

“O INFERNO É ISTO”:

A CASA-MATRIARCA EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* E *A CASA DE BERNARDA ALBA*

Gabriela Seguesse Freitas

Mestranda na UFSCar

Abstract: The article aims to analyse the houses present in the novel *Crônica da Casa Assassinada* (1959), by Brazilian author Lúcio Cardoso, and in the play *A Casa de Bernarda Alba* (1936), by Spanish author Federico García Lorca. Both have elements of Gothic literature, such as the importance of setting and atmosphere. The houses in these works assume the role of a character and are the matriarchs or representatives of the matriarchs of the families Meneses and Alba. The decline of these families demonstrates how outdated traditions in the face of modernization lead to the ruin of the characters.

Keywords: Brazilian literature; Spanish literature; Gothic literature; Lucia Cardoso; Federico García Lorca.

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar as casas presentes no romance *Crônica da Casa Assassinada* (1959), do brasileiro Lúcio Cardoso, e na peça *A Casa de Bernarda Alba* (1936), do espanhol Federico García Lorca. Ambas possuem elementos da literatura gótica, como a importância do cenário e da atmosfera. As casas nessas obras assumem o papel de personagem e são as matriarcas ou as representantes das matriarcas dos Meneses e dos Alba. O declínio dessas famílias demonstra como tradições ultrapassadas em face da modernização levam à ruína de seus membros.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura espanhola; Literatura gótica; Lúcia Cardoso; Federico Garcia Lorca.

O ambiente como personagem é recorrente na ficção e é uma das principais características da literatura gótica, em que os castelos medievais e posteriormente as casas são o principal fator que contribui para a criação de uma atmosfera sombria. As descrições de longos corredores, quartos escuros, móveis empoeirados e retratos antigos fomentam uma sensação de claustrofobia e solidão nas personagens que vivem nesses lugares. Em grandes títulos da tradição gótica como *O Castelo de Otranto* (1764), *Os Mistérios de Udolpho* (1794), *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e *Drácula* (1897), o castelo ou a casa, por trás de suas paredes anciãs, abriga conflitos e segredos familiares que refletem o ambiente ao seu redor.

Em *Art of Darkness: A Poets of Gothic*, Anne Williams afirma que a casa é a família e os segredos que ela esconde. O cenário gótico, com suas ambientações muitas vezes assombradas por membros antigos daquela linhagem, põe em jogo as “ansiedades, tensões e desequilíbrios inerentes às estruturas familiares” (WILLIAMS, 1995, p. 46, tradução nossa). Esse *locus horribilis* faz uma correspondência direta ao estado interior das relações familiares. Assim, se o domicílio se apresentar em ruínas, com um aspecto abandonado, envelhecido e com presença de espíritos — metafóricos ou não —, a família que ali mora também se mostra desestruturada, de acordo com padrões tradicionais. Esses segredos geralmente envolvem incesto, doenças, adultério e/ou abuso físico e psicológico. Os horrores retratados nessas histórias são refletidos na condição do espaço.

Em consequência da natureza inseparável entre casa e família e o desequilíbrio *inerente* às famílias, como Williams escreve, podemos interpretar a palavra “casa” para além de uma estrutura física: “casa” pode se referir à “linhagem” (WILLIAMS, 1995, p. 45). Em romances góticos, a figura que está à frente dessa linhagem é o homem, que desempenha o papel de marido, pai e patriarca, o “chefe” da família. Muitas vezes, as obras escritas por mulheres denunciam essas figuras autoritárias masculinas como os principais vilões para a protagonista feminina e o obstáculo que as impede de alcançar um desfecho feliz. Tais romances apontam a estrutura patriarcal como ultrapassada e a família aristocrata e “tradicional” como uma instituição em ruínas por perpetuar tradições antiquadas. Porém, o gótico conta com muitas obras de épocas diferentes, o que resulta em valores moralizantes que variam de autor para autor, gerando

ocasionalmente contradições ou até mesmo subcategorias dentro do gênero, como gótico masculino e gótico feminino.

Se admitimos a casa como uma personagem na obra, ela pode assumir o papel de matriarca nessa estrutura familiar. Matriarca, em vez de patriarca, por diversos motivos, para além do gênero do substantivo “casa”: esse ambiente, por muitos séculos, foi delegado a e indiretamente conduzido pelas mulheres da família. No Ocidente, eram elas que cuidavam das refeições, dos filhos, da manutenção e limpeza do ambiente e da organização dos empregados. A mulher mais velha ou casada recebia o título de “senhora da casa”; a matriarca, que, apesar de não cuidar do aspecto financeiro, possuía seu espaço na estrutura e no cotidiano da família. As mulheres arcavam e ainda arcam com a responsabilidade de cuidar de um lar, e por muito tempo foram proibidas de estudar e trabalhar, atividades exteriores ao domicílio. Por isso histórias com foco no interior da casa e com apenas esse cenário adquirem um caráter feminino. A matriarca exerce sua função e poder na família através do lar; a condição de mulher e a casa estão intrinsicamente ligados. Enquanto o homem dominava o mundo exterior, trabalhando, estudando e viajando, a mulher não conseguia se desvencilhar de si mesma e do ambiente ao seu redor. Os papéis de gênero a aprisionavam entre quatro paredes, até que a divisão entre mulher e casa se tornasse translúcida e intercambiável.

Para melhor ilustrar as diferentes possibilidades na relação casa--matriarca, analisaremos as obras *Crônica da Casa Assassinated* (1959), de Lúcio Cardoso, e *A Casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca. Ambas apresentam apenas um cenário, a casa das famílias Meneses e Alba, no interior de seus respectivos países (Brasil e Espanha), e a decadência das relações entre os membros dessas famílias, regidas por tradições antiquadas e pelo punho de ferro das matriarcas. Em *Crônica da Casa Assassinated*, não há uma personagem feminina que ocupe o papel de matriarca da família, e por isso a casa em si, onde a família vive, assume essa função. Em *A Casa de Bernarda Alba*, Bernarda, a matriarca, utiliza sua residência para desempenhar seu poder opressor.

Ainda que a tradição gótica não seja tão presente na literatura brasileira, *Crônica da Casa Assassinated* apresenta reminiscências desse estilo. A superstição, a religiosidade, a presença de valores antigos, a exploração da crueldade humana, a rejeição da

modernidade e os membros da família enclausurados na Chácara são elementos que colocam o romance no mesmo patamar de livros como *O Morro dos Ventos Uivantes*.

A ênfase no cenário, típica do gótico, é anunciada logo no título do livro: “casa assassinada”. O substantivo “casa” assume dois sentidos. O primeiro é de que os eventos narrados se passam na Chácara, que sempre é referenciada com letra maiúscula, pois é um nome próprio, “como se tratasse de uma entidade viva” (CARDOSO, 2021, p. 144). Na página 17, na edição de 2021 da Companhia das Letras, vê-se a planta da fazenda, o que deixa claro sua importância na história desde o princípio. O segundo sentido é de “casa” como a família Meneses, “em sua acepção de reunião de membros sob a mesma descendência” (CARDOSO, 2020, p. 92). Por fim, a última palavra do título, “assassinada”, anuncia a “história do aniquilamento de uma família” e a “destruição física de uma construção, moradia” (CARDOSO, 2020, p. 92).

“Assassinada” também implica um assassino. Mas quem destrói essa família? Os próprios membros dela, que contribuem com o envenenamento lento dessa árvore genealógica de dentro para fora por meio de suas omissões e traições. Cada um faz a sua parte para sabotar a casa; alguns de forma consciente, como Ana, Nina e Timóteo, e outros de maneira inconsciente, como Demétrio.

Acompanhamos a família Meneses por anos, desde a chegada de Nina na Chácara, recém-casada com Valdo, até a aniquilação completa desse núcleo familiar. Os Meneses, especialmente Demétrio, que desempenha o papel de patriarca, tentam transmitir a imagem de uma família estruturada, estável e pacata; porém, apesar de serem poucos os eventos melodramáticos que ocorrem no dia-a-dia, os conflitos, quando acontecem, são explosivos. Como exemplos: a chegada da excêntrica Nina, que não se encaixa nos padrões da família, o tiro acidental de Valdo, o suicídio do jardineiro Alberto e o suposto incesto entre Nina e seu filho, André. Essas notícias correm entre os cidadãos de Vila Velha com o caráter intenso e rápido de um pavio de pólvora aceso. Dentro da Chácara, no entanto, muito raramente esses conflitos resultam em discussões. As personagens recorrem cada uma a seu quarto e entregam seus pensamentos à palavra escrita, por meio de cartas, diários, depoimentos e confissões: “Mas é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, 2021, p. 69).

O título *Crônica da Casa Assassinada*, ademais, deixa claro ao leitor que a narrativa contemplará momentos da vida cotidiana. “Crônica” também remete a fatos históricos, já que a origem da família está enraizada nesse lugar. Os Meneses, esses “nobres da roça” (CARDOSO, 2021, p. 185), são a alma de uma pequena cidade no interior de Minas Gerais, e a compilação desses documentos em uma narrativa não-linear registra a última geração dessa família. As raízes dos Meneses se aprofundam no tronco que é Vila Velha e fazem parte da sua história. Apesar de se manterem isolados, vemos o impacto deles na cidade através de personagens externas aos Meneses, mas que se ligam a eles ao longo da narrativa por prestações de serviços à família, como o Farmacêutico, o Médico, o Coronel e Padre Justino. Há uma distinção clara entre os residentes e “os da Chácara” (CARDOSO, 2021, p. 59). Os habitantes de Vila Velha se mostram curiosos sobre o que ocorre ali dentro, como *voyeurs*: “A verdade é que nossa cidadezinha e mesmo outras do Município andavam repletas de comentários, dos mais ingênuos aos mais mordazes, sobre escândalos que possivelmente estariam acontecendo em casa dos Meneses” (CARDOSO, 2021, p. 91). As notícias que chegam a Vila Velha sobre os Meneses são marcantes e impactantes, pois eles são “imprescindíveis à vida da cidade” (CARDOSO, 2021, p. 122).

Na abertura do livro, a família já não se encontra no seu auge, nos tempos de ouro em que viveram gerações passadas. Atualmente, as finanças da família sofrem e não é possível manter a Chácara conservada. Eles sobrevivem de patrimônio acumulado e “da força do sobrenome dos antepassados” (CARDOSO, 2020, p. 92). O livro se abre com os Meneses já em péssimas condições financeiras, à beira da falência, e o pessimismo reina:

uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto. (CARDOSO, 2021, p. 84-85)

Os Meneses são uma família antiga de fazendeiros de Minas Gerais que ficou suspensa no tempo. Seus valores ultrapassados, representados por Demétrio, estão ruindo diante da modernização da cidade: “Vila Velha progride, não há duvida...” (CARDOSO, 2021, p. 180). Apesar dos prejuízos financeiros que a propriedade traz,

Demétrio é afeiçoado à Chácara e não está disposto a vendê-la, pois a casa está em posse da família há séculos:

mais do que ao seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade”. (CARDOSO, 2021, p. 83)

A casa contém toda a história dos Meneses, desde a época do Império, e simboliza os costumes “autênticos” que Demétrio defende e protege. Ele não quer abrir mão dela da mesma forma que não quer abrir mão de um passado que já não existe mais. Ele se recusa a ceder e a se adaptar aos novos tempos que estão chegando a Vila Velha, cujo nome anuncia a mentalidade daqueles que residem nessa cidade. Esse conflito interno faz paralelo ao contexto histórico da época, “tempos de crise financeira mundial, seguida da crescente urbanização e industrialização do Brasil, décadas de 1930, 1940 e 1950” e também do fim do coronelismo agrário (CARDOSO, 2020, p. 92, 99).

A evidência mais forte de sua aversão a mudanças é o embate entre o próprio Demétrio, que cuida da propriedade, e Nina, recém-chegada na Chácara após casar-se com Valdo. Nina é uma força que desestrutura o equilíbrio dessa linhagem; ela representa a cidade grande (o Rio de Janeiro) e a esposa independente, que vai e volta quando quiser, sem esperar a permissão do marido. Ironicamente, Nina, uma mulher moderna, “invade” a Chácara pelo meio mais tradicional possível, um casamento legítimo, e impossibilita Demétrio de continuar isolando a casa e a família do mundo exterior.

O choque dos Meneses ao se depararem com Nina é explicado quando a contrastamos com Ana, a única mulher da família até então. Como esposa de Demétrio, Ana desempenha o papel de “senhora do lar”. Contudo, ela é uma figura apagada, que se move por trás de portas fechadas e bisbilhota nos corredores. Suas transgressões clandestinas são reveladas apenas por meio de confissões a Padre Justino, em que ela despeja todo o seu ódio pelos Meneses e suas infrações secretas, como o caso com Alberto. É por meio dessas confissões, também, que o leitor aprende sobre como ela foi preparada desde a infância para assumir esse espaço na família. Tudo que Demétrio faz

é planejado e calculado, e a escolha de sua esposa não seria diferente. Ela precisa ser uma mulher discreta, submissa, leal, que não ofusque o marido, diferente de Nina:

Desde criança *fui educada* para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o sr. Demétrio *dignou-se* escolher-me para sua companheira permanente. [...] *Nunca saí sozinha*, nunca vesti senão vestidos *escuros e sem graça*. [...] *me esforcei* para tornar-me o ser *pálido e artificial* que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia *o ser incolor* que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara. (CARDOSO, 2021, p. 144-145, grifo nosso)

O controle de Demétrio sobre a esposa vai além do comportamento e se estende até às suas roupas, “vestidos escuros e sem graça”. Nina, em oposição, é conhecida por seus chapéus e vestidos coloridos, com bordados, se destacando da estética de miséria que permeia a Chácara: “Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui [...] as mulheres se vestem como Ana” (CARDOSO, 2021, p. 87). Os vestidos extravagantes de Nina e até as roupas que Timóteo veste de sua falecida mãe são maneiras de se opor a Demétrio e Ana. Ana é o exemplo de como uma mulher Meneses deve ser. A partir do momento em que Nina aparece, há uma “luta de poder” silenciosa por quem será a matriarca, porém ela ocorre de forma inconsciente, já que nenhuma das duas quer realmente estar conectada aos Meneses. Quem controla a família, então? Demétrio, Nina ou Ana? Nenhum dos três, pois a Chácara é a verdadeira matriarca.

Uma evidência disso é que, apesar das tradições arcaicas, a posição de destaque como “chefe de família” sempre foi transmitida para as figuras femininas da família. Enquanto Dona Malvina, a mãe de Demétrio, Valdo e Timóteo, é mencionada algumas vezes ao longo da narrativa, quase não há menção do pai. Ela é lembrada com carinho por Padre Justino. Sua irmã, Maria Sinhá, é uma figura polêmica na árvore genealógica e “foi o assombro da sua época” (CARDOSO, 2021, p. 71), por isso seu retrato fica escondido. Em contraste, Timóteo sente carinho e admiração por ela e a descreve como “a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas” (CARDOSO, 2021, p. 71). Maria Sinhá conduzia os negócios da fazenda, “vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda” (CARDOSO, 2021, p. 72). Ela desempenhava

o mesmo papel que Demétrio desempenha no presente, e ainda melhor que ele, já que a fazenda triunfava; porém, por ser mulher, isso não era aceito.

Na geração atual dos filhos de Dona Malvina, nem Nina nem Ana são as verdadeiras matriarcas, pois foram agregadas à família por meio do casamento. Esse papel recai sobre a Chácara, a única que realmente possui o sangue Meneses, como coloca Ana:

Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes — e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei — a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver (CARDOSO, 2021, p. 144).

Aos olhos de Ana, a Chácara ganha um aspecto sobrenatural, como um corpo vivo, que se alimenta do sofrimento dos membros da família que residem nela. A Chácara é vista como um ser cruel, com intenções malignas, presa aos Meneses através de gerações: “talvez a herdade seja uma doença de sangue” (CARDOSO, 2021, p. 148). As personagens que querem escapar desse lugar sempre acabam retornando, como Nina, e outros não querem deixá-la, como Demétrio. A Chácara é uma herança do mal; ela possui a história e a essência dos Meneses, e por meio de comentários esparsos das personagens, o leitor reconstitui aos poucos uma imagem dos antepassados que passaram por essa propriedade. Os pecados que os assombram no presente, como o incesto, o adultério e a insanidade, talvez não sejam únicos dessa geração.

Essa crença é refletida pelos observadores do lado de fora. O médico relata que Donana de Lara, uma vizinha, pedira ao Padre Justino para benzer a Chácara pois “o mal [...] estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa” (CARDOSO, 2021, p. 91). É necessária uma expurgação desse mal, um exorcismo para purificar o terreno. Essa ideia, da casa como um ser sombrio e perverso, é ecoada por Padre Justino:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 2021, p. 423)

“É uma construção *assim*”: irredutível, inflexível, que sabe o peso do sobrenome Meneses e que está certa de seu estilo de vida e ponto de vista. Esse cenário claustrofóbico e opressivo, como é típico das narrativas góticas, mostra como as personagens estão presas à Chácara, a hábitos e costumes antigos, a pensamentos ultrapassados, a desejos que devem ser omitidos.

A medida que as personagens vão se encaminhando para seus desfechos — muitos envolvendo doenças fatais, como o câncer de Nina, o derrame de Timóteo e a enfermidade desconhecida de Ana —, a casa também chega a sua ruína total. Sua derrocada começa com as várias partidas de Nina, que não consegue se adaptar ao estilo de vida dos Meneses e retorna ao Rio de Janeiro duas vezes ao longo do livro:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu [...] cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais. (CARDOSO, 2021, p. 171)

A ligação de Nina com a casa é irônica, já que Demétrio e Ana nunca a aceitaram como parte da família e sempre a trataram como “estrangeira”. Nina também nunca tentou se encaixar, como Ana fez. No velório de Nina, André escreve: “Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais” (CARDOSO, 2021, p. 20). Mais uma vez há uma correspondência entre o estado físico de Nina e a condição da casa. Porém, a narrativa de Lúcio Cardoso resiste a uma conexão tão fácil ou simples, impedindo que o leitor afirme que Nina é a Chácara e vice-versa ou que Nina é a verdadeira matriarca.

No último capítulo, o padre retorna à Chácara a pedido de Ana, depois da queda — física, financeira ou metafórica — de toda a parentela. Padre Justino observa que a “Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera” (CARDOSO, 2021, p. 727). A casa-matriarca sobrevive por tempo suficiente para acompanhar a morte de todos os seus residentes, ainda que em péssimo estado e violada pelas pessoas de Vila Velha: “A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora

limpas e subia pelos degraus já carcomidos” (CARDOSO, 2021, p. 727). O maior medo de Demétrio se realiza ao final de *Crônica* e o mundo exterior finalmente invade a propriedade. Isso representa a decadência total da aristocracia brasileira e o fim do patriarcalismo rural diante da modernização, evidenciado pela queda de Demétrio, o enlouquecimento de Timóteo e, principalmente, a deterioração física da casa (ARAÚJO, 2014, p. 44).

Padre Justino encontra Ana sozinha no Pavilhão, uma estrutura isolada da casa principal, menosprezada pela própria família e palco de morte e encontros ilícitos. Ana padece de uma enfermidade e confessa ao padre que André era, na verdade, seu filho com Alberto. Com a morte da última Meneses, o padre escreve: “É que a casa dos Meneses não existia mais” (CARDOSO, 2021, p. 744) e “Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre” (CARDOSO, 2021, p. 745). Como sua sombra durante a vida, Ana segue Nina, e a Chácara segue as duas, pois sem seu sangue para alimentá-la, a casa também deixa de existir. A Chácara pertence apenas a si mesma, mas uma matriarca perde sua função sem uma família para comandar, portanto ela sucumbe com o fim dos Meneses.

Outro exemplo de casa-matriarca é a peça *A Casa de Bernarda Alba* (1936), do espanhol Federico García Lorca. A casa não é uma personagem em si, mas representa a protagonista, Bernarda. Ambas — a casa e Bernarda — estão presentes no título, pois são uma figura única e a peça-chave da história. É por meio da habitação que a matriarca da família Alba exerce seu poder e opressão. O primeiro ato abre com o velório do segundo marido de Bernarda e pai de quatro das suas cinco filhas. A matriarca declara oito anos de luto para a sua família, durante os quais usarão apenas roupas pretas, não deixarão a casa e também não receberão visitas: “En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas” (LORCA, 2010, p. 4).

Bernarda impõe um isolamento do mundo externo. Essa é a melhor forma de garantir que seus valores prevalecerão sobre suas filhas e que a criação delas não terá interferência de influências externas. O mundo fora da casa representa o mal, algo que é necessário erradicar, pois é lá onde estão os homens, a sedução, o sexo, as paixões descontroladas, os impulsos e as vizinhas fofoqueiras (GIL, 2008, p. 2). Bernarda, tal como Demétrio, quer manter viva uma tradição antiga, mesmo que isso torne suas filhas

infelizes. Ela tem valores machistas e classistas; suas filhas não podem sequer olhar para os homens: “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana” (LORCA, 2010, p. 3), o que leva Magdalena a retrucar: “Ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen” (LORCA, 2010, p. 15). Bernarda quer exercer completo poder sobre sua linhagem. A única que tem a possibilidade de escapar é Angustias, a mais velha e filha do primeiro casamento, pois possui uma herança. Ela está noiva de Pepe el Romano, o que causa conflitos entre ela e suas irmãs, já que Adela e Martirio estão apaixonadas por ele. A sexualidade reprimida, que é consequência direta do confinamento forçado, exacerba os sentimentos e as interações entre as mulheres. Magdalena logo se revolta contra o mandato da mãe: “Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura” (LORCA, 2010, p. 4). Bernarda justifica esse “castigo” pela simples condição de ser mulher:

BERNARDA: Eso tiene ser mujer.

MAGDALENA: Malditas sean las mujeres.

BERNARDA: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. (LORCA, 2010, p. 4)

Não por acaso Adela considera nascer mulher o maior castigo (LORCA, 2010, p. 14). Bernarda não se dá conta de que bloquear a entrada de males exteriores não impede suas filhas de sentirem as emoções universais que ela quer inibir, como curiosidade, inveja, ciúmes, rancor, orgulho e infelicidade (GIL, 2008, p. 3). A casa é um microcosmo da sociedade, com todas as qualidades e defeitos inerentes ao ser humano. Dessa forma, elas não estão protegidas de “pecar” apenas porque estão isoladas, pois seus pensamentos seguem livres, como Poncia, a criada, adverte:

BERNARDA: En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo.

PONCIA: No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos. (LORCA, 2010, p. 23).

Assim como em *Crônica*, a maneira como as personagens lidam com seus pensamentos é através do silêncio e da reclusão no quarto. Poncia prevê que um dia esses tormentos internos “arrebentarão” e arrematarão a todas: “Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas” (LORCA,

2010, p. 24). O resultado da repressão de Bernarda vem ao final, quando é revelado que Adela se encontra secretamente com Pepe el Romano. Como Gil escreve, “estos [sentimientos], en algún momento, necesitarán una válvula de escape, una forma de eclosión, aunque sea trágica, para restaurar el orden natural y completar el proceso de catarsis” (2008, p. 1).

De fato, a explosão dessas emoções contidas é trágica, pois culmina na morte de Adela. A caçula sempre foi a mais rebelde das filhas: “¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. [...] ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!” (2010, p. 9) e “¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (LORCA, 2010, p. 12). Ela quer uma liberdade à frente do seu tempo, uma liberdade muito maior do que sua mãe está disposta a conceder-lhe. A imposição de Bernarda tem consequências catastróficas a todos ao seu redor, especialmente àqueles que tentam ir contra ela. Relacionar-se com Pepe el Romano, noivo de Angustias, é a transgressão final. Bernarda imediatamente busca sua espingarda para matar a Pepe, porém erra o alvo, e Martirio, para fazer com que Adela sofra, anuncia que ele morreu. Adela, contudo, corre para dentro da casa e se enforca. Ela prefere a morte a permanecer vivendo desse modo. O suicídio é a forma que a personagem encontra de se libertar do controle da mãe, principalmente porque sua esperança de fugir com Pepe é frustrada quando este escapa sozinho. A descoberta da relação dos dois, ademais, implicaria uma vigilância ainda maior da mãe, algo que Adela não poderia suportar.

O poder de Bernarda se manifesta não só por suas palavras, mas pelo cenário ao seu redor. O primeiro ato abre com a descrição da casa:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. (LORCA, 2010, p. 1)

Diferentemente de *Crônica* e da maioria das obras góticas, a casa não é caracterizada por um lugar sombrio e escuro. Porém, a opressão se manifesta de outras formas: o branco é um lembrete constante da pureza que suas filhas têm que conservar a todo custo e que leva ao suicídio da filha mais nova; os muros são grossos, para mantê-las separadas do mundo lá fora; é verão e o calor é sufocante: “MARTIRIO: Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor” (LORCA, 2010, p. 11). “Un gran silencio

umbroso se extiende por la escena” estabelece uma atmosfera em que a falta de comunicação e os desejos oprimidos reinam. Desde o primeiro momento, o leitor submerge na tirania de Bernarda, que logo é descrita por Poncia como “capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara” (LORCA, 2010, p. 1).

Freud argumenta que uma casa pode ser uma metáfora para o “eu” (*self*) como algo estruturado, um artefato cultural, já que é um edifício construído pelo homem, e não encontrado na natureza (WILLIAMS, 1995, p. 247). Em *A Casa de Bernarda Alba*, a personalidade de Bernarda se reflete em sua casa e na maneira como é mantida limpa e imaculada; a mãe é obcecada por controle, ordem e pureza física e espiritual (MORENO, 2006, p. 5). É uma matriarca rígida e ciumenta, tal como a Chácara.

Seu poder e personalidade também se exercem por meio de acessórios e roupas, como observamos com Ana e Nina. As roupas escuras e monocromáticas devido ao luto transmitem uma mensagem de morte, destruição e maldade, “a todo lo oscuro del mundo de las tinieblas, a agujeros negros que absorben luz, es decir, vida” (MORENO, 2006, p. 5). Obrigar as filhas a usar certas roupas é outra forma de controlá-las e de torná-las indesejáveis e invisíveis aos homens, tal como Ana em *Crônica*. Esse luto serve para mostrar ao mundo, externo e interno, suas dores (GIL, 2008, p. 5). Ainda que a tradição de usar roupas negras por um longo período de tempo para demonstrar o luto tenha existido na Espanha até recentemente, Lorca leva isso ao extremo na peça com o decreto de oito anos para enfatizar o domínio de Bernarda.

Outro acessório importante para Bernarda é a sua bengala, pela qual ela transmite suas ordens: “(*Golpeando con el bastón en el suelo*): ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (LORCA, 2010, p. 10). As rubricas expõem a agressividade de Bernarda: “(*Dando um golpe de bastón en el suelo*)”, “(*Golpea con el bastón*)”, “(*Avanzando con el bastón*)” e “(*Avanzando y golpándola con el bastón*)”. A bengala é o símbolo do seu poder. Quando Adela revela que tem um caso com Pepe el Romano, quebra a bengala da mãe, mostrando que seu domínio sobre a filha mais nova já não existe mais: “(*Haciéndole frente*): ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebatata el bastón a su Madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora” (LORCA, 2010, p. 27). Adela subverte o poder da mãe, quando ainda tem

o sonho de fugir com Pepe. Quando esse sonho se estilhaça, ela recorre ao suicídio. As mortes no começo e no fim tornam *A Casa de Bernarda Alba* uma história cíclica: ela se abre com o velório do patriarca e se encerra com o suicídio da filha mais nova. A morte de Adela intensificará ainda mais o luto na casa, como diz Bernarda, ante o corpo da filha: “¡Nos hundiremos todas en un mar de luto!” (LORCA, 2010, p. 29). *Crônica* também segue essa estrutura, já que o primeiro capítulo relata a morte de Nina e o último capítulo, a morte de Ana. As duas famílias são regadas a tragédias.

Os paralelos entre ambas as obras vão além. Os Alba são uma família em um vilarejo em Andaluzia que já não prospera, assim como os Meneses. A passagem do tempo para essas famílias simboliza o definhamento, a ruína e a deterioração da antiga grandeza que essas linhagens possuíam. Com a morte dos dois maridos de Bernarda, foram-se também os tempos de ouro. Todavia, ela se recusa a encarar a realidade da precariedade econômica. Bernarda faz de tudo para manter a faceta de prosperidade e se preocupa com a opinião das “más línguas”, pois a imagem é tudo o que lhe resta: “No es por eso. Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana” (LORCA, 2010, p. 5). Os Alba precisam ser um exemplo de boa conduta e não podem alimentar fofocas locais; o luto de oito anos não é em memória do marido, mas para manter as aparências.

O exemplo mais extremo dessa obsessão é ao final, quando descobrem o cadáver de Adela. A primeira reação de Bernarda não é de tristeza ou culpa, mas a de controlar o comportamento das filhas restantes e declarar que Adela morrera virgem: “¡A callar he dicho! (*A otra hija.*) ¡Las lágrimas cuando estés sola! [...] Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!” (LORCA, 2010, p. 28). Sua maior preocupação é a de propagar essa mentira, pois não quer desonrar o nome dos Alba. Assim como no início da peça, em que “um grande silêncio sombrio se estende pela cena”, ao final Bernarda ainda tenta perpetuar seu autoritarismo, calando as vozes das outras.

Analisando *Crônica da Casa Assassinada* e *A Casa de Bernarda Alba* através de um conceito presente na literatura gótica, o da casa como a representação de uma família, podemos entender melhor as personagens das obras. Ambas apresentam uma casa-matriarca que se manifesta de maneiras diferentes. A Chácara dos Meneses, que é uma personagem na narrativa, executa o papel de matriarca de uma família em que o

poder é disputado por vários membros. Demétrio tenta se passar por patriarca, mas sua esposa, a submissa Ana, não desempenha a função de matriarca, deixando o espaço em aberto, então, para que a Chácara preencha essa lacuna. Porém, a glória da família está em declínio. As mudanças que ocorrem no Brasil da metade do século XX enfatizam a vida nas áreas urbanas e a decadência das áreas rurais, refletida na falência da fazenda e nas dificuldades econômicas. A independência que a mulher conquistava aos poucos também gera conflito em Demétrio, o irmão mais velho conservador, que não aceita mulheres modernas como Nina. Ele acredita que uma esposa deve ser como Ana: doméstica e quieta. A família não cede ao progresso que está ocorrendo do lado de fora da Chácara e por isso chega à sua ruína total, demonstrada através do estado de degradação lenta da casa, o último membro da família a cair.

Em *A Casa de Bernarda Alba*, a matriarca exerce seu poder através da casa, onde Bernarda protege as filhas do mundo exterior, pois não quer que elas se desviem da sua criação conservadora e machista. A casa de Bernarda é um lugar de silêncio e de isolamento; a cor branca e a preocupação por limpeza são lembretes constantes da pureza física que elas precisam manter a todo custo, até evitando olhar para homens. Porém, a filha mais nova se revolta contra esses padrões ultrapassados e tem um relacionamento com o noivo de sua irmã, concretizando o pior pesadelo da mãe. Ao dar margem aos rumores e à possível desonra dos Alba, Adela consolida seu último ato de vingança. Ainda que perca a vida no processo, ela encontra a liberdade através do suicídio. As duas obras expõem matriarcas severas e rígidas — seja ela a Chácara ou Bernarda Alba —, que com suas tradições opressoras trazem a infelicidade dos membros de sua família.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Bárbara Del Rio. “Crônica da Casa Assassinada: reflexões acerca do espaço literário e de leitura”. *Revista Leitura*, Alagoas, v. 2, n. 54, p. 38-50, 2014.

CARDOSO, Elizabeth. “Exclusão da feminilidade como mecanismo de destruição em *Crônica da casa assassinada*”. *Opiniões: Revista Dos Alunos De Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 89-103, 2020.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GIL, Wenceslao. “La mujer en casa cerrada: represión y opresión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Los soles truncos* de René Marqués”. *Hispanet Journal*, Florida, v. 1, p. 1-21, 2008.

LORCA, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. Elaleph.com, 2010.

MORENO, Ana Ibáñez. “Análisis del mito de la madre terrible mediante un estudio comparado de *La casa de Bernarda Alba* y *Como agua para chocolate*”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 32, p. 1-8, 2006.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Gabriela Seguesse Freitas, atual mestranda em Estudos de Literatura na UFSCar-São Carlos, possui bacharelados em inglês e espanhol pelo Rollins College, Winter Park, FL. Fala português, inglês e espanhol fluentemente, tendo recebido os prêmios Marie Rackensperger Award por excelência em aulas de literatura, General Charles Reeve Award por excelência em escrita e apresentação oral, e Humanities Division Award por excelência na área de humanas, além de ter permanecido na Presidents List por excelência acadêmica em 2017, 2019 e 2020 e na Deans List nos anos 2016 e 2018. Tem experiência como tutora de inglês, espanhol e português, atividade que exerceu durante a faculdade, e como professora particular de inglês como segunda língua. Também trabalhou com empréstimo entre bibliotecas na Olin Library. Além disso, tem experiência como tradutora freelance, tendo traduzido artigos e contos do inglês para o português e vice versa. Fez estágio na editora Cozy Cat Press, onde editou livros para publicação.

Artigo recebido em 31/01/2023. Aprovado em 25/02/2023.