade* e esta como universo social, pois, ambos sugerem a materialização da *sociedade* espanhola de pós-guerra.

Na narrativa, tanto as imagens ficcionais da *casa* como as da *cidade* de Barcelona, estão fundamentadas em descrições realizadas a partir de aspectos sensoriais que ora ressaltam sentimentos positivos, ora recriam imagens negativas. Essa polarização dos espaços literários entre o *bom* e o *mau*, o *céu* e o *inferno*, simbologias tão presentes no inconsciente coletivo da sociedade ocidental, recebem, no campo da teoria literária, a distinção por meio dos termos *locus amoenus* e *locus horrendus* respectivamente, conforme esclarece Aguiar e Silva:

Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextrincável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo. (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 742)

Essa separação metodológica que a teoria da literatura nos propicia está, no dizer de Aguiar e Silva, estritamente relacionada à significação desses ambientes na interpretação romanesca e à

⁵ Segundo Massaud Moisés (1999, p. 334-5), o termo *metonímia* vem do grego *metonymia*, e representa a junção do termo *meta* que significa *mudança*, associado ao termo *ónoma* que corresponde a *nome*. Por isso a idéia de *transformação do nome*, ou seja, uma maneira de se referir a um determinado objeto ou ser, utilizando uma expressão que o substitua sem deixar de manter para com o elemento referencial certa proximidade semântica.

caracterização dos comportamentos dos personagens que ocupam esses espaços antagônicos. No espaço narrativo do romance *Nada*, este se dicotomiza na dinâmica dos lugares adversos (*casa e cidade*), determinando para cada um deles uma conotação de aprisionamento e de liberdade, paradoxalmente. O estudioso afirma ainda que, algumas passagens descritivas apresentam autêntico lirismo, ao serem compostas por sensações que resultam em imagens poéticas esteticamente bem elaboradas que reforçam essa oposição:

Numerosas imágenes concertadas muestran que existe una deliberada voluntad de conseguir un efecto estético determinado, sea el de la asfixia de Aribau, la inconsciencia de Andrea o la esperanza de futuro. Es posible discernir unas imágenes de índole impresionista y otras de índole expresionista. Carmen Laforet recurre al impresionismo descriptivo para presentar el choque que la ciudad, sus calles y edificios producen en Andrea, que en general resulta deslumbrada. Luces y colores son aprehendidos como estímulos sensoriales primarios que reflejan, haciéndolos aflorar, deseos sublimados de cambio y elevación. Sin embargo, la descripción del interior de Aribau se hace con el recurso a técnicas expresionistas de distorsión de la realidad. La estética de lo disforme, monstruoso, oscuro y extraño le permite a la escritora construir con economía de medios, una atmósfera asfixiante en la que se simboliza no sólo el empobrecimiento de la familia sino su degeneración moral y la funesta falta de salidas hacia el futuro. (RÓDENAS DE MOYA, 2001, p. 246-7) (sublinhado nosso).

Ao distinguir a contraposição entre os espaços do romance, Ródenas de Moya anota um importante dado ao identificar as descrições dos diversos ambientes externos da cidade de Barcelona e do ambiente interno da casa da Rua Aribau, como descrições *impressionistas* e *expressionistas*, respectivamente. Segundo Massaud Moisés (1999, p. 286-7) o *impresionismo* é uma concepção artística que se originou nas artes plásticas, quando o objetivo era retratar os ambientes

exteriores por meio de detalhes visuais observados a partir da incidência da luz que se projetava nos objetos, obtendo como resultado diferentes tons cromáticos. Na literatura, essa técnica é empregada para dar plasticidade às imagens. Nas descrições minuciosas, há uma preocupação maior em relatar as sensações experimentadas ante a contemplação dos ambientes e dos objetos que os compõem, que em descrevê-los propriamente. Essa técnica é empregada no romance quando Andrea se deslumbra com a riqueza arquitetônica da cidade de Barcelona, ou com a beleza de seus ambientes naturais. No entanto, é importante salientarmos que, nem todos os contatos estabelecidos entre a protagonista e a cidade são de sublimação artística ou de elevação da alma humana. Também há passagens em que é evidente a decepção da jovem com Barcelona. Nas descrições do interior da casa da Rua Aribau, segundo Ródenas de Moya, a autora se utiliza da técnica *expressionista* para obter o padrão estético da negatividade. De acordo com D'Onófrío (2000, p. 347), o *expressionismo* é uma concepção artística que surgiu no início do século XX na Europa, e se originou também das artes plásticas. Seu principal intuito era o de possibilitar a profunda *expressão do eu*, com um ponto de vista que partia sempre do interior da subjetividade da sensibilidade artística, para o exterior. De modo preliminar, podemos verificar que o uso da técnica *expressionista* na configuração dos ambientes internos da casa da Rua Aribau, pode ser justificado pela necessidade que a protagonista sente de se auto-afirmar ante aquele cenário composto por objetos e seres que, de tão degenerados, suprimem sua individualidade, tentando transformá-la em mais um elemento do espaço decadente. Por meio da representação caótica, distorcida e alegórica, própria do *expressionismo*, a autora parece estabelecer sua crítica ao autoritarismo, à hipocrisia e à miséria vigentes na sociedade espanhola da época. Mas, não podemos nos distanciar do fato de que o *expressionismo* propõe uma visão subjetiva do entorno social, exatamente como ocorre no romance *Nada*, no qual temos uma narradora-protagonista, que é quem se responsabiliza pelas informações sobre o espaço narrativo. Logo, a posição do foco narrativo não é de imparcialidade, pois Andrea atua como personagem desse espaço, e os indícios que ela nos fornece sobre

a ambiência passam pelo filtro de sua subjetividade. Esse tipo de ambientação romanesca é o que Osman Lins (apud Dimas, 1985, p. 22) chama de *ambientação reflexa*, ou seja, quando nossa análise está sujeita às lentes de um narrador que ao mesmo tempo é protagonista e interessadamente envolvido na ação narrativa. As imagens *expressionistas* e *impressionistas* apresentadas nas descrições do romance estão compostas a partir de sensações particulares de Andrea. Para tanto, referências ao tamanho, às proporções dos ambientes, à quantidade e ao tipo de objetos que os compõem, além da interpretação dos múltiplos sentidos que o espaço desencadeia a partir de estímulos sensoriais sonoros, táteis, gustativos, olfativos e visuais, são elementos úteis no processo de decifração dos signos textuais do romance.

A casa da Rua Aribau: O mundo demoníaco⁶

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2005, p. 20) associa seu conhecimento científico com sua própria experiência de mundo e concebe uma teoria, sob a *metáfora da casa* elaborada pelo psicanalista suíço Carl G. Jung⁷, que coloca a moradia como referência no estudo da psique humana a partir da relação que o homem estabelece com o espaço físico que ocupa. Nesse estudo, Bachelard (2005, p. 19) fundamenta alguns conceitos como o de *topofilia*, termo que compreende o estudo do valor que o ser humano atribui aos seus espaços, os quais podem ser subdivididos em três diferentes tipos de ambientes. Os espaços *do ódio e do combate* seriam as esferas de hostilidade, os lugares descritos como atmosferas asfixiantes onde se dão as lutas e os sofrimentos, nos quais imperam sentimentos negativos e vis como o ódio, a inveja, a vingança e a mesquinhez. Esses espaços são repulsivos para o homem e geralmente aparecem na literatura

⁶ Expressão empregada por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* para analisar certa categoria de imagens que serão exploradas na análise da obra *Nada*.

⁷ Carl G Jung, psicanalista suíço que metaforizou a alma humana comparando-a à constituição de uma casa antiga, na qual há uma sobreposição de camadas construídas mais recentemente sobre camadas construídas anteriormente.

associados às imagens apocalípticas de purgatório e inferno. No entanto, esse tipo de ambiente não é o centro de sua análise, pois em sua obra dá prioridade ao estudo dos espaços *felizes* ou *louvados*, ou seja, os lugares positivos que representam aconchego, segurança, proteção e guardam as lembranças positivas do homem. Nessa linha, a casa seria uma das principais simbologias representativas dentre os lugares aprazíveis ao espírito humano. A terceira categoria de espaço trata dos ambientes idealizados, desejáveis e agradáveis, os ambientes delineados nos sonhos do homem, mas que na perspectiva do real nem sempre atendem às expectativas do imaginário. Segundo Bachelard, em muitas das imagens poéticas por ele analisadas nos diferentes trechos das obras literárias estudadas, o ser humano não apenas descreve os ambientes concretos que fazem parte de sua realidade vivenciada, como também idealiza outros lugares nos quais gostaria de estar ou de viver. Em alguns casos, o imaginário criado em torno desses espaços inventados torna-se absolutamente real para quem o imagina.

Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (BACHELARD, 2005, p. 19)

Laforet nos informa que Andréa desde a meninice não retornava à capital catalã, porém, sempre guardara consigo a aprazível promessa de um dia ali regressar para dar continuidade aos seus estudos, como seu pai havia planejado ainda em vida. Contudo, a distância física e temporal que separava a protagonista da cidade onde desejava desfrutar seu futuro, não impedia que, em seu imaginário, Barcelona fosse um lugar acaalentado. Na fantasia da jovem estudante, a pacificidade

interiorana seria substituída pela excitação das novas possibilidades que a cidade lhe ofereceria, idealizando, como afirma Bachelard, o lugar de suas expectativas. A descrição de ambiente que a narradora entrega, ainda na primeira página do romance, é um detalhamento da Estação Ferroviária no momento de sua chegada.

El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida. (p. 13)

O lugar é configurado a partir de sinestésias que estimulam imagens visuais, olfativas e auditivas, onde destaca o cheiro, personificando o ambiente, e é assim como a cidade se abre aos olhos de Andréa para iluminar a esperança que renasce ao depositar nela as promessas de superação fantasiadas em seu imaginário. Ao deixar aquele primeiro ambiente, Andrea parte para o avassalador encontro com aquela que seria o objeto de seus sonhos - a cidade de Barcelona:

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, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar. (p. 14)

Embriagada pelas sensações produzidas pelo encontro, Andréa, como os demais viajantes, tem de buscar um meio de chegar à casa dos parentes, que não a esperam na Estação. A bordo de um antigo carro movido a tração animal, a protagonista

empreende o primeiro passeio pela cidade que parece lhe receber como quem acolhe um filho querido que à casa torna. Nesse instante, Barcelona e seus diversos lugares ganham, sob o olhar da narradora, traços que humanizam a Metr pole. Entretanto, as expectativas positivas que a protagonista cultiva sobre a capital catal  começam a ser contrariadas no momento em que o carro adentra a Rua Aribau, uma espécie de ante-sala da casa familiar. Com surpresa e temeridade, a narradora relata a assombrosa visão que a imagem do edifício lhe provoca:

Filas de balcones se sucedian iguales con su hierro oscuro, [...] Los mir  y no pude adivinar cu ales serian aquellos a los que en adelante yo me asomaria. [...]. Con gran temblor [...] comenc  a subir muy despacio la escalera, cargada con mi maleta. Todo empezaba a ser extraño a mi imaginaci n; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenian cabida en mi recuerdo. (p. 15)

Andrea n o reconhece nos desgastados pisos da escadaria do edifício o mesmo lugar onde passava as f rias em companhia da m e. Ela tem sensa es contr rias ao se desfigurarem as imagens que guardava da casa e da família, quando das suas visitas infantis. Maior   sua surpresa ao adentrar naquele ambiente desconhecido e na intimidade da família, ao ser recebida por uma figura envelhecida e vestida de luto. Pelas descri es que a narradora nos apresenta, o ambiente de decrepitude e a escuridão da casa contribuem para dar o efeito de um pesadelo. A explica o que encontramos   que a falta de luz, comum durante os primeiros anos do pós-guerra civil em que o recurso ficara escasso, se tornara extremamente caro, essa situa o também afetou aos parentes de Andréa, em outros tempos pertencentes   classe privilegiada. O declínio social   evidente também, pela presença de objetos de valor descuidadamente sujos e mal acomodados, delineados pela autora, com descri es expressionistas distorcidas.

A partir desse momento, a luminosidade e o frescor com que Andrea fora recebida pela cidade de Barcelona, contrapõem-

se à obscuridade, ao *calor sofocante* e ao *aire estancado y podrido* do interior da casa. Se a cidade parece ter recepcionado Andrea de braços abertos com as saudações da universidade, junto à família materna a estudante é acolhida pelo sorriso senil de uma anciã que se quer sabe que está diante da própria neta. Depois da avó, os demais personagens vão surgindo como fantasmas em um cenário de terror. O tio Juan, impressionantemente magro como um cadáver, é o primeiro familiar a aparecer, sendo sucedido por Antonia, a empregada que, vestida em trajes negros é acompanhada pelo cão, também negro, como uma espécie de extensão dela mesma. Gloria, a esposa de Juan, envolta em uma brancura pálida e enferma, contrasta com seus longos e revoltosos cabelos vermelhos. Finalmente vê-se a tia Angustias, destoando entre os demais por sua altura e beleza discreta e exercendo a autoridade de quem se crê superior; é ela quem põe fim ao espetáculo repreendendo a Andrea pelo atraso e ordenando que todos se recolham. O último parente em conhecer será Román, um músico profissional envolvido em negócios indevidos.

Andrea, que até aquele momento não havia deixado abater-se pelo cansaço e a exaustão da viagem, decide tomar um banho. No banheiro não há calefação. Ali, como em outros ambientes da casa, constata-se o abandono de objetos de valor que pertencem ao passado da família. O pesadelo que se intensifica durante o banho, logo se completa com o quarto arranjado para dormir. Este lugar não é diferente dos demais espaços do interior: a imundície, a falta de luz e objetos amontoados da bizarra família, dimensionam a visão negativa da casa ao ver a cama envolta com extensos tecidos negros. Dentre as tantas quinquilharias acumuladas no quarto, encontram-se, inclusive, artefatos de arte, como um piano, além de muitos quadros e desenhos. Isso são indícios de que aquela família, em algum momento de sua história, teve prazer pelo consumo de bens culturais. A personagem percebe, ainda, que o ar condensado daquele espaço também é sufocante: “El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato” (p. 20). As emoções de Andrea naquele momento são confusas, nada de suas recordações se assemelham com a realidade. Mas, é na sala de jantar onde, sugestivamente,

conheceria uma outra faceta da penosa realidade de sua família, a falta de recursos econômicos para comprar alimentos. A mesa vazia e a irônica imagem do alimento, presente apenas nas pinturas dos quadros dispostos na parede, indicam que naquela casa a fome é cotidiana. Ali, a jovem estudante presencia a primeira de muitas outras cenas de violento conflito entre seus parentes que são uma marca a mais da disputa de poder e da violência que emana da família: os desentendimentos são sempre agressivos. O que provoca a perplexidade de Andrea não é apenas a violência explicitada nas relações familiares, como a naturalidade pacífica e habitual com que os demais personagens aceitam e assistem às vulgares tragédias íntimas.

Há de se lembrar que durante os difíceis anos do princípio da *ditadura franquista*, a miséria em seus mais diversos aspectos e a repressão, afetavam negativamente a vida da sociedade de diferentes formas. Entretanto, a fome, fosse por falta de dinheiro ou pela própria escassez de alimento, provocava reações das mais inesperadas e adversas, o que poderia ser uma explicação à violência doméstica. Na época, a necessidade de economizar os escassos recursos materiais se estendia às relações afetivas das pessoas, configurando uma psicopatologia social. Era como se viver plenamente constituísse também uma forma de desperdício imperdoável. Esse cuidado com os gastos desnecessários, tanto de dinheiro como de energia vital, manteve-se perene na sociedade espanhola por décadas, mesmo depois de passado o período de maior pobreza. A *economia de sentimentos* afetava diretamente o contato entre os seres humanos, o que se traduzia em frígidas e ríspidas relações familiares e em um convívio superficial. As pessoas construía para e entre si, máscaras de felicidade aparente, que ocultavam a realidade de casais que se suportavam em relacionamentos arruinados, tudo em prol da manutenção do bom exemplo de vida conjugal para os filhos. Estes últimos, que passaram pelo desconforto de atravessar a infância e a adolescência durante esse obscuro período da história espanhola, foram talvez os mais prejudicados pela *economia de afeto*, e amargaram o ressentimento pela falta de atenção orgulhosamente negada por seus pais. Por essas razões, podemos constatar que, a atmosfera familiar reproduzida na casa

da Rua Aribau é a mesma asfixia tensa e pesada que cerceava a espontaneidade das relações sociais para além das paredes do ambiente doméstico.

Barcelona: imagens representativas do mundo divino⁸

A cidade na qual a protagonista depositava suas esperanças de uma vida mais intensa e significativa, lhe é apresentada primeiramente, através do olhar limitador de Angustias, quem lhe restringe o direito de experimentar a cidade da forma livre como ela havia planejado. Somente quando Angustias teve sua credibilidade moral afetada pela descoberta do seu adultério, foi que Andrea fez-se verdadeiramente livre para conhecer e viver Barcelona em toda a sua amplitude de possibilidades. Por meio dos trajetos executados e descritos pela narradora, o leitor de *Nada* é apresentado a uma cartografia da cidade delineada por tons positivos advindos da contemplação de suas belas paisagens naturais e arquitetônicas como a catedral, com sua imponente estrutura gótica, a universidade, o edifício dos correios, o mar...

Se no ambiente interior da casa da Rua Aribau a caracterização dos personagens é apreendida a partir da análise dos espaços que os mesmos ocupam, na exterioridade da cidade, o tempo, outro elemento da estrutura do romance, tem suas transições marcadas nas modificações observadas na ambiência. Justamente com a transição temporal entre a primavera e o verão, transformaram-se as significações positivas que o atual espaço urbano de Barcelona oferecia à protagonista. A cidade havia se desenvolvido, afinal era uma das principais urbes espanholas da época, além de ter sofrido, como poucas outras cidades do país, o desgaste provocado pelo conflito civil. É por isto que os primeiros percursos pela cidade, ao contrário do que Andrea havia imaginado, são impressionantemente desagradáveis, pois são realizados sob a vigilância constante e implacável de Angustias no

⁸ Referência à outra categoria de imagens elaboradas por Frye em *Anatomia da crítica* e que será explorada a seguir.

caminho de ida e volta da casa à universidade. Entretanto, por sua própria índole libertária e por seu comportamento anti-convenção, a protagonista não aceita passivamente as restrições. Afinal, Andrea se encontrava no lugar com o qual sempre sonhara, e privar-se de experimentá-lo não tinha explicação. A personagem descobre que não precisa ser refém da autoridade da tia e, como em um ato simbólico, é acometida por uma forte febre que lhe provoca positivas e profundas mudanças internas. Surge intempestivamente toda sua ânsia juvenil, e junto, o desejo de se encaminhar pela cidade e às pessoas que ali viria a conhecer. Os primeiros passeios são realizados em companhia de sua nova amiga Ena. A partir disso, contrastando com o mundo opaco da Rua Aribau, um novo e iluminado mundo se descortina ante seus olhos. Essa oposição é tão intensa que Andrea deseja que essas duas órbitas adversas nunca descubram uma à outra. Pela primeira vez ela se permite deslumbrar com a beleza da cidade que encerra em si as metáforas para a sua liberdade e para as suas expectativas sobre uma vida mais significativa. Em seu relato a narradora nomeia as ruas por onde passa; nos aproxima do som dos sinos das igrejas antigas, - como sendo as vozes da cidade que cantam melodias que atraem à personagem para aquele que, talvez, seja o único lugar capaz de reunir toda a intensidade artística da qual ela necessita: a Catedral Gótica da Sagrada Família. Na universidade conhece vários amigos que serão descritos física e psicologicamente para que nos detenhamos a analisa-los. Conheceu Pons - enamorado passageiro - quem a desilude com seu comportamento seletivo. Após o final do inverno e com a chegada da primavera, começa uma nova etapa na vida de Andrea na qual sua relação de prazer e de deslumbramento com a cidade alcança os mais altos graus de fruição. Nas passagens em que a narradora descreve seu deslumbramento ante a beleza arquitetônica de Barcelona, a linguagem está repleta de figuras poéticas que concedem vida própria aos lugares. Abundam imagens metafóricas sonoras e táteis para compor peculiares retratos da cidade e seus arredores materializando, dessa forma, a imagem metafórica do *Mundo apocalíptico* que a cidade representa, segundo a idéia de Frye. Ela é o símbolo da vontade humana, resultado de seu desejo que

altera a paisagem natural. Barcelona é o mundo divino que atua como uma extensão do ser interior de Andrea que, em contrapartida, resume em suas sensações mais íntimas, todo o positivo que a cidade lhe concede.

Ficção e realidade histórica

Há que observar a correlação entre os fatos da ficção e seu encadeamento com a realidade dos fatos históricos. Lembremos que Andrea desembarca na Estação Ferroviária de Barcelona logo após o fim da Guerra Civil Espanhola, no segundo semestre de 1939. Por conseguinte, podemos inferir que a morte de seu avô ocorreu exatamente no ano em que o conflito havia começado, 1936. O falecimento do patriarca da família aconteceu em um momento em que milhares de espanhóis sucumbiam diante da incapacidade de líderes políticos que não tiveram habilidade para levar o país à liberdade democrática por meio de vias pacíficas. Na mesma época da morte do avô de Andrea, começava a derrocada do sonho republicano e ascendia o triunfo do autoritarismo. O estropiamento material da casa e a deterioração moral da família da Rua Aribau são semelhantes ao que se podia constatar em tantos outros edifícios e famílias da cidade de Barcelona, uma das principais sedes dos aliados republicanos e palco de algumas das mais violentas batalhas travadas durante a guerra. A falta de recursos essenciais à vida humana como, luz, higiene e alimento, era uma privação que afetava a grande maioria da população espanhola e não apenas aos familiares de Andrea. Perante essa conjuntura social totalmente desequilibrada, a família da protagonista de *Nada* parece ser apenas um dos muitos exemplares das conseqüências desastrosas que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a população daquele país.

Ao analisar detidamente esta ambientação ficcional criada por Laforet para o romance *Nada*, podemos fazer as seguintes correlações. Em primeiro lugar, podemos interpretar a simbologia da cidade de Barcelona como um lugar idealizado positivamente no imaginário de Andrea porque, numa instância

passada, era aquele o espaço que preservava as melhores lembranças que a protagonista guardava em sua memória. O aconchego da casa dos avós, e o modo afável como a personagem era tratada por seus parentes durante suas viagens de férias, possibilitaram com que ela sonhasse com esse espaço como o único detentor de seu brilhante futuro. Em segundo lugar, ao retornar à cidade, as expectativas da protagonista em relação à Barcelona parecem se cumprir até o momento em que ela adentra a Rua Aribau e a casa de seus parentes. Em meio à sujeira, à escuridão, ao ar asfixiante e à desorganização dos objetos e móveis, Andrea assimila, aos poucos, a degradação que no transcorrer do tempo, havia tomado conta de toda a residência. A decadência material do edifício atua, na narrativa, como reflexo de toda a calamitosa penúria econômica pela qual passava a Espanha naqueles anos de imediato pós-guerra. E, para particularizar a realidade social espanhola no micro-cosmos representado pela casa da Rua Aribau, fazendo das coordenadas sociais da época um elemento estilístico interno ao foco narrativo, a escritora escolhe o espaço romanesco como um signo representativo da miséria coletiva. Toda a realidade negativa apreendida por meio da descrição dos ambientes internos da casa da Rua Aribau, contrapõe-se às memórias infantis da protagonista. As mudanças sofridas pela casa e pela família por ela abrigada, têm estreita relação com o processo de desenvolvimento da própria cidade de Barcelona. No entanto, como marco dessa transformação, podemos apontar a morte do avô de Andrea e sua referência temporal direta com o início da Guerra Civil Espanhola. O devaneio a partir do qual a protagonista contrasta o passado e o presente, permite-nos estabelecer as devidas distinções entre as diferentes épocas históricas da existência da família e de sua residência. Sendo assim, a Guerra Civil Espanhola e o valor negativo que ela agregou à sociedade nos anos 1940, constitui um importante marco na história daquelas pessoas e de seu espaço doméstico. Não obstante, o descuido com que a casa é preservada, possibilita-nos constatar não apenas a materialização da pobreza, como também nos permite entender as motivações que levam os personagens a estabelecer entre si, relações de mesquinhez e

desumanidade. Entre pessoas privadas do essencial para a manutenção da existência humana, ou seja, a alimentação, torna-se compreensível que haja violentos desequilíbrios e repulsa no envolvimento entre eles. Como muitos dos sentidos do romance *Nada* podem ser apreendidos por meio das significações do espaço, poderíamos dizer que há, no interior da casa da Rua Aribau, um ambiente que serve de perfeito cenário para os conflitos vividos por seus moradores.

Andrea, ignorada, incompreendida e subestimada entre a mediocridade dos parentes, humilhada e diminuída pelas superficiais amizades de condição social superior, se absteve de viver o belo que a cidade lhe oferecera inicialmente. Restringiu-se a percorrer as degradadas periferias barcelonesas, como se aquele entorno fosse o único lugar capaz de materializar sua infelicidade, até o momento em que ela descobre que, para se dar o direito de viver uma existência minimamente digna, tem que deixar o lugar que outrora fora a idealização perfeita do seu futuro.

Finalmente pode-se dizer que mais que símbolos metonímicos do sofrimento paulatino e cotidiano da sociedade espanhola de pós-guerra, os ambientes ficcionais do romance *Nada* pontuam, por meio da trajetória individual de Andrea, uma adolescente que atravessa o doloroso processo de transição para a vida adulta, a decepção coletiva de um povo que com o fracasso de suas ideologias políticas, haviam transformado o país num labirinto de onde não era possível vislumbrar nenhuma saída. O espaço familiar deteriorado tende a mostrar o espaço asfíxiante de uma nação como corpo social destruído em sua essência humana. A necessidade em relatar aquilo que parecia não encontrar na linguagem uma forma expressiva a autora executa um exercício de resistência, conforme afirma Alfredo Bossi.

A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida... (BOSI, 2002, p. 34-35)

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARRERO PÉREZ, Oscar. *Historia de la literatura española contemporánea*. Madrid: Istmo, 1992.
- _____. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Gredos, 1987.
- BASANTA, Angel. *Literatura de la post-guerra: la narrativa*. Madrid: Cincel-Kapelusz, 1985.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; M. ZAVALA, Iris. *Historia social de la literatura española*. 2 ed. Madrid: Castalia, 1987.
- BLINKHORN, Martin. *A guerra civil espanhola*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3 ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas cidades, Ouro sobre azul, 2004.
- DE MARCO, Valeria. Romance, mulher e política na Espanha de pós-guerra. In *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*. Brasília: Thesaurus, N. 10, p. 249–256, 2000.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX*. De la postguerra a nuestros días. Barcelona: Labor, 1973.
- FRYE, Northrop. (1957) *Anatomía de la crítica*. 2 ed. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1991.
- _____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LAFORÉ, Carmen. (1952) *La isla y los demonios*. 2 ed. Barcelona: Destino, 1991.
- _____. (1945) *Nada*. Barcelona: Destino, 2003.
- MARTÍN GAITE, Carmen. (1987) La chica rara. In: _____, *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- _____. *Usos amorosos de la post-guerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- 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:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>. Acceso: 26/10/2005.

PONTE FAR, José Antonio. *Renovación de la novela en el siglo XX, del 98 a la Guerra Civil*. Madrid: Anaya, 1992.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Noticia de Carmen Laforet y *Nada*. In: LAFORET, Carmen. (1942) *Nada*. Barcelona: Destino, 2001.