



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

JULIANA RODRIGUES SALLES

**OS MAIAS E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA: DIÁLOGOS
POSSÍVEIS**

SALVADOR

2022

JULIANA RODRIGUES SALLES

**OS MAIAS E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA: DIÁLOGOS
POSSÍVEIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudo de Teorias e Representações Literárias e Culturais

Orientadora: Profa. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima

Salvador

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rodrigues Salles, Juliana

Os Maias e Crônica da Casa Assassinada: diálogos
possíveis / Juliana Rodrigues Salles. -- Salvador -
Bahia, 2022.

194 f.

Orientadora: Mirella Márcia Longo Vieira Lima.
Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2022.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura
Brasileira. 3. Literatura Comparada. 4. Eça de Queirós.
5. Lúcio Cardoso. I. Longo Vieira Lima, Mirella
Márcia. II. Título.

JULIANA RODRIGUES SALLES

**OS MAIAS E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA: DIÁLOGOS
POSSÍVEIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Salvador- BA. 13 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mirella Marcia Longo Vieira Lima (Orientadora)

Profa. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Profa. Dra. Flavia Aninger de Barros

Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz

Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador

2022

A minhas mães Sales, que me livram de todo o mal. A todos que gostam de mim e que torcem por mim, a minha gratidão eterna.

AGRADECIMENTOS

A Doutora Mirella Vieira, pela inigualável orientação a cada etapa dessa pesquisa. Por ser a melhor em tudo o que se propõe a fazer.

A Doutora Alana Freitas e ao Doutor Márcio Muniz, pela criteriosa avaliação e bibliografia valiosa oferecida no exame de qualificação.

Aos professores da banca examinadora: Doutora Flavia Aninger, Doutora Nancy Rita, Doutora Alana Freitas e Doutor Márcio Muniz, por terem aceitado o convite.

A Margarida Sales (in memoriam) por ter me ensinado tanto no momento mais difícil de sua vida.

Aos colegas da pós-graduação, que deixaram a caminhada mais leve.

Aos professores e funcionários da pós-graduação em Literatura e Cultura.

A um bando de amigos que estão sempre ao meu lado e que vibram comigo a cada conquista.

Aos amigos que ofereceram um aconchego em Salvador.

A Julio, Jamile, Juliano e Cristiano por rirem comigo e serem abrigo nos dias solares e nos dias chuvosos.

A minhas turmas de Estágio Docente, por tanto aprendizado.

A minha família, que me deu todo o suporte para que eu chegasse até aqui.

A FAPESB, pela bolsa concedida.

RESUMO

A tese em questão procura fazer uma análise comparativa entre as consideradas obras-primas de dois escritores que se abrigam em contextos diversos, distantes no tempo-espaço histórico e literário: *Os Maias*, do português Eça de Queirós, e *Crônica da Casa Assassinada*, do brasileiro Lúcio Cardoso. O projeto procura investigar, a partir da leitura comparada de trechos dos dois romances, afinidades temáticas e coincidências nas percepções de transformação social entre os autores, que, apesar de terem vivido em séculos diferentes, possuem inquietações semelhantes. No primeiro capítulo, as famílias, metonímias da sociedade que abrigou as escritas, são revisitadas através das personagens principais, com suas singularidades e a posição de cada uma dentro desse rol patriarcal, exclusivista e decadente das quais fazem parte e como esse exclusivismo atinge a cada uma com a chegada das mulheres consideradas inadequadas a esses meios sociais. Em um segundo momento, é tratada a importância das edificações que, tendo uma forte ligação com a tradição e com o passado das famílias, também possuem certo protagonismo e por isso, sucumbem à ruína junto com os seus moradores. O terceiro capítulo discute os deslizamentos morais e transgressões sociais e sexuais, que vão do adultério ao incesto, não como os únicos culpados da derrota das famílias, mas como um reforço aos processos das suas decadências. Por fim, a partir da análise de um capítulo específico de cada romance, apresenta-se a tentativa frustrada da manutenção das aparências, resultando em um mundo às avessas, desordenado e excêntrico. Uma pesquisa dessa envergadura pressupõe extensa gama bibliográfica e, num conjunto dedicado às vidas e às obras de Eça de Queirós e Lúcio Cardoso, destacamos os trabalhos de Carlos Reis e Mario Carelli. Sobre a família tradicional e suas configurações ao longo da história, contamos com Gilberto Freyre, no trato das questões brasileiras, e Elisabeth Roudinesco na visão panorâmica da família no Ocidente. Em relação ao espaço, Gaston Bachelard oferece grande suporte, George Bataille e Claude Lévi-Strauss amparam as discussões sobre transgressões e incesto e seguimos com Mikhail Bakhtin como apoio às discussões dos mundos às avessas.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Comparada. Eça de Queirós. Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

The thesis in question seeks to make a comparative analysis between the considered masterpieces of two writers who are sheltered in different contexts, distant in historical and literary time-space: *Os Maias*, by the Portuguese Eça de Queirós and *Crônica da Casa Assassinada*, by the Brazilian Lúcio Cardoso. The project seeks to investigate, from the comparative reading of excerpts from the two novels, thematic affinities and coincidences in the perceptions of social transformation between the authors, who, despite having lived in different centuries, have similar concerns. In the first chapter, the families, metonymies of the society that housed the writings, are revisited through the main characters, with their singularities and the position of each one within this patriarchal, exclusivist and decadent role of which they are part and how this exclusivism affects each one with the arrival of women considered inadequate to these social environments. In a second moment, the importance of the buildings is addressed, which, having a strong connection with the tradition and the past of the families, also have a certain protagonism and therefore, succumb to ruin along with their residents. The third chapter discusses moral lapses and social and sexual transgressions, which range from adultery to incest, not as the only culprits in the defeat of families, but as a reinforcement of the processes of their decay. Finally, based on the analysis of a specific chapter of each novel, the failed attempt to maintain appearances is presented, resulting in an upside down, disordered, and eccentric world. A research of this magnitude presupposes an extensive bibliographic range and, in a set dedicated to the lives and works of Eça de Queirós and Lúcio Cardoso, we highlight the works of Carlos Reis and Mario Carelli. About traditional family and its configurations throughout history, we count on Gilberto Freyre, in the treatment of Brazilian issues and Elisabeth Roudinesco in the panoramic view of the family in the West. Regarding space, Gaston Bachelard offers great support, George Bataille and Claude Levi Strauss support the discussions on transgressions and incest and we follow with Mikhail Bakhtin as support for the discussions of the worlds upside down.

Key words: Portuguese Literature. Brazilian literature. Comparative literature. Eça de Queirós. Lúcio Cardoso.

RESUMEN

La tesis en cuestión busca hacer un análisis comparativo entre las consideradas obras maestras de dos escritores que viven en contextos diferentes, distantes en el tiempo-espacio histórico y literario: *Os Maias*, del portugués Eça de Queirós, y *Crônica da Casa Assassinada*, de Lucio Cardoso brasileño. El proyecto busca indagar, a partir de la lectura comparativa de extractos de las dos novelas, afinidades temáticas y coincidencias en las percepciones de transformación social entre los autores, quienes, a pesar de haber vivido en siglos diferentes, tienen inquietudes similares. En el primer capítulo se recorren las familias, metonimias de la sociedad que cobijó los escritos, a través de los personajes principales, con sus singularidades y la posición de cada uno dentro de ese rol patriarcal, exclusivista y decadente del que forman parte y cómo este exclusivismo afecta a cada uno con la llegada de mujeres consideradas inadecuadas a estos ambientes sociales. En un segundo momento, se discute la importancia de las edificaciones que, teniendo una fuerte vinculación con la tradición y el pasado de las familias, también tienen cierto protagonismo y, por lo tanto, sucumben a la ruina junto con sus moradores. El tercer capítulo aborda los deslices morales y las transgresiones sociales y sexuales, que van desde el adulterio hasta el incesto, no como los únicos culpables de la derrota de las familias, sino como refuerzo de los procesos de su decadencia. Finalmente, a partir del análisis de un capítulo específico de cada novela, se presenta el intento frustrado de mantener las apariencias, dando como resultado un mundo al revés, desordenado y excéntrico. Un recorrido de esta magnitud presupone una amplia gama bibliográfica y, en un conjunto dedicado a la vida y obra de Eça de Queirós y Lúcio Cardoso, destacamos las obras de Carlos Reis y Mario Carelli. Sobre la familia tradicional y sus configuraciones a lo largo de la historia, tenemos a Gilberto Freyre, en el tratamiento de las cuestiones brasileñas, ya Elisabeth Roudinesco en la panorámica de la familia en Occidente. En cuanto al espacio, Gaston Bachelard ofrece un gran apoyo, George Bataille y Claude Lévi Strauss apoyan las discusiones sobre las transgresiones y el incesto, y seguimos con Mikhail Bakhtin como apoyo para las discusiones sobre los mundos al revés.

Palabras clave: Literatura portuguesa. literatura brasileña. Literatura comparativa. Eça de Queirós. Lucio Cardoso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – HISTÓRIAS DE FAMÍLIAS	
1.1 - Eça de Queirós e Lúcio Cardoso: Escritores deslocados em seu tempo.....	14
1.2 – Maias e Meneses – O retrato da família patriarcal	21
1.3 - Afonso da Maia e Demétrio Meneses – Os frágeis pilares da tradição.....	28
1.4 Pedro da Maia e Valdo Meneses – Os resquícios do Romantismo.....	34
1.5 Carlos Eduardo da Maia e André Meneses – Os amantes	37
1.6 Maria Monforte, Maria Eduarda e Nina Meneses - Elementos estrangeiros.....	40
CAPÍTULO II - CASAS QUE CAEM	
2.1 – O Ramalhete e a Chácara: As velhas novas casas de Usher.....	63
2.2 – A Toca e o Pavilhão: os Paraísos esquecidos	85
CAPÍTULO III - TRANSGRESSÕES EM FAMÍLIA	
3.1 - A arcaica castração feminina: silenciamento, repressão e clausura.....	91
3.2 - Monforte, Gouvarinho, Cohen e Maria Eduarda – transgressões adúlteras.....	101
3.3 - Ana e Nina Meneses – Transgressões em espelho.....	105
3.4 - Timóteo Meneses – Transgressão, transformação e clausura.....	117
3.5 - A transgressão maior: o incesto.....	126
CAPÍTULO IV - OS PALCOS DA DESORDEM	
4.1 – Eça de Queirós e Lúcio Cardoso: o revés das aparências.....	140
4.2 – Portugal: a queda das aparências em uma corrida de cavalos.....	143
4.3 – Minas Gerais, a queda das aparências em um velório.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS.....	187

INTRODUÇÃO

Em 2014, ao final do curso de Especialização em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana, produzi um texto intitulado “Sinais do Trágico: Uma Leitura de Os Maias, de Eça de Queirós. Já na dissertação de mestrado, defendida em 2016 pela mesma instituição, continuei o trabalho com Os Maias, dessa vez com o título “Servos das leis fatais: a ironia e o trágico em Os Maias de Eça de Queirós”. Pouco tempo após a defesa, iniciei uma leitura despreziosa de A Crônica da Casa Assassina, de Lúcio Cardoso. Já bastante familiarizada com o texto de Os Maias, percebi que os enredos dos dois romances se entrecruzavam em alguns pontos. Dentre esses pontos, destacavam-se características que marcavam seus protagonistas, a representação familiar, a importância dada às propriedades, a prática do incesto e o final melancólico e destituído de qualquer esperança. Concluí, dessa forma, que talvez fosse possível um estudo comparativo mais detalhado entre os dois romances e, então, transformei essa possibilidade em um projeto para o ingresso na Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, projeto resultante na tese que segue.

Alguns temas são recorrentes desde a antiguidade. Temas como o amor, a família, o ciúme, o adultério e o incesto frequentemente recebem tratamento trágico, em obras conhecidas da literatura ocidental. Tais assuntos vão formando, através de uma intrincada rede de influências e citações, uma espécie de vertente literária de matrizes diversas. Muitos autores contemporâneos explicitam o quanto bebem das diversas fontes da tradição e da modernidade, inclusive passando pelo chamado intratexto, ou seja, pelo retorno aos seus próprios textos para incorporar referências em seus discursos. Como afirma Schneider: “textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito.” (SCHNEIDER, 1990, p.71.) Julia Kristeva afirma que a intertextualidade é um processo de produtividade no texto literário. Essa produtividade literária (inter) textual e as possíveis relações entre textos criam oportunidades de análise e comparação, não necessariamente entre autores de uma mesma época.

Através de um quadro formado por desenlaces amorosos, por relações destruídas, pela desconstrução dos discursos morais, por certas particularidades das

personagens e de conflitos psicológicos nelas inseridas, aos poucos, uma linhagem forte do romance moderno foi construindo o desenho da derrocada moral de famílias tradicionais. Nesse conjunto, estão contidos elementos fundamentais: as casas. Os espaços de isolamento do indivíduo ou de sua convivência mais estreita são dotados, pelas narrativas, de “alma”, passam por transformações durante as tramas, num processo conjugado às personagens. As alcovas, os jardins, as salas, os porões, os pavilhões, os espaços vazios ou trancados, entre outras estruturas, são repletos, pela narrativa, de simbologias que antecipam e acompanham todo o processo de decadência. Com representações do olhar e temas semelhantes, Eça de Queirós e Lúcio Cardoso conseguem expor, às vezes diretamente, às vezes metaforicamente, suas visões das esferas sociais e dos momentos históricos em que estavam inseridos. A análise comparativa vai procurar caminhos que levem a compreender as formas com que esses autores construíram os espaços que estão diretamente ligados às situações da trama e que não se dissociam das personagens. Além disso, é preciso demonstrar como esse “casamento” entre espaço e personagens é estratégico para o desenvolvimento das histórias, a exposição dos costumes e dos contextos históricos da época de cada autor, sempre apontando as similitudes e divergências nos temas e na estrutura dos textos, colocados em constante diálogo.

Uma primeira hipótese nos conduziu à visão de que, embora tendo vivido em séculos diferentes, os dois autores possuíram inquietações semelhantes. O referido diálogo não pode abrir mão da análise crítica e reflexiva de cada um dos temas. Dessa análise, depende a exposição dos pontos convergentes e divergentes, das questões intertextuais, de modo que surja um possível paralelismo entre os autores e as obras em questão.

A expressão Literatura Comparada designa, de forma abrangente, uma área de estudo que abre espaço para encontros e confrontos entre discursos diversos. Tal investigação abarca diversos objetos de análise e pode adotar diferentes metodologias. Tânia Carvalhal afirma:

No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como 'estudos literários comparados', percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (CARVALHAL, 2004, p. 06)

Portanto, a tese intitulada “Os Maias e a Crônica da Casa Assassinada: diálogos possíveis” procura seguir esse método de análise comparativa. A proposta é realizar um estudo comparativo sobre os romances considerados obras primas de dois escritores de períodos, estilos narrativos e nacionalidades diferentes. Os dois romances, *Os Maias* (1888), do português Eça de Queirós (1845 -1900) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), do brasileiro Lúcio Cardoso (1912-1968), se entrecruzam em vários pontos. Ambos são fortemente influenciados por seus respectivos contextos históricos e sociais e trazem temas comuns como o amor e a família, tratando questões delicadas, como o adultério, a morte, o incesto a dissolução de um mundo. Esses e outros temas estão entrelaçados com os processos psicológicos das personagens que, por sua vez, estão refletidos nos espaços em que transitam. Carlos Reis, em Introdução à leitura dos Maias afirma:

(...) a análise do espaço social deste romance facultar-nos-á uma visão mais clara dos elementos constitutivos da história que permitem integrar Os Maias no estatuto do romance-fleuve, também chamado romance-fresco; estreitamente ligado à problemática (já aqui abordada do romance de família, o romance-fresco é aquele que <<através da aventura de um indivíduo, de uma família, de um clã, aspira captar um momento histórico numa sociedade. Deseja também, como romance histórico ou romance rural, representar a cor exata de uma época e de um meio. Ora é justamente uma época (a da Regeneração) e um meio (o da alta sociedade lisboeta) que o narrador dos Maias nos faculta, ao nível do espaço social; e consegue-o fundamentalmente à custa de dois recursos específicos: a delineação de determinadas personagens figurantes e a representação de ambientes de conjunto. (REIS, 2003. p.57-58)

Podemos considerar que a “Crônica” se assemelha aos Maias e enquadra-se na categoria designada por Carlos Reis como um romance-fresco, contendo todos os aspectos apontados por ele: a caracterização de um determinado tempo histórico surgida a partir da representação de uma família e dos ambientes por onde transitam os seus integrantes. Um dos desafios é mostrar como os dois autores representaram, de forma bastante semelhante, a decadência (da aristocracia portuguesa no caso de Eça de Queirós e das oligarquias mineiras, no caso de Lúcio Cardoso) através da representação dos integrantes familiares, da ironia de costumes, das edificações de suas casas e da prática do incesto.

CAPÍTULO I: HISTÓRIAS DE FAMÍLIAS

1.1 - Eça de Queirós e Lúcio Cardoso: Escritores deslocados em seu tempo

José Maria Eça de Queirós (1845 – 1900) é, segundo a crítica literária especializada, considerado um dos mais expressivos escritores portugueses. É autor de contos, crônicas e romances de reconhecida importância, como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878), *Os Maias* (1888), *A Capital* (1925). Por conta da sua escrita, que aos poucos se distanciou do Romantismo e começou um processo de exposição da realidade através da arte, o autor foi considerado o precursor do Realismo em Portugal. Filho de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e Carolina Augusta Pereira de Eça, Eça de Queirós foi legitimado aos 40 anos, pois até então era considerado como filho de mãe ignorada, e fora cuidado por uma ama, Ana Leal. Esse fato biográfico causa especulações sobre os possíveis danos psicológicos ao autor e sua influência sobre a construção das suas personagens.

O biógrafo Campos Matos, por exemplo, concorda que o fato de Eça de Queirós não ter sido criado em uma família tradicional influenciou na escolha dos seus temas e lembra que algumas de suas principais personagens foram criadas por parentes próximos, como Carlos da Maia, Padre Amaro, João da Ega, Teodorico Raposo e Fradique Mendes. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, foi contemporâneo de escritores tais como Teófilo Braga (1843-1924), Ramalho Ortigão (1836-1915) e Antero de Quental (1842-1891). Esse grupo de jovens aproveitou-se de um ambiente propício a discussões ideológicas, filosóficas, culturais e literárias. Conhecedores das novas correntes e ideias revolucionárias vindas de outras partes da Europa, sobretudo da França, Eça e seus companheiros de geração tentaram promover um processo de transformação na sociedade em que viviam. Com o intuito de impulsionar melhorias sociais e culturais, tentaram modernizar Portugal e ficaram conhecidos como a Geração de 70 do século XIX. Essa geração trouxe as “Conferências do Casino”, nas quais se debatiam questões sobre o futuro de Portugal, observado como atrasado em relação a países como a França. Esse programa de Conferências objetivava ligar Portugal aos movimentos da Modernidade, impulsionar a ciência, criticar a Igreja e introduzir o Realismo na literatura. A primeira conferência feita por Antero de Quental demonstra o que seria esse movimento:

Trata-se de um ataque ao atraso econômico do país, fundado sobre a incipiência da indústria, a centralização monárquica e o espírito da Contra-Reforma ainda reinante. Do mundo velho, a mesma esperança redentora, do mundo novo a ciência, a república, o socialismo, novas formas do antigo messianismo (QUENTAL, 1996, p. 68).

Mais tarde, a chamada Geração de 70 cai em profundo sentimento de crise, provocado pelas contradições causadas pelo próprio progresso que não trouxe o ideal de ajuste social prometido pela revolução industrial e científica, culminando na falência de todas as certezas e causando uma sensação de pessimismo. O “fim do século” evocava um período de decomposição e negativismo e a Geração de 70 foi alcunhada por Eça de Queirós como os “Os Vencidos da Vida”. O grupo teria sido marcado pela frustração, acomodação e conformismo com o insucesso do ideal de modernização. É nesse contexto controverso e de muitas mudanças, que se encontra a narrativa de Os Maias.

Lúcio Cardoso (1912-1968) nasceu em Curvelo, MG, mas passou boa parte da vida no Rio de Janeiro. Um dos expoentes da chamada Geração de 30 no Brasil, foi, além de romancista, tradutor, poeta, dramaturgo e pintor. Foi autor de obras como *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935) *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959). Filho temporão de fazendeiros, foi criado pelo irmão e irmãs bem mais velhos que ele. A revelação da escrita de Lúcio Cardoso se dá no início da década de 30, período em que o Brasil passava por fortes mudanças políticas e sociais, com destaque para as crises internas e externas como a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929, a Revolução de 30 no Brasil, a ascensão do Nazismo e Fascismo e a Segunda Guerra Mundial. Esses acontecimentos afetaram negativamente vários setores nacionais como o agrícola, tendo como consequência a ruína de muitos fazendeiros, provocando a urgência da implantação de um novo sistema econômico nacional que garantisse mais estabilidade durante as crises. Uma das saídas cabíveis foi o investimento na industrialização e urbanização. Essas revoluções econômicas nos anos que compreenderam o fim do Estado Novo (1937-1945) acentuaram desigualdades sociais e proporcionaram o desenvolvimento de romances voltados à denúncia e a preocupação com os problemas sociais, como afirma João Luís Lafetá:

A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência. (LAFETÁ, 1974. p.20).

Nesse contexto em que os artistas e intelectuais “abraçaram” posições ideológicas, despontam autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queirós, conhecidos como escritores “regionalistas”. Herdeiro do primeiro período modernista originado em 1920, os anos 30 trazem a segunda fase, marcada por narrativas regionalistas. Lúcio Cardoso aparece nesse cenário com a publicação de *Maleita* (1934). Ao estudar o romance de 30, Bueno é categórico em relação ao débito com o movimento Modernista:

(...) o romance de 30 se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. No entanto, ao afastar-se da utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira do pós 64, também dominada pelo desencanto (BUENO, 2006, p. 80)

Mesmo que *Maleita* abarque questões de cunho regionalista e histórico, trazendo conflitos nas disputas de poder entre o homem da metrópole e o interiorano, Lúcio Cardoso não foi considerado um escritor regionalista por desenvolver uma escrita mais intimista e psicológica. Na verdade, o autor lançou um olhar diferenciado e desenvolveu outras linhas temáticas que miravam os profundos antagonismos entre mundos arcaicos pulsantes no Brasil e as transformações oriundas do projeto de modernização em larga medida implementado a partir da década de 30. Lúcio Cardoso observara que o passado rural de Minas Gerais não cederia facilmente à modernização do desenvolvimento industrial. Nesse contexto de grandes transformações e embate ideológico, está a narrativa de *A Crônica da Casa Assassinada*.

Tanto *Eça de Queirós* quanto Lúcio Cardoso trabalharam a caracterização das personagens e de suas idiossincrasias, assim como as relações afetivas, sociais e familiares para compor ambientes e pessoas marcadas pela melancolia e fadados ao fracasso, à ruína e à morte. Nas duas obras referidas, as personagens possuem uma ligação muito estreita com o ambiente que ocupam. Toda ambientação composta dos espaços, da paisagem, dos cômodos das casas e das cenografias sofrem transformações durante a passagem do tempo e essas transformações vão acompanhando as mudanças que ocorrem também com as personagens. Dessa forma, o Ramalhete, em *Os Maias*, e a Chácara, em *Crônica da Casa Assassinada*, se tornam, não apenas o espelho das condições morais das

personagens, mas também funcionam como metonímias do período histórico e político contemporâneo aos escritores.

Enquanto Eça de Queirós tem mais em mira a aristocracia portuguesa tradicional, dando relevância a sua ruína social e moral, Lúcio Cardoso apreende a classe senhorial mineira, também tradicional, opulenta, respeitada, repleta de conservadorismos e em processo de franca decadência. Os Maias não acompanham a modernização, são atores e vítimas de grandes idealizações que nunca se concretizam. Os Meneses se recusam a abandonar um sistema de oligarquias rurais que precisava abrir espaço para a modernização, industrialização e urbanização. As personagens, incluindo-se aí a Chácara, são representações de um apego ao nome e às tradições familiares como também da impossibilidade, por parte dessas famílias decadentes, de manutenção do padrão socioeconômico elevado e de prestígio de tempos passados; além disso, nesses indivíduos ecoa a resistência das oligarquias rurais em adaptarem-se à modernidade, aos novos tempos; o que leva à imobilidade social.

Na coluna “Vida Literária”, de Fausto Cunha, mais precisamente em entrevista ao colunista que recebeu o título: “Lúcio Cardoso (patético): meu livro como um punhal contra Minas,” o escritor esclareceu a sua posição:

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a **família mineira**. Contra a **literatura mineira**. Contra o **jesuitismo mineiro**. Contra a **religião mineira**. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei, escrava do que surpreendi na sua imensa miséria, no seu imenso orgulho, na sua **imensa hipocrisia**. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como esses outros - artistas! - que afagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e **da vida parasitária**. (CARDOSO, 1996, p.764)

A passagem em destaque, carregada de pessimismo e desolação, publicada após A Crônica, permite que o leitor veja no autor uma espécie de combatente dos arcaísmos que identifica em Minas Gerais e na sociedade mineira. O projeto literário de Lúcio Cardoso assemelha-se ao de Eça de Queirós, quando se propõe a pintar as Cenas Portuguesas, como veremos em algumas passagens. A literatura romântica, a influência

religiosa, a imobilidade e a hipocrisia social são apenas alguns pontos que os dois autores se empenham em discutir. O elo crucial e a ambos comum é a questão do embate entre o “arcaico” e o “moderno”; ainda que seus projetos encontrem algumas divergências, destacadamente, no que tange à religião.

Alguns dos motivos literários presentes na Crônica, como as tensões entre mãe e filho, os embates familiares e a inimizade entre duas mulheres já haviam sido utilizados em *O anfiteatro*. Em *Maleita*, é retratada uma família de nome Meneses, mais precisamente Meneses Silva, proprietária como a da Crônica. As críticas sobre a resistência à modernidade por parte dessas famílias tradicionais tiveram suas raízes mais desenvolvidas em *Maleita*, em que a história é centrada na vida de um homem que precisa negociar um entreposto comercial em um povoado interiorano com a família Meneses - o que já constitui indício de como serão desenvolvidas as suas próximas obras. Lúcio Cardoso escreve num período em que o Brasil passava por grandes transformações, embaladas pela Revolução de 30 e por crise econômica e social. A Crônica da Casa Assassinada traz na pele da família Meneses o retrato da ruína e da desagregação das elites agrárias por causa das mudanças que ocorrem no país, após o ano de 1930. A crise financeira afundou o sistema de agro exportação, prejudicando as oligarquias. Todo esse emaranhado de referências produziu certamente um campo muito significativo para o autor desenvolver seus romances, pautados nessa realidade brasileira não de forma escancarada ou panfletária, mas com uma linguagem polifônica e carregada de simbolismos.

Eça de Queirós é também um dos autores que mais pormenorizou o retrato da sociedade em que estava inserido, o Portugal da segunda metade do século XIX, repleto de mudanças políticas, sociais e culturais. Assim como Lúcio Cardoso, o autor português sempre apresentou uma aura inconformista e observadora, o que possibilitou o desenvolvimento de um senso crítico, satírico e irônico, que pôde ser demonstrado desde suas primeiras produções. Junto ao parceiro e colaborador Ramalho Ortigão, Eça idealizou um conjunto de crônicas especializadas em motivos sociais e políticos com o objetivo de mostrar o quanto Portugal estava atrasado, inerte e improdutivo. Essas crônicas foram batizadas de *As Farpas* e, através delas, o autor pretendia “ferroar” os vícios sociais portugueses. A partir do ideal de consciência social e de uma pretensa reforma da intelectualidade portuguesa, era denunciado o provincianismo de Portugal. A arte de Eça de Queirós tinha como ponto central procurar formas de tirar Portugal do atraso, da inércia e da improdutividade.

António José Saraiva confirma o conteúdo d'As Farpas (título posteriormente publicado como *Uma Campanha Alegre*) e acrescenta o teor de desolação e pessimismo dos referidos textos:

(...) é uma radical condenação de todos os aspectos da vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria <<o progresso da decadência>> - desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado... à imprensa, à poesia (produto de “pequenas sensibilidades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes”), ao romance sentimental (“apoteose do adultério”), aos agentes econômicos sem espírito de empresa nem sentido de responsabilidade, inteiramente dependentes de um crédito que o Estado aliás absorve. Nenhuma perspectiva de recuperação. (SARAIVA; LOPES, 1996. p.862)

Se, já em *As Farpas*, Eça de Queirós condenou vários setores sociais de Portugal, em seu projeto posterior, as *Cenas da vida portuguesa*, o retrato social continuou a ser desenvolvido. Esta empreitada intitulada inicialmente como *Cenas da Vida Real*, teve como provável inspiração a obra *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac (1799-1850), que era composta de pouco mais de 80 narrativas subdivididas em três partes: Estudos Analíticos, Filosóficos e de Costumes, sendo que este último se subdividia em “Cenas”. Dentre elas, *Cenas da vida provinciana, política e da vida rural*. Tais cenas seriam retratos de determinados panoramas. A ideia das *Cenas da Vida Real*, em Eça de Queirós, era também retratar os costumes sociais mais comuns da sociedade portuguesa em sua contemporaneidade. A influência da obra de Balzac não é marcante apenas nas criações de Eça de Queirós, pois Lúcio Cardoso, à época da produção de *A Crônica*, afirma: “Leio e releio interminavelmente Balzac, imaginando o plano de meu caudaloso romance.” (CARDOSO, 1970. p. 183). É provável que, assim como Eça encontrou em Balzac inspiração para compor suas *Cenas da Vida Real*, Cardoso também tenha achado nele inspiração para compor a *Crônica*.

Vejamos, em uma correspondência de Eça de Queirós para o seu editor, detalhes e objetivos do projeto das *Cenas*:

Eu tenho uma ideia, que penso daria um excelente resultado. É uma coleção de pequenos romances, não excedendo de 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes entrariam nessa galeria. A coisa poderia chamar-se *Cenas da Vida Real*, ou qualquer outro título genérico mais pitoresco. Cada novela teria depois o seu título próprio. Como compreende, estas novelas devem ser curtas, condensadas, todas de efeito, e não deve exceder 12 volumes [...] Seriam trabalhadas de

modo, e com tanta pimenta, que fariam sensação, mesmo em Portugal. Eu já tenho o assunto de três novelas, e uma quase completa. Numa delas pintarei o jogo e os jogadores, na outra a prostituição, a última é um drama de incesto doméstico. Já vê que não vou com meias medidas, e que ataco o touro pelos cornos, como dizem os franceses... Há uma quantidade de assuntos escabrosos que se não podem tratar num longo romance e que se dão perfeitamente bem na novela. (EÇA DE QUEIRÓS apud MATOS, 2000, p. 86)

A discussão sobre a degradação social germinada em *As Farpas* foi revista no projeto das *Cenas Portuguesas* e desenvolvidos com maior maturidade em seus três principais romances: *O Crime do Padre Amaro* (cenas da vida devota), *O Primo Basílio* (cenas da vida doméstica) e *Os Maias* (cenas da vida romântica). No *Crime do Padre Amaro*, o ataque ao sistema clerical foi mais evidente; no *Primo Basílio*, a instituição do casamento pequeno burguês foi o alvo principal; e, em *Os Maias*, tudo que o autor atacou desde seus projetos iniciais continuou sob ataque, mas tendo, no horizonte, uma tradicional e aristocrática família pertencente a um Portugal em decadência. Pela ótica de Eça de Queirós, compreendemos alguns aspectos da história de Portugal e, com Lúcio Cardoso, uma parte da história do Brasil. Escritas da maturidade literária de seus autores, as duas narrativas de ficção permitem conhecimento de realidades sociais. Se *Os Maias* foi o mais completo golpe contra o sistema que Eça procurou combater, a *Crônica da Casa Assassinada* também representou um forte ataque ao complexo de tradições criticado por Lúcio Cardoso.

Os eventos que integram o enredo de *Os Maias* se passam em Lisboa, Portugal, no decorrer do século XIX. Trata-se de uma saga que engloba três gerações da família Maia. Mesmo retratando as três gerações, a trama principal, que mostra uma série de acontecimentos que culmina numa relação incestuosa entre dois irmãos, começa em meados de 1875, findando dez anos depois. Publicada em 1888, o tempo ficcional chega ao período contemporâneo do autor. Segundo Lopes, o romance se apresenta com “as feições que esta sociedade representa cerca de 1875, após longo processo de revolução liberal, monárquico-constitucional iniciada em 1820 e estabilizada em 1851” (LOPES, 1984, p.96). Lopes conclui a afirmação dizendo que esse período de estabilização é também chamado de Regeneração, e pode-se considerar terminado em 1891, pouco depois da publicação do romance. Essas manifestações político-sociais são tratadas em três pontos da narrativa: o período em que é apresentado Caetano da Maia, pai de Afonso da Maia que representava “a aristocracia dos últimos tempos do regime senhorial e monárquico absolutista – uma aristocracia castiçamente ignorante, grosseira, beata e

intolerante” (LOPES 1984. p.97). Posteriormente, vê-se o período das lutas liberais, entre 1820 e 1834 com a idealização “de um impossível liberalismo à inglesa, assente num compromisso aristocrático-burguês, um liberalismo utópico nas condições portuguesas” (LOPES, 1984, p.97), espelhado em Afonso da Maia. Por fim, a parte de um liberalismo politicamente instável, que envolvia a pequena e a grande burguesia portuguesa, instabilidade esta que traz “um Romantismo retórico, passadista, sentimental, representado pela falta de caráter moral, pelas inconseqüências, pela paixão funesta e suicida de Pedro da Maia” (LOPES, 1984. p.97).

É um romance que, entre outros pilares, se baseia nos projetos de revolução das personagens Afonso da Maia, Carlos da Maia e João da Ega. A narrativa, composta de um núcleo principal e muitos coadjuvantes, traz uma fina análise social que vai muito além de uma trágica história de incesto entre dois irmãos com pano de fundo histórico, como afirma Machado da Rosa: “*Os Maias* são, *superficialmente*, um fresco caricatural da sociedade portuguesa do século XIX em forma de crônica de costumes com fortes características de romance folhetinesco” (ROSA, 1964.p.343).

A Crônica da Casa Assassinada é ambientada em uma chácara e em seus arredores, na cidade de Vila Velha. Conta a história dos Meneses, família de tradição, composta por três irmãos, Demétrio, Valdo e Timóteo. Completam o grupo Ana (esposa de Demétrio) e Nina (esposa de Valdo). Na Chácara, vivem também a governanta Betty, André (filho de Nina e Valdo) e Alberto, o jardineiro. Além do núcleo familiar, há personagens secundários, mas ao contrário de *Os Maias*, são em número bastante limitado: o médico, o farmacêutico e o padre. De fato, enquanto Eça abarca o espaço urbano, Lúcio Cardoso opta por um cenário de quase confinamento. Todos os personagens de seu romance têm sua participação no que tange à composição dessa atmosfera opressora e no próprio desenvolvimento da trama. Outros integrantes como o Coronel, Maria Sinhá e Malvina Meneses aparecem apenas nas lembranças das personagens.

1.2 – Maias e Meneses – O retrato da família patriarcal

Antônio Candido (2004), em *A personagem e o romance*, explica que o romance é constituído por três elementos: enredo, personagens e ideias; mas é a personagem o elemento mais vivo e que possibilita a adesão afetiva e intelectual do leitor. É um

elemento crucial para representar a visão do autor sobre a crença na percepção do homem, sobre determinadas épocas ou temas. A prova dessa importância se dá no leque de possibilidades que o autor dispõe para dotar os personagens com alta complexidade e densidade psicológica, através de diversos processos de caracterização; ou como testemunhas ativas ou passivas em determinado tempo e espaço. Os Maias dispõe de um vasto álbum de personagens, o núcleo principal, representado pela família Maia e uma série de coadjuvantes, justificado pela quantidade de temas abordados no romance. Já a Crônica da Casa Assassinada possui uma galeria mais enxuta, com o núcleo de protagonistas desenhado pela família Meneses e poucos coadjuvantes. A composição dos protagonistas nas duas obras é feita e trabalhada de forma semelhante, como podemos sublinhar em algumas comparações.

Ao estudar o quadro geral da família do Ocidente, Elizabeth Roudinesco fala do modelo da família patriarcal das sociedades tradicionais como um sistema hierárquico com centro na autoridade paterna. Considerando que o poder do pai encontra limites na sociedade moderna, Roudinesco viu, na família moderna, um patriarca com ações vigiadas pelo Estado e permanentemente ameaçadas pela emancipação feminina. Apesar dos limites e das ameaças, contudo, o poder do patriarca estaria mantido: “A ordem familiar econômico-burguesa repousa, portanto, em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos.” (ROUDINESCO, 2002. p.4). Na estrutura patriarcal, as mulheres situam-se em desvantagem diante dos homens, pais, maridos, filhos e irmãos. A supremacia masculina é legitimada e o controle do corpo, da autonomia, da sexualidade e da convivência pública feminina são dominadas pelo sexo oposto.

Em seus estudos sobre a sociedade de seu país, Gilberto Freyre demonstrou a importância da família patriarcal brasileira, que ele tomou como uma forma sociológica única e original, nela considerando a contribuição das culturas indígenas, europeias e africanas. Mesmo contestando Freyre em muitos dos aspectos que ele apontou como constitutivos dessa forma, estudiosos, como Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda, mantiveram a noção de que o regime patriarcal teve vital importância na história do país. Gilberto Freyre apostou num complexo de relações familiares, complexo que, em sua óptica, abarcava os habitantes da casa grande e os da senzala. Com raízes fincadas na colonização portuguesa, a forma da família patriarcal surgida no Nordeste teria, segundo Freyre, se expandido por todo o país. A afirmação dessa expansão suscitou discordância por parte de outros estudiosos. Sérgio Buarque de Holanda ressalta que, com

o fim do mercado escravagista e o aparecimento de novos tipos de comércio e mercado, o Brasil se dividia como um país pautado em um tradicionalismo que era rural e patriarcal e outro país que emergia, o urbano e liberal. Esses dois “países” dentro do Brasil se opunham e se digladiavam e essa crise “foi o desfecho normal de uma situação rigorosamente insustentável nascida da ambição de vestir um país ainda preso à economia escravocrata com trajes modernos de uma grande democracia burguesa” (HOLANDA, 2004. p.79). A essa e a outras críticas, Freyre respondeu que, embora os senhores de terras que habitavam o sul do país apresentassem, no âmbito de suas relações comerciais, comportamentos diferentes em relação aos nordestinos, no que tange às relações domésticas, o quadro da família patriarcal nordestina era mantido.

De todo modo, é possível afirmar que, entranhado no tecido social brasileiro, o modelo patriarcal resistiu aos diversos projetos modernizadores implementados ao longo do século XX e, sem dúvida, encontra ressonância no quadro descrito por Lúcio Cardoso em seu mais célebre romance.

O poder e o prestígio das famílias apresentadas por Lúcio Cardoso e por Eça de Queirós envolvem outros elementos como o acúmulo da propriedade e a influência religiosa. Contudo, a ênfase recai sobre o status, ou seja, sobre prestígio social, fazendo parte desse prestígio a figura de um patriarca temido e respeitado.

Partindo da premissa de que a família patriarcal é de comando e hierarquia masculinos por excelência, os Maias e os Meneses são legítimos representantes desse modelo. Temos, em *Os Maias*, a figura do chefe com Afonso da Maia; e, na *Crônica* esse posto é de Demétrio Meneses. Afonso da Maia e Demétrio Meneses são de hábitos e pensamentos tradicionais e conservadores, não acreditam em paixões e têm convicções racionais. Eles pretendem manter e perpetuar o nome da família, garantindo assim a sua sobrevivência, mas há diferenças cruciais entre os dois: Afonso da Maia abraça a mudança. Ele quer, por exemplo, para o neto, uma educação britânica, longe da influência clerical. Acredita no desempenho físico, na saúde e no vigor do indivíduo. É um liberal com idealismo moderno, laico e refinado. Já Demétrio é arcaico e tem a mente voltada para os costumes da colônia. Ele não vê o mundo aberto (e uma economia aberta dentro da qual os capitais devem circular, junto com os saberes) como Afonso vê.

Sobre a importância da propriedade, os romances trazem duas edificações principais que são o símbolo de poder e de prestígio da família perante a comunidade: O Ramalhete, em *Os Maias*, e a Chácara, na *Crônica*. Tanto o Ramalhete quanto a Chácara possuem uma representação e importância não somente para as famílias em questão, mas

para toda a população em torno delas. O Ramalhete e a Chácara são símbolos de poder, objeto de eterna admiração e curiosidade nos seus arredores. Essas edificações são heranças e simbolizam a riqueza, a tradição e o poder dos nomes que as famílias carregam. Há uma diferença entre a relação de riqueza e posse entre as duas famílias: em *Os Maias*, como dizia um dos seus empregados, o procurador Vilaça, a tradicional família de Afonso era composta por pessoas que ainda tinham “um pedaço de pão (...) e a manteiga para lhe barrar por cima” (QUEIRÓS, 2018, p.10) ao se referir às imensas propriedades e às rendas provenientes de suas vendas. Informação complementada pelo narrador:

Quando Afonso se retirara definitivamente para Santa Olávia, o rendimento da casa excedia já cinquenta mil cruzados: mas desde então tinham-se acumulado as economias de vinte anos de aldeia; viera também a herança do último parente (...) – e o procurador podia certamente sorrir com segurança quando falava dos Maias e sua fatia de pão (QUEIRÓS, 2018, p.10)

Já os Meneses eram, nas palavras do próprio Demétrio, o oposto financeiro do que vemos relatado sobre os Maias:

[...] o que representamos: 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 esperança é esperarmos desaparecer quietamente sob esse teto, a menos que uma alma generosa [...] venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 2015, p.66)

A situação financeira dos Meneses não era segredo entre as pessoas de Vila Velha, como se observa nas impressões do médico ao visitar a casa:

Examinava tudo com a expressão curiosa, onde não seria difícil vislumbrar uma ponta de malícia – no fundo, como os Meneses deviam lhe parecer uma gente estranha, guardando, sob uma aparente liberalidade, as dificuldades e os complexos de certa classe outrora rica, e agora sobrando no retardo da província. (CARDOSO, 2015, p.443)

Nina também tem essa percepção da ruína financeira desde o momento em que chega à Chácara, o que expressa em uma de suas cartas a Valdo Meneses:

[...] sempre vivi à espera de que a situação da família se desafogasse, se bem que no íntimo tivesse certeza de que jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram. Digo isto, porque sei hoje que a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que

abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. (CARDOSO, 2015, p.39)

Portanto, em relação à situação financeira, Os Maias são retratados na contramão dos Meneses. Os Maias têm a situação financeira confortável para manter uma casa dispendiosa como o Ramalhete e outras propriedades: suas terras rendem. Os Meneses vivem da “sorte”, já que os fundos monetários se esgotaram há tempos, e portanto, não são produtivos, mas no que diz respeito à urgência da manutenção da tradição e do nome familiar, são de evidente semelhança.

A importância da presença dos padres (que é essencial também na construção das famílias patriarcais, pois acompanhavam as famílias desde o nascimento dos herdeiros, na educação e até nos rituais fúnebres), também é retratada nos dois romances. Em Os Maias, Afonso da Maia era casado Maria Eduarda Runa, uma católica fervorosa, dependente da figura de um padre, o Vasques. Esse padre é responsável por boa parte da educação de Pedro da Maia, único filho de Afonso. Afonso abomina essa presença e a educação severamente católica dada ao filho, que ele considerava um fraco, justamente por causa dessa doutrinação religiosa romântica e castradora. Após a morte da esposa, a influência religiosa em sua casa foi severamente enfraquecida. Na Crônica, encontramos Padre Justino, que tinha acesso livre à Chácara apenas na época de Malvina Meneses, a matriarca, mãe de Demétrio, mas perdeu esse posto após sua morte. Passou a visitar a Chácara apenas quando convidado e perdeu a autoridade nas decisões tomadas na família.

Lúcio Cardoso e Eça de Queirós mostram, com o rol das personagens da Crônica e dos Maias, o retrato da destruição moral e econômica da elite rural de Minas Gerais e de Portugal respectivamente, resistentes às mudanças trazidas pela modernidade que, de certa forma, abalam os valores tradicionais familiares que esses clãs insistem em manter. Assim como o Ramalhete, a Chácara é externamente o símbolo de prestígio e poder da família, mas internamente, as suas paredes simbolizam a ruína e os prejuízos causado pela imobilidade, traço duramente criticado pelos dois autores.

Antônio Sérgio, em seus estudos sobre os romances queirosianos, conclui que: “o Tédio do Ócio: tal é, conjecturo eu, o fenômeno psicológico fundamental na obra romanesca queirosiana...” e mais: “na psique das personagens centrais do Eça (à exceção dos Santos) a miséria fundamental é a ociosidade e seu tédio” (SÉRGIO, 1980, p.65). A maioria das personagens dos Maias padece de uma inércia, sentem-se confortáveis com a improdutividade e são ociosos por serem incapazes de concluir projetos, de realizar as tarefas que eles próprios se propõem a fazer.

Desta forma, conclui-se que Eça de Queirós costuma tratar a vida ociosa também como uma grande tragédia, como endossa Machado da Rosa: “Ociosidade que é, com o amolecimento e apodrecimento da vontade e da força criadora, a causa de todos os males” (ROSA, 1964, p.394). É muito comum o autor descrever cenas que determinam a opção da alta sociedade em se manter alheia e improdutiva. No caso de *Os Maias*, Afonso e Carlos possuem um projeto de mudança e regeneração, mas costumam deixar tudo no plano das ideias e optar pelo diletantismo, não conseguindo terminar o que começam. Isabel Pires de Lima afirma que:

... quando pensamos nos grandes romances do século XIX – ingleses, franceses, russos ou mesmo portugueses, apercebemo-nos que de uma maneira geral eles assentam na inadequação do herói ao mundo que o rodeia e na conseqüente decepção advinda da incapacidade, por parte do herói de levar a cabo o seu projeto. (LIMA, 1987, p.48)

Apesar de não terem projetos para o futuro por escolherem viver alheios ao resto do mundo, as personagens da *Crônica* também padecem por conta da improdutividade, da ociosidade e da inércia comuns às famílias que “não produzem nada, absolutamente nada...” (CARDOSO, 2015. p. 66)” nem mesmo herdeiros. Além da imobilidade, a esterilidade da classe é um traço comum nas duas famílias. Enquanto em *Os Maias* as personagens possuíam grandes aspirações para futuro, mesmo que todos os planos não escapem do campo das ideias, os *Meneses* não aspiravam nenhuma mudança, ao contrário, eram resistentes a qualquer possibilidade de movimento.

Com a falência da mineração e outros fatores como a quebra da bolsa de valores nos anos 30 e o fim da escravidão, houve uma modificação nas grandes metrópoles, que se modernizavam e viviam uma revolução industrial, enquanto as oligarquias rurais só perdiam o poder e o espaço. Nesse sentido, os *Meneses* representam essa oligarquia que, já falida, tentava manter as aparências em sua pequena cidade, que também estava parada no tempo e em processo de ruína.

Os *Maias* e os *Meneses*, para manterem a família e perpetuarem o legado, precisariam se abrir para outros mundos e formarem alianças, mas são fechados em si mesmos. Essa abertura para o mundo, do ponto de vista cultural, ecoa, no plano antropológico, a questão do incesto. Conforme Roudinesco:

De todo modo, e é Lévi-Strauss quem prossegue, "o que diferencia realmente o homem do animal é que, na humanidade, uma família não

seria capaz de existir sem sociedade, isto é, sem uma pluralidade de famílias prontas a reconhecer que existem outros laços afora os da consanguinidade, e que o processo natural da filiação somente pode prosseguir através do processo social da aliança".

Daí decorrem, de um lado, a prática da troca, que define a maneira pela qual se estabelecem os laços matrimoniais entre os grupos sociais — sobretudo a circulação das mulheres —, e do outro a necessidade da proibição do incesto, a qual supõe que as famílias "podem se aliar unicamente umas às outras, e não cada uma por sua conta, consigo."(ROUDINESCO, 2003, p.10-11)

A recusa em se abrir para novos mundos, principalmente o das esferas sociais divergentes, não permite a troca referida por Roudinesco e levará os Maias e os Meneses à finitude e às relações incestuosas. A prática incestuosa nos dois romances se dá de formas diferentes e serão tratadas detalhadamente em capítulo posterior.

As edificações, por várias vezes, são retratadas como os reflexos da família: estéreis e sem possibilidade de renovação. Será comum, em *A Crônica*, o retrato da família atrelado a glórias passadas e o romantismo em torno da Chácara, mas os seus últimos descendentes como pessoas paradas no tempo, sem tarefas e nem objetivos, vivendo, segundo as palavras de Ana Meneses, na “imensa ociosidade que paira numa casa como a nossa” (CARDOSO, 2015, p.299). Em um dos depoimentos do médico, percebe-se o quanto a família se prende às conquistas passadas:

Assim rumamos em direção à Chácara, aquela velha Chácara que sempre fora **a lenda e o motivo de orgulho da pequena cidade em que vivíamos**. Querelas, notícias de violências e rivalidades me vinham ao pensamento – a lembrança do Barão, por exemplo, mais ilustre, mais rico e mais nobre do que os Meneses, morando numa fazenda distante da cidade, mas cujo nome e cuja casa, apesar de tudo, não conseguiam ter em nosso pensamento o **prestígio romântico da casa dos Meneses**. E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato como uma herança poética que não fora roída pelo tempo? **Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a “alma” da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade.** (CARDOSO, 2015, p.258-259)

Vê-se que um dos principais motivos da derrota das duas famílias é a estagnação, o confinamento, a incapacidade de seguir adiante. O apego às tradições do nome e da família não será suficiente para que sobrevivam às influências das paixões e dos elementos externos. A família Maia e a família Meneses se assemelham na construção e

nas características dos seus principais integrantes e essas semelhanças se refletem na forma com a qual a paixão e a invasão dos elementos externos acontecerão, culminando em um processo de total aniquilação.

1.3 - Afonso da Maia e Demétrio Meneses – Os frágeis pilares da tradição

Afonso da Maia é o patriarca da família aristocrática portuguesa. Homem de moral ilibada, puro de alma, austero, de bons costumes e de natureza tradicional que “desde o começo do século, sem uma dor e sem uma doença, mantendo rica a tradição de saúde de sua família, duro, resistente aos desgostos e anos...” (QUEIRÓS, 2018, p.15). Afonso era fisicamente baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes. Tinha o rosto largo, nariz aquilino e a pele de um tom corado, o cabelo era alvo, curto e possuía barba branca e crescida. Seu neto Carlos dizia que o avô "lembrava um varão esforçado das idas heroicas, um D. Duarte Meneses ou um Afonso de Albuquerque"(QUEIRÓS, 2018, p.15). Gostava de receber amigos, lia muito, conversava sobre a política e a regeneração do país. Muito generoso com os pobres e necessitados, tinha grande padrão moral e envelhecera com muita saúde, mas morre repentinamente ao saber do incesto entre os netos.

Afonso é carregado de virtudes, como lembra Rosa:

Já se notou, e com razão, que o próprio Afonso da Maia é um símbolo. Na verdade, o nobre varão está muito acima do mundo em que vive(...). É uma síntese das virtudes mais autênticas da raça, imobilizadas e esterilizadas pelas torpezas de um mundo que nem as conhece nem as quer entender. (ROSA, 1964, p. 356).

A afirmação de Afonso da Maia como superior ao período, mundo e meio em que vive é complementada por Lopes, que diz que o personagem:

(...)é uma exceção - exceção num país tido como sentimentalmente, retoricamente, irrealisticamente romântico, em que o Constitucionalismo de molde francês teria falhado, como já anteriormente falhara o regime senhorial-absolutista; a exceção numa estirpe antes dele mergulhada na boçalidade beata e intolerante da aristocracia setentista, representada por seu pai, Caetano da Maia, e depois dele incapaz de uma vida criadora, inteiramente entregue ao avassalamento de uma paixão insana, como Pedro da Maia, o filho suicida. (LOPES, 1984, p.112)

Mesmo sendo um conjunto de virtudes e parecer estar destinado a formar uma família grande e próspera, Afonso tomou como esposa uma mulher excessivamente

religiosa e doente, que definhou lentamente até a morte e acabou com o desejo de constituir uma prole perfeita:

Teve um filho, desejou outros; e começou logo, com belas idéias de patriarca moço, a fazer obras no palacete de Benfica, a plantar em redor arvoredos, preparando tectos e sombras à descendência amada que lhe encantaria a velhice. (QUEIRÓS, 2018, p.18).

Afonso foi pintado como um nobre que honrava sua linhagem, estava acima dos cidadãos comuns, tinha rígidos conceitos morais e era admirado por todos, mas não conseguiu um matrimônio à altura. Pode-se considerar que aí começaria o fim de um clã, pois Afonso tivera apenas um herdeiro: Pedro da Maia. Outro ponto a ser observado é que, apesar de ser considerado grande em sua postura crítica e moral, é um nobre, e como tal, não deixa de pertencer à classe social improdutiva e nunca precisou trabalhar. Apesar de todas as suas virtudes, era um aristocrata que vivia das rendas (possuía administrador e suas terras eram produtivas) e glórias de gerações passadas. Abastado financeiramente, era igualmente solidário e caridoso:

Parte do seu rendimento ia-se-lhe por entre os dedos, esparsamente, numa caridade enternecida. Cada vez amava mais o que é pobre e o que é fraco. Em Santa Olávia, as crianças corriam para ele, dos portais, sentindo-o acariciador e paciente. Tudo o que vive lhe merecia amor – e era dos que não pisam um formigueiro e se compadecem da sede de uma planta. (QUEIRÓS, 2018, p.16)

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, em sua tese de doutoramento, afirma que:

Afonso da Maia, segue um padrão altamente influenciado por seu momento histórico, **onde o cientificismo, o positivismo e o determinismo tomam o lugar de uma análise mais subjetiva de mundo**, desvalorizando um caráter apegado a valores religiosos e sentimentais que remetam a uma esfera mais romântica (2009, p. 126.)

De formação inglesa, seguindo um padrão distante de valores religiosos e românticos e tendo pensamentos mais objetivos, Afonso da Maia acreditava ter controle sobre os planos de prosperidade e perpetuação em relação à família, mas os acontecimentos resultantes das paixões do filho e, posteriormente, dos impulsos do neto aniquilaram essas certezas.

A aura de relativa paz e tranquilidade de Afonso se quebra ao conhecer Maria Monforte, um elemento estranho ao meio, a mulher escolhida por seu filho para o matrimônio. Como a família de Monforte tem passado escravagista, desejou-a longe da

família a fim de manter a “pureza” da sua raça. O desgosto do casamento de Pedro com Monforte fez Afonso sentir “a primeira tremura da velhice” (QUEIRÓS, 2018, p.34). O que acontece é que após a traição de Monforte e o suicídio do filho, Afonso, já cuidando do neto, tentou encontrar Monforte e oferecer-lhe dinheiro com o intuito de resgatar a neta, mas seus esforços foram em vão. A busca pelas duas não foi bem-sucedida e resolveu enterrar o assunto, pois: “mais vale supor que todos morreram, e não gastar mais cera com tão ruins defuntos.” (QUEIRÓS, 2018, p.85). Não se falou mais no nome de Maria Monforte. Ao desistir de procurar por Maria Eduarda, e supor que estava morta, Afonso involuntariamente facilitou o incesto entre os irmãos.

Lúcio Cardoso traz Demétrio Meneses como o senhor patriarcal da família mais tradicional de Vila Velha. Herdou a autoridade após a morte da mãe, já que a lei das famílias patriarcais é que o filho mais velho tome o posto de comando da casa, ao se tornar o chefe da família. Podemos afirmar que Demétrio substituiu um matriarcado, pois a força feminina é exposta na trama através de Malvina Meneses e outra ancestral, Maria Sinhá. Demétrio não tem capacidade de levar adiante o legado da família, que outrora era de comando feminino e, por isso, Nina, ao chegar, com seu comportamento expansivo e dominante, foi considerada a intrusa que poderia retomar o poderio feminino da família, o que não seria admitido por nenhum dos três irmãos. Sobre os três varões Meneses, Lima faz uma observação:

Os três filhos de Malvina Meneses mostram-se incapazes de ocupar o núcleo familiar, devido à falta de compreensão de que o lugar de homem nessa família sempre foi sempre ocupado por mulheres, o que deveria levá-los a buscar uma adaptação a uma forma de comando mais afinada com a presença feminina que sempre presidiu o espaço de poder ali. Contudo, tal adaptação revela-se a priori basicamente inviável, porque isso passaria pela compreensão da psicologia feminina, algo que Demétrio e Valdo julgam inadmissível e que o homossexual Timóteo tenta pôr grotescamente em prática, fantasiando-se com as roupas da mãe e negaceando seu corpo de homem. (LIMA, 2016, p. 282)

É perceptível que Demétrio ocupa um espaço de poder por força das circunstâncias e não por competência, além do mais, o fato de ser avesso a qualquer tipo de adaptação fazia com que não aceitasse nenhuma ajuda externa, acelerando o processo de ruína financeira começado após a morte da matriarca. Sobre seu aspecto físico, era, segundo as palavras do farmacêutico da cidade, caracterizado como:

(...) um homem mais baixo do que alto, extraordinariamente pálido. Nada em sua fisionomia parecia ter importância, a natureza se encarregava de moldar uma série de traços sem relevo, tudo batido um tanto a esmo, circundando o ponto central, o único que se via desde o início e que atraía imediatamente a atenção: o nariz, grande, quase agressivo, um autêntico nariz da família Meneses. O que mais impressionava nele, repito, **era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo.** Talvez essa impressão viesse exclusivamente de sua tez macerada, mas a verdade é que se adivinhava imediatamente a criatura de paragens estranhas, o pássaro noturno, que o sol ofusca e revela. (CARDOSO, 2015, p. 48)

Em comparação com Afonso da Maia, Demétrio não tinha uma postura nobre e nem uma vida social ativa. Betty, a governanta, dizia que “custava a acreditar que seres normais pudessem viver tão completamente isolados do resto do mundo.” (CARDOSO, 2015, p.141). Demétrio vivia em uma espécie de redoma ante a inevitável curiosidade dos outros moradores da cidade, desinteressado dos problemas alheios, não se importava com a política, nem com a situação do seu país e não era caridoso. Era tratado como uma personalidade arraigadamente mineira, como nas palavras de Nina: “Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava” (CARDOSO, 2015, p. 65). Demétrio não era bonito, era calado, triste e avarento. Faz todo o esforço apenas para manter a tradição, e para isso, traz todos sob seu julgamento e “domestica” a própria esposa, Ana Meneses, que em suas próprias palavras, diz:

Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me o gosto pelos Meneses ... (...) 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 (CARDOSO, 2015, p.108)

O matrimônio de Demétrio, parecido com o de Afonso, não fora bem-sucedido. Não conseguiu produzir herdeiros, o que lhe causava angústia, pois, segundo as leis das famílias patriarcais, por não ter filhos, perde o seu poder sobre a Chácara e o direito sobre ela, assim que outro irmão tiver herdeiros, além de contribuir para a finitude da família, já pouco numerosa. De modos rudes e sem fino trato, Demétrio é o único que não tem registro de memórias, diários ou cartas durante a narrativa e é retratado apenas pela ótica dos outros moradores. Exerce seu poder centralizador dentro da casa e, com o constante processo de desmoronamento desta, seu poder também acaba. Por conta de seus

princípios morais, era extremamente cauteloso com qualquer coisa que pudesse manchar o nome da família, que também estava ligado à casa. Para Demétrio, a Chácara:

[...] 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 essa casa”. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneira dignidade” (CARDOSO, 2015, p. 65).

Apesar de ser considerado o chefe da família e ter autoridade sobre os demais membros, Demétrio já não apresentava o brio necessário para tal. Padecia de uma vagarosidade, uma lentidão que não mais condizia com sua personalidade:

Estranho, como ultimamente era tomado de uma **sonolência irresistível**, ele, que sempre fora um homem de grande atividade, o que levava a ser considerado como chefe de família. Nunca abandonava os livros, as contas, os empregados. **Agora, era visível que qualquer coisa nele não ia bem-dir-se-ia que ruía ao esforço de um trabalho íntimo** (...) aquele rosto pálido, de linhas fortemente desenhadas pela idade. Que cansaço respirava, e como parecia desfazer-se rapidamente ante as imposições do tempo. Quase que se poderia dizer que não viveria muitos anos (...) **sentí que me achava diante de um moribundo** (CARDOSO, 2015, p. 313)

Em suas poucas incursões fora da Chácara, Demétrio, por mais que não quisesse admitir, já demonstrava sinais de abalo, de um cansaço físico, demonstrados no aspecto de derrota e apatia, e isso já era visível. Nesse mesmo período, os tons da ruína da Chácara estão mais acentuados e é o médico quem faz o diagnóstico mais preciso de Demétrio, associando-o ao seu bem mais precioso:

Por um momento, parado diante de mim, as mãos inalteradamente apoiadas à borda da cadeira, tive a impressão de que já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassa como um cenário descortinado pelo pressentimento e pela vergonha – talvez, quem sabe, as ruínas de sua própria casa. Mas nele, repito, já não existia revolta – apenas resignação, e **este desinteresse final que assumem os mártires ante a iminência do sacrifício**. Instantaneamente, e por um desses fenômenos que costuma me ocorrer, imaginei o que aquele homem já devia ter sofrido, **o quanto devia ter pago pelo seu orgulho**, para que assim chegasse ao fim de todos os seus sonhos, nu e pacificado. Porque havia uma certa paz na sua atitude, uma última dramática distensão no seu gesto de renúncia e de aceitação: **ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros**. Não era só à casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade de seu orgulho. (CARDOSO, 2015, p. 159)

À medida em que a deterioração da casa ocorre, Demétrio inicia um processo semelhante. Ao contrário de Afonso, Demétrio não mantém a força, a rigidez na idade adulta e não tem uma velhice digna e tranquila. A passagem dos anos o devastou internamente, conforme atesta o seu irmão Timóteo: “Demétrio: este sim, envelheceu muito, não dessa velhice que amacia e aplaca, mas dessa outra que se assemelha a um fogo interior, que alastra e queima, fazendo ruir e deixando, através de lanhos e funduras negras, a marca de sua passagem.” (CARDOSO, 2005, p.508)

Demétrio Meneses, assim como Afonso, acreditava que controlava a família e a casa, mas viu suas certezas começarem a ruir quando seu romântico irmão, Valdo, se casa com uma “estrangeira”, Nina. A aparição de Nina, mulher solar que chega a um ambiente nublado como a Chácara, desperta sentimentos conflituosos no Meneses que era o mais avesso às paixões. Demétrio apaixona-se por Nina, e esse sentimento, por ele tão condenável, é mascarado por uma capa de perseguição e ódio. Sua esposa, Ana, percebe o sentimento:

No começo pensara que fosse um simples caso de amor, uma inclinação forte, quem sabe, dessas que a solidão costuma produzir em certos seres sensíveis. Mas depois, como visse a crise aumentar, e ele atravessar noites e noites em claro, sofrer e calar-se com um orgulho acima de qualquer julgamento, compreendera que era sério: **talvez aquele homem de ferro amasse realmente pela primeira vez em sua vida. [...] o amor não se manifestava como em todo o mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável.** Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar. (...) Amar odiando – este teria sido o seu dilema. (CARDOSO, 2015, p. 484-485).

Demétrio pensa que vai proteger a família, ao recalcar a personagem feminina “cuja presença enchia a casa inteira” (CARDOSO, 2015, p. 483) e a persegue, até conseguir expulsá-la da casa. Para tanto, com a desculpa de perseguir supostos “lobos” que estariam rondando a casa, procurou o farmacêutico para comprar “um veneno, ou qualquer coisa violenta que pudesse ser colocada numa armadilha” (CARDOSO, 2015, p. 50.) e acabou comprando um revólver. O farmacêutico observou que Demétrio “experimentou ainda o gatilho, retirou o tambor, chegou a esfregar o cano na manga do paletó – e era mais do que evidente que tudo aquilo lhe causava **um secreto, um intenso prazer**, como se desde já, da obscuridade da farmácia, sentisse seus inimigos trucidados (CARDOSO, 2015, p. 52-53). Assim, o Patriarca narrado por Lúcio Cardoso não é nobre

como o de Eça de Queirós, ao contrário, é frio e calculista. Não se contenta em banir os desafetos do convívio: é preciso que venha a morte, de preferência com requintes de crueldade. É dessa arma que parte a tentativa de suicídio de Valdo, a mesma arma que Nina Meneses atira pela janela e facilita o suicídio do jardineiro Alberto, personagens que, guardadas as proporções, eram os “inimigos”, os “lobos” que rondavam sua Chácara. O veneno ou a ação violenta que ele armou, neutralizou Valdo, acabou com André e afastou Nina. Mas, apesar de todas as artimanhas de Demétrio, Nina retorna e acaba de destruir o que já estava em processo de esfacelamento, tendo uma suposta relação incestuosa com André e reacendendo o desejo de vingança de Timóteo.

Apesar de serem diferentes em vários sentidos, os patriarcas Afonso da Maia e Demétrio Meneses tinham um projeto comum, manter a tradição patriarcal e os valores familiares, mas os descendentes sucumbem às paixões e à força vital do corpo.

1.4 Pedro da Maia e Valdo Meneses – Os resquícios do Romantismo

Pedro da Maia, único filho de Afonso da Maia, foi criado com princípios religiosos, a contragosto do pai. Não herdou a força nem o brio dos Maias. Tendo herdado as características físicas e emocionais dos Runa, da família materna, era fraco, medroso e com tendências depressivas:

(...) o menino acostumado ao colo das criadas e aos recantos estofados, tinha medo do vento e das árvores: e pouco a pouco, num passo desconsolado, os dois iam pisando em silêncio as folhas secas – o filho todo acobardado das sombras do bosque vivo, o pai vergando os ombros, pensativo, triste daquela **fraqueza** do filho... (QUEIRÓS, 2018, p.21)

Desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros. Nenhum desejo forte parecera jamais vibrar naquela alma meio adormecida e passiva. Era em tudo um **fraco**; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvia-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias **mudo, murcho, amarelo**, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso até aí, fora a paixão pela mãe. (QUEIRÓS, 2018, p.23).

Afonso se inquietava com a aparência de Pedro por causa da semelhança entre ele e um antepassado da sua mulher:

E havia agora uma idéia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parecença de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfica: este homem

extraordinário, com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera – e julgando-se Judas enforcara-se numa figueira... (QUEIRÓS, 2018, p.25)

O narrador, dessa forma, reitera as fraquezas de Pedro da Maia, já que o fator da hereditariedade confirma que Pedro não possui a força do pai. A personagem tem as características dos Runas e não dos Maias. A inquietação de Afonso não foi vã, pois Pedro sucumbiria à loucura e ao suicídio. Sempre caracterizado como um sujeito passivo, imerso no excesso de sentimentalismo e religiosidade moldados pela mãe, era motivo de preocupação, tristeza e tensão do seu pai. As qualidades de tez pálida, soturna e alma sentimentalista é típica de heróis românticos, com características do gótico. Esses traços de melancolia e depressão não apontam para um desfecho positivo. Sendo romântico por natureza, não foi surpresa sua entrega a uma paixão avassaladora por uma mulher misteriosa e excêntrica: Maria Monforte, uma deusa por ele idealizada. Por Monforte, Pedro conhece a paixão, o sentimento de posse e o ciúme, mas não conseguia controlar o temperamento da esposa e não tinha autoridade sobre ela, o que traz problemas à relação dos dois. Pedro é um sentimental, um homem que, por amor, reviveu e por amor, cometeu suicídio. O romantismo exacerbado de Pedro, em *Os Maias* e de Valdo, na *Crônica*, permitem a entrada dos elementos externos, considerados como destruidores de suas famílias: as mulheres.

Na *Crônica*, temos o resquício do romantismo em Valdo, considerado “o mais amável dos Meneses”, caracterizado como gentil, tinha modos mais finos que o irmão Demétrio, era desejado pelas moças da região que, ao vê-lo passar, suspiravam: “Que homem, que romantismo, que finura de modos!” (CARDOSO, 2015, p.95). Valdo fazia o tipo galanteador, pois “a seu respeito corriam anedotas e ditos picantes, retratando aventuras suas, verídicas ou não, com mulheres de todas as espécies” (CARDOSO, 2015, p.96), mas nenhum dos narradores comenta a respeito de alguma paixão ou relação mais duradoura.

Diferente de Pedro da Maia, Valdo não fora criado com tantos dogmas religiosos, mas se assemelhava pelo temperamento passivo, melancólico e por ter momentos de profunda tristeza e solidão.

[...] Para falar com exatidão, supunham-no um conquistador completo, calado e orgulhoso, de uma espécie muito comum a certos ricos da província. Seus modos, suas atitudes nobres, sua perfeita elegância, se bem que um tanto fora de moda, muito contribuía para essa fama. [...] Seus olhos perdiam-se no vago, como se de fato percorresse

incomputáveis distâncias (...). Mas olhando-o, eu me perturbava – seu **sofrimento parecia mais do que real**, chegava a impressionar. Já havia visto o sofrimento estampado na fisionomia de muitos homens, mas nenhum como naquela, cercada de tanto recato e escrúpulos. Forçoso é confessar, porém, que existia certa dignidade em tudo que se referia a Sr. Valdo, e ao mesmo tempo **uma tristeza tão grande, um sentimento tão constante de solidão**, que esses atributos, pela sua força, convertiam-se em fatores de indiscutível prestígio. (CARDOSO, 2015, p.95)

Também soturno, sentimentalista e de natureza romântica, sua passividade se alterou da mesma forma que Pedro: ao se apaixonar por uma mulher misteriosa e excêntrica: Nina. Com Nina, Valdo conheceu a paixão e por ela tentou o suicídio. Ana Meneses elogia os modos de Valdo e confirma o seu maior problema:

Ele – e eu constatava isso agora -, que possivelmente era o melhor, o mais amável dos Meneses – em quem o silêncio encobria não um frio egoísmo, mas certa distinção de caráter – **e cujo único pecado, em toda sua vida, decorreria unicamente de sua fraqueza**, ao ter conhecido e amado aquela mulher... (CARDOSO, 2015, p. 396)

De fato, Nina despertou em Valdo a paixão, mas também o sentimento de posse e o ciúme. Este era um ponto fulcral nos desentendimentos entre o casal. Inclusive, após anos de separação, Valdo mantém o comportamento possessivo: “– Quinze anos não bastaram para sufocar o seu ciúme” (CARDOSO, 2015, p. 244). E o ciúme de Valdo por Nina, junto ao receio de ser abandonado, transbordava em ofensas:

Não sei por que castigo de Deus apaixonei-me e fiz de uma prostituta a mãe do meu filho. Porque você não passa disso, está ouvindo, Nina? Ninguém se engana com seu rosto, está escrito nele, impresso a fogo: uma dessas quaisquer, que andam atrás de homens pela rua... (CARDOSO, 2015, p.79)

Esse momento acontece antes da ida de Nina para o Rio de Janeiro e durante a tentativa de suicídio de Valdo, após as suspeitas do envolvimento dela com o jardineiro Alberto. Daí em diante, Valdo não permitia que o nome de Nina ou qualquer coisa relacionada à sua pessoa fosse dita dentro da Chácara. Com isso, André cresce sem referências concretas da mãe, que é expurgada por todos os membros da família. Essa ausência de referências faz com que André tenha imagens idealizadas e distorcidas da mãe e isso será um dos fatores que culminará na relação incestuosa. Algo parecido ocorreu quando Pedro da Maia, na carta destinada a Afonso antes de cometer o suicídio,

pede que Monforte tenha sua memória destruída. Os pedidos feitos por Pedro na carta e obedecidos por Afonso, que também não se referia mais, de forma alguma, a Maria Monforte, fizeram com que Carlos não tivesse referências da mãe, inclusive as referências imagéticas:

Em tudo tenho obedecido ao que Pedro me pediu, nessas quatro ou cinco linhas da carta que me deixou. Quis ser enterrado em Santa. Olávia, aí está. Não queria que o filho jamais soubesse da fuga da mãe; e por mim, decerto, nunca o saberá. **Quis que dois retratos que havia dela em Arroios fossem destruídos**; como você sabe, obtiveram-se e destruíram-se. (QUEIRÓS, 2018, p.83-84)

Essas tentativas de distanciamento, apagamento, silenciamento e esquecimento das mulheres julgadas e sentenciadas por não carregarem em si as características e valores morais esperados pelos maridos, trazem consequências para as duas famílias, que não conseguem levar adiante os projetos de perpetuação e “pureza” da raça.

1.5 Carlos Eduardo da Maia e André Meneses – Os amantes

Carlos Eduardo da Maia, educado sob princípios ingleses, desde cedo foi uma esperança de continuidade da boa raça dos Maias. Retratado como belo e magnífico rapaz, alto, de aparente força física, ombros largos, belos olhos e cabelos negros, pele branca, era chamado "belo cavaleiro da Renascença"(QUEIRÓS, 2018, p.97). Dentro do romance, suas características físicas e psicológicas são desenvolvidas minuciosamente, sempre mostrando os indícios de uma vida gloriosa, ao mesmo tempo que um comportamento diletante.

Afonso da Maia contratou um preceptor inglês, o Sr. Brown, para dar a Carlos uma educação inglesa, longe dos dogmas religiosos. Dessa forma, ele não herdaria a fraqueza do pai. Carlos, que desejava uma vida diferente do avô e do pai, foi estudar medicina em Coimbra, conheceu toda a Europa, enfim, teve toda a sorte e a melhor formação que um homem daquele tempo poderia ter. Todavia, não foi mais que um aluno mediano, *bon vivant* e diletante. Mesmo assim, tinha todos os recursos para ser o maior médico de Lisboa. No início, Carlos tinha a real vontade de ser médico, tanto que “matriculou-se realmente com entusiasmo” (QUEIRÓS, 2018, p.90) mas desde o início da vida acadêmica, a tendência a dispersar os afazeres era latente:

Carlos, naturalmente, não tardou a deixar pelas mesas, com as folhas intactas, os seus expositores de medicina. A Literatura e a Arte, sob todas as formas, **absorveram-no deliciosamente**. Publicou sonetos no *Instituto* - e um artigo sobre o Partenon: tentou, num *atelier* improvisado, a pintura a óleo: e compôs contos arqueológicos, sob a influência da *Salambô*. Além disso todas as **tardes passeava os seus dois cavalos. No segundo ano levaria um R se não fosse tão conhecido e rico**. Tremeu, pensando no desgosto do avô: moderou a dissipação intelectual, acantou-se mais na ciência que escolhera: imediatamente lhe deram um *accessit*. **Mas tinha nas veias o veneno do diletantismo: e estava destinado, como dizia João da Ega, a ser um desses médicos literários que inventam doenças de que a humanidade papalva se presta logo a morrer!"** (QUEIRÓS, 2018. p.91)

É perceptível desde o curso de medicina que as tendências de Carlos em ramificar as atividades, principalmente para o prazer ou lazer, são fortes. A falta de foco, nas ações juntamente à tendência diletante, leva o personagem a ser um fracassado na vida. As senhoras do seu meio social que acompanharam seu desenvolvimento costumavam dizer que um rapaz tão formoso não merecia passar a vida “sujando a mão no jorro das sangrias” (QUEIRÓS, 2018, p.89). De uma forma ou de outra, Carlos, ao cometer o incesto, envolve-se com o próprio sangue. Em sua personalidade, era evidente o cosmopolitismo, a sensualidade, o espírito boêmio, o gosto pelo luxo, que foram heranças de sua mãe e que contribuíram para a sua queda, o seu fracasso na vida. Ao se envolver com Maria Eduarda e descobrir mais tarde ser ela sua irmã, comete o incesto conscientemente.

Apesar das preocupações concretas em realizar seus projetos, esse modo diletante de ser do Maia não o permitia ser diferente das pessoas e dos hábitos ociosos e limitados dos ambientes que frequentava. Pensava-se que Carlos seria um destaque em seu meio, mas acabou se adaptando e se acomodando. Tomou gosto pelo ócio, contaminado pelo ambiente social do qual fazia parte. Os projetos tão costumeiramente adiados eram, aos olhos do seu avô, uma “assinatura de sua inércia”.

Esse comportamento diletante se reflete também nas suas relações com as mulheres, pois estava sempre passando de uma para a outra, levado pelo instinto ou pela sexualidade e não por sentimento. As paixões fugazes de Carlos o faziam se questionar sobre a sua capacidade de amar:

Seria o seu um desses corações de fraco, moles e flácidos que não podem conservar um sentimento, o deixam fugir, escoar-se pelas malhas lassas do tecido deles?

— Sou um ressequido! – disse ele sorrindo. – Sou um impotente de sentimentos, como Satanás... Segundo os padres da Igreja, a grande tortura de Satanás é que ele não pode amar. (QUEIRÓS, 2018, p.149)

Essa aparente impossibilidade de manter uma relação duradoura, mesmo com tantos relacionamentos anteriores, fez seu melhor amigo, João da Ega, estabelecer comparações entre Carlos e Don Juan, e por vezes dizer que sua devassidão poderia acabar de modo desgraçado, assim como o personagem citado.

— Tu és extraordinário, menino!... Mas teu caso é simples, é o caso de Don Juan. Don Juan também tinha essas alternâncias de chama e cinza. Andava à busca do seu ideal, da “sua mulher”, procurando-a principalmente, como de justiça, entre as mulheres dos outros. E *après avoir couché*, declarava que tinha se enganado, não era aquela. Pedia desculpa e retirava-se. Em Espanha experimentou assim mil e três. **Tu és simplesmente, como ele, um devasso; e hás-de vir a acabar desgraçadamente como ele, numa tragédia infernal.** (QUEIRÓS, 2018, p.149)

Complementando a posição de João da Ega sobre os amores de Carlos, o narrador os descreve como “fogachos de pólvora sobre uma pedra; uma fagulha atea-os, num momento tornam-se chama veemente que parece que vai consumir o Universo, e por fim fazem apenas um rastro negro que suja a pedra. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143)”. De fato, a paixão por Maria Eduarda será mais uma chama que rapidamente se transformará em cinzas, mas dessa vez queimará também o “Don Juan”. A descrição “casa” com a relação entre Carlos e Maria: um arrebatamento com o rastro da destruição. Quando finalmente, Carlos julga que conquistou o amor verdadeiro, o sentimento se mostra equivocado e mórbido, mostrando, mais uma vez, a impossibilidade de Carlos de levar a cabo qualquer um dos seus projetos, inclusive os amorosos.

André, em *Crônica da Casa Assassinada*, é o jovem filho de Nina. A família Meneses, após a morte da matriarca, se distanciou da influência religiosa e André foi criado alheio aos dogmas religiosos. Não há, na narrativa, um desenvolvimento minucioso sobre a sua infância e início da adolescência, mas sabe-se que livre, foi acostumado a longas caçadas, cavalgadas, à vida pacata de Vila Velha e a não ser questionado ou contrariado. O pai consumava dizer que André fora criado como um selvagem e que essa inteira liberdade deformou sua personalidade que “agora não se submetia mais a nenhum controle. Terrível engano, o daquela educação!” (CARDOSO,

2015, p.261). Assim como Carlos, André é retratado como um jovial e belo rapaz, e o seu pai, Valdo, afirmava que ele tinha traços da personalidade da mãe:

Talvez, por desgraça, tenha herdado muito o caráter da mãe, pois nele há também há qualquer coisa de irreprimível e de fantástico. É um sensitivo, para quem os dados de fantasia valem mais do que os da realidade. Muitas vezes, ao constatar isto, predisse o quanto terá de sofrer, caso não venham em seu socorro os dons da inteligência(...) ele é voluntarioso e extremamente irritável. Conhecendo sua origem, e sabendo que certos males são de natureza irremediável, procurei conduzi-lo **sem ferir-lhe a sensibilidade e nem deformar-lhe a espontaneidade das tendências**. “**Mas é um selvagem que você está criando**”, disse meu irmão (CARDOSO, 2015, p.240)

Assim como Carlos, a educação libertária de André é avessa ao controle dos instintos, o que facilitará a prática do incesto. Como um jovem adolescente, não possui experiências amorosas prévias, nem conhece outras mulheres que não façam parte do seu convívio familiar. André teve o primeiro contato com a mãe através de algumas roupas escondidas dentro de um guarda-roupas. Reprendido por mexer nesses vestidos, quebrar o silêncio imposto sobre a figura de Nina e, dessa forma, trazer as lembranças dela a Valdo, começou a idealizar a mulher que o concebera, mas que era uma espécie de fantasma maldito, cuja menção de quaisquer memórias ou objetos era proibida dentro da Chácara. O que André conhece do mundo é emanado dos livros emprestados por sua governanta inglesa, Betty. Livros que, segundo ele, eram histórias ingênuas de autores ingleses. Tudo desmorona quando, conhecendo aquela que pensa ser sua mãe, por ela se apaixonou. Pode-se dizer que, ao se envolver com a mãe, André alude à figura de Édipo, mas ao contrário do herói mitológico, faz tudo conscientemente, desafia os valores morais, assumindo a culpa, abarcando e sofrendo as consequências de seus atos.

1.6 Maria Monforte, Maria Eduarda e Nina Meneses - Elementos estrangeiros

Toda mulher é uma Lady MacBeth, coberta de sangue, menos enxugável por ser metafórico, já que ela mata indiretamente. Salomé dança com os pés descalços no sangue; a Marquesa de Rachilde gosta de “andar nesse mar vermelho”; o limiar do quarto de Nana, sua predecessora naturalista, era atravessado por uma indelével mancha de sangue, um jovem amante tendo querido suicidar-se por ela (...). Qualquer que seja o local da mancha de sangue, o roteiro leva a acusar de assassinato todo o ser feminino (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.252).

Temos em *Crônica da Casa Assassinada* e em *Os Maias* representações de árvores genealógicas compostas de pares de uma mesma natureza local e social, mas as mulheres encontram-se em papéis secundários (com exceção da mãe dos irmãos Meneses, que será tratada posteriormente). Nesse sentido, a harmonia das famílias só será destruída com a chegada das “estrangeiras” Maria Monforte, em *Os Maias*, e Nina, em *Crônica da Casa Assassinada*. Duas criaturas de genealogia pouco esclarecida – sabe-se que Maria Monforte vive com o pai que, descobre-se mais tarde, ser um traficante de escravos. Sabe-se também que Nina viera do Rio de Janeiro e vivera com um pai acamado que, inclusive, apostou a mão da filha em casamento em um embaraçoso jogo de cartas. Nina era filha de um militar aposentado e paralítico com “uma italiana, atriz de teatro de segunda classe, que regressara cedo à Europa”. (CARDOSO, 2015, p. 104). Nada se esclarece sobre suas genitoras ou demais membros familiares, situação que destoa completamente dos ideais familiares tradicionais dos Maias e dos Meneses.

O desenvolvimento dos romances torna perceptível que o esfacelamento moral e social das duas famílias se acentua a partir do encantamento dos homens com essas mulheres de ascendência misteriosa ou “manchada”; Nina e Monforte representam o ponto de fuga, a quebra da hierarquia masculina, das regras impostas pelo sistema patriarcal.

Tanto Nina quanto Monforte são pontos de ruptura entre um passado conservador e a chegada de um futuro inevitável. Elas representam a certeza da não perpetuação das tradições familiares centenárias, do rompimento de regras seculares e, portanto, o esfacelamento das famílias. Diabólicas em seu sentido etimológico (que separa, desune), Nina e Monforte serão responsáveis involuntárias da tragédia, promotoras de um choque que resulta na dissolução dos mundos arcaicos. Peter Gay afirma que “a mulher perigosa veio a constituir-se num dos temas prediletos da criação literária e artística do século” (GAY, 1988, p.150) e a apresentação das duas pelos olhos alheios confirma essa afirmação. Monforte foi considerada uma ameaça aos Maias desde o início e o desejo de muitos era que fosse expulsa de Lisboa, como se vê em um dos diálogos entre Afonso e outros homens da alta casta portuguesa: “Saudades dos tempos em que se poderia livremente expulsar de Lisboa pessoas inoportunas . “Evidentemente aludiam à Monforte; evidentemente julgavam-na perigosa” (QUEIRÓS, 2018, p.31)”. Com Nina não foi diferente. Considerada desde a sua primeira aparição como algo estranho ao meio e indigna de pertencer ao núcleo familiar, é assim vista por Demétrio: “Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem

estar e até mesmo à sua integridade acabara por supô-la um perigo real – um mal que, para o bem de todos, evidentemente deveria ser extirpado. (CARDOSO, 2015, p.485).

Com Nina, haverá conflito entre todos os habitantes da Chácara, que já não tinham relações muito estreitas. Com Monforte, o rompimento de Pedro da Maia com o pai, Afonso da Maia. A configuração “maligna” dessas personagens se deve ao fato de pertencerem a mundos distintos e imprevistos, de personificarem o rompimento com a tradição. Nina e Monforte são seres insubordináveis e transgressores que contrapõem o modelo idealizado das famílias tradicionais das quais começaram a fazer parte. Elas são seres de personalidade imperiosa, seus corpos não cedem ao domínio dos homens e dos ambientes em que transitam. Os relatos sobre sua beleza são sempre feitos de forma apaixonada ou deslumbrada. São mulheres tratadas como divindades, mas ao mesmo tempo, são associadas ao mal e ao pecado. Essas associações são fatores que antecipam suas ações. O choque entre o caráter de estrangeiras que elas trazem e o conservadorismo, (que mesmo o cosmopolita Afonso da Maia traz em si), levam as famílias à ruína e à desagregação simbolizada pelo incesto.

Ambas carregam em suas personalidades iguais detalhes. Destituídas de todo poder, essas mulheres usam os recursos que a própria sociedade lhes fornece. Trabalham com a sedução, com a inclinação para o luxo das vestes e dos adereços. Fascinantes, seus modos nervosos e a postura imperiosa suscitam, de modo ambivalente, atração e medo, já que elas destoam das mulheres enquadradas no esquema da família tradicional. Tanto Maria Monforte quanto Nina eram incontrolláveis. Monforte recebia homens em sua casa, era fumante, gostava de luxo e ostentação, Nina era avessa às tradições e como Monforte, não se deixava dominar. A extraordinária beleza de Maria Monforte deslumbra Lisboa, assim como a beleza de Nina perturba os moradores de Vila Velha. Essa beleza costuma ser, por parte dos autores, uma denúncia da incompatibilidade entre a vida burguesa e a arte. A chegada de Monforte em Lisboa coloca a família Maia em segundo plano, como acontece com a chegada de Nina em Vila Velha. Mesmo oriundas de famílias desconhecidas e não pertencentes ao alto círculo social, a presença, tanto de uma quanto de outra transformou ambientes austeros em ambientes de paixão, de erotismo e de movimento.

Há, em Nina e Maria Monforte, características compensatórias à falta de prestígio social: a presença enigmática e irresistível e a beleza sobre-humana. O protagonismo dessas duas criaturas é pautado primeiro pela sedução promovida – antes e depois do casamento - por irresistível beleza, depois pelo mistério a respeito de suas origens e

intenções e, por fim, toda a destruição provocada a partir das suas “invasões” nos centros dessas famílias.

Mulheres que ousam se colocar como seres desejanter e agem conforme seus desejos não combinam com a dinâmica do casamento católico tradicional tão comum às famílias patriarcais, nas quais o papel de mulheres e homens está muito bem delimitado e hierarquizado. Essas mulheres não se submetem, nem se resignam a ficar em um segundo plano em relação ao marido. Em famílias tradicionais, é natural que as mulheres se anulem em favor do protagonismo dos maridos, mas isso não acontece com Nina e nem com Monforte.

Podemos comprovar, em diversos trechos dos romances, como essas mulheres são repetidamente, e não por acaso, comparadas a deusas, com descrições que vêm sempre acompanhadas de detalhes inquietantes e de maus presságios. O comportamento expansivo e atípico, o gosto por roupas de luxo e joias fazem essas personagens associáveis a um estetismo que denuncia a fealdade do cotidiano burguês e conservador. Mesmo os autores, homens, parecem embaraçados nessa rede simbólica, ao denunciar, em suas personagens, manipulação e domínio obtido através da beleza. A descrição de Maria Monforte aos olhos de Pedro da Maia é o primeiro exemplo disso:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os cabelos loiros, de um loiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a *encarnação de mármore*: e com o seu **perfil grave de estátua**, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de *imortal e superior à Terra*. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1053)

O olhar idealizado de Pedro sobre Maria Monforte resultou numa paixão arrebatadora e foi por ela que Pedro saiu da inércia, de um luto prolongado por conta da morte da mãe. Mas a paixão por essa criatura que ele julgava superior à Terra, iria causar uma série de desgraças futuras, desgraças que pareciam advir do despreparo de Pedro para um mundo não previsto na ordem burguesa. O narrador dá ao sentimento de Pedro o tratamento que a paixão costuma receber na cultura do Ocidente:

Era um amor à Romeu, vindo de repente em uma troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que **assaltam uma existência, a assolam como um furacão**, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os **de roldão aos abismos**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1053).

Além de Pedro da Maia, o poeta Romântico Tomás de Alencar, que reforça a idealização a respeito de Maria, desenvolveu uma paixão platônica por Monforte e sua primeira impressão sobre ela merece destaque:

Tinham alugado em Arroios um primeiro andar no palacete dos Vargas; e a rapariga principiou a aparecer em São Carlos, fazendo uma impressão – **uma impressão de causar aneurismas**, dizia Alencar! Quando ela atravessava o salão os ombros vergavam-se no **deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura**, arrastando **com um passo de Deusa** a sua cauda de corte, sempre decotada como em noites de gala, e apesar de solteira resplandecente em joias. (QUEIRÓS, 2018, p. 26)

No entanto, sem enfatizar o choque entre os limites do papel reservado à mulher na sociedade e o caráter de uma mulher avessa a limites, o narrador parece situar, na própria capacidade de deslumbrar, o traço funesto, a semente da tragédia. Apesar da sua indiscutível beleza, Maria Monforte é apresentada por Eça como portadora de detalhes inquietantes: “a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de **um azul sombrio**, entre aqueles tons rosados”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1058). “Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças opalas sobre o colo e nos braços; e esses tons de seara madura batida de sol, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas **formas de estátua, davam-lhe o esplendor de uma Ceres**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1054). A referência ao mármore grego, a carnação ebúrnea e, mais uma vez, a uma divindade, remete às heroínas românticas, e os olhos, comumente associados “ao espelho da alma”, com o azul sombrio e cortante em meio a tons românticos e alegres. O romantismo e o tom trágico andam lado a lado na descrição da personagem.

Afonso da Maia é caracterizado como um ser racional e por isso destituído de superstições e de romantismo, mas foi justamente ele quem não se encantou pela beleza de Maria. Ao contrário, intuiu nela um presságio de tragédia. Evidentemente, esse presságio traduz o conceito pré-formado da personagem, e possivelmente do autor, em relação à mulher que não se conformaria aos papéis que a sociedade tradicional lhe reservava. Ao ver seu filho em um passeio com Monforte, Afonso consegue, a despeito do seu racionalismo, perceber vários aspectos sombrios envolvendo o casal:

Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate, que agora se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-

lo todo – como uma **larga mancha de sangue** alastrando a caleche sob o verde triste das ramas. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1058)

O patriarca, mesmo dotado de racionalidade, associou Maria ao escoamento do sangue de sua família. Aliás, a expressão mancha de sangue, ou larga mancha de sangue, é comum nas duas narrativas, e parecem aludir ao aniquilamento ou à morte familiar. O uso das cores, especialmente o vermelho relativo ao sangue e suas variações de tons (nesse caso, o escarlata) são recorrentes nos dois romances e geralmente ligados às personagens, à paixão e também à morte. Chevalier e Gheerbrant explicam:

Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica desses últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. Ambivalente, em forma oculta, significa vida; derramado, exprime morte. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p.994)

O sangue derramado está presente nas passagens do suicídio de Pedro e de Alberto, na tentativa de suicídio de Valdo e na morte de Afonso da Maia.

Como Monforte era uma mulher misteriosa, excêntrica e moralmente duvidosa para os padrões da época, principalmente por ter um passado familiar obscuro, Afonso afirmou ao filho que esse tipo de mulher não servia nem para ser amante. Negou-lhe o casamento. Sua origem era vista com maus olhos, não viera de família tradicional, era filha de traficante de escravos, portanto, o pai tinha sangue nas mãos. Essa aura misteriosa e cheia de incômodos detalhes causou burburinho em Lisboa, o que arriscava manchar o nome da família: “Que diabo! Juno tinha sangue assassino, a beltá de Ticiano era filha de negreiro! As senhoras deliciando-se a vilipendiar uma mulher tão loira, tão linda e com tantas joias, chamaram-lhe logo a negreira” (QUEIRÓS, 2018, p.28). Apesar de Juno, era uma negreira, e como tal, não estava à altura de uma família tradicional como a dos Maia.

Esses fatos, para Pedro da Maia, nada significaram e, contrariando as negativas do pai e jogando ao abismo toda a tradição familiar, tomou Maria como esposa, uma mulher que destoava do ideal de matrimônio aristocrata e patriarcal do Século XIX. Dessa forma, Monforte destruiu o laço entre pai e filho e provocou o início da aniquilação de uma família centenária. Rejeitada por Afonso, Monforte, consciente de seu poder de sedução, retirou Pedro de Lisboa e partiram para uma luxuosa lua de mel na Itália: “Odiou o velho: e tinha apressado o casamento, aquela partida triunfante para a Itália, para lhe mostrar bem que nada valiam genealogias, avós godos, brios de família – diante de seus

braços nus..”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1061). A sensualidade de Maria, representada nesse trecho por seus braços nus, era um atentado moral à família aristocrática católica e tradicional como a dos Maias. Em seus braços, estaria a responsabilidade da ruína desse clã, já fraco e tão pouco numeroso.

Assim como Nina era fascinada pelo Rio de Janeiro, Maria Monforte era entusiasmada por Paris. Monforte, em sua lua de mel, que se passara na Itália, mostrou mais um lado de sua personalidade: a instabilidade emocional. Já no início da viagem demonstrou um imenso tédio pela vida pacata de lá: “aquela velha Itália clássica enfasiava-a já: tantos mármores eternos, tantas madonnas começavam (como ela dizia pendurada languidamente do pescoço de Pedro) a dar tonturas à sua pobre cabeça! Suspirava por uma boa loja de modas, sob as chamas do gás, ao rumor do Boulevard” (QUEIRÓS, 2018, p.15). O movimento, a agitação, o gosto pelo luxo e pelas joias faziam de Monforte uma pessoa de personalidade inquieta.

Monforte e Pedro tiveram um curto período de felicidade, mas sempre em locais em que existia vida boêmia acentuada. Maria Monforte conquistou admiradores, fascinados por sua desenvoltura e alegria. Dentre eles, destaca-se mais uma vez o poeta romântico Alencar que, numa das soirées, dedicou-lhe um poema romântico de título muito sugestivo: “tão anunciado, tão esperado – Flor de Martírio!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1063). Percebe-se que quaisquer adornos relacionados à Monforte remetem à beleza e à morte de modo indissociável. O período de intensa paixão entre Pedro e Maria Monforte foi permeado por muitas festas e luxo:

Começara então uma existência festiva e luxuosa, que, segundo dizia o Alencar, íntimo da casa, o cortesão de Madame “tinha um saborzinho de orgia distingué como os poemas de Byron” Eram realmente as soirées mais alegres de Lisboa: ceava-se à uma hora com champanhe; talhava-se até tarde de um monte forte; inventavam-se quadros vivos, em que Maria se mostrava **soberanamente** bela sob as roupagens clássicas de **Helena** ou no **luxo sombrio** do luto oriental de **Judite**” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1062-1063)

A alusão a Lord Byron (1788-1824) é bastante oportuna, como pode-se confirmar em Campos Matos: “N’ Os Maias, Byron desempenha um papel mais significativo do que a utilização de um clichê turístico com sabor a gasto.” (MATOS, 1988, p.813). Lord Byron era famoso não só pela sua obra dotada de rebeldia e crítica a preceitos religiosos e morais, mas também por uma biografia tida como extravagante, festiva e controversa, já que era suspeito de ter cometido incesto com sua meia irmã. O

poeta inglês possui características das personagens. O “saborzinho de orgia” é uma amostra do pecado que está por vir e Monforte é novamente comparada a uma personagem de tragédia clássica: Helena da Guerra de Tróia – a mulher adúltera que levou um império ao declínio e o luxo de suas festas, com o peso funesto do excesso de sensualidade. Vale ressaltar que a educação à inglesa preferida por Afonso contém o germe do trágico, pois não só a racionalização é cultuada, mas também o desregramento controverso de Byron. Essa educação ajudou, mais tarde, a moldar o comportamento de Carlos que, segundo Rosa, “(...) não tem o mais leve traço de grandeza moral. É a vítima de uma educação mais funesta que a de Pedro, porque destruiu nele os valores tradicionais de um mundo estreito, mas coerente, e roubou-lhe até o que de mais primário existe no homem civilizado: o sentido da dignidade. (ROSA, 1964, p. 374)

Pedro da Maia, um homem de temperamento mais pacato, não demorou a enfastiar-se da vida de festas e agitação:

Pedro, todavia, começava a ter horas sombrias. Sem sentir ciúmes, vinha-lhe às vezes, de repente, um tédio daquela existência de luxo e de festa, um desejo violento de sacudir da sala aqueles homens, os seus íntimos, que se atropelavam assim tão ardentemente em volta dos ombros decotados de Maria (QUEIRÓS, 2018, p.39)

Mas o ciúme o invadia e sempre que Maria percebia o enfastiamento de Pedro em torno dessas questões, usava sua beleza e sedução para reavivar a paixão do marido e assim, mantê-lo sob suas vontades e seu julgamento:

Refugiava-se então nalgum canto, trincando com furor o charuto: e aí, era toda a sua alma um tropel de coisas dolorosas e sem nome...
 Maria sabia perceber bem na face do marido “nuvens”, como ela dizia. Corria para ele, tomava-lhe ambas as mãos, **com força, com domínio**:
 - Que tens tu, amor? Estás amuado!
 - Não, não estou amuado...
 - Olha então para mim!...
 Colava seu belo seio contra o peito dele; as suas mãos corriam-lhe os braços numa carícia lenta e quente, dos pulsos aos ombros; depois, com um lindo olhar, estendia-lhe os lábios. **Pedro colhia neles um longo beijo, e ficava consolado de tudo.** (QUEIRÓS, 2018, p.40)

Assim, à Maria Monforte, é atribuído um lado calculista e cruel. Sempre ciente de seu poder sobre Pedro, sabia que dele dependia a sua escalada social e, reafirmando seu valor, às vezes mostra-se inatingível, como as deusas às quais era comumente associada:

Pedro voltara para sua cadeira, e de braços cruzados contempla Maria. Ela conservou algum tempo a sua atitude de **Deusa insensível**; mas, depois, no dueto de Rosina e Lindor, duas vezes os seus olhos azuis e profundos se fixaram nele, gravemente e por muito tempo. (QUEIRÓS, 2018, p.29)

Essa era uma das formas de manter Pedro sob seu fascínio, pois sabendo do seu temperamento fraco e inseguro, buscava maneiras de mantê-lo sob a sua aura. Mostrando-se às vezes fria ou inatingível, fazia com que ele cedesse aos seus caprichos. Assim, perpetuou o rompimento entre ele e Afonso, afastando os dois únicos familiares dos Maias.

Logo após o período da lua de mel, Monforte engravida e o narrador traz mais um elemento da sua personalidade: o gosto por novelas românticas. Pedro sugeriu que o nome do filho fosse Afonso, para que houvesse homenagem ao avô e, quem sabe daí, surgisse alguma reconciliação entre os dois. Monforte rejeitou a homenagem e preferiu utilizar a referência de um romance doado pelo poeta Tomás de Alencar e que estava a ler:

Andava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, a namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1064)

Carlos, descrito como um menino “gordo, de olhos muito negros, com uma adorável bochecha fresca e cor-de-rosa” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1070), assim como o último Stuart, se tornará o último Maia. Vale ressaltar que os olhos negros são características dos Maias, inclusive um dos destaques físicos de Pedro da Maia, mas Carlos herdará muito mais características maternas.

Após a segunda filha, a quem deram o nome de Maria Eduarda, que “era uma linda bebê, muito gorda, loura e cor-de-rosa, com os belos olhos negros dos Maias” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1062), o narrador lembra, mais uma vez, a semelhança entre os irmãos, com destaque para os fatídicos olhos negros, profundamente negros, que estavam intensamente ligados a uma herança muito simbólica da família.

Durante a segunda gravidez, mais mudanças acontecem a Maria Monforte: ela estava ainda mais formosa, mas foi abandonando a vida festiva e, aparentemente, se dedicara mais à maternidade: “O esplendor de sua beleza aparecia agora velado por uma sombra tocante de ternura grave: **a Deusa idealizava-se em Madona**; e não era raro ouvi-

la de repente **suspirar sem razão**” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1042). A quietude de Maria não teria a ver com a maternidade, mas sim com o início de uma paixão por um príncipe que seu marido feriu acidentalmente em uma caçada. Uma vez ferido, o príncipe de nome Tancredo ficara hospedado em sua residência e este fato aflorou os seus sentidos romanescos, como nos livros que estava habituada a ler: “Toda essa noite Maria dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela ideia de um príncipe entusiasta, conspirador, condenado à morte, ferido agora, por cima do seu quarto”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1065). A semente do adultério que vai desencadear todas as ações futuras no romance é plantada nesse momento. Nos dois romances, a jovialidade e beleza dos pares adúlteros têm significativa importância, pois mostram que são os principais elementos que motivam a traição por parte de Monforte e Nina Meneses. Sobre a descrição física de Tancredo, que chamava a atenção de todas as senhoras, em especial a uma das empregadas da casa, têm-se:

Era um homem esplêndido, **feito um Apolo**, de uma **palidez de mármore rico**: a sua barba curta e frisada, os seus longos cabelos castanhos, cabelos de mulher, ondedados com reflexos de ouro, apartados à nazarena – davam-lhe realmente, como dizia a arlesiana, uma fisionomia de **belo Cristo**.

Muitos corações de mulher palpitavam quando ele encostado a uma ombreira, de claque na mão, uma **melancolia na face, exalando o encanto patético de um condenado à morte**, derramava lentamente pela sala **o langor sombrio do seu olhar** de veludo. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1067)

Tancredo, de certa forma, tem características físicas romanescas espelhadas em Maria Monforte: a beleza fora do comum e a comparação com divindades, mas contrastando com detalhes inquietantes, melancólicos e sombrios. Um homem condenado à morte, condenará à morte toda uma família. Monforte foge com o aventureiro, levando a segunda filha, Maria Eduarda, e deixando o pequeno Carlos aos cuidados do pai que, perdido pela traição, suicida-se. Após a morte de Tancredo num duelo, a vida de Monforte transforma-se em ruínas, e, com efeito, sua queda irá se refletir na família Maia.

Carlos é criado pelo avô e todos acreditam que Maria Eduarda esteja morta. Monforte sai de cena, mas a sombra de sua existência e de suas ações serão responsáveis por todo o desfecho da trama e sua presença fica marcada de modo irreversível no romance. Julgada como morta, ela retorna mais tarde e esse retorno se dá através dos filhos. Carlos herda, além da aparência, o gosto pela boemia e luxo. A aparência física de Carlos da Maia é descrita como superior: formoso, bem-feito, com fisionomia de um

cavaleiro da renascença, herdando do pai apenas os olhos negros, melancólicos. Maria Eduarda herda a sua beleza incomum e será reiteradamente comparada a uma Deusa. Assim como Carlos, terá da família paterna os olhos negros e melancólicos. Como beleza procura beleza, o destino se encarrega de unir os dois e o incesto é consumado.

Anos depois, Maria Eduarda vem a Lisboa, como uma misteriosa Deusa trazida de Paris pelo cavaleiro brasileiro Castro Gomes e só recebe elogios por onde passa. Os adjetivos atribuídos a Maria Eduarda, o mistério que envolvia a sua figura e o furor que causou em Lisboa, repetem os acontecimentos ocorridos com Monforte. Em sua primeira aparição, o narrador discorre:

Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca de calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata: depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loira, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o **esplendor de sua carnação ebúrnea**. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, **com um passo soberano de Deusa, maravilhosamente bem feita**, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz de suas botinas. O rapaz ao lado, esticado num fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou: Três chic. (QUEIRÓS, 2018, p.1054)

Após uma sequência de relações furtivas com outras mulheres, Carlos Eduardo é acometido por uma paixão avassaladora e incontrolável que começa através de uma breve troca de olhares, repetindo assim o momento do início amoroso que acometera seu pai, Pedro da Maia, e culminou em tragédia. O momento em que Carlos encontra e se apaixona por Maria Eduarda é tão enigmático quanto o que outrora tiveram seu pai e Maria Monforte:

Ela cruzava-o uma tarde, **bela como uma Deusa transviada** no Aterro, deixava-lhe cair na alma por acaso **um dos seus olhares negros**, e desaparecia, evaporava-se, como se tivesse realmente **remontado ao céu**, de ora em diante **invisível e sobrenatural**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1207)

O olhar da deusa Maria Eduarda não é caracterizado como o azul sombrio de Maria Monforte. A herança paterna, o olhar negro, em luto, conquistou Carlos Eduardo,

que dizia já sentir por Maria Eduarda um “...grande amor, ele sentia-o profundo, absorvente, eterno, e para o bem ou para o mal, tornando-se assim por diante, e para sempre, o seu irreparável destino” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1329). Da mesma forma que Maria Monforte parece, para Pedro da Maia, uma deusa encarnada ou comparada a qualquer divindade, ou um ser inatingível, sua filha, Maria Eduarda, também é por Carlos retratada como a personificação de um ser superior.

Assim como Pedro idealizara Maria Monforte como uma perfeita e imaculada deusa, mesmo sem saber coisa alguma de seu passado, ignorando os avisos do pai e as convenções sociais, o mesmo acontece ao seu filho Carlos, ao conhecer Maria Eduarda. Em certa altura do romance, ele tem a oportunidade de conhecer seus aposentos. Seu julgamento sempre foi de que Maria Eduarda era uma mulher de muito bom gosto e luxo, com ares de requinte, do jeito que imaginara, mas não observou um objeto (herança de sua mãe) destoante da delicadeza dos demais:

E ao lado, em cima do toucador, entre os marfins das escovas, os cristais dos frascos, das tartarugas finas, havia outro objeto extravagante, uma enorme caixa de pó-de-arroz, toda de prata dourada, com uma magnífica safira engastada na tampa dentro de um círculo de brilhantes miúdos, **uma jóia exagerada** de cocotte, pondo ali **uma dissonância audaz de esplendor brutal**. (QUEIRÓS, 2018, p.255)

O luxo, as vestimentas e as joias de Maria Monforte eram consideradas exageradas e dissonantes com a discrição e a seriedade que a sociedade lisboeta exigia. Esse foi um dos pontos para Monforte ser repudiada entre a aristocracia de Lisboa. Num plano de leitura superficial, seria possível pensar haver aí uma identificação de que a filha não pôde escapar da herança legada pela mãe. No entanto, o que parece revelar-se é a persistência, em Carlos Eduardo, da padronização do gosto e, com ele, do comportamento imposto à mulher. Há, portanto, no objeto descoberto, a denúncia de uma natureza estrangeira, nova, um elemento não previsto com o qual Carlos Eduardo não conseguiria conviver. Ironicamente, também ele, Carlos, é portador desse caráter estranho à ordem burguesa, e será atraído para a criatura que traz, como ele, beleza, símbolo de uma dimensão diversa aos pares sociais vigentes. Os extraordinários se atraindo e desse acontecimento, temos o incesto como símbolo maior. Carlos, como Maria Monforte e Maria Eduarda, é sempre referido por sua beleza excepcional e por suas excepcionais qualidades físicas:

Carlos era positivamente o homem mais feliz desses remos! Em torno dele só havia felicidade e doçuras. **Era rico, inteligente, de uma saúde de pinheiro novo; passava a vida adorando e adorado;** só tinha o número de inimigos que é necessário para **confirmar uma superioridade;** nunca sofrera uma dispepsia; jogava as armas bastante para ser temido... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1447)

Carlos é um protótipo de Cavaleiro da Renascença e Maria Eduarda, como diz Machado da Rosa (1964), “alta, majestosa, é uma estátua de deusa entre mortais”. De personalidade vaidosa e narcisista, ao conhecer Maria Eduarda, um ser tão incomum quanto ele, a paixão é inevitável e eles se amam profundamente. João da Ega, seu melhor amigo, ao tomar ciência, através da carta de Monforte entregue por Guimarães, de que Carlos e Maria Eduarda eram irmãos, reconheceu que dois seres superiores fatalmente se atrairiam e se amariam:

Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, os dois **fatalmente** se cruzam: e com o seu **brilho pessoal, muito fatalmente se atraem!** Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu-coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. **Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável...** E um dia o Sr. Guimarães passa, a verdade terrível estala! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1474)

João da Ega imaginava não ser possível “estarem duas criaturas em pleno Céu, passar um *quidam*, um idiota, um Guimarães, dizer duas palavras, **entregar uns papéis e quebrar para sempre duas existências!**” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1492). O retorno de Monforte através de “uns papéis”, tantos anos depois, culminou na dissolução da família Maia.

Em os Maias temos a representação do estrangeiro na personagem de Maria Monforte e em Crônica da Casa Assassinada, Nina representa esse papel. Nina é uma mulher vinda do “exterior”, o Rio de Janeiro. Ela é a estrangeira que vai levar ao fim uma família já em um processo de esfacelamento. As suas vestimentas e os seus gestos são destoantes do modo de vida dos Meneses, portanto, é um ponto fora da curva, é um ritmo acelerado e oposto àquela família. Os habitantes da Chácara eram retratados como sombrios e introspectivos, mas a chegada da “estrangeira” Nina, carioca de hábitos e pensamentos destoantes da pequena e pacata cidade de Vila Velha, veio de encontro ao modo de vida dos habitantes da cidade e principalmente, da família Meneses.

A paixão de Valdo por Nina foi instantânea, como acontecera com Pedro e Maria. O momento aconteceu quando Valdo, por acaso, a viu pela primeira vez, ou melhor, quando ouviu sua voz a discutir com alguém dentro de casa:

Falava-se sobre um casamento. Era a voz de um homem de idade, com todos os sinais e intermitências de um doente – asmático, talvez. Entre uma e outra frase, respiração entrecortada, sufocamento, tosse. A outra, ao contrário, era uma voz de mulher quente, moça. Ouvindo suas réplicas, **interessei-me logo pela sua pessoa** – e fiquei a imaginá-la loura, talvez pequena, de olhos azulados. Quando a porta se abriu, no calor de uma resposta mais forte, vi o quanto havia me enganado: era morena, quase ruiva, de altura média e **olhos muito vivos. Sua figura impressionou-me desde esse instante, ou melhor, sua palidez, seu tom nervoso e patético.** (CARDOSO, 2015, p.98)

Há a exaltação a sua beleza romântica e clássica, mas também aos detalhes contrastantes, como o seu comportamento. Esses detalhes não incomodaram Valdo, que a cortejou, fazendo-a pensar que ele ainda pertencia a uma família abastada. Nina encontrou em Valdo uma forma de, através do casamento, ganhar um novo status social, da mesma maneira que Monforte agira com Pedro. Assim como Afonso enxergou os pontos estranhos em Monforte, Demétrio, mesmo “surpreendido e emocionado com a beleza de Dona Nina” (CARDOSO, 2015, p.64), pressentiu nela problemas vindouros. Assim que Demétrio conheceu Nina, a governanta “havia-o visto farejando o ar, como se pressentisse a chegada de iminentes desgraças...” (CARDOSO, 2015, p.248). Demétrio comunicou a Valdo que não aceitava o casamento, mas Valdo “foi surdo à voz do bom senso” (CARDOSO, 2015, p.37) trazendo a estrangeira para dentro da Chácara.

Com aptidão para viver em bailes, em salões, ou seja, na efervescência da capital, finalmente saiu do Rio de Janeiro para morar na Chácara, momento adiado por várias vezes, e quando estava a caminho, seus pensamentos já revelavam o que ela considerava sobre os mineiros: “pessoas caladas, feias, avarentas e tristes”. Trouxera para Minas Gerais uma extensa bagagem, com roupas e acessórios cheios de brilho e luxo, destoantes da pacata cidade e dos habitantes de Vila Velha. Essas vestimentas combinavam com sua personalidade e, sem tais adornos, Nina afirmava que deixaria de ser ela mesma, mas para a nova família e para os habitantes do interior, tudo pareceu muito exagerado.

A curiosidade a respeito da sua pessoa era evidente, tanto para os moradores da Chácara quanto para os habitantes de Vila Velha e a sua demora para sair do Rio de Janeiro e instalar-se em Minas Gerais só aumentou a expectativa em torno da sua figura.

Assim como Monforte foi uma desconhecida que suscitou uma série de especulações a seu respeito, o mesmo aconteceu a Nina:

De rainha, passaram a julgá-la uma cantora de cabaré perseguida pelo insucesso – e houve até alguém que se lembrasse de ter visto seu retrato em revistas especializadas. Alguns, mais românticos, teimavam em considerá-la misteriosa herdeira de sangue azul. Mas a maioria, obstinada, opunha-se: “Uma cantora, e em pose não muito recomendável...” A verdade é que ninguém sabia nada de positivo a seu respeito (...) (CARDOSO, 2015. p.97)

No início, elogios exagerados: “uma rainha, que não merecia exilar-se naquela terra de marasmo e poeira” (CARDOSO, 2015. p.97). Quando a curiosidade arrefeceu e as pessoas continuaram a nada saber a seu respeito, aos poucos, os fortes elogios tornaram-se especulações e probabilidades. No momento em que Nina chegou a Vila Velha, em toda a cidade as impressões sobre a sua beleza foram das mais positivas e notórias, mas com tons de simbolismos funestos, presságios e de detalhes que remetem à divindade, erotismo e sedução, como se pode verificar em uma das narrativas do farmacêutico:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e - oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento **de pismo essa leve ponta de angústia**, mulher **extraordinariamente bela**, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – **um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem**. (Nota à margem do manuscrito: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: **havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência de um mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia.** (...)) (CARDOSO, 2015. p. 63)

Ainda sob impacto do momento da sua chegada, a governanta Betty descreve a chegada de Nina Meneses, como se já pressagiasse toda a tormenta que ela levaria até a casa dos Meneses:

Vinha carregada de malas e, posso jurar, jamais havia visto mulher tão bela em minha vida. Não era muito alta, e bem que se poderia dizer mais magra do que o que seria de se desejar. Notava-se à primeira vista que era uma pessoa nervosa, e acostumada a bons tratos. À pureza dos traços – o nariz, apenas, era ligeiramente aquilino – unia-se uma **atmosfera estranha e tormentosa**, que a tornavam logo à primeira

vista um ser **irresistível**. Todo mundo – as janelas se achavam cheias, assim que a notícia de sua chegada correu como um rastilho – indagava que coisa fervia em seu íntimo, para que seus **olhos fossem assim tão melancólicos**, e sua atitude cálida, tão sem insistência.” (CARDOSO, 2015, p.97)

Vemos que os adjetivos estão dispostos de forma que o leitor perceba que Nina está distante de ser uma mulher comum. A majestade impressa em sua aparência remonta ao seu poder de fascinação e violento poder de sedução, com destaque para a melancolia de seus olhos e o detalhe simbólico do nariz aquilino, adjetivo que pertence a águias, aves de rapina de grande porte. Dona de um esplendor único, ela causa forte impressão, como a que usara para se referir a Monforte: a impressão de causar aneurismas.

Entre os habitantes da Chácara, uma das mais impressionadas pela beleza de Nina foi a esposa do seu cunhado, Ana Meneses. Acostumada à vida modesta na roça, estava sempre com “um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda” (CARDOSO, 2015, p. 68). Ana estranhou e invejou o estilo da nova moradora, cheio de brilho e vitalidade. Os pertences, roupas e joias de mulheres como Nina e Monforte são elementos indispensáveis e indissociáveis de suas personalidades, que são solares e sedutoras. Sobre essa questão da função do traje feminino, Pierre Bourdieu afirma: “para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social [...], nas mulheres, eles tendem a exaltá-lo e a dele fazer uma linguagem de sedução” (BOURDIEU, 2010, p. 118)

O figurino de Nina, carregados de joias, vestidos e chapéus era um dos maiores contrastes entre ela e a família Meneses, mas em especial entre ela e a cunhada. A vestimenta de Ana, digna de uma autêntica Meneses – escuro, reto, desbotado e sem enfeites – contrastou com a vestimenta de Nina, uma autêntica urbana – colorido, vivo, sensual e enfeitado – e esse detalhe foi o primeiro ponto de divergência entre as duas. O apreço de Nina pela beleza e luxo era rechaçado pela família Meneses, que afirmava que toda aquele exagero não teria serventia na roça, que ela teria que se adaptar ao novo ambiente familiar Nina julgava que “essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente.” (CARDOSO, 2015, p.69). Portanto, não demonstrava possibilidade de mudança, adaptação ou subordinação aos costumes locais. Na verdade, Nina chegara para seduzir, subordinar e aniquilar os Meneses através do poder de seu fascínio e de certa forma, os Meneses pressentiram esse fato, pois “(...) logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante

de uma espécie de anjo exterminador”. (CARDOSO, 2015, p.490). Nina era um arauto da modernidade, representa a invasão da cidade grande em um ambiente tão arcaico e essa “invasão”, para os Meneses, prenuncia um perigo, uma ameaça que eles tentarão anular.

A chegada de Nina à Chácara dos Meneses e sua influência sobre as pessoas e o ambiente, tem mais destaque nas lembranças da governanta Betty, que também pressentiu na estrangeira os indícios de vindoura destruição. Em seu diário, Betty deixa claro em diversas passagens o poder de infiltração e destruição que atribuía a Nina, em sua visão preconceituosa. Por isso, associa Nina a ervas daninhas ou outras plantas parasitárias:

Havia na varanda um resto de crepúsculo amarelo e quente. Sua palidez, seus cabelos quase ruivos exaltavam o brilho líquido dos olhos, enquanto as linhas sobressaíam com nítida impressão de força. No entanto, não poderia dizer jamais que fosse uma beleza completa, um resultado total: a patroa era bela em detalhe, traço a traço, com uma minúcia, um **exaspero quase na perfeição** dos seus motivos” (CARDOSO, 2015, p.69)

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um **fermento atuando e decompondo**. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a **exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade**. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado **pela faina da morte** (CARDOSO, 2015, p.253-254)

[...] E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. **O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça.** (...) Mas ao mesmo tempo, revendo a figura de Dona Nina, tão graciosa, movia a cabeça com incredulidade e, cheia de susto, perguntava então a mim mesma se o demônio já não me atingira e **se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio**. (CARDOSO, 2015, p. 254)

Não sei se por influência de Demétrio, que **desde o início prognosticara coisas sombrias**, a figura de Nina estava para mim ligada à de um desastre que deveria acontecer – quando? – não sei, mas como todos os desastres, na ocasião em que estivéssemos menos prevenidos. (CARDOSO, 2015, p.364)

As anotações de Betty mostram a instalação de Nina na Chácara e como a estrangeira passou a ser o centro das atenções, modificando toda a dinâmica do espaço e instalando tensão onde antes era apenas calma. A começar pela fascinação da cunhada, que sempre afirmava que Nina possuía uma silhueta estranha e magnética, observava-a incessantemente e de perto, passando a planejar sua rotina de acordo com os movimentos dela, como registrada em uma das suas confissões:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder a minha cunhada de vista. **Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante.** Quando caminhava, fazia **girar no espaço uma aura de interesse** e de simpatia. (CARDOSO, 2015, p.112)

Ana apaixonou-se por Nina, quer ser Nina e, por isso, após descobrir o relacionamento entre Nina e Alberto, também se envolve com o jardineiro e dele fica grávida. Mais tarde, quer ter relações com o próprio filho biológico, André, amando o corpo que tocara o de Nina.

Além da “perseguição” da cunhada, Nina provoca e acentua a tensão existente entre os habitantes da Chácara: a relação entre os irmãos Valdo e Demétrio torna-se mais estremecida porque o mais velho não aceita os modos da cunhada, que se aproxima e encanta o irmão mais novo, que vivia “escondido” do restante da família por conta de seu comportamento excêntrico, e conquista a confiança dos empregados. O seu poder de atração vai além e desperta a paixão adúltera que desencadeará uma série de tormentos.

Em seu período de convivência na casa, houve um breve ciclo de felicidade entre Nina e Valdo Meneses, mas o tédio começou a consumi-la já que “era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem. Sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar.” (CARDOSO, 2015, p.79). Sem muitas distrações, Nina começa a reparar na jovialidade e beleza do jardineiro Alberto, que por ela era apaixonado. Nina alimentou essa paixão, fazendo com que ele se dispusesse a deixar, todos os dias, em sua janela, um ramo de violetas. A proximidade entre Nina e Alberto despertou a desconfiança de Ana e Demétrio, que viram nessa proximidade um sinal claro de adultério. Demétrio exige que Valdo expulse Nina da Chácara e Valdo, que não conseguia transgredir as ordens e os valores familiares determinados por Demétrio, também não conseguia ignorar a influência do elemento externo, a sua esposa Nina. Incapaz de tomar partido e estando sempre em meio ao conflito, não admitia se separar de Nina e tenta o

suicídio, com uma arma comprada por Demétrio na mão do farmacêutico. O tiro atinge Valdo superficialmente, mas Betty, a empregada, diz que havia limpado no chão uma grande mancha de sangue. O farmacêutico, ao socorrer Valdo, repara que este tinha um pé calçado e o outro não, trajava apenas um roupão de linho, também bastante usado, mas o que mais chamou sua atenção foi que “sob o roupão completamente entreaberto, via-se a camisa branca, empapada de sangue”. (CARDOSO, 2015, p.72). Essas imagens de sangue derramado, como já foi dito, são simbólicas e significativas nos dois romances analisados. A mancha de sangue de Pedro da Maia, o sangue derramado de Afonso ao final do romance, a mancha de sangue no peito de Valdo e, mais tarde, a mancha de sangue no peito de Alberto soam como consequências da invasão das estrangeiras no centro dessas famílias, a abertura de um confinamento.

Outro ponto pertinente a ser destacado sobre as semelhanças entre as estrangeiras de Eça de Queirós e de Lúcio Cardoso é a mudança física evidente no período da gravidez. O realçar da beleza notado em Maria Monforte durante a gestação também foi observada em Nina, conforme atesta o médico da cidade, ao ser convocado até a Chácara para atendê-la após um mal-estar:

(...) inclinei-me, certo de que me achava diante da esposa de Sr. Valdo. Sua beleza, já lendária no povoado, não poderia me enganar e, mesmo prejudicada pela escuridão, era fácil constatar de que me achava simplesmente diante da mais bela mulher que já vira em minha vida” (CARDOSO, 2015, p. 76)

(...) Suspeitei que semelhante perturbação não tivesse uma causa normal, e cheguei a perceber em seus traços um intumescimento que denunciava a gravidez. **Mesmo assim, como me pareceu bela, cem mil vezes mais bela do que antes, mais bela do que todas as mulheres que eu tinha visto até aquela data**” (CARDOSO, 2015, p.77).

O esplendor da gravidez, tanto em Monforte, quanto em Nina, acontece antes que elas abandonem as famílias. Monforte, após o nascimento da filha, abandona Pedro e vai viver uma aventura amorosa com Tancredo. Nina, ainda grávida, volta para o Rio de Janeiro, carregando o suposto filho de Valdo que, mais tarde, descobre-se ser de Alberto, o jardineiro. Monforte vai embora, deixando o primogênito com o marido, some por anos, é considerada como uma prostituta e, mais tarde, acredita-se estar morta, mas retorna, na carta que revela a condição incestuosa dos filhos e os Maias são aniquilados. Nina vai ao Rio de Janeiro, dá à luz, entrega o filho à cunhada, e após um período de quinze anos, retorna, por causa da doença e também por problemas financeiros. Ela

conhece André e ele, acreditando ser seu filho, consome o incesto. Na verdade, os Meneses são estéreis e André, na realidade, é filho de Ana com o jardineiro Alberto. O filho de Nina chama-se Glael, que tem um destino ignorado. Os Meneses aniquilam Nina, mas sucumbem junto com ela. É importante ressaltar que Monforte e Nina, quando se vão, deixam nas famílias as suas marcas. Mesmo quando saem de cena, e todos tentam esquecê-las, elas não “morrem”. Ao contrário, são lembranças e ameaças constantes, como reitera Nina, em uma das suas cartas:

Talvez não seja inútil dizer-lhe que **as mulheres da minha espécie costumam a morrer**, e que é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos. (CARDOSO, 201, p.37)

Essa afirmação é, de certa forma, corroborada por um dos depoimentos da governanta Betty:

Coisa estranha, assim que nos sentimos libertos de sua presença, não houve entre nós nenhuma sensação de alívio. Como que nos achávamos **irremediavelmente acorrentados ao sortilégio** daquela mulher. (CARDOSO, 2015, p.171)

Contra a vontade de Demétrio, Valdo aceita Nina de volta na Chácara e o seu retorno acentua a decadência da Casa, que começava a ceder mais fortemente à ação do tempo. Ao observar Nina descer da charrete e a reação de Valdo ao vê-la chegar, Ana repara na posição em que Nina está em relação à casa. A casa, com sua sombra, parecia condená-lo, como Afonso da Maia reparara na sombra escarlate de Monforte sobre Pedro, que também parecia aniquilá-lo.

Vendo-o, e o prazer com que a acolhia novamente, era impossível não supô-lo responsável – a casa, que só por milagre ainda se mantinha de pé, projetava sobre ele a sua sombra, e parecia condená-lo, acompanhando-o até o limite onde a charrete estacava. (CARDOSO, 2015, p.396)

Com essa volta de Nina, quinze anos depois, e já com sinais da doença que consumirá o seu corpo, a narrativa vai mostrando com mais clareza que o declínio está acelerado:

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 – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto cessou de bater** – e a calma que se apossou da casa trouxe também o **primeiro assomo da**

morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais. (CARDOSO, 2015, p.127)

A relação entre a presença de Nina e o declínio da casa foi admitida até por seu esposo Valdo, que, ao escrever cartas para o Padre Justino, reconhece o poder maléfico das ações dela sob a sua família, destacando que essas ações começaram desde o início:

E a verdade é que há muito verifiquei que ela era portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. **Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás, tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal.** Não sei se estas coisas se dizem, se é possível acusar alguém por elementos tão imponderáveis. Mas se o faço agora, e contra minha vontade, revolvendo em mim mesmo velhas feridas cicatrizadas há muito, **é que prevejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas** do que as do passado. **Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação,** e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição. (CARDOSO, 2015, p.240)

Valdo passa a ver em Nina um ser dissimulado e maléfico, mas os outros moradores da Chácara e os habitantes de Vila Velha já começam a associar o declínio da beleza de Nina ao desmoronamento da casa. O câncer que começara a arruinar seu corpo e estragar a sua beleza, combinava com o ruir da casa, como vemos no depoimento do médico:

(...) naquele momento, com a testa molhada de suor, estava visivelmente pálida. Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura bela, **de uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda.** (CARDOSO, 2015, p.137)

Mesmo com a beleza em processo de declínio, Nina provocou uma paixão instantânea em André que, assim como as outras pessoas, passou a enxergá-la como um ser de encanto sobrenatural:

Havia nela um requinte no acabamento, **um toque misterioso** em sua estrutura humana que a faziam completamente diferente de todas as criaturas que eu pudesse imaginar. Nenhuma delas tinha aquele tom veludoso e firme, nem aquela claridade aprisionada em sua pele, que parecia iluminá-la do interior, e que tantas vezes me fizera vê-la como

um astro fulgindo doce e pacífico na obscuridade do quarto (CARDOSO, 2015, p.351).

Nina assemelha-se a Monforte também no que tange à consciência do seu poder de sedução. As duas seriam o que Affonso Romano de Sant`Anna classifica como a mulher-sujeito, que “regula os regimes de troca, capaz de impor condições e manobrar o macho em benefício próprio” e se destacam da “dependência contínua do macho e passam a exercer o poder por meio do sexo-luxúria” (SANT`ANNA, 2012, p.135). André não tinha proximidade com mulheres, além de Ana, a sua suposta tia, e da Governanta Betty. As atitudes de Nina o surpreendiam e encantavam:

Admirava-me, por exemplo, sua impressionante falta de pudor – colocava-se diante de mim sem o menor esforço, com a liberdade e a **ligeireza de um animal acostumado à vida isenta de malícia e de pecado**. O modo como andava, deixando ondular livremente as ancas, **certa de sua graça e de sua feminilidade**. (CARDOSO, 2015. p.351)

Nina e Monforte sabiam utilizar os atributos femininos a seu favor, mesmo que nem sempre conseguissem manter o domínio das situações e acabem sucumbindo junto com as famílias. Da mesma forma que Monforte tomava certo distanciamento de Pedro a fim de conseguir dele mais atenção, assim Nina fazia com André:

Há vários dias que venho observando isto: primeiro um certo relaxo, um vago nas palavras, como se ela não se interessasse muito pelo que tem a dizer, e o fizesse apenas para cumprir a obrigação; segundo, uma ausência real do que dizer, um calado entrecortado de suspiros, um esmorecimento que em absoluto não condiz com sua maneira de ser habitual. (...) Teria ela se cansado de mim? (CARDOSO, 2015, p.349)

O hábito de mostrar-se fria ou indiferente, desviava toda atenção de André para sua pessoa. O excesso de atenção dispensado por André a Nina, incomodara Valdo, e isso contribuiu para findar a relação entre pai e filho, que já não era estreita. Ana Meneses, por inveja de Nina, tentara seduzir André, o que causou sua repulsa e seu afastamento. Demétrio, com a paixão reprimida por Nina, rompe com Valdo. A estrangeira, como foi pressentida pelos próprios Meneses, agira como um anjo exterminador, exterminando a casa cujo destino era ser assassinada.

As mulheres citadas aqui como elementos estrangeiros são personagens de grande relevância nas duas tramas. São sempre vistas, descritas e julgadas pelo olhar dos outros, pois percebe-se que, quando Maria Monforte aparece nos dois primeiros capítulos

do romance, suas qualidades estão marcadas por tudo que os outros pensam dela. Primeiro, os comentários a seu respeito pelos homens, depois, o repúdio do sogro por sua ascendência escravagista e a visão idealizada e desumanizadora de Pedro da Maia e Alencar. Após ser declarada morta por Afonso da Maia, Monforte retorna mais tarde, através dos filhos e de uma carta que vai fazer desmoronar o que resta da família. Esse retorno de Monforte lembra o retorno da parte mais recalcada da Europa, que sob o verniz civilizatório, impôs a escravidão. A volta de Maria, na carta e nos filhos, constitui uma volta do recalcado. Nina Meneses, que também é uma espécie de totem, admirada e julgada por todos na Chácara, tem sua voz ouvida poucas vezes, em cartas a Valdo ou ao Coronel, em cinco dos cinquenta e seis capítulos da história, mas é referida e referenciada por todas as personagens de dentro da Chácara e de fora dela, em opiniões tendenciosas causadas por sentimentos conflitantes. Quando sai de cena e volta quinze anos depois, vendo a casa em um processo de destruição ainda mais acelerado do que antes, percebe-se que Nina, desde antes, havia encontrado a doença instalada na casa. A casa, frágil, não suporta a carga de modernização lançada contra os resquícios da colônia e do império e seu retorno só acelera o processo da ruína.

CAPÍTULO II - CASAS QUE CAEM

2.1 – O Ramalhete e a Chácara: As velhas novas casas de Usher

Do que ele principalmente se convencera, nesses estreitos anos de vida, era da inutilidade de todo o esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma na Terra porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio do Ecclesiastes, em desilusão e poeira.

(Eça de Queirós. *Os Maias*, 1888)

(...) e o que eu disse, o que eu fiz, perde-se para sempre na correnteza desses fatos que exemplificam a inutilidade do esforço humano. (Lúcio Cardoso. *Crônica da Casa Assassinada*, 1959)

Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico – era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó. (Lúcio Cardoso. *Crônica da Casa Assassinada*, 1959)

A casa está pousada no abismo.
É largo o sol da terça nas calçadas.
Ofícios ou angústias mantêm vivo
o abismo em que a casa está pousada.

A casa poderia não ter sido,
pois antes de ser nome foi jornada,
o motivo é a ordem do motivo
na rotina em que está alicerçada.

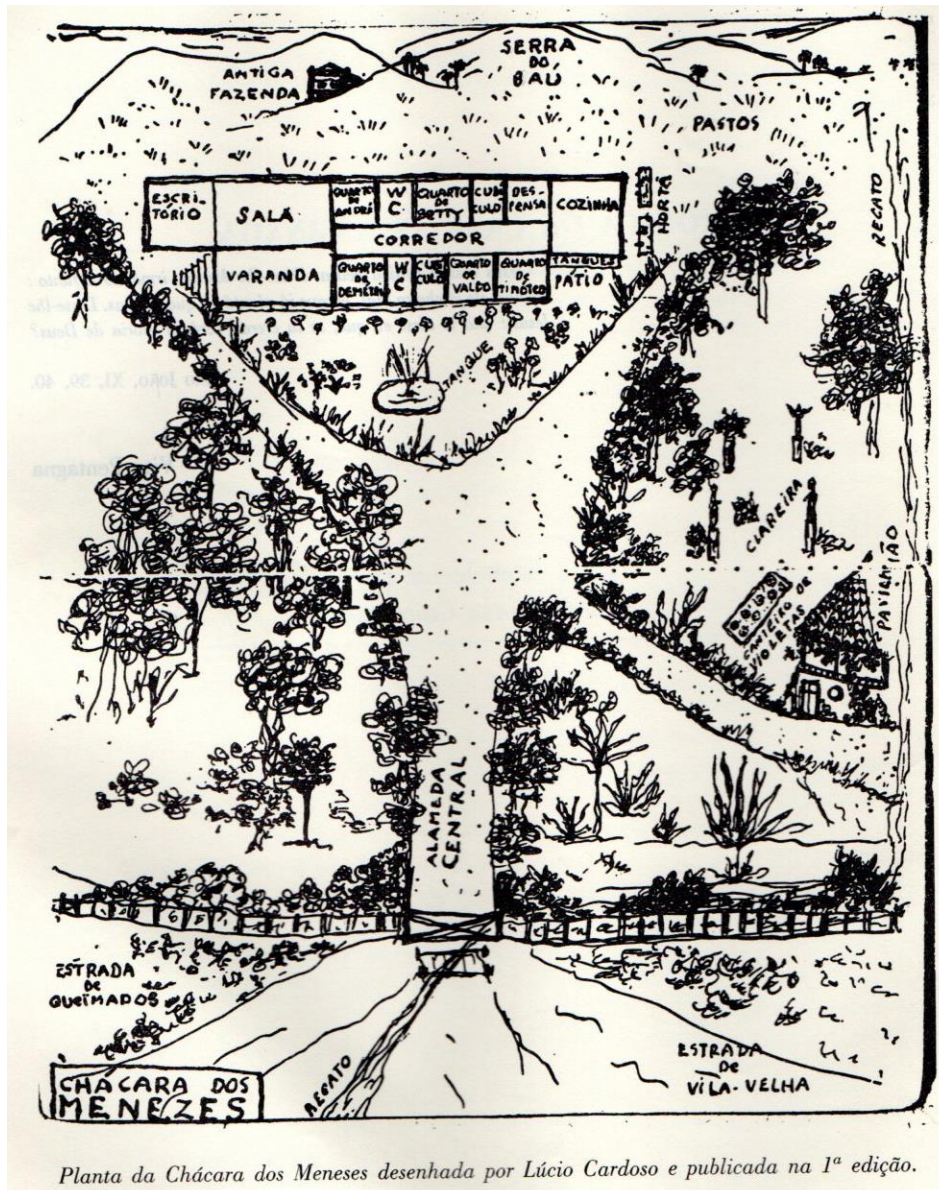
A casa é um milagre sucessivo,
os vários planos entre quarto e sala,
os milênios que pairam sem aviso
e atravessam manhãs pela vidraça.
(João Filho)

No texto inicial de *Os Maias*, antes de entrar na narrativa, a primeira personagem apresentada é o Ramalhete:

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar desse fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida

fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto risonho de residência eclesiástica, que competia a uma edificação do reinado da senhora D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo, assemelhar-se-ia a um colégio de jesuítas. (QUEIRÓS, 2018, p. 09)

Enquanto Eça de Queirós nos apresenta uma imagem descritiva, Lucio Cardoso apresenta, também antes do início da narrativa, uma imagem pictórica.



Planta da Chácara dos Meneses desenhada por Lúcio Cardoso e publicada na 1ª edição.

As citações mencionadas e os desenhos já nos dão uma ideia da importância que essas personagens terão ao decorrer da história. Em *Espaço e Romance*, Antônio Dimas afirma que “entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura” (DIMAS, 1994, p.1), portanto, o espaço no romance pode adquirir um status de muita relevância e delimitar os caminhos a serem tomados nas obras.

Não é novidade que o espaço – e particularmente as edificações - tem papéis de destaque no decorrer das tramas. Pode-se exemplificar esse tema com Edgar Allan Poe e seu conto A queda da casa de Usher, que vai apresentar a casa como personagem que se desenvolve e atua dentro da trama e tem processo significativo em seu desfecho. A importância da Casa é evidente em Os Maias, representada pelo Ramalhete, e na Crônica, representada pela Chácara. Elas são mais que testemunhas das trágicas crônicas das famílias.

Gaston Bachelard, em *Poética do espaço*, discorre sobre a casa, o elo com o passado e com a tradição:

(...) a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ele mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p.26)

As casas, nos dois romances, têm uma forte ligação com a tradição e com o passado da família, como sugere a aparência institucional do Ramalhete na citação, e trazem, por gerações, segurança e abrigo. Mas, as relações humanas dentro dessas famílias estão em franco processo de desmoronamento e, por consequência, as casas acompanham esses processos e são incapazes de resistir à desintegração, morrendo junto com os clãs e suas tradições.

Eça de Queirós e Lúcio Cardoso transformaram os espaços em protagonistas que se transfiguram. As casas têm protagonismo evidente desde o início. Não são coadjuvantes ou simples acessórios, modificando-se e sucumbindo à ruína junto às outras personagens. Nos romances, as casas são dotadas de alma e estão intimamente ligadas aos acontecimentos: “Sim, essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns” (CARDOSO, 2015, p.259). Todo o ambiente vai sofrendo e se deteriorando à medida em que as famílias também começam o processo de desagregação. Ao fazermos uma varredura no espaço das casas dos Maias e da Crônica, vemos que as edificações aprisionam, dominam e devoram seus habitantes. São ambientes cheios de presságios e de simbologias que denotam a faina da morte.

Edgard Allan Poe, mestre da literatura gótica, escreveu o conto intitulado *A Queda da Casa de Usher*, em 1839. A história conta a saga de dois irmãos, últimos descendentes de uma linhagem nobre, de uma família antiga e ilustre, porém, decadente, que sucumbem junto com a mansão que habitam. Essa obra tem pontos em comum com *Os Maias* e com *A Crônica* em muitos aspectos, desde alguns pontos no enredo até na descrição das casas e seus antropomorfismos.

A casa pode significar muito mais que um lar ou uma moradia. A casa é o primeiro abrigo, porto seguro, ponto de referência e pode simbolizar também a riqueza e o status social; por vezes, a casa é o prolongamento, o espelho dos seus moradores. Nesse conto, a casa de Usher representava, para as pessoas da comunidade, não só a casa e a terra, mas também a família. Os próprios moradores da cidade afirmavam que a casa e a família eram a mesma unidade. A casa, arruinada, coincidiu com a ruína da família. O cenário é composto por vegetação selvagem, cercado por árvores mortas e decaídas, a mansão deteriorada por fora e por dentro, velha, de paredes cinzentas, marcada por uma grande rachadura em uma atmosfera decadente, sombria e imóvel. Um incesto se consuma e a morte se instala. Findam-se a casa e a família. A casa é soberana e é personificada; tanto quanto os representantes da família, ela tem vida, sente as dores e sofre modificações da psique, concentrando, em sua queda, o final trágico da história. A narrativa é atravessada por palavras como “morto”, “vazio”, “jaziam”, “agonia” etc. Há o destaque para o excesso de luxo incômodo e para os vários tons que assumem a ruína:

(...)a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, **as janelas que se assemelhavam a olhos vazios**, algumas fileiras de carriços e uns tantos **troncos apodrecidos**(...) (Poe, 1981, p.7)

O **mobiliário geral era excessivo, incômodo, antigo e estragado**. Muitos livros e instrumentos musicais **jaziam** espalhados em torno, mas não conseguiam dar vitalidade alguma ao ambiente. (Poe, 1981, p.11)

Mesmo os móveis e acessórios opulentos que poderiam dar ideia de prazer e aconchego causam uma impressão contrária. Há recorrência também no fato de que as janelas, que seriam os olhos da casa, não se abrem ou não permitem a entrada de luz.

Os enredos de *Os Maias* e da *Crônica da Casa Assassinada* se aproximam em todos esses pontos apontados em *A Queda da Casa de Usher*. Ao analisar passagens das obras, vemos que Eça de Queirós e Lúcio Cardoso “bebem” da literatura gótica para

descrever partes das casas em que as tramas se apresentam. As narrativas desses romances têm traços da literatura gótica que, segundo Bridget M. Marshall “é um gênero extraordinariamente flexível que tem se adaptado e florescido em uma variedade de países ao longo de alguns séculos” (MARSHALL, 2013, p.3 apud BARROS, 2014). Marshall explica que outros elementos, como os castelos arruinados das histórias tradicionais góticas britânicas, renderam subtipos como as das *plantations*, as imensas propriedades de latifúndio no sul dos Estados Unidos perdidas em meio à paisagem, com evidentes sinais de deterioração e ruínas. Apesar de algumas “modernizações”, a literatura gótica mantém muitas das suas características originais:

A plantation sulista [com sua casa-grande] funciona bem como substituta dos castelos góticos tradicionais devido à **sua referência simbólica a uma aristocracia decaída**. Assim como os castelos arruinados fazem **alusão à perda da riqueza e poder de uma geração mais antiga**, o estado arruinado da plantation sulista no período após a Guerra Civil americana refere-se à história da classe dos latifundiários, e, de fato, a todo o sul dos Estados Unidos de uma maneira geral. O espaço físico da casa-grande (assim como o do castelo) **eco a natureza decaída dos habitantes com seus numerosos aposentos, faustosos no passado, mas agora deteriorados. Tanto as casas-grandes quanto os castelos remetem a um passado perdido...** (MARSHALL, 2013, p.7 APUD BARROS, 2014)

Complementando essas características das casas-grandes e castelos na literatura gótica, Mikhail Bakhtin se refere a este tipo de moradia como sendo “repleto de tempo [...] as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de antigos retratos dos ancestrais [...]. As lendas e as tradições revivem pelas recordações dos acontecimentos passados, [em] todos os recantos do castelo”. (BAKHTIN, 2014, p.351-352). Não são raras as passagens em que as edificações dos *Maias* e da *Crônica* remetem ao tempo e ao passado, às glórias ou vergonhas dos ancestrais, às histórias fantasmagóricas em que a decadência, a ruína e o ambiente lúgubre, funesto e, por vezes aterrorizante, constituem uma visão, uma “casca” de algo que fora muito opulento e próspero em tempos áureos. As casas são reiteradamente descritas como isoladas e lúgubres, abandonadas e à mercê de uma vegetação selvagem. Tanto Lúcio Cardoso quanto Eça de Queirós foram capazes de transpor para suas obras as classes que, antes dominantes, caíram em franca decadência, coincidindo com a ruína das casas e negando qualquer possibilidade de regeneração.

As casas em ruínas e prestes a desmoronar, associadas à queda das gerações, à certa nostalgia em relação ao passado e à total desesperança em relação ao futuro, também são ecos do Decadentismo, que atravessam os dois romances. De acordo com Haquira Osakabe:

Quando se fala em decadentismo e quando, pela primeira vez, foi feita a alusão a essa tendência finissecular, tinha-se pouca ideia das verdadeiras implicações desse termo. A glamourização da palavra acabou por atenuar o impacto da substancial transformação pela qual o século estaria passando, ocultando em boa parte o estado de profunda depressão que iria sofrer a Europa. E essa depressão resultava não tanto do declínio de um tipo particular de sociedade, mas da dissolução da tradição ética que o mundo ocidental teria erigido para si. Nesse sentido, o decadentismo foi muito mais que uma deposição de armas: foi a manifestação de um estado de espírito em que o homem sente-se mortalmente atingido no seu próprio cerne. (OSAKABE, 2002, p.30-31)

O Decadentismo está intimamente ligado ao momento finissecular europeu, ao qual Eça de Queirós não ficou completamente imune. Esse movimento traduz o abalo da fé no cientificismo, positivismo e modernização como soluções para os males das gerações anteriores. Foram esperanças que ruíram, como a Chácara e como o Ramalhete. Essa ruína foi composta pelo sentimento de falência, fracasso, apatia e depressão. Todo o esforço humano passou a ser considerado inútil, pois a tendência seria a decomposição do mundo. Esse desalento e negativismo se reflete nas obras em questão, que trazem a impossibilidade de renovação e a ideia de finitude como pontos nodais. Não se pode classificar Eça de Queirós ou Lúcio Cardoso como expoentes da literatura gótica ou como decadentistas, mas se podem perceber ecos dessas tendências em suas escritas.

A Chácara e o Ramalhete sofrem de problemas semelhantes: a desertificação, a falta de luminosidade e o exagero de silêncio, pois no Ramalhete “todo rumor de passos morria” (QUEIRÓS, 2018, p. 12) e na Chácara “como sempre também, a casa parecia deserta, e em torno dela não se ouvia o menor rumor” (CARDOSO, 2015, p. 153). O Ramalhete, com a melancolia de mosteiro, padecia de uma escuridão interna reiterada com as passagens referentes às chamas das velas extintas ou a se extinguir. A luz, como metáfora da vida, aparece muitas vezes em processo de finitude. Até mesmo a luz do sol, como fonte de calor e vida, era cerceada por janelas cerradas ou de vidros foscas nos dois romances. A Chácara tinha um problema com a luz elétrica, que era fria e deficiente, o que causava um aspecto permanentemente penumbroso. A falta de luz nesses ambientes, ou melhor, o impedimento da entrada da luz simboliza a ausência da força vital e realça

a atmosfera de decadência, da condenação à morte. As particularidades desses ambientes assombrados, assombrosos e nebulosos se fundem com o esfacelamento social e moral das outras personagens.

Dotadas de “alma”, as casas são testemunhas das histórias, tristezas e façanhas das famílias. Os símbolos de ostentação e poder, escondem, em suas paredes, coisas graves, laceradas, “dessas que ocorrem subterraneamente no seio das famílias” (CARDOSO, 2015, p.75). Eram paredes acostumadas a acompanhar e suportar vários desgostos domésticos. As lendas e façanhas referentes a cada uma delas mantinha o prestígio e a tradição da família nos arredores, mas, por outro lado, essa tradição se tornara cada vez mais difícil de ser mantida, já que o processo de dispersão e abandono nas duas famílias se apresentava de modo acelerado e irreversível:

E seria para ele como o horror de uma fatalidade! Já a mulher de seu filho fugira com um homem, deixando atrás de si um cadáver, seu neto agora fugia também, arrebatando a família doutro – e a **história da sua casa** tornava-se assim uma **repetição de adultérios, de fugas, de dispersões**, sob o bruto agulhão da carne! (QUEIRÓS, 2018, p. 435)

Meneses todos, que através de **lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas**, tinham criado a “alma” da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, **sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade**. (CARDOSO, 2015, p. 259)

Começamos pelo Ramalhete em Os Maias. Vê-se no princípio do romance que a edificação está desabitada há um longo tempo, precisava de muitas reformas e carregava lembranças de um passado ruim, ou seja, era uma casa condenada, carregada de um peso funesto de fatalidades familiares. Considerada pelo administrador como um “inútil pardieiro” e excessivamente dispendiosa, era improvável que voltasse a ser um lar. Vejamos:

Afonso assombrou Vilaça anunciando-lhe que decidira vir habitar o Ramalhete! O procurador compôs logo um relatório a enumerar os inconvenientes do casarão: **o maior era necessitar tantas obras e tantas despesas**; depois, a falta de um jardim devia ser muito sensível a quem saía dos arvoredos de Santa Olávia; e por fim aludia mesmo a uma lenda, **segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete**, “ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...”

Afonso riu muito da frase, e respondeu que aquelas razões eram excelentes – mas ele desejava habitar sob tetos tradicionalmente seus;

se eram necessárias obras, que se fizessem e largamente; e enquanto a lendas e agouros, bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1042)

Afonso da Maia, de educação racional e de moldes ingleses, em nada acreditava em superstições, mas alguns traços da antiga residência o incomodavam:

O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço – donde outrora, decerto, se abrangia até o mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham **tapado esse horizonte esplêndido**. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1045)

A imagem remonta aos tempos áureos dos Maias e muito se relaciona ao percurso da família. Com o passar do tempo em que estivera desabitado, o Ramalhete ficara isolado, não se podendo mais observar o horizonte. Pode-se dizer que simbolizava a tradição da família, que estava se estreitando.

Outra imagem muito recorrente é a comparação do Ramalhete com a seriedade e a severidade clerical. A influência dos Padres e das instituições religiosas é nítida na construção:

Em 1858 monsenhor Buccanni, núncio de Sua Santidade, visitara-o com ideia de instalar lá a nunciatura, seduzido pela **gravidade clerical do edifício** e pela paz dormente do bairro. (...)

Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, **sombrio casarão de paredes severas**, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha **o aspecto tristonho de residência eclesiástica, que competia a uma edificação do reinado da Sra. D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo, assemelhar-se-ia a um colégio de Jesuítas**. Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, **com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína...** e o Ramalhete possuía apenas, ao fundo de um terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, **abandonado às ervas bravas**, com um cipreste, um cedro e uma cascatazinha seca, **um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vênus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta umidade das ramagens silvestres**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1041)

Antes da reforma que devolveria, ainda que provisoriamente, todo o seu esplendor, o Ramalhete já sentia os sinais da derrota, invadido por ervas daninhas, pela umidade e teias de aranha. Após a reforma, o mobiliário luxuoso e excessivo também não combinava com a harmonia de um lar. A opulenta mansão, que deveria ser algo iluminado

e vivo, é traduzida como uma espécie de museu, com um mobiliário frio e aposentos cheios de melancolia, um posto de clausura, prestes a ser abandonado e se converter em ruínas. O aspecto de residência eclesiástica era lembrado até pelos próprios moradores da casa: “Carlos lamentava também que uma existência de solteirões lhe impedisse, a ele e ao avô, de receberem senhoras. O Ramalhete estava tomando uma **melancolia de mosteiro**” (QUEIRÓS, 2001, v. I, p. 134). A imagem do Ramalhete como um mosteiro conota celibato, impossibilidade de procriação e renovação. Outro detalhe que é recorrente na descrição do Ramalhete é a Vênus Citereia e suas modificações, com importante destaque para a Deusa do amor, ora úmida e enegrecendo no canto, ora reluzente após a reforma e, finalmente enegrecendo e se deteriorando ao final da trama. Sobre a inclusão deste símbolo no Ramalhete, Xênia Matos, em sua tese de doutoramento, observa:

Dentre os objetos do lugar, é sobre a estátua de Vênus que se faz um dos mais significativos desdobramentos imagéticos e simbólicos do romance. Deusa greco-latina da paixão e da beleza, de acordo com a mitologia, foi casada com seu próprio irmão, Marte, o deus da guerra. A Citereia, semelhante a um gênio tutelar da casa, sugere o destino incestuoso de seus habitantes, bem como impregna-os com sua tendência a casos amorosos e paixões. (MATOS, 2019, p.183)

Após a reforma e com a chegada de Maria Eduarda e sua relação com Carlos, a estátua está reluzente. Após o incesto consumado, a morte de Afonso e um segundo abandono, ela volta a se deteriorar.

A Chácara dos Meneses tem a sua planta desenhada na abertura do romance. Segundo as palavras do médico, a Chácara era “... uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto.” (CARDOSO, 2015, p.75). Isso já demonstra que não há laços entre os membros da família, a casa não é desenhada como uma lar, há severidade e dispersão. O horizonte da Chácara, assim como o do Ramalhete, tinha a sua visão prejudicada: “(...) as árvores que enchiam o jardim não permitiam uma vista muito nítida da Chácara...” (CARDOSO, 2015, p.93). Orgulho do município, a Chácara é o símbolo dos Meneses, que não cogitam em sair de lá. Vilaça acusara o Ramalhete de ser uma edificação demasiadamente dispendiosa; Nina também alertara a família sobre a inutilidade da Chácara e de manter uma casa tão dispendiosa, caracterizada por ela como uma despesa inútil e que “poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e a mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família” (CARDOSO, 2015, p.39). Há, tanto em Nina, quanto em Vilaça, o pragmatismo, o desapego ao passado e esses traços de

modernidade estão em desencontro com o apego à tradição presente nas famílias. Do mesmo jeito que o Ramalhete era considerado fatal aos Maias, a Chácara era considerada um ambiente envenenado ou que se alimentava do sangue dos Meneses:

Donana de Lara, por exemplo (...) ousara sugerir que se devia pedir ao Padre Justino para benzer a Chácara: **o mal, dizia ela, estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa**". (CARDOSO, 2015, p.71)

Enquanto as outras personagens são referidas como feitas de cal e pedra, a Chácara é lembrada como um ser de sangue e carne. Temos outro exemplo na primeira confissão de Ana que, quando chegara a Chácara, relata que o imóvel ainda luzia “aos fogos do seu esplendor final” (CARDOSO, 2015, p.109). Seu pretenso sobrinho André, observava Ana, não como um ser humano, mas como uma espécie de acessório indispensável à Chácara, como afirma: “Sobretudo Ana, que **eu via incrustada àquele ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis**, tão firme como se representasse um juiz consciente da mais inapelável das sentenças.” (CARDOSO, 2015, p.209). A assertiva de André pode ser associada a um processo de “emparedamento em vida” de Ana nas paredes da Chácara, como Madaleine na Casa de Usher. Nina também comenta sobre o poder mortal da Chácara:

Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir **prisioneira**, sozinha e **sem possibilidades**. Sabia disto desde o primeiro instante, desde que pisei a beira daquela escada de pedra, e em que me envolveu, **mortal**, como um suspiro que se eleva da terra(...) (CARDOSO, 2015, p.213)”.

De toda forma, Ana, como a moradora mais antiga, seria a mais indicada para afirmar o quão era funesto o ambiente da Chácara.

Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência, portanto, **a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas**. (Padre, perdoe a minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. **Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para essas 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, 2015, p.108)

Ana perdeu a seiva, se deixou esvaír pelas paredes da Chácara. Em Nina, houve resistência; lutou contra a morte, mas ao morrer, a casa se esvaiu junto com ela.

Diferente do Ramalhete, a Chácara não passa por reformas como um processo de renascimento, já que a família mudou-se para lá no início da derrocada financeira, mas as lembranças das personagens deixam claro que a Chácara fora muito luxuosa e opulenta em tempos passados, como destacado em uma das observações do médico: “Ah, não havia dúvida de que tudo aquilo, no entanto, conhecera melhores épocas, trato mais apurado – das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas ou de bojos de garrafas emborcadas.” (CARDOSO, 2015, p.154) Já em um dos depoimentos do farmacêutico, é rememorada a Casa nos tempos da matriarca, Malvina Meneses, tempos de abundância, ainda impressos nos móveis e objetos decorativos da Chácara:

(...) aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pontas semiempoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respiravam ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2015, p.136 -137)

As expressões relativas à sombra, penumbra, descaso, desleixo e desintegração são recorrentes nas passagens. Isso mostra que os Meneses insistiam em manter o brilho de tempos idos, de viverem num passado glorioso. Mas o atual ambiente, desleixado e decadente, destoava do que eles pensam ainda representar.

Enquanto Eça de Queirós inclui uma estátua simbólica da Deusa Vênus no jardim do Ramalhete, Lúcio Cardoso traz para o seu jardim estátuas representando as quatro estações, todas elas em processo irreversível de ruína. Enquanto a Vênus do Ramalhete enegrecia com a umidade das ramagens silvestres, com as estátuas da Primavera e do Verão acontece algo semelhante:

Era ao fundo, lado direito do Pavilhão, onde antigamente havia uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo

interior, como de dentro de um vaso, **crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos** (CARDOSO, 2015, p.114)

(...) Tratava-se de uma das partes menos frequentadas do jardim, o que desembocava lateralmente sobre o Pavilhão, espraiando-se numa clareira que antigamente fora limitada pelas estátuas das quatro estações, e que hoje só restava intacta a do Verão. (...) A estátua do Verão **sobressaía serena de um maciço escuro, um tufo de samambaias brotando do seu interior como de dentro de um vaso.** (CARDOSO, 2015, p.280)

É como se as estações quentes e solares estivessem a desaparecer e só restasse à Chácara o frio e a escuridão. A atmosfera selvagem e desleixada é outro elemento presente nos dois romances em relação às casas com a persistente invasão de plantas, ramagens ou ervas daninhas. É possível encontrar a invasão descontrolada de elementos naturais como uma espécie de praga irremediável. As duas edificações são tomadas por forças da natureza que tomam dimensões selvagens e destruidoras. A presença das plantas que pode denotar um *locus amenus*, toma uma dimensão exagerada e torna o ambiente incômodo, desleixado e inabitável.

Em anotações feitas em seu diário, datadas de 16/08/1950, Lúcio Cardoso menciona que observações feitas em suas andanças povoaram o seu imaginário e o ajudaram a compor as suas obras. Em visita a uma fazenda, discorre:

O mistério da fazenda de Penedo me obseda – que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e de fartura viveram ali a sua legenda? D. Siri, proprietária da casa onde me acho, (...) avisa-me que a fazenda é mal-assombrada. E não me resta nenhuma dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação só pode constituir um pesadelo. **Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo.** (CARDOSO, 1970, p. 111-112)

Percebe-se que a infestação de bichos e plantas em alguns ambientes dos romances não é feita de forma aleatória, mas para simbolizar o pesadelo, o martírio e o abandono presente nas casas e nos seus habitantes. Há, nos dois romances, a invasão de elementos naturais, a persistência da umidade nos cantos, muitas teias de aranha, poeira, ratos, baratas e musgo. Os ambientes, antes aconchegantes e receptivos, tornam-se repulsivos. O Padre, frequentador da Chácara desde os tempos áureos, reconhece que a degradação familiar e da casa aconteceram em conjunto e que tudo começou com a morte da matriarca:

Na verdade, há muito tempo não vinha à Chácara, se bem que outrora ali tivesse passado muitas vezes, a fim de assistir minha boa amiga, a mãe de Sr. Valdo, imobilizada pela paralisia numa cadeira de rodas. Desde que ela morrera – **numa tarde escura, que parecia pressagiar a atual decadência da casa** – eu nunca mais voltara (...) (CARDOSO, 2015, p.295)

A varanda, por exemplo, circundada no alto por uma barra de vidros de cor, parecia maior porque dela haviam retirado grande número de móveis que ali conhecera. **As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se à rampa e ameaçavam invadir o interior onde nos achávamos. Um galho de jasmineiro, florido e audacioso, despencava-se até quase o centro da varanda. Ah,** via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais escoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome. (CARDOSO, 2015, p.296)

Decerto a casa é a mesma, com sua varanda, suas colunas, seus quartos e todo **o poderoso mundo vegetal que a rodeia. E se dela subtraíram alguma coisa essencial - a alma,** talvez – nem por isso se modificou sua fria estrutura de pedra e cimento. (CARDOSO, 2015, p.370)

Mais um ponto a ser destacado na caracterização das casas seria o processo de antropomorfismo e as forças da natureza, que imprimem os tons de suspense, assombro e tristeza do ambiente. A representação da Chácara e do Ramalhete como seres humanos são evidentes na evolução das narrativas. O Ramalhete interage com as personagens e com os acontecimentos, principalmente no início do romance, durante o fatídico desenlace amoroso entre Pedro e Maria Monforte. Quando Monforte abandona Pedro e ele, consumido pela traição, volta ao Ramalhete à procura do pai, com o filho Carlos nos braços, do lado de fora do Ramalhete, **“as pancadas sucessivas de chuva batiam a casa, a quinta, num clamor prolongado; e as árvores, sob as janelas, ramalhavam num vasto vento de inverno.”** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1069). Dentro da casa havia o movimento dos criados, que já sabiam da problemática do abandono e **“se moviam em pontas de pés, com a lentidão contristada de uma casa onde há morte”.** (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1072)

As cenas passadas entre Afonso, inquieto, e Pedro desesperado, envolviam marcas de tristeza e suspense:

Um arrepio confrangeu o velho, e quando chamou, a voz de Pedro **veio do negro da janela;** estava lá com a vidraça aberta, sentado fora na varanda, voltado para a noite brava, para o **sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernã agreste.** (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1072)

Enquanto isso, o clima triste da casa e do tempo chuvoso e frio ecoavam e combinavam com o estado de espírito de Pedro, dilacerado pelo abandono e pela traição, pouco antes do suicídio:

Sentou-se longe da luz, ao canto do sofá, ali ficou mudo e entorpecido. Muito tempo só os passos lentos do velho, ao comprido das altas estantes, quebraram o silêncio em que toda **a sala ia adormecendo**. Uma brasa morria no fogão. **A noite parecia mais áspera**. Eram de repente **vergastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente**, num clamor teimoso, faziam escoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma **calma tenebrosa**, com uma sussurração distante de vento fugindo entre ramagens; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furiosa, **envolvia a casa num bater de janelas**, redemoinhava, partia com **silvos desolados**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1073)

O ambiente do Ramalhete acompanha os acontecimentos e, muitas vezes, acrescenta suspense às cenas:

No seu quarto, ao lado da livraria, Afonso não pôde sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada momento o fazia erguer sobre o travesseiro, escutar: agora, **no silêncio da casa e do vento que calmara**, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1074)

Após essa calmaria e do clima de suspense, Afonso ouve o tiro e encontra Pedro morto em cima de uma poça de sangue. Com a morte de Pedro, o Ramalhete permanece morto também, por longos anos, até o retorno de Carlos, já adulto. E esse retorno, prometido como um renascimento, não passará de um último suspiro. Após os acontecimentos que culminaram no incesto e, por consequência, na morte de Afonso, o Ramalhete é fechado para sempre.

Vale ressaltar que, após Carlos ter cometido o incesto, retorna ao Ramalhete, acreditando poder seguir sua vida sem problemas, ao lado do avô. Chegando lá, o interior ainda era treva e surge Afonso, com uma luz, em sua direção. Afonso da Maia aparecia lívido, aterrorizado, por já saber da relação incestuosa entre seus netos:

Pé ante pé, **subiu as escadas ensurdecidas** pelo veludo cor de cereja(...). **A luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, spectral**. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até as profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, **onde luz sobre o veludo**

espalhava um tom de sangue: - e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1507).

Carlos observa o avô, antes da sua morte, com o passo lento e arrastado sobre o veludo que espalhava o tom de sangue, sumindo no interior do Ramalhete, mas não percebia que ali também findara a dignidade e a força de toda a sua família. Ao ver a tragédia abatida em sua descendência e ter a certeza de que toda sua família ali findara, o “granítico” Afonso deu seus derradeiros passos e morreu, desgostoso e solitário, ao pé da cascata, sobre a mesa de mármore e entre cedros do Ramalhete. “Uma réstia de Sol, entre os ramos grossos do cedro, batia a face morta de Afonso.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1509). O empregado fiel da família rememora um diálogo que tivera com Afonso em tempos passados, quando tentou dissuadi-lo da vontade de voltar a morar no Ramalhete:

- Há três anos, quando o Sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre **fatais aos Maias as paredes do Ramalhete.** O Sr. Afonso da Maiariu de agouros e lendas... **Pois fatais foram.** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1516)

Ao tombar, o corpo de Afonso se agigantou, como uma grande estátua, e sua morte refletiu a morte do Ramalhete. Com ele, se foi toda a esperança de dias melhores, da perpetuação da virtude e da moral e com a morte do Ramalhete, foi-se embora um nome, uma tradição. Após um período de dez anos, Carlos e João da Ega voltam para fechar definitivamente a casa e assim encontram o ambiente:

(...) a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste: na tira de um rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; **e nas janelas das casas, à beira da água, um raio de sol morria, lentamente sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, como um resto de esperança numa face que se anuvia.** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1537-1538)

Os dois amigos reparam no jardim e concluem que a antiga visão do Ramalhete, esplêndida, foi escondida para sempre por outras construções mais modernas. A casa estava “presa” pela modernidade e não mais poderia ser contemplada. Além disso, os tons de destruição nessa antiga parte paradisíaca da casa ficaram cada vez mais evidentes:

Ega sentara-se também no parapeito, ambos se esqueceram num silêncio. Embaixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de inverno, **tinha a melancolia de um retiro esquecido, que já ninguém ama: uma ferrugem verde, de umidade, cobria os grossos membros da Vênus Citereia; o cipreste e o cedro envelheciam juntos, como dois amigos num ermo;** e mais lento corria o prantozinho da cascata, esfiando saudosamente, gota a gota, na bacia de mármore...” (QUEIRÓS, 2018. p. 681)

Durante a peregrinação de Carlos e Eça ao Ramalhete abandonado, há uma nítida sensação de nostalgia e pessimismo, além do abandono e da dispersão que acaba por sugerir a própria dispersão dos Maias. O fim do Ramalhete era o espelho do fim de um clã tão tradicional. Carlos Reis reforça essa opinião com a seguinte assertiva:

Esse pressentimento expressa-se a partir das referências ao espaço do jardim: é a “melancolia do retiro esquecido”, isto é, de certo modo extinto; é a “ferrugem verde” que corrói o símbolo (Vênus Citereia) de um amor (o de Maria Eduarda) definitivamente perdido... é o próprio “prantozinho da cascata, esfiado saudosamente”, como se necessário fosse anunciar o desgosto e a amargura perante as indelévels marcas deixadas (nas coisas e nas pessoas) pelo fluir irrefreável do tempo. (REIS, 1988. p.184)

Além das referências à ferrugem, umidade e o funesto mármore, há também um destaque para os ciprestes e os cedros, árvores que, respectivamente, segundo o *Dicionário de Símbolos*, “graças a sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida... Árvore funerária em todo o mediterrâneo” (CHEVALIER & GHEERBRANT. 2000, p.250) e o cedro, “um emblema da grandeza, da nobreza, da força e da perenidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT. 2000, p.217). Árvores que representam a vida, mas que também são símbolos fúnebres, foram simbolicamente o palco da morte de Afonso e estão em pares, guardando o quintal da casa, observando a finitude das várias gerações dos Maias.

Saindo do espaço do quintal e jardim, e partindo para dentro do Ramalhete, o cenário se apresenta da mesma forma triste e melancólica. Eça de Queirós apresenta o Ramalhete como uma personagem que está morta após um período de agonia:

Ao entrar no Ramalhete, Ega sentia uma longa saudade, **pensando no lar feliz e amável que ali houvera e que, para sempre, se apagara.** Na antecâmara, os seus passos já lhe pareceram **soar tristemente, como os que se dão numa casa abandonada.** Ainda errava **um vago cheiro de incenso e de fenol. No lustre do corredor havia uma luz só e dormente.**

- Já anda aqui um **ar de ruína**, Vilaça (...)

Entraram no escritório de Afonso, onde durante um momento se ficaram aquecendo ao lume. O relógio Luís XV bateu finalmente as nove horas – depois a toada argentina do seu minueto **vibrou um instante e morreu**. (...) (QUEIRÓS, 2018, p.653)

Dentro dos cômodos do Ramalhete aparecem mais indícios de abandono, ruína e destruição. Em uma casa que desde sempre era mal iluminada e “todo rumor de passos morria”, adquiriu um tom ainda mais silencioso, triste, destruído e abandonado.

E os dois amigos atravessaram o peristilo. Ainda lá conservavam os bancos feudais de carvalho lavrado, **solenes como coros de catedral**. Em cima, porém a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, **mostrando a cal lascada dos muros**. ... Depois, no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como num **claustro abandonado**. Nos quadros devotos, dum tom mais negro, destacava aqui e além, **sob a luz escassa**, um ombro descarnado de eremita, a mancha **lívida duma caveira**. **Uma friagem regelava**... No salão nobre os móveis de brocado, **cor de musgo**, estavam embrulhados em lençóis de algodão, **como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora**. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão de sua raça...

— Vamos embora – exclamou Ega – Isto está **lúgubre!** (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1535)

O interior destruído e a representação da dispersão da raça são descritos como uma rememoração de todo o caminho da decadência: o lar feliz e amável em tempos longínquos aparece mais uma vez comparado aos mosteiros, o vazio interior e a falta da luminosidade são ressaltadas, mas principalmente, os móveis envolvidos em lençóis, como amortalhados, atestam a morte da personagem. E isso se confirma quando Carlos “voltou a olhar para a sala, onde todos os móveis desapareciam sob os largos sudários brancos” (QUEIRÓS, 2018, p.681).

Ainda sob a forte emoção por conta das lembranças passadas no Ramalhete, os dois amigos são surpreendidos com mais um acontecimento significativo a respeito do enterro definitivo do casarão:

A porta cedeu; e toda a emoção de repente findou, na grotesca, absurda surpresa de romperem ambos a espirrar, desesperadamente, sufocados pelo cheiro acre dum pó vago que lhes picava os olhos, os estonteava. Fora o Vilaça, que seguindo uma receita de almanaque, fizera espalhar às mãos cheias, **sobre os móveis, sobre os lençóis que os resguardavam**, camadas espessas de pimenta branca! E estrangulados, sem ver, sob uma névoa de lágrimas, os dois continuavam, um defronte do outro, em espirros aflitivos que os desengonçavam. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1537)

O procurador Vilaça, aquele que sempre dizia que “eram fatais aos Maias as paredes do Ramalhete”, através da leitura de um almanaque, sugeriu cobrir os móveis com pimenta, o que, segundo ele, conservaria os móveis por mais tempo. Este ato pode simbolizar um ritual de purificação, a representação da chamada “pá de cal”, do sepultamento da casa, da tradição, do respeito e da continuidade dos Maias.

A derrocada e a dispersão da família associadas ao tombamento das casas são retratadas de forma semelhante ao final dos dois romances. No Ramalhete, após acompanhar todos os acontecimentos trágicos – o suicídio de Pedro, o incesto, a morte de Afonso da Maia, a partida de Maria Eduarda e a mudança de Carlos, Eça de Queirós traduz a casa como uma espécie de jazigo:

Depois, na rua, Carlos parou, deu um longo olhar **ao sombrio casarão**, que naquela primeira **penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica**, com as suas **paredes severas**, a sua fila de **janelinhas fechadas**, as grades dos postigos **térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado**, cobrindo-se já em tons de ruína. (QUEIRÓS, 2018, p.685.)

E, sobre a rua deserta, cerrou-se **finalmente para um grande luto o portão do Ramalhete** (QUEIRÓS, 2018, p.651)

Foi no espaço do Ramalhete que Pedro acelerou o fim de sua família, ao cometer o suicídio, a casa que, mesmo com todas as esperanças de renascimento e promessas de grandezas futuras, vê Carlos fracassar social e moralmente e morrer simbolicamente, ao ver o avô sucumbir, vítima do desgosto provocado por seus atos. Findada a família, finda-se o Ramalhete.

Na Chácara, “uma mansão dispendiosa (...) a casa que apodrece no contraforte da serra.” (CARDOSO, 2015, p.39), o processo de humanização, ruína e aniquilação começa a se dar logo após a morte de Malvina Meneses, que sofria de paralisia e anunciava a imobilidade dos herdeiros, que, incompetentes, dilapidaram o poderio econômico familiar, piora com a chegada de Nina e finaliza com o seu retorno, quinze anos depois. Assim como Eça de Queirós adjetivou o Ramalhete com tons humanizados, mas de forma pessimista, moribunda, ligada aos acontecimentos da família, Lúcio Cardoso o fez com as descrições da Chácara. Pode-se perceber que a Casa é retratada como um espaço que já conheceu tempos melhores, mas que passa a sofrer um processo de deterioração. Esse desgaste foi percebido após a morte da matriarca, como observa o médico da cidade em um de seus depoimentos:

Por exemplo, caminhando, constatava que aquela alameda era longa demais, que os canteiros não tinham nenhum trato, **que além, entre as folhas, a Chácara repontava suja e triste**. Desde quando, em que momento exato **ela se petrificara**, qual o motivo que a tornaria **muda, ela, que sempre primara pela vivacidade em meio às suas flores**? Lembrava-me ainda dos tempos de Dona Malvina, desde cedo com a tesoura de podar nas mãos, um preto empurrando a cadeira de rodas na areia que fulgia ao sol da manhã. **Ainda havia vitalidade, ainda havia saúde percorrendo os alicerces agora podres. A presença de Dona Malvina vitalizava toda uma geração de Meneses condenada à morte**. (CARDOSO, 2015, p.311)

O jardim da Chácara tem importância similar à exibida no jardim do Ramalhete e, durante os anos de abundância, tinha melhor aspecto, pois era tratado diretamente pelas mãos de Malvina Meneses, sempre vista com uma tesoura de podar nas mãos, a cuidar das flores, dos canteiros e a extrair as ervas daninhas. Também há o detalhe inquietante sobre a paralisia da matriarca, amparada por um resquício escravagista, um sinal não de vitalidade e de saúde, mas sim, de algo destinado a acabar. Valdo Meneses descreve, com saudades da época áurea, se referindo ao jardim: “O jardim, nessas primeiras sombras, recendia a funcho e magnólia, um cheiro entre doce e cortante, persistente, que a despeito meu me lembrava épocas mais felizes” (CARDOSO, 2015, p. 477). Mas, nos tempos atuais, o mesmo jardim guarda, além das estátuas das quatro estações avariadas e cobertas de vegetação, um outro detalhe como o da cascata do Ramalhete: “Era uma fonte comum, circular, com bordas cravadas de conchinhas; o repuxo, dividido numa série de jatos, **perpetuamente avariado**, tinha ao centro uma **cegonha triste a que já faltava as pernas**.” (CARDOSO, 2015, p.373). Os itens que envolvem um permanente desmantelo e avario são comuns nas duas narrativas, não só no interior das casas, mas nos arredores, nos anexos e nos jardins.

Ao contrário do Ramalhete, como já mencionado, a Chácara não passa por mudanças nem reformas antes de testemunhar o próprio fim, mas a chegada da “estrangeira” Nina proporciona um novo tom à paisagem, mas, como o Ramalhete, é um tom que pressente e antecipa a sua própria ruína, como atesta Valdo Meneses em um dos seus depoimentos:

Na obscuridade, enquanto caminhava, via casa acesa, de janelas abertas, com **uma ou outra sombra transitando em seus corredores, a Chácara, sempre mergulhada em sua calma**, surgia diferente para quem conhecia seus hábitos. **Era curioso de se ver, e havia encanto nisto – um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes**. Não me lembrava de tê-la visto assim tão preparada, e possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, **se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse**

que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim. (CARDOSO, 2015, p.434-435)

Ainda na primeira estadia de Nina na Chácara, a mudança no seu aspecto também fora notada pelo farmacêutico, que observou mais pontos de iluminação na edificação que vivia sempre na penumbra, mas traz ressalvas à persistência do silêncio e à certa sobriedade que denotava humanidade ao ambiente:

No crepúsculo que já inteiro se difundia na atmosfera, a Chácara sobressaía com extraordinária nitidez: olhei-a de longe, com todas as **janelas abertas e as luzes acesas**. Ah, não restava a menor dúvida de que nem eu e nem ninguém estava acostumado àquele aspecto. Quem quer que a visse de longe, estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada. **No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano.** (CARDOSO, 2015, p.440)

De longe ainda, através da ramagem, distingui as luzes da Chácara. A fachada, que ia se descobrindo aos poucos ao jogo dessa claridade esbatida – mantidas pelo esforço de um gerador deficiente, as luzes esmoreciam com frequência - **adquiria um aspecto mortuário..** (CARDOSO, 2015, p.477)

Após a partida de Nina para o Rio de Janeiro, a Chácara continuara a mesma, com seus aposentos isolados e isolando os moradores, mas a movimentação mudara, sempre na expectativa do seu retorno. Quanto ao retorno de Nina, já acometida pelo câncer que vai matá-la numa agonia lenta e severa, a casa vai também adoecendo e acelerando sua agonia rumo à morte. Nina sofre um mal físico e a Chácara sofre um mal espiritual. Em um dos depoimentos do médico, personagem que passa a diagnosticar a casa, percebe-se que a Chácara possuía beleza em seu entorno e tinha importância nos arredores, mas agora sofria de uma deterioração semelhante ao câncer que consumia o corpo de Nina:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu **pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara**. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, **quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe...** – eu aprendera a respeitar e a admirar como **um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue.** (...) Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não

circula e a força de esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um **ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama**, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates da sua vitória moral e purulenta (...) (CARDOSO, 2015, p.159-160)

Remontando às histórias fantasmagóricas, as ideias de abandono, de ruína, da invasão de elementos naturais, trevas e sombras, tão presentes no Ramalhete, aparecem em várias passagens da Crônica. As referências às janelas como os olhos das edificações também aparecem e, se não estão fechadas, estão semicerradas ou estão abertas, exibindo luzes vacilantes:

Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se **abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados**, disjuntando as pedras da base, exibindo **enfim um desmazelo que se originara através dos anos**, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais. (CARDOSO, 2015, p. 410)

(...) voltava à janela, e sondava os **tufos sombrios das árvores**, as partes claras onde a areia brilhava, **o matagal mais escuro ainda**, espremido na distância, de onde vinha um hausto surdo, como se ali respirasse **o próprio espírito da treva**. (CARDOSO, 2015, p.269)

Avançando ao meu encontro, a Chácara desnudava sua nova fisionomia: as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas **pupilas acesas não se movessem**, e como que fixassem uma outra paisagem, acima e superposta àquela que constituía os velhos pastos em torno do lar que eu nascera. (CARDOSO, 2015, p.477)

Como acontece em quase todo interior, nossa cidade carecia de luz elétrica, cujo serviço era deficiente e malfeito, mas a Chácara, que tinha gerador próprio, ainda a possuía pior: **era uma luz amarelada, sem constância**, e que aumentava ou diminuía conforme a intensidade da corrente” (CARDOSO, 2015, p.72)

Os últimos momentos da Chácara são concomitantes ao velório de Nina, um momento crucial no romance. Sempre isolados do resto do mundo, ilhados e sem frequentar seus semelhantes, apenas em raríssimas ocasiões, sempre muito calados e austeros, os “estranhos Meneses” foram obrigados a abrir sua casa para os vizinhos e curiosos:

Confesso, ao me aproximar, suas aleias pareceram-me **mais sombrias do que nunca. Muito ao fundo, num único traço negro, adivinhava-se o contorno da casa, com uma ou duas janelas iluminadas.** Toda uma vida secreta, densa e reservada, inundava os limites em que ela se continha. “Estranhos Meneses”, pensei de novo. E senti vir de toda a paisagem um frio que emanava menos da chuva do que da hostilidade que lhe era própria, e que pertencia àquela gente, sempre tão calada e austera. (CARDOSO, 2015, p.136)

(...) não conservava mais a mínima dúvida de que essa invasão significava o fim – o fim completo dos Meneses. Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, **como em pleno campo de urubus denunciam a rês que ainda não acabou de morrer.** (CARDOSO, 2015, p.477- 478)

Após o enterro de Nina, cada um dos Meneses toma um rumo diferente, o que demonstra a dispersão total da família; apenas Ana Meneses continua na Chácara. Doente, Ana aguarda a presença do Padre que atende ao seu chamado e se depara com um cenário lúgubre e fúnebre. Em Os Maias, Carlos da Maia, João da Ega e o Procurador Vilaça testemunham os últimos suspiros do Ramalhete. Na Crônica, esse papel cabe ao Padre Justino (o justo, que dará a extrema unção à casa) e à Ana Meneses. Ao abrir a porta do quarto do porão em que Ana resolveu passar os seus derradeiros dias de vida, o padre relata: “Diante da porta aberta, tremi, sentindo o hálito de mofo que vinha daquela escuridão, tal como se acabassem de romper brutalmente a **integridade de um túmulo.** (CARDOSO, 2015. p.304). Ao se acomodar no recinto para ouvir a confissão de Ana, preparando os rituais de extrema unção, reparou na desolação de todo ambiente, que apesar da sua importância em tempos passados, da relevância memorial para a cidade, estava em acelerado e irrefreável processo de ruína.

Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, **como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos** (CARDOSO, 2015, p.527)

O último reduto, aquele quarto de porão onde um dia se abrigaram o amor e a esperança, estava prestes a ruir também, e fora aquele o abrigo que Ana elegera, como o fazia a criatura ante a ameaça de uma inundação, escolhendo para abrigo a cumeeira da casa cercada. **Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre. Um último vislumbre de sua existência ainda se mostrava naquele catre de agonizante.** (CARDOSO, 2015, p.535)

Ela se achava deitada num catre feito de tábuas de caixote, sobre um colchão esburacado de onde irrompia a palha. Não pude ver logo seu

rosto, mas percebi que ofegava. **Aliás, no espaço acanhado reinava esse cheiro nauseabundo e morno, próprio de doentes vitimados por moléstia prolongada e mal servidos pelo asseio.** Por um momento, estonteado, julguei-me num desses casebres de pau a pique que servem de abrigo a míseros colonos, **e não junto à única herdeira conhecida da orgulhosa família Meneses.** (CARDOSO, 2015. P.524)

Com a morte de Nina, o processo de tombamento da Chácara foi acelerado e com a agonia de Ana, a Casa vibrou em uníssonos, findando o seu processo de apodrecimento. Com a dispersão de todos os membros da família, restou ao padre apenas lamentar a sorte dos Meneses e da Chácara:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi [casa], quando ia a meio a triste epidemia **que liquidou nossa cidade.** A Chácara dos Meneses foi a última a tombar, se bem que seu **interior já houvesse sido saqueado pelo bando do famoso Chico Herrera.** Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. **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 subiam pelos degraus já carcomidos** – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que a vida ainda se ressumava ela, **pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas,** por tudo enfim que **constituía seu esqueleto imóvel,** tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, 2015. p.523)

O interior já completamente vazio não continha os móveis envoltos em “largos sudários brancos”, como o Ramallete, mas tinha mesmo aspecto fúnebre com seu avançado estado de decomposição e seu esqueleto à mostra. A Chácara, assim como o Ramallete, fechara-se, para sempre, em um grande luto. A dispersão dos últimos habitantes do Ramallete se repetira com os últimos habitantes da Chácara: morriam as duas famílias que não conseguiram manter a tradição.

2.2 A Toca e o Pavilhão: os Paraísos esquecidos

Não somente o Ramallete e a Chácara possuem elementos simbólicos ligados à família e sua queda. Nas construções “anexas”, que são desenhadas como os locais dos encontros amorosos, Eça de Queirós e Lúcio Cardoso sugerem que esses ambientes também são personagens atuantes nos processos de ascensão e queda de todas as outras.

Loredo Neta (2007), em sua dissertação intitulada “Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude”, associa, por exemplo, o Jardim da Chácara dos Meneses ao

Jardim do Éden, um novo Paraíso e palco da pretensa relação incestuosa entre Nina e André. Esses locais propícios para encontros amorosos são associados ao *Paraíso* porque remetem ao Pecado Original, ambientes em que as personagens podem consumir as suas paixões. Mas, ironicamente, as descrições dos ditos *Paraísos* divergem de um ideal de felicidade. Tanto Lúcio Cardoso quanto Eça de Queirós descrevem esses ambientes de forma que constituam algo maldito, imoral e pecaminoso. Essas casas também são descritas como claustrofóbicas, escuras, sem sinal de vida e opressivas, antecipando os desfechos trágicos, com a desconstrução das famílias e a tradição de um clã empurrado para o abismo.

Eça de Queirós já tratou de um outro “Paraíso”, antes de *Os Maias*. Em *O Primo Basílio* (1885), o Paraíso foi um local idealizado de aconchego, de sonhos amorosos e adúlteros entre Luísa e seu primo, que deu nome ao romance:

Meu amor – dizia Basílio – por um feliz acaso descobri o que precisávamos: **um ninho discreto** para nos vermos... – E indicava a rua, o número, os sinais, o caminho mais perto. – ... Quando vens, meu amor? Vem amanhã. **Batizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é com efeito o Paraíso.** Eu espero-te lá desde o meio-dia; logo que te aviste, desço. (QUEIRÓS, 1997, v.1. p.581)

O citado Paraíso, ofereceu a Luísa uma esperança de felicidades excepcionais, mas era localizado em Arroios, um local famoso por ser composto de casas antigas, malcuidadas e pobres. Luísa, romântica e sonhadora, imaginava, mesmo assim, um Paraíso semelhante aos ninhos de amor das novelas românticas que estava acostumada a ler. Mas, ao chegar ao local combinado, o ambiente era desolador, muito distante dos seus sonhos amorosos:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. **Logo à entrada, um cheiro mole e salobre** enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes **onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas.** No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, **parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão.** (QUEIRÓS, 1997. voll. p.586)

O Paraíso tinha um aspecto infernal:

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com **uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os**

lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...

Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos, muito abertos, iam fixando – **nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos**, ao pé da cama; na **esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada**; nas bambinelas das janelas, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando... Sobretudo, uma larga fotografia, por cima do velho canapé de palhinha (QUEIRÓS, 1997, v.1. p.586)

Na verdade, o *Paraíso* era um espaço manchado, uma casa amarelada, de cheiro acre, coberto de nódoas de umidade. O Paraíso, como um local que seria o palco principal do adultério, é uma mancha na honra da heroína e mais um passo no caminho da destruição da sua família. Os Paraísos manchados, deteriorados e lúgubres como o do Primo Basílio se reinventam na Toca, em os Maias, e no Pavilhão, em Crônica da casa Assassinada. Esses locais são espectadores dos começos e dos fins de amores proibidos ou impossíveis, que culminarão na queda das famílias.

Essas edificações habitam os sonhos amorosos das personagens e significam a tentativa da reconstrução de uma família. São também referidas como “ninho” de amor, em que o objetivo principal era ficarem longe dos olhares curiosos, isolarem-se do resto do mundo, que eles julgavam hostis. Bachelard, em *A Poética do espaço*, refere-se ao ninho:

Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo se fizermos desse **abrigo precário que é o ninho** – paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – **um refúgio absoluto**, voltaremos às fontes da casa onírica. ... Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho – se é que estamos na origem dos nossos sonhos – **não conhecem a hostilidade do mundo**. (BACHELARD, 1993. p. 115)

Os ninhos amorosos - como A Toca e o Pavilhão - serão coadjuvantes do incesto de Carlos Eduardo e Maria Eduarda e do adultério de Nina com o jardineiro Alberto e, mais tarde, do suposto incesto ente ela e André, além do adultério entre Ana Meneses e o jardineiro Alberto.

A Toca, também referida como buraco, seria a idealização de aconchego, dos sonhos amorosos vividos distantes da sociedade. Mas a simbologia da toca, que é uma

denominação comum a habitações de animais, um refúgio de bichos, tem o nome pintado em letras vermelhas, que remetem ao sangue tão comum na narrativa do romance e associa esse “paraíso” ao amor proibido e às relações selvagens.

- É um **Paraíso!** Pois não lhe dizia eu? É necessário pôr um nome a esta casa... Como se há de chamar? *Vila Marie?* Não. *Château Rose...* Também não, credo! Parece nome de vinho. O melhor é batizá-la definitivamente com o nome que nós lhe dávamos. Nós chamávamo-lhe a *Toca*.

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de Toca. Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão.

- **Justamente, e com uma divisa de bicho – disse Carlos rindo. – Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco: Não me mexam!** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1340)

O ambiente escolhido por Carlos da Maia para viver seu amor com Maria Eduarda se assemelhava ao Ramalhete pelo ar atulhado e frio de museu, o exagero visual, a penumbra, o excesso de mobiliário antigo de luxo sombrio e seu nome foi escolhido de forma cuidadosa pelos amantes, que pareciam pressentir uma relação incomum, ao comparar-se com bichos. A forma com que o narrador escolhe as palavras para tratar os detalhes das edificações sugerem, como no Ramalhete, tons de finitude e ruína. A Casa se mistura ao ideal de felicidade dos amantes, que é pintado como uma relação triste e desarmoniosa:

Tudo em redor era como **uma infinita mancha de tinta**; só lá em baixo, perdida e mortiça **surgia da treva alguma luzinha vacilante** no alto de um mastro. Maria, conchegada a Carlos, refugiada nele, deu um longo suspiro: e os seus olhos mergulhavam inquietos **naquela mudez negra, onde os arbustos familiares do jardim, toda quinta, parecia perder a realidade, sumida, diluída na sombra...** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1357)

Nos degraus do jardim, Carlos parou a olhar, a sentir a doçura velada do céu cinzento... E a vida pareceu-lhe adorável, de uma **poesia fina e triste**, assim envolta naquela **névoa macia onde nada resplandecia e nada cantava**, e que tão favorável era para **que dois corações, desinteressados do mundo e em desarmonia com ele**, se abandonassem juntos ao contínuo encanto **de estremecerem juntos na mudez e na sombra.** (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1391)

As expressões usadas pelo narrador remetem à tristeza e à finitude e isso inclui o uso das cores frias, os elementos naturais invasores e a desarmonia com o mundo. A

Toca pode ser considerada na narrativa dos Maias como um complemento do Ramallete ao observar, em suas paredes, o desenrolar dos desenlaces familiares.

O Pavilhão, na Chácara, foi palco dos dias felizes entre Nina e Valdo, que procuravam “uma vida completamente à parte, esquecida da existência dos Meneses” (Primeira confissão de Ana, p.98), ou seja, longe dos olhos do mundo, assim como Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Sobre sua construção “feita às pressas, com madeira nem sempre apropriada, e acabamentos improvisados – como tantas que se fazem na roça, aproveitando o material local e os recursos mais rudimentares possíveis” (Segunda narrativa do médico. p.138) não se aproxima ao luxo encontrado na Toca, mas fazia parte dos sonhos dos amantes e era carregado de detalhes inquietantes em sua construção:

Ali, naquele Pavilhão **abandonado e coberto de hera**, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, **e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal** que nos cercava (...) uma paz de velha herdade sem problemas, de casa antiga e farta, **que se assemelhava a tudo quanto eu sonhara** nos meus devaneios da cidade. Noites, dias de longa e adormentada morosidade... (CARDOSO, 2015, p.85)

Você sabe, Valdo, o quanto fomos felizes naquele Pavilhão; você sabe dos tempos que ali passamos, **e do modo estranho e repentino como tudo pareceu renascer entre nós**. O tempo escorria como se fosse de seda. Eu mesma, admirada, apertava-o nos braços: “Valdo, tudo é possível. Nós nos amamos” (CARDOSO, 2015, p.90)

Os dias felizes entre Nina e Valdo foram breves, mas foi no mesmo Pavilhão que começou o processo do adultério protagonizado por Nina e o jardineiro Alberto, despertando a desconfiança da cunhada, Ana, que ao segui-los, pensava: “como deviam se ter amado, e pelos quatro cantos daquela Chácara, como no enredado **silvestre de um novo Paraíso**”. (CARDOSO, 2015, p.329). O Pavilhão, na realidade, era um dos cantos da Chácara, fazia parte do jardim e já tinha sido um local apazível, mas há muito deixara de configurar um Paraíso,

(...)pois o Pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se **condenado há muito tempo**, e ao que soubesse, ninguém mais ousava penetrar em seu interior, **dominado pelos ratos e pelas baratas**. Lembrava-me de que eu próprio poucas vezes viera daquele lado, achando que aquela parte do jardim, pelo **excesso de mato, pelo desleixo** em que sempre vivia, **não era o mais recomendável e nem mais o pitoresco da Chácara**. (CARDOSO, 2015, p.281)

Uma construção de madeira que existia no fundo do jardim, antigamente pintada de verde, **há muito sem cor definida, estigmatizada pelo tempo, gasta pelas chuvas, com lances de mofo e estrias criadas pela umidade, o que lhe emprestava um caráter desagradável e sujo.** (CARDOSO, 2015, p.113)

(...) abandonado há muito, **pois galhos vicejavam até o meio da escada,** empoçando nos buracos a água da chuva. Também as paredes se ressentiam com a ação do tempo, **vigas rebeldes, um tanto fora do rumo, repontavam do teto de telhas quebradas.** (CARDOSO, 2015, p.259)

Os ditos Paraísos podem ser considerados como espaços de transgressão, pecado e “imoralidade”, e como tal, são desenhados de forma a causar repulsa e incômodo e provocar a sensação de destruição e morte iminentes. Todo o esforço para manter a tradição foi inútil e tudo se converteu em pó. Observa-se que o Ramalhete, a Chácara e seus anexos, sendo redutos de famílias tão tradicionais, refletem todos os seus problemas, sucumbem e morrem com elas. Se as famílias refletem as sociedades nas quais estavam inseridas, as Casas seguem o mesmo caminho e funcionam como metonímias de toda uma estrutura social de sua época.

CAPÍTULO III - TRANSGRESSÕES EM FAMÍLIA

“Vos são interdítadas:
Vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,
.....
(Alcorão – Surata IV, 23)

“Tua própria mãe
Tua própria irmã
Teus próprios porcos
Teus próprios Inhames que empilhaste
Tu não podes comê-los
As mães dos outros
As irmãs dos outros
Os porcos dos outros
Os inhames dos outros que eles empilharam
Tu podes comê-los”
(Aforismos Arapesh, citados por M. Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Nova Iorque, 1935, p. 83)

- Quantos são os inimigos da alma?
E o pequeno, mais dormente, lá ia murmurando:
- Três. Mundo, Diabo e Carne...
(Os Maias, 2018, p. 21)

“O amor é um luxo caro, Vilaça!” (Os Maias, 2018, p.31)

As transgressões sexuais, como o adultério e/ou o incesto, são temas recorrentes na literatura. Ao abraçar essa vertente rica no romance moderno, Eça de Queirós e Lúcio Cardoso trazem deslizes morais e transgressões sociais - não como os únicos culpados da derrota das famílias - mas como um reforço aos processos de suas decadências. Por um lado, Eça de Queirós traz a sedução, o erotismo, o adultério e o incesto para destruir um clã e Lúcio Cardoso adiciona ao conjunto de transgressões do enredo o tabu da transexualidade e o flerte com a necrofilia, associando essas questões também à destruição das famílias. Vale ressaltar que, como acena Mauro Porru (2002), essas

questões de desvio sexual e moral são características tanto do Decadentismo quanto da literatura gótica, dos quais os dois romances apresentam traços.

Presentes nos dois enredos, essas transgressões entrelaçam os autores, que também coincidem ao fazer a clausura, o controle dos corpos e o silenciamento das personagens femininas consideradas mais fracas e voltadas ao zelo da família e à manutenção das tradições familiares. Enquanto os Maias gozam de boa situação financeira, os Meneses vêm de uma franca decadência, mas as duas famílias mantêm a força do sobrenome, que, todavia, não resistirá aos atos de transgressão dos seus próprios membros, uma vez postos em contato com poderes vindos de grupos estranhos. Os autores vão provar que, nem a situação financeira, nem a força do sobrenome, serão suficientes para manter o prestígio e muito menos, as aparências.

Temos, nos dois romances, áreas temáticas comuns: morte, desmoronamento familiar, amor, paixões, conservadorismo, casamentos por amor ou por conveniência, religiosidade e a sua falta, rupturas familiares e seus desdobramentos e, não menos importantes, as transgressões sexuais como o erotismo, o adultério, a homossexualidade e o interdito maior: o incesto. Essas transgressões sexuais e sociais movem as personagens, oprimidas pela família dominadora ou por clausuras espaciais. São personagens que utilizam o corpo, o erotismo, o desejo e a busca da satisfação sexual não só para encontrar o prazer, como também para escaparem de laços opressores. No artigo intitulado “Na intimidade: no leito – Comportamentos sexuais e erotismo”, Maria Helena Santana e Antonio Apolinário Lourenço refletem sobre como a sexualidade é tratada dentro da família burguesa e como esse tratamento é fundamental para o princípio da transgressão: “(...) a moral sexual sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte estimulante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 257).

É perceptível, nos dois romances, que as barreiras impostas, principalmente às personagens femininas, sejam as causadoras das transgressões. A apatia da vida burguesa entra em conflito com as personalidades livres que, a princípio, buscam meios de resistência para conseguirem suportar a vida. Um desses meios é a resistência através do corpo. Georges Balandier expõe o poder das propriedades transgressoras do corpo:

Diante do corpo soberano, **eis o corpo objeto**, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. **Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com frequência de forma espetacular.** Opõem as

imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedece a nenhuma norma de consenso. **O desvio sexual ostentatório e a incontinência sexual são geralmente reconhecidos como atos contrários à vida social, provocações e fatores de desordem** (BALANDIER, 1997, p. 45)

Inseridas em um contexto familiar de bases hierárquicas sólidas e de predominância masculina, as personagens que, até então, estão à margem desse meio social, por virem de castas consideradas mais baixas, irão conquistar o seu espaço através dos seus atributos corporais, que desde o início serão considerados, aos olhos dos seus pares, como fatores de desordem e transgressão.

Vemos nos romances que as armas de afronta e conseqüentemente, da transgressão, envolvem fatores como juventude, beleza e os aparatos complementares, como vestes e joias. Isso faz parte de todo o jogo de sedução verbal e corporal que vai desencadear a desordem familiar, desde a prática do adultério até a interdição maior, que é o incesto. Essa desordem provocada pelas paixões e pela sedução será a causa da degradação, da decomposição e da morte, não só das adúlteras, mas de toda a família.

Tanto os Maias quanto os Meneses são fechados entre si e têm o mesmo objetivo: perpetuar a família e seu legado. Para que isso acontecesse, eram necessárias alianças com outras famílias, que significavam outras formas de circulação e contratos sociais. Mas, para eles, essas questões eram difíceis, pois os Maias eram da alta aristocracia e poucos se aproximavam de tanto poderio financeiro e os Meneses, embora falidos, tinham uma postura desdenhosa e julgavam-se superiores em relação as outras pessoas. Essas posturas não foram suficientes para que os descendentes dessas famílias se envolvessem com mulheres de aparência e comportamentos contrários aos que se espera na composição dessas famílias tradicionais. É o fator necessário para que ocorra a primeira transgressão: o adultério.

Os Maias e A Crônica da Casa Assassinada não podem ser, especificamente, categorizados no romance de adultério, definição feita por Braulio Tavares (2011). Este esclarece que o romance de adultério é aquele em que um dos principais pilares da sociedade, o casamento de modelo patriarcal e monogâmico, é estremecido pela transgressão, pelo ultrapassar das barreiras de uma ou mais pessoas, a exemplo dos romances *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *O Primo Basílio*, *O Amante de Lady Chatterley* ou *Dom Casmurro*, romances nos quais o adultério é a força motriz de toda a

narrativa, ou seja, o adultério vem como um dos temas fundamentais nas narrativas. Sobre algumas dessas narrativas e seus pares adúlteros, Lima complementa:

A trajetória de Emma Bovary traz vários aspectos do conflito entre o pragmatismo da vida burguesa e os sonhos de liberdade propagados em seu imaginário. Traduzindo esse dilema nos termos da oposição existente entre a imagem de segurança oferecida pelo casamento e o magnetismo atraente da paixão adúltera, Flaubert dá consistência a uma trilha que, confirmada por Tolstoy, em 1877, com a sua Anna Karenina, continuou a ser percorrida por Eça de Queirós, Machado de Assis e por muitos outros, invadindo todo o século XX.” (LIMA, 2017, p.113)

A culpabilidade das transgressões adúlteras nos dois romances se dá, em boa parte, justamente pelo conflito entre o marasmo imposto na rotina burguesa às mulheres e a necessidade de libertação que elas desenvolvem. A este respeito, Lima esclarece que “no quadro mais vasto da cultura, o gesto transgressor não deixa de ser visto também como lampejo de vitalidade a atravessar realidades sufocadas pelo tédio paralisante” (2017, p.113). Os perfis das mulheres adúlteras são parecidos porque o ato do adultério lhes permite a realização das suas fantasias de libertação, de uma vida imaginada fora da vida real, a ideia de uma segunda vida, uma fuga à realidade, como afirma Moretti: “As “possibilidades” de uma “segunda” vida produziam angústia porque constituíam um desafio ao que era real e forçavam todos a repensarem a sua primeira vida” (MORETTI, 1950, p.287). O adultério, para as mulheres, funcionava como a fuga da monotonia dos casamentos à beira da falência ou a satisfação de almas ultrarromânticas influenciadas por literaturas que as faziam sonhar com aventuras. Era a permissão para uma vida paralela, uma segunda vida mais interessante do que a vida real, mas carregada de graves consequências.

De acordo com o dicionário, o verbete adultério significa “violação, transgressão da regra de fidelidade conjugal imposta aos cônjuges pelo contrato matrimonial, cujo princípio consiste em não se manter relações carnais com outrem fora do casamento, como também “infidelidade estabelecida por relação carnal com outro(a) parceiro(a) que não o(a) companheiro(a) habitual”. Esse ato de transgressão foi consumado dentro das famílias tradicionais, patriarcais e de origem predominantemente católica dos Maias e dos Meneses e a partir das cenas de adultério é que se desencadeia uma série de acontecimentos causadores de outras transgressões e que são fundamentais no processo da destruição das duas famílias.

A questão do adultério nos *Maias* e nos *Meneses* começa de uma forma semelhante e, direta ou indiretamente, vai promover o ato do incesto. Nos *Maias*, Pedro da Maia apaixona-se por Maria Monforte, uma mulher de origem desconhecida e de beleza incomum; eles têm um breve período de felicidade, mas Maria Monforte conhece um aventureiro jovem e belo e foge com ele, levando a filha e deixando o filho aos cuidados do pai. Na *Crônica da Casa Assassinada*, Valdo Meneses apaixona-se por Nina, mulher também de origem desconhecida e de grande beleza. Os dois tem um breve período de harmonia, mas Nina encanta-se com o jovem e atraente jardineiro e comete o adultério. Vai embora grávida do amante. A partir daí, os acontecimentos subsequentes culminam em atos incestuosos e no extermínio familiar. É interessante perceber o incesto, nas duas obras, como a transgressão maior, ato que vai contra todo o discurso familiar, religioso, moral, social, psicológico e econômico. Os dois autores trazem esse tema da literatura clássica em seus modernos romances como um dos meios da crítica social em que estavam empenhados, mas Eça de Queirós utiliza o incesto como a impossibilidade da continuação da aristocracia portuguesa nos moldes em que vivia, enquanto Lúcio Cardoso utiliza o incesto como forma de extermínio da família mineira que tanto criticava, crítica comprovada em suas próprias palavras, em famosa entrevista concedida a Fausto Cunha: “Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com aprovação de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira...” É através do incesto que os dois autores desferem o golpe mortal, levantam o punhal contra as sociedades que pretendiam combater.

Eça de Queirós, desde o início de sua vida artística, na publicação de *As Farpas* e no projeto literário das *Cenas da Vida Portuguesa*, já demonstrava uma descrença no amor idealizado, apaixonado e nos casamentos burgueses por conveniência. Destacado por Mário Sacramento em *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, um conto intitulado *Réu Tadeu* tratou o adultério de forma que seria aprimorada em seus próximos romances, como *O Primo Basílio* e *Os Maias*. No conto, são descritas etapas do casamento – que tinha em seu início um processo de euforia até desencadear no tédio total. Com a consolidação do tédio, o casamento transforma-se em uma espécie de prisão e a mulher vai à procura da sua liberdade:

[...] há de acreditar até, o desgraçado no amor da mulher com quem casar, sem saber que, nos primeiros dias, o amor da mulher é um amor-reconhecimento por quem **lhe dá o prazer material, e, nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício... há**

de lhe falar na virtude, no dever, no arranjo da casa, sem saber que isso é impor-lhe a ela o tédio, e dar-lhe a ânsia de libertamento [...].

[...] Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca: vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada; e se passar na rua, neste momento, **um homem com os olhos mais lindos que o marido, chama-o para o seu seio.** (QUEIRÓS, 1945 p.67)

Vemos que em *O Primo Basílio*, Eça de Queirós traz essa dona de casa entediada, que anseia por uma vida melhor, cercada por uma rotina idealizada pelas leituras de romances e, mais tarde, traz Maria Monforte que, após certo tempo de casamento, apaixona-se por um belo príncipe italiano (característica romanesca) e vai embora com ele, deixando para trás um dos filhos.

Em sua escrita, Eça de Queirós reitera ainda que as relações matrimoniais não passavam de contratos sociais com fins de reprodução e perpetuação familiar e que as mulheres eram naturalmente tratadas como subalternas e subservientes aos maridos, sem menções de parceria ou afetividade. Em uma das conversas entre os homens, na casa de Jorge, marido de Luísa, essa exposição é clara:

E Julião expôs dogmáticamente: O casamento é uma **fórmula administrativa**, que há de um dia acabar...

– De resto, segundo ele, **a fêmea era um ente subalterno**; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como fazem os animais, que compreendem estas coisas melhor que nós), **fecundá-la, afastar-se com tédio.** (QUEIROZ, 1994, p.316)

Essa relação de subalternidade é contrariada pela força que as mulheres adquirem nos dois romances, pois elas acabam conquistando uma posição contrária, já que conseguem reverter a situação, colocando os homens em posição subalterna. Maria Monforte e Nina Meneses se aproximam e se afastam dos pares de acordo com suas próprias vontades.

É importante ressaltar também, que a crítica a este pilar tão importante na civilização, como o casamento, vem de tempos e autores diversos e de encontro ao pensamento de Eça de Queirós. Sobre o histórico da crítica ao casamento, Lima afirma:

No âmbito estritamente iluminista, a crítica ao casamento pode ser encontrada já em Voltaire. O seu Zadig constata que, **se o primeiro mês de casamento constitui uma lua de mel, o segundo traz consigo uma lua de absinto.** Apontada pelo filósofo do iluminismo, a oposição –

entre a doçura do mel e o amargor derramado na sequência das luas – foi contestada por Balzac. Em sua *Fisiologia do Casamento*, Balzac afirma que tais mudanças concernem apenas aos que se casaram sem amor. Na mira do escritor, está o casamento por conveniência, comum na sociedade descrita em sua *Comédia Humana*. Ao tempo em que defende a união conjugal realizada por amor, **Balzac satiriza o casamento burguês, que vê direcionado pelo interesse.**” (LIMA, 2017. p112)

É sabido que Eça de Queirós era leitor de Voltaire e Balzac, o que nos permite encontrar semelhanças sobre o processo da rotina do casamento impresso por Voltaire e o posicionamento sobre o casamento burguês tratado por Balzac. Essas semelhanças são vistas nos dois romances. Observamos exemplos práticos da euforia e do tédio no casamento em Eça de Queirós e Lúcio Cardoso: Maria Monforte teve um início de casamento tumultuado, por causa da oposição do sogro, Afonso da Maia. Mesmo com esse obstáculo, o casamento foi festivo e feliz por um certo tempo. O movimento das festas e viagens do casal arrefeceu, vieram os filhos e a esperança de uma reconciliação com Afonso da Maia era prenúncio de uma vida mais pacata. O tédio já começava a se abater sobre a alma inquieta da esposa e um infortúnio faz com que um príncipe se hospede em sua casa. Ela, que sempre foi influenciada pela literatura romanesca, sentiu uma espécie de euforia, de inquietação, uma inquietação que só aumentava, primeiro por conta do mistério sobre essa figura masculina que, segundo as empregadas, era o tipo mais atraente que se via por aqueles tempos: “Que pescoço! Que brancura! Que mármore – O nosso Senhor Jesus Cristo encarnado”. Acrescentem-se a isso as histórias de aventuras passadas e o magnetismo de sua figura, representada em um ideal de perfeição que combinava beleza, juventude e possibilidades de uma vida aventureira, a vida paralela. Com efeito, e de forma inevitável, o adultério foi consumado.

Lúcio Cardoso traz Nina Meneses, uma forasteira do Rio de Janeiro que chegou até a Chácara com promessas de uma vida com bom aporte financeiro, e tentou, por algum tempo, ter uma vida conjugal harmoniosa e tranquila ao lado do seu marido Valdo, mesmo se sentindo enganada sobre o poderio financeiro da família, sofrendo com a oposição do seu cunhado Demétrio e a perseguição da mulher dele, Ana Meneses. Nina Meneses tinha comportamento e valores diferentes dos habitantes da Chácara. O seu senso de liberdade entra em choque com as rígidas regras da casa. Nina tornou-se prisioneira de um matrimônio que não combinava com as suas ambições, muito menos com seu estilo de vida e, ao conhecer o jovem e belo jardineiro Alberto, o responsável por trazer alguma beleza àquele local inóspito, a cuidar do que poderia ser o Éden, o oásis em meio àquele

deserto, o adultério não demorou a ser consumado. Mario Carelli, a respeito do romance *Crônica da casa assassinada* alerta que “a causa dos infortúnios se encontra no mistério do mal e seu domínio sobre os homens, pois o que resulta dessas tempestades passionais são a degradação, a decomposição e a morte (CARELLI, 1988, p.199). As mulheres transgressoras não saíram impunes, nem na família Maia, nem na família Meneses. A tentativa de silenciamento moral e sexual das mulheres não funciona, então são silenciadas com a degradação, a decomposição (no caso de Nina Meneses) e com a morte.

3.1 - A arcaica castração feminina: silenciamento, repressão e clausura

Segundo Foucault (2015), o regime de controle dos corpos do século XIX passa principalmente pelo controle do sexo. Portanto, estabelecer regras sexuais para os sujeitos é uma das formas mais eficazes de reprimir práticas de sexo afetivas que vão de encontro às regras sociais e politicamente pré-estabelecidas. Em teoria, as famílias tentam castrar o desejo, a sexualidade das mulheres, mas não conseguem controlar as suas paixões e essas paixões são as desencadeadoras de atos de resistência femininos. Acrescenta Rocha-Coutinho que “as mulheres ao longo dos anos foram tecendo modos de resistência a esta opressão masculina, formas de exercer um certo controle sobre suas vidas a despeito de uma situação social tão adversa.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 19)

Em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, romance com eixo voltado para a transgressão e o incesto dentro de uma rígida constituição patriarcal familiar com traços semelhantes aos dos Maias e dos Meneses, os protagonistas André e Ana vivem em uma espécie de clausura, montada pelo patriarca para livrá-los das tentações do mundo exterior e essa redoma acaba facilitando o interdito do incesto. O narrador traz um trecho que afirma como a paixão é uma das responsáveis por interditos:

(...) **o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas**, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre esse crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado e nenhum de nós há de transgredir esta divisa (...) (NASSAR, 1989, p. 56)

Tanto em *Os Maias* quanto na *Crônica da Casa Assassinada*, os patriarcas são avessos a paixões. Afonso da Maia e Demétrio Meneses procuram viver de forma prática

e racional sem arroubos de romantismo e de paixões. O objetivo desses chefes de família não ultrapassa o do estabelecimento de enlaces matrimoniais, visando apenas a perpetuação do clã. Esse mundo aparentemente equilibrado vai ruir quando os seus descendentes sucumbirem justamente às paixões que eles tanto evitaram.

O amor apaixonado, idealizado, que resultasse em casamento que não objetivasse apenas o contrato social da perpetuação familiar ou troca de bens não era admitido, pois o risco de envolvimento com outras pessoas dissonantes ao ideal dessas famílias era grande. E é o que, de fato, acontece. A partir do surgimento das paixões é que acontece o desenrolar das tramas e aceleram-se as ruínas das famílias.

Nietzsche, em *Para Além do Bem e do Mal* discorre sobre o controle das paixões e da castração do desejo, comentando o porquê de a civilização opressiva optar pela castração dos arroubos da alma e, sem meio termo, optar sempre pela razão e nunca pela emoção:

O afeto, o grande desejo, as paixões do poder, do amor, da vingança, da posse: – os moralistas quiseram extingui-las, extirpá-las, 'purificar' delas a alma. **A lógica é: esses desejos frequentemente produzem grande desgraça – por via de consequência, eles são malvados, condenáveis.** O homem tem que se desvencilhar deles: antes disso, não pode ser um homem bom... Essa é a mesma lógica de acordo com a qual: **'se um membro te escandaliza, então arranca-o'. E o mesmo vale para o delírio dos moralistas que, em lugar da continência, exige a extirpação das paixões. A conclusão deles é sempre: só o homem castrado é o homem bom.** As grandes fontes de força, aquelas frequentemente tão perigosas águas selvagens da alma, a jorrar avassaladoramente – em lugar de economizá-las e tomar em serviço seu poder, aquela mais míope e pernicioso maneira de pensar, a maneira moral de pensar, quer fazê-las secar." (NIETZSCHE, 1980, p. 347)

Nesses dois romances vemos que as tentativas de castração das paixões e dos desejos são catalisadoras dos trágicos acontecimentos. Além disso, as regras sociais impõem limites que tentam frear tudo o que não seja determinado pela razão, pela crença de que, ao ceder aos desejos carnis e mundanos, a harmonia familiar será desfeita. Esses limites acabam causando efeito contrário ao esperado. Sobre essa assertiva, Maria Conceição Monteiro afirma que:

Nessas obras, com efeito, vê-se a expressão do desejo que se manifesta no discurso e na própria descrição, ao mesmo tempo que o desejo se esconde quando passa a ser um elemento perturbador, uma ameaça à ordem cultural e à continuidade. **Desse modo, o fascínio pela transgressão e a ansiedade provocados por limitações culturais gera textos em que, de certa forma, emoções e significações são manifestadas de maneira ambivalente, no que concerne ao desejo.**

O resultado disso é que, em tais narrativas, a razão é subordinada à imaginação e à emoção: a paixão e o êxtase transgridem o decoro social e as leis da moralidade. (MONTEIRO, 2004, p.90)

Observa-se que as duas famílias têm raízes nos dogmas católicos e os dogmas católicos trazem limitações morais e sociais e, embora as gerações que são tratadas nos romances já comecem a distanciar-se do cumprimento estreito da prática do catolicismo que foram mais presentes nas primeiras gerações das famílias, não se pode ignorar a influência da Igreja Católica nas tramas, já que, tanto na casa dos Maias (apesar de Afonso da Maia estar mergulhado em um “ateísmo rancoroso”) quanto na dos Meneses, permite-se um livre acesso aos padres e conseqüentemente, às ideias doutrinadas pela Igreja, que corroboram com a ideia do controle e da castração dos instintos humanos:

A Igreja combate a paixão com a extirpação em todo sentido: sua prática, sua 'cura' é o castracionismo. Ela jamais pergunta: 'Como espiritualizar, embelezar, divinizar um desejo?' – [...]. Mas atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz: a prática da Igreja é *hostil à vida...*" (NIETZSCHE, 2006, pp. 33-34).

A tradição cristã, como vista nos preceitos católicos, anula qualquer prazer ou autoconhecimento feminino. O discurso castrador do interdito não impede, até estimula, talvez, comportamentos transgressores que vão de encontro às regras morais e religiosas. A junção do pensamento católico com as rígidas regras dos regimes patriarcais não permite aceitar mulheres que, através da beleza e do senso de liberdade, despertem quaisquer tipos de desejo, promovam um novo sentido à vida ou abalem a rotina da família. Homens como Afonso da Maia e Demétrio Meneses não são favoráveis às paixões, pois elas advêm de propósitos românticos e discordantes de seus pensamentos estritamente racionais. Afonso da Maia fora casado com uma beata de frágil saúde, e, após a viuvez, não contraiu outro matrimônio nem mencionou intenção de fazê-lo. A intenção era que seu filho único, que ele considerava fraco como a mãe, desse continuidade à família que já era pouco numerosa. Mas o filho era dado ao romantismo e cedeu à paixão, contrariando seus planos. Demétrio Meneses casou-se com uma mulher que domesticara desde muito jovem para ser uma legítima Meneses: sem brio, sem viço, sem romantismo ou paixão e, principalmente, sem vontade própria. Constituiu matrimônio, mas não produziu descendentes. Sendo assim, para seu irmão mais jovem recaiu a obrigação de casar-se para produzir os descendentes que dariam continuidade à

herança familiar. Valdo casou-se, mas arrebatado de paixão por uma mulher desconhecida e de temperamento oposto ao esperado.

Ainda seguindo o pensamento de Nietzsche: (...) “antes, devido à estupidez na paixão, fazia-se guerra à paixão mesma: conspirava-se para aniquilá-la – todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso: “il faut tuer les passions” – (NIETZSCHE, 2006, p. 33), é notório que Afonso e Demétrio podem ter aniquilado os arroubos de paixão das suas vidas, mas não os seus descendentes.

3.2 - Monforte, Gouvarinho, Cohen e Maria Eduarda – transgressões adúlteras

A questão do adultério nos romances é crucial para o desenvolvimento das tramas. Embora Eça de Queirós trate essa transgressão através de quatro personagens, Maria Monforte, Maria Eduarda, Rachel Cohen e a Condessa de Gouvarinho, e Lúcio Cardoso dê ênfase a duas apenas, Ana e Nina Meneses, algumas delas aparecem com motivações e desfechos parecidos.

A Condessa de Gouvarinho, em *Os Maias*, traz o retrato do casamento como um contrato social, já que o pai da condessa “trocou” seu dinheiro por um título de nobreza. A condessa não teve oportunidade de escolha no matrimônio e deixou de ser propriedade da família, para ser propriedade do marido, um homem rude e de idade mais avançada. A condessa de Gouvarinho viu no adultério cometido com Carlos da Maia, uma forma de escapar da vida tediosa à qual fora condenada, ao casar-se com um Conde apático e desinteressante. É o que acontece com Ana Meneses, da *Crônica da Casa Assassinada*. Preparada desde menina para ser esposa de um Meneses, nunca teve escolha ou pôde pensar em um casamento por amor. O matrimônio com o mais insosso dos Meneses causou, além do silenciamento, a perda dos impulsos eróticos e sexuais – que mais tarde foram recuperados. Primeiro, através da aparição da cunhada e depois, na paixão do adultério.

Outra situação de transgressão adúltera nos *Maias* vem através de Maria Eduarda. Misteriosa desde o seu aparecimento, sabia-se que era casada com um rico brasileiro, o comerciante Castro Gomes, o que inicialmente não incomodou Carlos da Maia. Ao saber do envolvimento entre Carlos e Maria, Castro Gomes fez questão de esclarecer que não era legalmente casado com Maria e que havia uma espécie de contrato: ele emprestara o nome e o prestígio a Maria Eduarda e ela devolvia o “favor”, servindo

como um troféu social, ao desfilarem sua rara beleza ao lado dele. Embora Maria Eduarda tivesse um casamento de aparências, este não foi o motivo do seu envolvimento com Carlos da Maia. Surgem aqui dois dos motivos que servem como molas propulsoras nos dois romances aqui comparados: a paixão e o desejo.

Apesar de *Os Mais* trazerem uma diversidade maior de personagens, as transgressões sexuais que vão além do adultério feminino e do incesto entre os irmãos são expostos de forma mais branda e menos diversa do que os personagens da *Crônica da Casa Assassinada*. Quando Eça de Queirós projetou o romance, seu objetivo era fazer um retrato minucioso do país, voltado ao projeto de desnudar o Portugal hipócrita em suas várias fatias sociais, passando da burguesia até a alta aristocracia. Sobre as personagens principais e as coadjuvantes, Machado da Rosa afirma:

E todos os outros, mais ou menos burlescos, constituem uma fauna rasteira, no físico e no espírito, sem ideias, sem gosto, sem capacidade de ação e sem caráter. Uma vagabundagem torpe, com pretensões à cultura e a ética, sem saber sequer em que consiste a primeira e o que exige a segunda” (ROSA, 1964, p. 361)

Nesse sentido, há personagens coadjuvantes que, se observarmos mais detalhadamente, estão no rol dos atores sociais que estão escondidos atrás de máscaras, sempre a tentar esconder o que realmente são. Dentre eles, está Eusebiozinho, contemporâneo de Carlos da Maia, que fora criado dentro do catecismo católico e apegado às saias da mãe. Eusebiozinho finge ser um pacato e ilustre cidadão português, um viúvo sofredor, mas é frequentador assíduo de prostíbulos. O homossexual Charlie, jovem e promissor filho da Condessa de Gouvarinho, é citado ao final do romance como se estivesse “de amizade com um velho”. Aos homens, essas transgressões sexuais e morais são dignas do riso e da ironia, sem maiores pretensões de julgamento mais profundo, mas os deslizamentos morais femininos são tratados sempre de forma mais severa. Temos como exemplo Miss Sarah, uma governanta inglesa trazida como dama de companhia de Maria Eduarda e que chega ao Brasil com ares de superioridade, achando o país mal cheiroso, povoado de gente horrenda. Suas referências a Portugal eram feitas sempre com ar desdenhoso, vivia costumeiramente vestida de preto, com olhos baixos e ar virginal, portava-se séria e pudicamente diante dos patrões, mas foi flagrada por Carlos da Maia no meio da relva, em ato sexual com um desconhecido. Miss Sarah representa, nesta cena, o quanto a sociedade era implacável com as mulheres que ousavam se relacionar amorosamente com homens que não fossem legalmente os seus maridos:

Depois, ao abrir sutilmente o portão da Quinta, pensou que Maria teria adormecido: Niniche podia ladrar: os seus passos, entre as acácias, abafaram-se, mais cautelosos. E de repente sentiu ao lado, sob as ramagens, vindo do chão, dentre a erva, um resfolgar ardente de homem, a que se misturavam beijos. Parou, varado: e o seu ímpeto logo foi **esmagar a cacete aqueles dois animais, enroscados na relva, sujando brutalmente o poético retiro dos seus amores**. Uma alvura de saia moveu-se no escuro: uma voz soluçava, desfalecida - oh yes, oh yes... Era a inglesa!

Oh santo Deus, era a inglesa, era miss Sarah! Apagando os passos, atordoado, Carlos escoou-se pelo portão, cerrou-o mansamente, foi esperar adiante, num recanto do muro, sob as ramarias de uma faia, sumido na sombra. **E tremia de indignação. Era preciso contar imediatamente a Maria aquele grande horror! Não queria que ela consentisse um momento mais essa impura fêmea, junto de Rosa, roçando a candidez do seu anjo...** Oh, era pavorosa uma tal hipocrisia, assim astuta e metódica, sem se desconcertar jamais! Havia dias apenas, vira a criatura desviar os olhos de uma gravura de Ilustração, onde dois castos pastores se beijavam num arvoredado bucólico! E agora rugia, estirada na erva!

Na estrada escura, do lado do portão, brilhou um lume de cigarro. Um homem passou, forte e pesado, com uma manta aos ombros. Parecia um jornalista. **A boa miss Sarah não escolhera! Bem lavada, toda correta, com os seus bandos puritanos, aceitava um qualquer, rude e sujo, desde que era um macho!** E assim os embaíra, meses, com aquelas suas duas existências, tão separadas, tão completas! **De dia virginal, severa, corando sempre, com a Bíblia no cesto da costura: à noite a pequena adormecia, todos os seus deveres sérios acabavam, a santa transformava-se em cabra**, chale aos ombros, e lá ia para a relva, com qualquer! (QUEIRÓS, 2018, p.444)

Miss Sarah, no início da sua aparição no romance e durante boa parte do desenrolar da trama, era tratada por Carlos da Maia e seus amigos como um exemplo de mulher: casta, católica, submissa, educada e servil. A partir do momento em que Carlos da Maia, já em plena relação considerada imprópria com Maria Eduarda, por não serem casados legalmente, descobre em Miss Sarah uma mulher de vida sexual oposta ao que ele acha condizente, o julgamento e a desmoralização são automáticas, ou seja, as transgressões sexuais femininas, ao contrário das masculinas, jamais serão toleradas. O que acontece é que Carlos, mesmo criado nos moldes ingleses que, teoricamente, o teriam afastado da linha católica repressora e moralista, vê emergir em si um julgamento moral e isso já significaria o prenúncio de que o próprio Carlos não suportaria o instinto imerso

no ato do incesto. A educação de Carlos, que foi aparentemente firme e sadia, resultou, ao fim e ao cabo, tão problemática quanto a educação católica, da qual seu avô tanto o fez se afastar. Com a educação voltada ao vigor físico, à razão e à coragem, Carlos não consegue encarar a prática de um incesto. A personagem que automaticamente associou a cena de Miss Sarah como um ato de animalidade, sucumbirá, mais tarde, a um ato que ele considerará condenável, tanto que vai associar o corpo da irmã ao corpo de uma fera, após o incesto consumado.

Lúcio Cardoso, de forma diferente, trata outras transgressões sexuais além do adultério e do incesto não apenas como coadjuvantes da trama e através da ironia ou do riso. As transgressões sexuais são condizentes com a ruína que se abate sobre a casa. As questões sexuais na casa têm uma carga negativa, pois não são tratadas como algo normal, acessível e prazeroso. O sexo, na Crônica, dialoga com a opinião de Lúcio Cardoso, que, sendo católico fervoroso, naturalmente reprime esses desejos. Como fica expresso em seu diário, o ato sexual “é a tristeza da carne, a saciedade do corpo, o melancólico crepúsculo, o desejo insatisfeito” (CARDOSO, 1970, p. 218). No romance, o sexo é visto como devasso, pecaminoso, algo carnal, contrário à contemplação espiritual.

Alfredo Bosi, em seu artigo intitulado *Um grande folhetim tumultuosamente filosófico* presente na edição crítica da Crônica da casa assassinada, organizada por Mário Carelli, comenta sobre a repressão, os desejos desviados e a imaginação adoecida também pela repressão e pela opressão. Bosi comenta sobre a relação das personagens da Crônica com as transgressões sexuais:

Nesta Crônica da Casa Assassina são os fantasmas da transgressão que assediam as personagens de um drama montado a partir de uma paixão subjetivamente incestuosa (que é o que moralmente conta); e em torno da violação fundamental se consumam o adultério e a perversão. (CARDOSO, 1996. s/p)

Eduardo Portella (1997) também define as personagens principais da Crônica como padecentes de recalques e desvios sexuais:

(...) E a Chácara vem a ser o domicílio natural dos desencontrados, a passarela noturna na qual desfilam, se cruzam e se chocam, homens e mulheres mais ou menos disfarçados, **atingidos pela pontaria certa do desvio.**

A Chácara é o personagem central, quase imperial, em cujo cenário se ergue toda uma série de coadjuvantes incendiados, contidos ou

estressados, que, em vão, ou no desvão do espaço privado, **procuram sediar a sexualidade extraviada.**

As personagens e os próprios focos líricos e romanescos passam a viver ambigualmente entre os estados de pecado e de graça, de danação e salvação. Nessa atmosfera sujeita a temperaturas intensas, irrompem, obsessivas, **figuras mórbidas ou letais.** (CARDOSO, 1996. s/p)

Para Portella, o ambiente dos Meneses é habitado pelo oposto do divino e do gracioso. O pecado é presente e este é o culpado pela danação de todos dentro da casa. Os desvios sexuais são as respostas dadas a tanto sufocamento e repressão, mas que os levarão à danação.

O abuso sexual, a necrofilia e a opressão sexual compõem a figuração da morbidez que, em forma de espiral, vai gradualmente aniquilando a família Meneses. Apesar das diferenças da abordagem nos dois autores, as transgressões femininas da Crônica são igualmente condenadas e punidas com a morte.

3.3 - Ana e Nina Meneses – Transgressões em espelho

A tradição patriarcal de submeter as mulheres aos rígidos controles dos seus corpos dentro e fora do casamento decalca papéis femininos muito bem delimitados: elas estão abaixo dos homens na constituição da família. Essas repressões são, de certa forma, uma contestação ao interdito, responsáveis pelo despertar do desejo, do erotismo e como consequência, da consumação do adultério. Sobre essas burguesas famílias, pode-se afirmar que:

Muitas de suas tensões se concentram primordialmente em torno da figura feminina que, no contexto da ascensão da burguesia, enfeixa os nós e problemas de difícil resolução no interior de sua ideologia: seu lugar, seu papel, casamento, amor, desejo, sexualidade. **Sob o signo da opressão, do despotismo e da superstição, enquadra a mulher dentro dos padrões e normas do comportamento burguês, contribuindo para sua domesticação e controle.** (VASCONCELOS apud MONTEIRO, 2004, p. 13)

Complementando o pensamento de Vasconcelos sobre a domesticação feminina, George Bataille diz que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (BATAILLE, 2014. p.40). Em Crônica da Casa Assassina, o chefe da família, Demétrio Meneses, pensava ter total controle sobre a sua esposa Ana, e

essa domesticação realmente foi conquistada durante certo tempo. Ana estava enquadrada nesse padrão de comportamento submisso e controlável, mas a verdade é que, mesmo sob a vigilância e subserviência ao marido, Ana constituirá uma vida dupla e terá as suas próprias formas de burlar as regras da casa, cometer adultério e fazer uma tentativa de incesto. As transgressões dessa personagem contribuem, junto aos interditos realizados por Nina e Timóteo Meneses, para a destruição da família.

Ana sofreu uma espécie de castração sistemática: primeiro pela sua família biológica, que sempre a moldou para ser uma legítima Meneses (apática e submissa). Não há menção de ancestralidade ou sobrenome de solteira de Ana. Sobre a importância da (des)agregação do sobrenome, Elisabeth Badinter afirma que “na medida em que o sobrenome faz parte integrante da personalidade de um indivíduo, sua mudança é vivida como alienação, uma perda de identidade (BADINTER, 1986, p. 205). Portanto, depois de ser recebida por sua família agregada e ter contraído o sobrenome do marido despótico e opressor, Ana perde o mínimo que existia da sua individualidade para ser apenas um acessório de outra família. Dessa forma, Ana inicialmente julgava que, junto ao marido Demétrio, eles eram os legítimos Meneses, guardiões da família e da Chácara, obedecendo rigidamente as normas sociais e culturais.

Não é apenas a condição familiar a responsável pelas transgressões que acontecem sistematicamente na casa dos Meneses. O ambiente físico auxilia essa condição como um importante coadjuvante. Teresa de Almeida, em sua tese intitulada: *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*, traz a imagem da clausura como um dos fatores do envolvimento da personagem em atos transgressivos. Os cenários criados por Lúcio Cardoso não só em *Crônica da Casa Assassina*, como também a favela descrita em *Salgueiro* ou a esquecida cidade de Porto de Caxias, presente no roteiro do filme inacabado *A Mulher de Longe*, são abandonados, opressivos e sufocantes. A Chácara, com seus ambientes sufocantes, trancados e aparentemente inacessíveis, são prisões, são clausuras que servem como limite das paixões e do erotismo de seus habitantes, cheios de desejos recalcados e paixões adormecidas.

Ana Meneses, apesar da aparente secura, da falta da vitalidade e de ser descrita como “uma mulher madura cuja carne jamais vibrara de amor” (CARDOSO, 2015, p.163), no decorrer do romance se mostra uma mulher com muitos desejos recalcados. Esses desejos afloram a partir da chegada de sua cunhada, Nina Meneses, à Chácara. A chegada de Nina Meneses desestabiliza a todos, mas é principalmente Ana Meneses a mais afetada por sua aparição.

Ana é oprimida pelo marido em nome de uma tradição, mas escolhe responder à opressão com o ressecamento dos sentimentos; quis praticar o incesto porque não conseguiu amar o próprio filho, apenas desejar seu corpo. A partir de um processo de coisificação, Ana foi “triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam” (CARDOSO, 2015, p.46). É a partir do encontro com Nina que ela tem noção da feminilidade que lhe tinha sido roubada em todos esses anos e começa a cultivar o hábito de espiar a cunhada e/ou mirar-se repetidamente no espelho, desprezar sua própria imagem e desejar ser bela e sensual, como sua cunhada. O que começa apenas com uma curiosidade, se torna uma fixação de uma pela outra e Ana começa a perseguir, de forma incansável, a “rival”: “à força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a esse fogo onde hoje me queimo.” (CARDOSO, 2015, p.108). A partir dessa perseguição, o desejo erótico é despertado em Ana, que começa a pensar e se ressentir por tudo o que perdera ao ficar tanto tempo enclausurada na família.

Apesar de existir uma sexualidade em Ana, essa característica foi reprimida. Não há menção, no romance, de um envolvimento mais íntimo dela com o marido, homem descrito como ausente de vigor físico e que só oferecia à esposa breves momentos de obrigações conjugais. Mesmo assim, ela comete adultério, tem um filho e o convida a ter relações com ela, mas ter o filho como amante seria para se igualar à Nina, seu objeto de maior obsessão e desejo. O desejo de Ana passa a ser refletido pelos movimentos de Nina: “nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia” (CARDOSO, 2015, p.298). Ana começa a perceber que não era uma mulher completa, passa a rejeitar as próprias roupas, a odiar o quanto não era atraente para os homens. Em um raro momento de diálogo com a cunhada, Ana sente-se atraída e afaga os cabelos de Nina. Essa atração aumenta com o tempo, se torna uma paixão narcisista e, mais tarde, mórbida e doentia. Ao perceber-se tão diferente da outra, sente a necessidade de explorar a sua feminilidade e sexualidade e, nesse afã, desenvolve uma “curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que tanto nela atraía os homens” (CARDOSO, 2015, p.108). Não é à toa que Ana está sempre à espreita da Nina e admira, além da sua beleza, o fascínio que a cunhada exercia sobre os homens:

(...) ah aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da

mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso – e, no entanto, que importava? Mulher, e **terrivelmente mulher** no seu desvario (CARDOSO, 2015. p.311)

Nina era, para Ana, a imagem de tudo que ela gostaria de ser. Mesmo julgando a cunhada como uma mulher anormal e pecaminosa, reconhecia que era “terrivelmente mulher”, o que a atraía, tanto quanto a incomodava. Ainda na mesma cena em que Nina permite que Ana afague os seus cabelos, há a provocação de uma com a outra. Nina, que já havia percebido a fixação da cunhada por tudo que lhe dizia respeito, faz questão de demonstrar o quão distante a cunhada estava de ser uma mulher mundana, bonita e atraente. A partir de observações aparentemente banais sobre os seus cabelos, Nina provoca a cunhada, lembrando-a que sua beleza era superior, que ela sabia o que os homens admiravam em uma mulher e que Ana estava em uma posição subalterna:

Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. “Está achando bonito?” – indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E, no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração! **“Cuido deles – continuou ela numa displicência quase voluptuosa. – Os homens adoram os cabelos bonitos.”** Fez um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem tratada. **“Está vendo? – tornou a indagar. E com densa malícia: - Eles gostam de alisar uma cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios...”** Fitou-me e, vendo meu embaraço, concluiu: “Oh, como são terríveis os homens!” “Cale-se!” -bradei, remoída por um intolerável mal-estar. Então ela se levantou, veio até mim: **“Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?”** Senti os olhos se encherem de lágrimas. Nina devia ter percebido o que se passava, pois afastou-se um ou dois passos em silêncio, depois disse: “Perdoe-me, às vezes me esqueço com **quem** estou falando... (CARDOSO, 2015, p.112-113)

Neste jogo de poder, Nina se aproveita da fraqueza de Ana para desafiá-la e incentivá-la a cometer algum tipo de interdito, de transgressão. Nina lança uma provocação, questionando se Ana poderia quebrar qualquer código moral da casa:

Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer porquê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como uma doença. **Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta família – nem cometeria um incesto, nem um assassinato,** nada que manchasse a honra que eles reclamam. (CARDOSO, 2015, p.318-319)

Ana é a esposa que, por muito tempo, foi apenas mais um objeto de dominação para o chefe da família, o que a fazia manter os próprios desejos adormecidos. Nina surge como a mulher fatal que desperta a feminilidade e os desejos sexuais da cunhada, sendo, dessa forma, o retrato do lado recalcado de Ana, o objeto de seu amor e obsessão narcísicos:

[...] Vivia bem até o momento em que compreendi que **me achava sufocada, em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento.** Sem ar, é como se me debatesse dentro de um elemento viscoso e mole; no fundo do meu espírito, uma força tenta em vão romper a camada habitual, revelar-se, impor a sua potência que eu desconheço e não sei de onde vem. Repito, ignoro o que esteja se passando comigo — surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que **um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia.** Ah, que voz é esta que rompe meus lábios, que é isto que me faz andar de cabeça erguida, que me atira inteira para a frente, como um ser ferido pelo aguilhão (CARDOSO, 2015, p. 161-162).

Mesmo com a indiferença e desprezo de Nina, bastava apenas a presença daquela mulher para que todo o mundo de Ana começasse a desmoronar. A partir do surgimento de Nina, e por consequência, a fixação e o despertar da “outra” Ana, as primeiras transgressões foram cometidas. Nina começa o seu envolvimento adúltero com o jardineiro Alberto. Ao descobrir esse intercuro, a obsessão de Ana começa a se acentuar e no seu íntimo imaginava como os amantes se comportavam quando estavam juntos: “eu sentia vibrar (...) os festejos secretos, as loucuras dos dois, os delírios que **nunca haviam sido meus** – tudo o que tão **longamente imaginara**” (CARDOSO, 2015, p.315). Ana Meneses, que sempre se comportara como um ser assexuado, começa a reparar nos dotes físicos do jardineiro Alberto e a desejá-lo também.

Sobre os dotes físicos dos amantes, George Bataille explica que a juventude e as formas corporais são fundamentais para a característica do objeto de desejo:

Chego a um elemento que, menos claro, nem por isso atua menos no reconhecimento da beleza de um homem ou de uma mulher. Um homem, uma mulher, são geralmente julgados belos na medida em que as suas formas se afastam da animalidade.” (BATAILLE, 2021, p. 167).

O autor destaca, ainda, que o ser humano tende a desprezar formas e acessórios que lembrem às formas animais. Tanto Valdo quanto Demétrio eram descritos como

feios, titubeantes, velhos e pouco simpáticos. Já o jardineiro Alberto, era jovem, forte, belo e atraente, sempre apresentado pelos narradores através de seus atributos físicos acentuados. É provável que o jardineiro Alberto não tenha seu espaço de narrador na trama porque era belo. Estava acima das palavras, cuidava da vida, tentava trazer a beleza natural em meio à uma paisagem seca, mas como existe uma incompatibilidade entre a vida burguesa, a arte e a beleza, Alberto, junto com outras personagens que ousaram transgredir a fealdade dos burgueses, foi esmagado pela opressão. Outro ponto a ser observado é que ele tem o direito de circulação do lado de fora apenas, mais especificamente no Jardim dos Meneses. É lá que Timóteo o observa e o considera um Deus do Olimpo, é lá que Nina pode encontrar refúgio da clausura que é a Chácara e é lá que Ana passa a espreitá-lo de forma obsessiva.

Alberto só desejava Nina, mas Ana tentou despertar nele o mesmo sentimento. Vendo que não seria possível, não aceitou que um subalterno recusasse as suas investidas. Dessa forma, cometeu contra ele um outro tipo de transgressão: o abuso sexual. Segundo Cohen:

Para que se configure um abuso de uma pessoa em reação a outra, deve haver uma assimetria quanto ao poder no relacionamento entre elas. Um exemplo claro de abuso de poder, que pode adquirir um caráter sexual, é a situação em que, por meio de ameaça ou chantagem, uma pessoa consegue que outra tome atitudes que, de outra forma, não tomaria. (COHEN, 1993, p. 28)

Em um momento de fragilidade, confuso e atormentado por conta de uma rejeição de Nina, o jardineiro Alberto foi vitimado por uma paralisia e torpor momentâneos. Ana Meneses se aproximou de forma invasiva e insistente, forçando um intercuro sexual, o que resultou em gravidez. Dessa forma, de uma só vez, Ana cometeu a transgressão do abuso sexual e do adultério. Percebe-se que Alberto titubeia diante das investidas de Ana, mas ele pensa em Nina e sua mocidade atua. Alberto, pela força da natureza, cumpre o seu papel de distribuir a beleza e trazer o dom da vida:

Ela não disse uma palavra, apenas aproximou-se, tocou-o com uma das mãos – primeiro um toque leve no braço, e foi subindo até o cotovelo, depois alisou-lhe o peito e, de repente, como quem cede a uma vertigem, abraçou-se a ele, estreitou-o, gemendo e chorando. **Alberto tentou empurrá-la, imaginando sobretudo que, apesar de já ser noite, alguém poderia vê-los.** Mas Ana não se desprendia, olhos fechados, como se ali, naquela posição, houvesse se esvaído do seu ser qualquer manifestação de vida.

Sim, em vão procurou ele desprender-se daquele abraço: a força de Ana, menos do que um ímpeto de vida, era um intenso espasmo de morte. Sucedeu então o que era impossível deixar de suceder: atuou a noite, atuaram as rosas de que o jardim se achava cheio, atuou sobretudo a mocidade de Alberto. **E mais do que tudo isto reunido, atuou a presença ainda recente de Nina, e o calor que ela sempre lhe deixara no sangue.** Ele correspondeu afinal ao abraço, beijou-a – e Ana entregou-se ali mesmo, sobre a relva, como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse (CARDOSO, 2015, p. 528).

Após esses acontecimentos, o adultério de Nina é descoberto e ela vai embora, grávida, para o Rio de Janeiro. Este episódio é responsável pelo suicídio do jardineiro Alberto. Após o tiro desferido, o jardineiro agoniza e Ana Meneses demonstra, pela primeira vez, mais uma inclinação transgressora: a atração por corpos moribundos, o flerte com a necrofilia. Aproximou-se do jardineiro, que agonizava, e mais uma vez abusou do seu corpo praticamente inerte:

Uma espuma cor-de-rosa ia-se acumulando nos cantos de sua boca, inflando, enquanto um tom esverdeado ia ganhando aos poucos sua face: a morte se avizinhava(...) abatendo-me a seus pés, **coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia** (...) me abraçava ao corpo ensanguentado, colocando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno (...) tocava-o finalmente, tocava-o com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, faria diminuir a sua força, e cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte” (CARDOSO, 2015, p.178)

Não satisfeita em violar um corpo inerte que tentava balbuciar uma palavra, Ana mentiu ao dizer que era Nina que estava próxima a Alberto:

Colei-me ainda mais ao seu corpo, esforçando-me para não perder a suprema mensagem – e então ouvi que ele pronunciava um nome – NINA. (...) não sei que vento de loucura se apossou de mim, mas vendo-o fechar os olhos de novo, beijei-o ainda uma vez na boca, enquanto mentia: “É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado. (CARDOSO, 2015, p179)

O jardineiro morre em seus braços. O prazer de Ana Meneses não se completa apenas em aproveitar-se de um corpo moribundo. Ela vai além e age como uma vampira. Percebe-se, nessa passagem, que não é somente a Chácara que traz elementos derivados da tradição literária do Gótico, como o ambiente tenebroso e decadente. Mario Praz (1996) enxerga na imagem do vampiro reminiscências do homem fatal romântico,

inspirado em Byron. Seria uma criatura decaída, mas nobre e bela que utiliza vários meios de sedução para destruir suas vítimas. A atitude da vampira Ana diverge da imagem da nobreza e beleza, mas se aproxima do ponto em que é decaída e utiliza meios para destruir as suas “presas”. O vampirismo, tema que já havia aparecido na novela *O Desconhecido* (1940) e na peça teatral *Angélica* (1950), de Lúcio Cardoso, aparece também na personagem Ana Meneses, com um traço muito particular do vampirismo, que é a criatura que vive à espreita, como uma ave de rapina, aguardando o momento mais propício para o ataque. Percebe-se que Ana espreitava Alberto assim como fazia com Nina, sempre esperando a oportunidade certa para atacar. Em uma cena, ela confessa como agia: “De longe, encostada à porta, eu ainda o fitava, e admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um relâmpago intermitente e acobreado. Jamais havia visto assim um corpo de homem...” (CARDOSO, 2015. p.171).

Além disso, o entrecruzamento entre a sexualidade e a morbidez, tão caro aos vampiros, fica claro quando Ana vai tentando sugar e retirar a seiva vital de sua vítima, até vê-lo completamente morto. O choro de Ana após o último suspiro do jardineiro era um misto de alívio e prazer, ao concluir que o corpo amado por Nina teve seus últimos momentos em seu poder e domínio.

Alguns anos depois, Nina Meneses acaba retornando à Chácara, ostentando a mesma beleza, mas acometida por um câncer. Seu retorno causa tantos problemas como em sua primeira aparição e Ana, que já a considerava a encarnação do Mal, pensou nesse retorno como mais uma ameaça ao seu reinado na Chácara. Para Ana, não era possível, após tanto tempo, a cunhada ainda desequilibrar a aparente harmonia da casa e mesmo assim, ser relativamente bem recebida. Seus comentários eram sempre em tons de inveja e ressentimento: “Deus é injusto, nega tudo a um, para acumular outros de graça” (CARDOSO, 2015, p.322).

O erotismo despertado pela presença da cunhada, desde o início foi mais um peso na história de Ana Meneses, pois, por mais que pensasse em imitá-la, jamais teria a luminosidade da outra e, portanto, desejou a sua morte. Ciente da impossibilidade de realizar seus sonhos mais íntimos, clamou por ajuda divina, desejando o processo de aniquilação da rival. Nina é a figura da modernidade, da mudança e Ana é a figura da negação e imutabilidade. Ana queria ser Nina e nutria por ela um amor não correspondido, e como não previa a possibilidade de quaisquer aproximações entre as duas, desejou o seu extermínio, não por suas próprias mãos, mas de preferência por alguma intervenção divina: “Que Deus viesse em meu socorro, e atribuisse o castigo que ela merecia. Que

demonstrasse o quanto havia de injusto e pecaminoso em sua vitória. Que me salvasse, aniquilando-a” (CARDOSO, 2015, p.401-402). Dottin-Orsili comenta em seu ensaio *A carniça e o Lixo*, o poema *Uma Carniça*, de Baudelaire, e afirma que o texto era uma injúria. Começava como um madrigal, continuava como uma ofensa e era concluído como uma gabolice. Dottin-Orsili propõe a releitura desse poema que “destinado à mulher amada, quer assustá-la, vingar-se dela, e desejar-lhe coisa pior que a morte: a putrefação.” (DOTTIN-ORSILI, 1996, p.39). Podemos ver, em Ana Meneses, essa estética mórbida e decadente que Orsili traz sobre o poema de Baudelaire, pois a vida da personagem passou a girar em torno de Nina - que a desprezava diuturnamente – e foi sacudida por sentimentos de vingança e desejo da morte da outra, mas uma morte lenta e dolorosa, a putrefação ainda em vida, que será, para Ana, a sua maior realização. Ana sempre demonstrou uma sensação de prazer em ver o corpo de Nina definhar aos poucos, este era um dos segredos de sua conflitante personalidade. Esta situação remete ao conto *A causa secreta*, de Machado de Assis, em que o médico Fortunato, atrás de uma aparente generosidade, sente enorme prazer em observar o sofrimento alheio: "pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem" (ASSIS, 1885, p. 7)

O desejo da morte putrefata de Nina, por Ana, é atendido com o agravamento da doença da cunhada. Considerando que Deus, para alguns personagens como Ana, André e Timóteo, é um ser punitivo e perverso, a lenta agonia de Nina é, para Ana, a punição por todos os pecados que ela julga que a rival cometeu em vida.

É neste momento da lenta agonia de Nina que Ana comete novamente o ato transgressor de sentir um prazer erótico pelo corpo moribundo, como fizera com o jardineiro. Esta problemática é descrita nos últimos momentos de Nina, consumida pelo agravamento do câncer. Ana se propõe a cuidar da cunhada, com uma falsa solidariedade, ao se oferecer para trocar e lavar seus lençóis. Esse ação voluntária foi a única forma que Ana encontrou para ter um mínimo do contato que ela sempre quis, mas que nunca se concretizou. Ana transforma seu desejo carnal e obsessão em ressentimento, ódio e desejo de vingança. O acesso aos lençóis sujos de Nina era a única forma de posse e prazer que Ana poderia ter em relação à Nina.

Esse prazer com a roupa suja é fortemente utilizado por Raduan Nassar em *Lavoura Arcaica*. O protagonista, André, percorria os corredores e mergulhava as mãos no cesto de roupa suja em busca dos detalhes mais íntimos dos seus familiares. Esse

hábito o fazia sentir, através das marcas e dos cheiros, os corpos e os segredos mais profundos da sua família:

Era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, [...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas (NASSAR, 2005, p. 42-43).

Ana Meneses, assim como André, de Lavoura Arcaica, sentia, nas trouxas de roupas e lençóis, nos detalhes das secreções da cunhada, a energia, a vida, a intimidade que lhe fora negada. Em uma das cenas, Ana vai recolher lençóis malcheirosos, sujos de sangue e outros fluidos corporais da cunhada, sendo tomada não apenas pela sensação de vitória, por ver o desejo da morte da rival se materializar a olhos vistos, mas por prazer erótico, quase um êxtase:

Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensanguentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. Pensando isto, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava sua umidade de suor, seu bafo de agonia: **afogando-me nelas, era como se eu estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera.** Chegava a rodar, a ensaiar um passo de valsa; acordes invisíveis faziam soar acima da minha cabeça uma música de vitória, e eu girava como se estivesse embriagada, e comigo girava a paisagem daquela primeira e única vez em que se deixava **extravasar toda a alegria do meu ser** (CARDOSO, 2015. p440-441)

Continua a narração com a confissão do ápice do prazer solitário:

Se alguém me visse, pensaria por certo que eu tivesse enlouquecido – e não estaria longe da verdade, pois a alegria do solitário é como uma taça da champanha brutalmente sorvida: **altera de imediato os sentidos, e produz uma efervescência que muito se assemelha à dos que não controlam mais o próprio espírito.** Não sei por quanto tempo girei assim no escuro, abraçada àquele fantasma elaborado com lençóis amarfanhados – sei apenas que rodei, rodei, enquanto sentia subir-me às narinas um odor forte de violetas e heliotrópios esmagados (...)

Finalmente, esfalfada, abati-me junto à coluna do tanque, ofegante, a testa molhada de suor.” (CARDOSO, 2015, p.441)

Percebe-se, nessas passagens que a sensação de prazer, saciedade e satisfação no corpo e na alma de Ana Meneses em relação aos lençóis é nítida, como corrobora Cardoso:

“Com a aproximação da morte de Nina, os tecidos que a delineiam ganham aura mítica, acabando por mobilizar os afetos contraditórios de seus amantes e inimigos. Ana experimenta franco prazer em dançar com as roupas e lençóis sujos da cunhada. Sua felicidade é, por um lado, motivada pelo sofrimento da doente e, por outro, pela oportunidade de proximidade com o corpo dela (CARDOSO, 2010, p. 150).

A valsa macabra de Ana simboliza muito o que Lúcio Cardoso, em entrevista a Wladimir Ayala, em um suplemento dominical do Jornal do Brasil, definiu sobre o título do romance: “No título, CASA está no sentido de família, de brasão, ASSASSINADA quer dizer atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado” (CARDOSO, 1958, p.01). Apesar de Nina Meneses ser demonizada por quase todos os narradores do romance como a própria encarnação do mal ou a pecadora que desagregou toda a família, Ana Meneses foi a representante familiar que pecou sistematicamente, maculando a pretensa dignidade dos habitantes da Chácara. Mulher de estrutura psicológica complexa e com uma paixão latente pela cunhada, tinha o objetivo vital de imitá-la e, para isso, até tentou um encontro sexual com o próprio filho, André. Nesse registro, há o assédio a André, a tentativa de reviver o breve momento com o jardineiro Alberto, mas em suas confissões, diz que o que a interessava realmente não era André, mas os rastros de Nina. “Que me importava que André fosse ou não filho de Valdo? **Eram os ecos, eram as reminiscências de Nina** que eu queria surpreender na sua face” (CARDOSO, 2015, p.329). Como sempre, de forma sorrateira, no meio das trevas ela se dirige ao quarto do rapaz:

Empurrei a porta que se entreabriu e, no escuro, pois ele não acendera a luz, senti sua respiração ardente junto a mim.
- Você veio! – Exclamou com voz trêmula de emoção. (...)
Aproximei-me sem responder, e nossos rostos quase se tocaram (CARDOSO, 2015, p.330)

Ao perceber que não era Nina que adentrava o quarto, André fica surpreso e tenta se afastar. Mas nada adianta:

Creio que não poderia demonstrar maior surpresa e, possivelmente, imaginava que eu o estivesse espionando, e que tivera vindo apenas para repreendê-lo. Ah, como se enganava. Se eu quisesse saber o que tinha vindo ali surpreender, **se eu quisesse medir os traços deixados por Nina, era aquele o momento exato, enquanto o enleamento ainda o dominava, e o susto paralisava-lhe qualquer possibilidade de reação.**

- Que importa que eu seja tia Ana? – e, ao dizer isso, senti que havia **certo prazer no meu despudor.** – Não era uma mulher que você esperava?

Ele repetiu, mais atônito ainda:

- Tia Ana!

Avancei, **procurando-o nas trevas**, e guiando-me somente pelo som de sua voz:

- Não sou tia Ana. Não represento coisa alguma. **Sou apenas uma mulher como qualquer outra.**

Toquei-o, e o senti fremente, fascinado diante de mim. Num movimento, **de cuja violência eu própria me admirei**, enlacei-o com os braços:

- Sou Ana, simplesmente Ana. Se você se deita com sua mãe, por que não poderá fazê-lo com sua tia?

- Está doida! – exclamou. – Minha tia...

Apertei-o mais:

- **Uma tia postiça.**

(...)

De súbito enlacei-o novamente, **como uma serpente que se apodera de sua presa**, e procurei-lhe os lábios com meus lábios cheios de sede, tateando-o, premindo-o, avaliando através do pano de sua roupa, o calor de seu sangue e sua vibratibilidade de homem.

- Ah, não faça isso! - **suplicou ele.**

Mas já eu o levava até a parede e com a mão roçava-lhe as faces, os lábios, o queixo, o ouvido, enquanto murmurava cega e surda a tudo o que não fosse o impulso que me movia:

- Quero ver como é feito. Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha do seu nariz, a força dos seus lábios. **Beije-me, André, beije-me como beija sua mãe, como beija uma mulher qualquer, uma vagabunda de rua.**

Enquanto falava, continuava a afagar aquele rosto que fugia, sentindo-o escaldar sob meus dedos, forçando-o a aceitar as minhas carícias – ele tinha medo, não se refizera ainda, não ousava me empurrar – e dominando-o pelo jugo da surpresa e do assombro. (CARDOSO, 2015, p.360-362)

André só consegue se livrar das investidas de Ana após morder as mãos da “tia postiça”, que estavam forçando a abertura dos seus lábios. Ana tentou alcançá-lo, em vão. Durante a leitura do romance, acredita-se que André é filho de Nina, mas, ao final, vemos que, além de todas as outras transgressões, Ana tentou cometer um incesto, já que se descobre que André é seu filho com Alberto e não de Nina com Alberto. Sua fixação por Nina é tamanha, que ela se propõe a cometer o interdito maior, para ter poder em mais um corpo que havia sido de Nina, o objeto de sua obsessão e fixação. O desespero de Ana

para sentir-se como uma mulher como outra qualquer é uma das respostas dadas à repressão pela qual passou durante toda a vida. Nota-se que a tentativa de incesto é a expressão máxima do pecado, unida às outras formas de comportamento psicopático ou sexual, tão caras às estéticas góticas e decadentistas, e muito marcadas em Ana Meneses.

3.4 - Timóteo Meneses – Transgressão, transformação e clausura

Lúcio Cardoso teve boa parte da sua vida literária construída após os turbulentos anos 1930 no Brasil, período de muitas transformações socioculturais. Dentro dessas transformações está a concretização do processo de modernização das metrópoles, em especial o Rio de Janeiro, cidade considerada como uma referência de modernidade, importadora do que havia em moda na Europa, sofrendo grandes mudanças urbanas, sociais e culturais nesse mesmo período. O Rio de Janeiro passava, portanto, por um projeto de nação “higienista” e de ordem disciplinar, afastando do centro metropolitano tudo o que fosse indesejável às vistas (pobres, descendentes de escravos, imigrantes, negros, gays...). Portanto, essas pessoas de aparência e comportamento indesejáveis foram postas à margem do convívio social dos burgueses que estavam começando a instaurar o modelo de nação por eles defendido. Esse período de mudanças na grande capital não encontrava eco no interior, muito menos no interior desenhado por Lúcio Cardoso em Minas Gerais. Nesse sentido, o autor traz, na Crônica, a personagem Nina Meneses que, vinda da cidade, é figuração da modernidade, no sentido em que tem comportamento diverso daquele atribuído à mulher na família. Uma estranha ao meio, que vai desestruturar uma edificação familiar que já não estava bem, sofrendo um sistemático banimento.

Além de Nina, Lúcio Cardoso apresenta Timóteo Meneses, personagem banida da própria casa desde a origem das suas “estranhas manias”. Timóteo é um artista emblemático, é capaz de enxergar a beleza, o sublime, os sinais de Deus nos belos corpos e na natureza. Ele, que nutre uma paixão pelo jardineiro Alberto, deixa claro que é adepto do amor contemplativo, que é imortal, ao contrário do amor carnal:

Nina, o amor é imortal, só o amor é imortal. **Não o amor das partes desejadas, das mãos, da face, ou dos olhos, que conduz à criação de um espírito falso e passageiro** – mas o espírito que produz o amor dessas mesmas coisas, e transfigura, criando-as do nada quando elas não mais existem. Senti-me salvo, eu, que me perdera por excesso de vergonha de mim mesmo – e me sentia salvo não porque houvesse me

libertado desta vergonha, mas apenas porque, cingindo-me àquela visão da beleza, implantava em meu ser esvaído a fé em alguma coisa, e era através dessa fé, eu sabia, que viria outra Fé – porque, Nina, **Deus é uma vastidão sem termo de entendimento, de perdão e de beleza.** (CARDOSO, 2015, p. 513)

Timóteo, que vive em um ambiente burguês, inóspito, opressivo e avesso ao que seja diferente disso, é mais uma personagem transgressora e essa transgressão está manifestada não só pelas tendências homossexuais, mas por ser um artista, uma alma sensível e sobretudo, um ser capaz de enxergar a linguagem divina que, na ótica do autor, é a beleza. Além da homossexualidade, era um travesti, pois vivia trajado com roupas opulentas e adornado com as joias da mãe. Sua aparência era andrógina. Eliade, em seu estudo sobre o andrógino, faz diversas considerações históricas e literárias sobre o tema e alerta que, entre os escritores decadentes, o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem anatômica e fisiologicamente:

Trata-se não de uma plenitude devida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidades eróticas. Não se trata do aparecimento de um novo tipo de humanidade, na qual a fusão dos sexos produziria uma nova consciência, apoiar, mas de uma **suposta perfeição sensual, resultante da presença ativa dos dois sexos** (ELIADE, 1999, p.40)

O autor complementa que essa concepção sobre o hermafrodita dos escritores decadentes ignorava que o hermafrodita anatômico, concreto e fisiológico teria um significado, na Antiguidade, de aberração ou da ira dos deuses e era levado à morte pelos próprios pais, suprimido, de imediato. Mas havia o andrógino ritual, que constituía um modelo, já que não presumia a acumulação de órgãos anatômicos, mas, “simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos.” (ELIADE, 1999, p.40) . Eliade segue explorando a história do mito da androginia na Renascença, na Idade Média e na Antiguidade:

Recordemos também que vários midrashim apresentavam Adão como andrógino. Segundo o Bereshit rabba, “Adão e Eva eram feitos de costas, ligados pelos ombros; então Deus os separou com uma machadada, cortando-os em dois. Outros têm outra opinião: **o primeiro homem (Adão) era homem do lado direito e mulher do lado esquerdo; mas Deus fendeu-o em duas metades**”. Mas foram sobretudo certas seitas gnósticas cristãs que atribuíram à idéia do andrógino uma posição central em suas doutrinas. Segundo os

ensinamentos transmitidos por Santo Hipólito, Simão, o Mago, denominava o espírito primordial arsenotélis, “macho-fêmea”. Os naassenos também concebiam o Homem Celeste, Adamas, como um arsenotélis. O Adão terrestre não passava de uma imagem do arquétipo celeste: por conseguinte, ele era também andrógino. Pelo fato de os seres humanos descenderem de Adão, o arsenotélis existe virtualmente em cada homem, e **a perfeição espiritual consiste justamente em encontrar em si mesmo essa androginia.** (ELIADE, 1999, p. 59)

Nesse sentido, podemos associar Timóteo travestido como uma fusão, uma completude, um ser dotado de totalidade, mas, que, aos olhos da família, era a aberração que precisava ser suprimida. Por causa dessa dicotomia, Timóteo é o irmão que vive em confinamento – interdito – dentro de um quarto minúsculo dos fundos da casa. Seus aposentos dentro da casa eram assim localizados: “(...) construída sobre um declive, a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, **o último da escada**, e que fazia meia parede com a cozinha, naturalmente **a parte menos elevada da construção**” (CARDOSO, 2015, p.144). Além de estar na última posição da hierarquia da casa, metaforizada pela posição dos seus aposentos, Timóteo também não tem direito ao contato familiar, já que o irmão mais velho o impede de falar com outros membros da família e, dessa forma, é silenciado, pois não tem nem o direito à palavra.

Por seu modo transgressor de ser, Timóteo é tratado como se portasse alguma doença infecto contagiosa: “ (...) o médico não permite que ninguém entre nesse quarto. Atônito, André perguntara: Por quê? E ele respondera: **Moléstia contagiosa.** Durante anos e anos fizera-o evitar aquela porta como a de um **autêntico leproso**” (CARDOSO, 2015, p.263-264). Demétrio condenava a homossexualidade de Timóteo principalmente pelo pavor de ter o nome da família execrado perante a sociedade. Temia que Timóteo fosse um problema a "tentar destruir o nome de Meneses **pela vida dissoluta**" (CARDOSO, 2015, p.111). Além disso, a empregada Betty afirmava que “Timóteo sempre foi um temperamento esquisito, de hábitos fantásticos, o que **obrigou a família a silenciar sobre ele – como se silencia como uma doença reservada.**” (CARDOSO, 2015, p.109)

Um aspecto de grande importância para compreender a obra de Lucio Cardoso é trazer às pautas de discussão a sua íntima relação com a religiosidade. De formação católica, não só no ambiente doméstico, como também no colégio interno de padres alemães na adolescência, é possível observar, na leitura dos seus diários, que a religiosidade causou em Cardoso um grande conflito, pois por um lado, ele tinha um

conforto espiritual, mas por outro, era vítima de grande opressão e isso lhe causava grandes conflitos internos. Na tese de Vilela, sua sobrinha neta, isso é admitido:

“Seu homossexualismo pode ter contribuído para aumentar o sentimento de inadequação e de contradição que arrastava como quem se vê condenado a carregar um fardo com o qual foi presenteado sem possibilidade de escolha, já que se via em constante embate perante dois discursos inconciliáveis: o de sua sexualidade homoerótica e o de sua religião católica apostólica romana” (VILELA, 2007, p.145)

Essa repressão é causada pelo fato de que, no berço católico, a homossexualidade não é aceita e isso se torna um tabu. Mesmo assim Lúcio Cardoso parece encarar a homossexualidade como um dom divino, pois, como registrado em seu diário, ele afirma: “estranho dom: Deus deu-me todos os sexos”. Podemos associar isso à androginia, à dualidade e, por que não, à completude, encontrada e espelhada nas descrições da personagem Timóteo Meneses. Apesar de Cardoso considerar a posse dos dois sexos como um dom divino, sua sobrinha neta confirma que a questão homossexual para ele era também uma espécie de maldição:

Essa questão que arrastou e que nunca conseguiu resolver fez dele um sujeito dilacerado e torturado pela culpa que carregava colado a si como uma grande mácula. Marca com a qual já estava tão familiarizado que não percebia não se tratar de um sinal de nascença, mas de um parasita que lhe sugava o sangue e a possibilidade de libertação (VILELA, 2007, p.145)

Não só o conflito entre o catolicismo e a homossexualidade era a barreira para a libertação do autor, mas ainda havia os fatores sociais e familiares. Silva, em sua tese de doutoramento, traz uma abordagem de como o homossexual no Brasil era retratado nesse período em que viveu Lúcio Cardoso e é exatamente dessa forma que a personagem Timóteo é referenciada pelos narradores no romance:

Desde o início do século já há registros de indivíduos que adotam uma identidade social via o comportamento, a aparência e as preferências sexuais que os vinculam ao universo homossexual. Mas é nos anos 20 e 30 que cresce o interesse oficial, em particular no campo médico e científico, pelos homossexuais no Brasil. **O homossexualismo, se não era considerado crime, era tratado como patologia, vício ou doença que deveria ser analisado e reprimido.** Em particular no período getulista, em que as práticas totalitárias são mais incisivas e a adaptação dos corpos ao projeto de nação capitalista passa a ser um dos principais objetivos das estratégias políticas, o interesse por estes corpos fora da norma cresce consideravelmente. (SILVA, 2011, p. 26)

Essa visão negativa a respeito da sexualidade, que Silva destaca, retoma outra questão que Vilella traz em sua tese, que é a homossexualidade de Lúcio Cardoso como um ponto mal resolvido também entre a família, que não tecia comentários sobre a condição do autor. Em suas palavras, ela afirmou ignorar a sexualidade do tio por muitos anos, até que, em um encontro familiar, se deu a revelação:

Estava sentada na sala de música em companhia dela, de minha irmã e de meu primo Henrique, quando, a partir de um comentário qualquer que fizemos sobre o retrato de Nonô que ocupava a parede da sala e de como ele tinha sido bonito, Henrique fez menção à sua condição de homossexual. Levei um susto, pois jamais supus qualquer coisa, nem sequer havia ouvido algum comentário a respeito. Ao dizer que nada sabia, **Lelena falou algo no sentido de que cada um é que sabe de si e de suas próprias questões e encerrou a conversa. Nunca mais toquei no assunto também, respeitando o silêncio que se fazia a esse respeito.**” (VILELLA, 2007, p.146)

Lelena, a quem Viella se refere, é a escritora Maria Helena Cardoso, uma das irmãs de Lúcio. Ao que parece, a família escolheu o silêncio para evitar a exposição, e esse silêncio se reflete em suas obras de várias maneiras, como o comentário do narrador sobre Timóteo estar silenciado, como se silencia sobre uma doença reservada. Esse episódio provoca uma reflexão sobre as dificuldades de Lúcio Cardoso e de sua família de lidar com essa situação e na repressão em que tudo isso resultou.

Voltando à personagem, Timóteo nem sempre externou essa tendência andrógina. No início do romance, vemos que ele quis ser um legítimo Meneses, tentou por algum tempo reprimir a vontade de ser outra pessoa, para se encaixar nos padrões estabelecidos por Demétrio, mas não conseguiu domar a própria natureza:

- Houve tempo - disse ele de costas para mim [Betty, a governanta] -, houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. **Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria.** A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. **Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros.** Até o dia em que senti que não me era possível continuar; por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? [...] Foi a isto que eles [os Meneses] reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? - um dia eu me libertarei do mesmo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo quem na verdade eu sou. [...] **Quando me apertava em gravatas, quando me vestia como os outros homens, meu**

pensamento se achava cheio de vestidos suntuosos, de joias, de leques. Quando minha mãe morreu, ela que era famosa em sua mocidade pelo exagero dos trajes, meu primeiro ato foi apoderar-me de seu guarda-roupa. E não só de seu guarda-roupa, mas de suas joias também. (CARDOSO, 2015, p. 59)

Timóteo, ao não conseguir sufocar a mulher que estava dentro de si, desrespeitou as regras familiares e sociais por não suportar sua insatisfação e buscou o seu próprio caminho, mesmo condenado a ser taxado como animal e sofrer, para sempre, o interdito espacial. Nas palavras de Guy Besançon, “em favor do transexualismo, ressalta-se em Timóteo a lucidez desesperada, a busca da verdade, da sua verdade, numa família que se recompõe e morre, imobilizada nos rituais e na hipocrisia. Para Timóteo, a verdade seria assumir a identidade feminina”. (BESANÇON, 1997, p.693).

Antes de Timóteo, houve uma ancestral que também transgrediu os conceitos de gênero e do papel feminino dentro da família: Maria Sinhá. A governanta da casa, ao se referir à imagem da ancestral Meneses, acentua o seu lado masculinizado que, segundo ela, emanava completa autoridade. Não era apenas a aparência física que transgredia os limites determinados da “normalidade”. O comportamento de Maria Sinhá era completamente destoante do ideal feminino:

Maria Sinhá, era mais do que evidente, devia ter sido **acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade** – e o talhe certo, **sem docilidade**, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens – e o olhar, sobranceiro, a **vislumbrar apenas gestos de obediência**. Ouvira dizer, não sabia mais quando, que mesmo sob a chuva ela percorria os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em suas lidas — **e ninguém lhe ultrapassava no dom de laçar um bezerro e deitá-lo por terra**, ou no de domar um cavalo bravo, ainda não habituado a baía. O povo, de cabeça baixa, **dizia que era uma mulher sem religião**, e o provara no dia em que, agonizando uma das suas escravas, um padre infringira suas ordens a este respeito, violentando a porteira da fazenda, a fim de ministrar-lhe os últimos sacramentos. Então ela o **apanhara pela batina e, arrastando-o pela estrada, com uma força incrível, fora atirá-lo fora dos limites da propriedade, rasgado e ferido.** (CARDOSO 1996, p. 162)

Timóteo se apoderou dos vestidos e das joias da mãe, que também era conhecida por ser extravagante, mas, diferente do que se possa imaginar, sua inspiração não estava nas extravagâncias da mãe. A sua maior inspiração era essa outra Meneses com traços de androginia. Para Timóteo, Maria Sinhá era a mais nobre e incompreendida das Meneses, não só por ser uma mulher de fibra, mas principalmente por se vestir de homem, fazer

longas cavalgadas e subjugar os animais e os escravos empunhando um imponente chicote, ou seja, uma mulher dominante em ofícios definidos para os homens. Maria Sinhá ocupava os espaços fora da casa, independente da permissão ou companhia masculina e esse comportamento antifeminino e fora do padrão foi um escândalo para a família, que a interditou, obrigando-a a mudar-se para outra fazenda, até morrer em completo abandono. Após a sua morte, o espírito de Maria Sinhá ainda assombrava a família, e até o seu retrato foi condenado à interdição, isolado e escondido no porão da casa. A moral burguesa só aceita o que ela mesma encaixa no padrão de “normalidade”, legitimado por uma maioria e quem se afasta, transgride ou se diferencia dessas normas, precisa ser execrado do espaço social. Mas, embora seu retrato estivesse escondido no porão, sua marca ainda era perceptível na sala. Mesmo que em lugar de seu retrato estivesse um quadro da Santa Ceia, a mancha ainda estava lá: visível e incômoda.

Apenas a empregada doméstica ousava fazer referências a essa personagem, mas Timóteo sempre se reportava à Maria Sinhá com profunda admiração:

Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar **isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão.** No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira... (CARDOSO, 2015, p.57-58).

Essa alusão à guerreira Anita Garibaldi mostra que Maria Sinhá tinha um lado feminino não condizente com o ideal desejado por Demétrio: a da mulher calada, submissa e domesticada, e o chefe da casa providenciou logo meios de encobrir essa vergonha da casa. Nina Meneses teve curiosidade em saber quem era essa famigerada peça da família e foi procurar seu retrato, ultrapassando mais um limite determinado por Demétrio. Para Nina, se havia um retrato de Maria Sinhá escondido no porão da casa e seu nome era um assunto proibido na família, ou seja, se a ancestral dos Meneses era outra interditada, ela precisava saber o motivo. Além disso, Nina já estava curiosa sobre a pessoa de quem Timóteo acreditava ser a reencarnação, então, transgrediu a ordem de Demétrio e empenhou-se a descobrir o retrato de Maria Sinhá. Nina encontra um quadro, assim descrito:

[...] um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que **mais se assemelhava ao rosto de um homem - e de um homem totalmente desiludido das vaidades desse mundo** [...] desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, desses que outrora percorriam as fazendas, emanasse uma tão grande autoridade, **uma sóbria atmosfera masculina**. (CARDOSO, 2015, p. 145)

O que Nina viu no quadro era o retrato de uma mulher com traços masculinizados e sem pistas de docilidade. O único adorno convencionalmente feminino era uma gargantilha aveludada e os longos cabelos penteados para o alto. Não era uma mulher que havia abandonado totalmente a figura feminina, mas possuía uma espécie de androginia: o rosto de mulher, mas as vestes e o comportamento tipicamente masculinos. Segundo Freyre, é “uma vergonha o homem parecer-se com mulher, e uma impropriedade a mulher parecer-se com o homem” (FREYRE, 1936, p. 123). Eis o porquê de, tanto Maria Sinhá, quanto Timóteo, necessitarem, segundo os Meneses, do interdito espacial. Embora Ana Meneses, em alguns momentos, apresente comportamentos, vestes e atitudes masculinizadas, ela jamais teria a ousadia e fibra de Maria Sinhá. A figura masculinizada de Maria Sinhá ia muito além das suas roupas e essas transgressões foram responsáveis por ela ter sido condenada ao isolamento e ao esquecimento, sendo considerada a parte obscura da família. Da mesma maneira, mais tarde, ao apresentar comportamento igualmente estranho, seria condenado Timóteo, a quem os Meneses afirmavam ter herdado a maldição da ancestral.

A homossexualidade e a transexualidade de Timóteo causaram sua interdição. Esse ser ambíguo era, para a família, intolerável. Por muito tempo, a interdição de Timóteo não o fragilizou, pelo contrário, a família o temia, e por isso, ele sofria ameaças caso saísse do quarto ou ousasse dirigir a palavra a alguém. Timóteo era a personificação da afronta e afirmava que teria forças para aniquilar os Meneses. Mas, com o tempo, começou a perceber que estava perdendo a força vital, como todos os outros habitantes da Chácara:

“- Eu sabia o que me devorava. Sabia que era pusilanimidade, o cheiro de jasmim que decompunha este quarto. **Era a ausência de febre, o coração impune. Era todo eu, branco e sem serventia.** Olhava minhas mãos brancas, meus pés brancos, minha carne branca – e toda uma náusea, impiedosa e fria, sacudia-me o fundo do ser. **Ah, que coisa terrível é a castidade. A castidade: eis o que me devorava. Mãos**

castas, pés castos, carne mansa e casta. E eu chorava, Nina, porque nada mais conseguia me fazer arder o sangue, e era sobre esta ruína mole que os Meneses erguiam o indestrutível império da sua mentira. (CARDOSO, 2015, p.215).

Se a personagem lamenta não mais sentir o sangue nas veias ou o vigor na carne, isso é resultado do aprisionamento dos seus desejos. Timóteo foi vítima do esvaziamento da seiva vital, da secura que já consumia os outros familiares. Nesse mundo paralelo ao restante da família, enquanto os irmãos definhavam em matéria e espírito, ele tomava corpo, agigantava-se de forma desproporcional e bizarra, como escrito em uma das páginas do diário da governanta Betty, em que ela dizia:

Ainda aquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar verifiquei que o Senhor Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco de carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira e sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era de seu costume também, trazia o rosto pintado. (CARDOSO, 2015, p.56)

O cárcere imposto a Timóteo não o tolheu ou diminuiu, ao contrário, a personagem literalmente se agiganta durante a trama, ao mesmo tempo que apresenta uma franca decadência, junto com Chácara e os outros Meneses. Mesmo que seja de forma diversa, Timóteo também é o retrato de algo que não mais se sustenta, que se deteriora a olhos vistos. Pouco tempo antes de sair do confinamento, para cumprir a promessa de dar um golpe fatal em sua própria família, a personagem se apresentava da seguinte forma:

Era um rebotalho humano, decrépito e enxudioso, que mal conseguia se mover e que **já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais e se sobrepõem às humanas.** Essa impressão de decadência era acrescida pela roupa que vestia, restos do que haviam sido pomposos vestidos, hoje trapos esgarçados, que se esforçava para cobrir não o corpo de uma senhora ainda nessa meia-idade capaz de ofuscar certos olhos juvenis, mas o **de uma velha derrotada pelo desleixo e pela hidropisia.** (CARDOSO, 1996, p.238-239).

A descrição do narrador coaduna com o que Mário Carelli pontua sobre Timóteo: “A monstruosidade física e moral do personagem decadente adquire dimensões cósmicas através das metáforas aquáticas e espaciais” (CARDOSO, 1996. p.725). Essas transformações, em consonância com a queda gradual das paredes da Chácara, reiteram a impossibilidade de manter intacta uma família que já estava contaminada, manchada pela modernidade que avançava impiedosamente sobre a tradição. Lúcio Cardoso, em *Maleita*, já mostrava a impossibilidade de um mundo arcaico abrir espaço para novas civilizações racionais, modernas e industrializadas. Na *Crônica*, os sinais da modernidade chegam através de Maria Sinhá, Timóteo e Nina, que contaminam o ambiente com o status ambíguo e transformador de cada um, mesmo com tantas tentativas de interdito.

Percebe-se que o interdito feminino é uma das causas das transgressões e essas transgressões são responsáveis pela ruína da casa. Embora Nina Meneses seja considerada o Anjo Exterminador da família, o golpe final da casa não pode ser atribuído apenas a ela e suas transgressões. O processo da ruína foi uma lenta transformação que envolveu desde o isolamento de Maria Sinhá, ao interdito do homossexual Timóteo (que é, etimologicamente “o que venera a Deus”), até a total aniquilação de Ana Meneses, após o processo de descoberta de si mesma. Todos os recalques femininos acontecem dentro da Chácara; Ana Meneses escondida atrás das portas, ou acuada, observando tudo por frestas, Timóteo trancafiado e condenado dentro de um minúsculo quarto, Maria Sinhá indesejada e simbolicamente enterrada dentro de um porão, ou Nina, sem pouso certo dentro da casa, limitando-se ao pavilhão e ao próprio quarto em seus momentos finais.

3.5 - A transgressão maior: o incesto

Dentre as transgressões cometidas pelas personagens nos dois romances, temos o incesto como a transgressão maior. Ao recorrermos à etimologia, vemos que incesto deriva do latim *incestus*, agir contra a castidade e temos no Houaiss, o incesto como o sentido do que não é puro, nem casto. Casto, segundo o *Novíssimo Dicionário de Português*, é íntegro, puro, sem máculas. Portanto, o incesto é a falta da pureza, é a sujeira, infecção, corrupção ou mistura. A mistura consanguínea torna a família impura, suja. O golpe final dos autores está na prática do incesto como a dissolução e impossibilidade da perpetuação das famílias. Os Maias e os Meneses têm como objetivo primordial manter o nome e pureza da família, mas o incesto acaba com toda essa expectativa.

Entre os seus muitos conceitos, é unânime a definição de que o incesto é o relacionamento sexual entre pessoas da mesma família, com exceção dos cônjuges, e sua concretização viola as leis sociais e culturais que compõem a dinâmica familiar. A proibição do incesto é representada através de mitos, religiões e códigos de conduta e está intimamente ligado ao proibido. Várias teorias sociológicas, biológicas e culturais são utilizadas para explicar o porquê desse ato ser considerado um tabu universal. Se observarmos as teorias biológicas, podemos justificar o incesto como um causador de problemas genéticos, por conta dos cruzamentos consanguíneos e a diminuição da variabilidade dos genes, por exemplo. Se formos tratar as teorias psicológicas, a proibição do incesto é um dos fatores responsáveis por demarcar limites e desenvolver o indivíduo como parte de uma família em que cada qual tem a sua função (pai, mãe, filho, irmão).

Definindo o incesto como as relações sexuais entre parentes consanguíneos, que são interditas social e culturalmente, é preciso entender como essas regras foram fixadas e o porquê da consumação do incesto ser uma quebra dessas normas. Freud, em sua obra intitulada *Totem e Tabu* e Levi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco* colaboram para esse entendimento.

Em *Totem e Tabu*, há um estudo antropológico que se propõe a desvendar as organizações sociais e as regras de convivência, como também as crenças religiosas. O autor traz uma tese de como tais regras especificam o incesto e o assassinato como interdições fundamentais. Para chegar a essas conclusões, Freud baseou-se em estudos referentes a tribos da Austrália e leis que giravam em torno de tabus. As tribos, que eram várias, possuíam uma espécie de Totem, geralmente um animal a quem atribuíam uma descendência, e a ele associavam uma série de preceitos, como não matar o totem ou se relacionar com as fêmeas descendentes dele. Caso algum desses preceitos fosse quebrado, era sinal de que todo o grupo poderia estar em perigo. Embora houvesse a proibição da morte do totem, havia também, dentre os vários rituais dessas tribos, o sacrifício do totem para alimentar a todos. O ritual objetivava que a tribo “herdasse” as qualidades do totem.

Esse tipo de sociedade em que todos seguem o mesmo conjunto de regras deriva de outros tipos de organizações sociais mais antigas. Freud afirma que, nos primórdios da Humanidade, cada bando tinha um líder e geralmente esse líder era um macho adulto acompanhado das fêmeas e seus descendentes. Se, por acaso, aparecesse outro macho jovem e adulto, uma disputa física era travada e o vencedor continuava com o bando. Os descendentes machos eram expulsos do bando, para que encontrassem e liderassem os seus próprios agrupamentos. Ainda em algum momento desses primórdios, certamente

machos expulsos se rebelaram contra o pai, exigindo a liderança do bando e que também tivessem direito a relações sexuais com as fêmeas. Ao matarem e devorarem o pai, foram acometidos pela ambiguidade de sensações: a satisfação de tomar o poder e, ao mesmo tempo, o sentimento de culpa por causa do parricídio. Esse “sentimento de culpa” fez com que os próprios filhos revissem a regra da proibição de não terem relações sexuais com as mulheres do clã. Dessa forma, a criação do Totem seria uma forma de substituir o pai morto e a proibição de matar o totem evitaria o parricídio. Entende-se, portanto, o porquê do homicídio e do incesto serem os crimes mais graves da sociedade primitiva.

Se o animal totêmico simboliza o pai que não deve ser morto, assim como suas mulheres não devem ser violadas, esses crimes principais coincidem com os crimes cometidos por Édipo, na peça de Sófocles, termo que mais tarde Freud aproveitaria para denominar uma de suas teorias mais conhecidas: O complexo de Édipo. Apresentado não apenas em Totem e Tabu, como também nos Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade, essa teoria designada por Freud explica o desejo incestuoso pela mãe e a rivalidade, ou hostilidade, com o pai. O complexo de Édipo tem sua nomenclatura derivada de Édipo Rei, tragédia de Sófocles que traz o herói que, inocentemente, mata o pai e casa-se com a mãe. Freud explica a importância do complexo de Édipo no desenvolvimento do ser humano:

O complexo de Édipo é o complexo nuclear da Neurose, a peça fundamental do conteúdo desta. A sexualidade infantil culmina nele, que pelas suas consequências, influencia decisivamente a sexualidade do adulto. Todo ser humano que nasce defronta-se com a tarefa de dominar o complexo de Édipo, e aquele que não conseguir resolvê-lo cai na neurose. (FREUD, VOL. VII, 1996, p.214)

O autor expõe, além disso, que só se proíbe o que é desejado, pois não faz sentido proibir o que não se deseja, então o desejo incestuoso faz parte da natureza humana e no desenvolvimento normal do ser humano. Freud atenta para o fato de que o incesto funciona como um estruturador psíquico, já que a repressão do desejo incestuoso aciona o aparelho mental em suas três instâncias: o id, o ego e o superego. O termo superego quer dizer, em termos gerais, o aparelho psíquico que orienta sua conduta, o que determina o que é certo ou errado, julgando os atos e pensamentos. A repressão desse desejo edipiano é o que marca a fronteira entre o desejo e a realidade possível. Existirá sempre o conflito entre o impulso sexual incestuoso e a incorporação do homem na sociedade e na cultura e nesse conflito, o desejo incestuoso deve ser julgado negativamente, reprimido, para que o conceito de civilização sobreviva.

Complementando o pensamento de Freud, Cohen também destaca a importância da repressão das pulsões: (...) a atuação dos desejos incestuosos reflete a falta de estruturação do aparelho mental, sendo o autor, no ato incestuoso, incapaz de postergar as pulsões, vivendo concretamente experiências que deveriam ser reprimidas. (COHEN, 2000, p. 2)

Ainda em relação à necessidade da limitação dos impulsos incestuosos nas estruturas familiares, temos a assertiva de Faiman:

A interdição do incesto é entendida como o paradigma de limite, o que diferencia a ordem do caos, o que representa a possibilidade de que, entre um impulso e sua satisfação, se interponha em algo, abrindo espaço para o desenvolvimento de um aparelho mental que opere com representações.

Há famílias nas quais a interdição do incesto falha. São as famílias nas quais ocorrem relacionamentos sexuais incestuosos. Se a interdição do incesto pode ser entendida como a condição de possibilidade para a estruturação psicológica e social, se poderia concluir, de forma simplista, que nessas famílias não haveria qualquer possibilidade de estruturação ou desenvolvimento mental. (FAIMAN, 2004, p.22)

Veremos que Eça de Queirós nos permite enxergar ecos de Édipo Rei na trama, e Cardoso traz algumas particularidades do Complexo de Édipo em sua narrativa. Mas a ausência de repressão do impulso sexual incestuoso está presente nos dois romances e é justamente esse fator que muito contribui para que as famílias não sobrevivam.

Eça de Queirós trata em seus romances mais conhecidos os tabus de natureza sexual com relacionamentos consanguíneos: Em *O Crime do Padre Amaro*, o padre, que deveria ser o guardião, o pai da comunidade, envolve-se sexualmente com Amélia, jovem membro da paróquia, ao mesmo tempo que o Cônego Dias, também considerado um pai para as pessoas da comunidade, está sexualmente envolvido com uma viúva da mesma paróquia. Em *O primo Basílio*, o enredo é envolto no adultério entre Luísa, “a burguesinha da baixa” com seu primo, que dá nome ao romance. Mas é em *A tragédia da Rua das Flores*, romance póstumo e considerado uma espécie de “embrião” de *Os Maias*, que há o incesto involuntário entre mãe e filho.

O tema recorrente do incesto, para Eça de Queirós, parece ser um objetivo criado desde o início de sua vida literária, como afirma Campos Matos:

(...) o incesto decorre da visão eciana de um Portugal decadente, corrupto, ocioso e caótico, minado por uma filosofia romântica da existência que, em vez de atender aos sãos princípios da razão, se deixava conduzir pelos impulsos do instinto (...)

O incesto não ocorre porque uma sociedade assim possa gerar tragédias gregas, onde impera o destino, mas porque uma sociedade dessas é suscetível de todas as calamidades. Não é também exclusivo de uma elite social, supostamente doente de narcisismo, mas o fruto podre de uma sociedade sem critério nem moral, governada pela oca retórica de fundo romântico viciado, a obediência cega ao sentimentalismo, e da confusão geral de um país necessitado de profundas reformas educacionais, institucionais e éticas – tal o Portugal escrito por Eça de Queirós. (CAMPOS MATOS, 1988, p. 522 – 523)

Embora o objetivo de Eça de Queirós não seja homenagear a Tragédia Grega, o diálogo é inevitável. Na tragédia da rua das flores há o retorno da mãe para Lisboa, após uma ausência prolongada e essa ausência é responsável por mãe e filho desconhecerem suas identidades. Diferente de *Os Maias*, na Tragédia da rua das flores, a descoberta do incesto não causa apenas a separação dos amantes. A morte da protagonista acontece como uma espécie de punição ao interdito consumado. O diálogo com Édipo Rei está não só no incesto, mas na fatalidade dos acontecimentos e no trágico desenlace.

No caso da *Crônica Assassinada*, o incesto é entre mãe e filho, o que faz o diálogo direto com o Complexo de Édipo. Mas diferente de Édipo, André tem plena consciência de que está se relacionando com a sua própria mãe e o incesto é voluntário por parte dos dois envolvidos. Como a imagem da mãe sempre foi proibida e escondida, André idealizava e fantasiava essa criatura tão fascinante e misteriosa. Certa vez, foi flagrado pelo pai ao invadir o armário da mãe para cheirar as suas roupas. Segundo Guy Besançon,

(...)esse comportamento quase fetichista foi a primeira manifestação da transgressão edipiana e a origem de sentimentos incestuosos. André tem perfeita consciência da transgressão e escreve em seu diário “Aceitava pisar a área de um mundo que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria de transitar, que me tornaria não o filho amado e bem-sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes”. (BESANÇON, 1997, p. 692)

Freud traz as implicações sociológicas e psicológicas sobre o incesto e Claude Lévi-Strauss traz contribuições de outra natureza sobre o assunto, em sua obra *As estruturas elementares do parentesco*, discorrendo sobre a problemática do incesto em um viés antropológico, fazendo todo um mapeamento histórico e social das normas que procuram definir o porquê do incesto ser proibido:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de

elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças a qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura. Em certo sentido pertence à natureza, porque é a condição geral da cultura, e por conseguinte não devemos nos espantar em vê-la conservar da natureza seu caráter formal, isso é, a universalidade. Mas em outro sentido também já é cultura, agindo e impondo sua regra no interior de fenômenos que dependem primeiramente dela (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.62)

O papel primordial da cultura está em garantir a existência do grupo como grupo, e portanto em substituir, nesse domínio, como em todos os outros, a organização ao acaso. A proibição do incesto constitui uma certa forma – e mesmo formas muito diversas – de intervenção. Mas, antes de tudo, é intervenção, ou ainda, é a Intervenção. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.72)

O foco do estudo é mostrar o incesto em seu caráter universal e provar que é uma relação proibida em várias épocas e por povos de cultura e etnia diversas. O interdito do incesto é, segundo o antropólogo, o que separa o homem do seu estado animal para o cultural. Strauss observa que, entre os animais, não há limite ou proibição, as transgressões incestuosas não existem, não há barreiras sexuais. A partir disso, vê-se que a interdição do incesto é o que separa o ser biológico e o ser social, e é essa proibição que inicia o homem como ser civilizado e pertencente a grupos familiares. Em relação a esta assertiva, temos a complementação de Faïman:

O julgamento do que é bom ou mau baseia-se em códigos com regras socialmente compartilhadas e sustentadas, que, por sua vez, servem de base para a organização social, mas também para a organização psíquica dos indivíduos. Nesse sentido, uma relação incestuosa, por exemplo adquire uma conotação de algo inadequado, ou seja, abusivo. O psiquismo, com a colaboração adequada do meio que o rodeia, constrói barreiras contra a realização incestuosa. Disso ocorre o sentimento de horror que o incesto desperta na maioria das pessoas. (FAÏMAN, 2004, p.35)

É, portanto, a partir da proibição do incesto que se inicia uma nova organização, que marca o homem como ser da cultura, da civilização. Mudança ao mesmo tempo inter-subjetiva, isso é, nas relações entre os sujeitos, e intra-subjetiva, ou seja, no desenvolvimento de cada sujeito. (FAÏMAN, 2004, p. 42)

A interdição do incesto reprime o que é mais animal na natureza humana: as pulsões sexuais. Ao regular essas pulsões, é a cultura que está agindo para manter as coerções sociais, já que o lado negativo do incesto é fechar a família em si mesma.

Quando Carlos da Maia comete conscientemente o incesto, assim como Nina e André, deixam de lado a cultura para voltarem ao estado de natureza selvagem.

A renúncia aos impulsos incestuosos é necessária para que o homem tenha equilíbrio psíquico e social para viver em um mundo aberto e renovado. Já que o homem é um ser social e a civilização depende da circulação de bens e formação de famílias, o incesto é inadequado por ser antissocial e por isso, a renúncia a ele é primordial.

Tanto Levi Strauss quanto Freud afirmam que a sociedade só proíbe aquilo que suscita desejo, então, se existe essa interdição tão veemente ao incesto, é porque o desejo existe, mas é um desejo que precisa ser superado para que possa haver possibilidade de abertura para o novo, para a renovação. É importante ressaltar que o incesto impede a conquista dos benefícios sociais, como o casamento, e conseqüentemente, a garantia da descendência, tão almejados pelos Maias e Meneses:

Se proíbe o casamento endógamo para introduzir e prescrever o casamento com um grupo diferente de família biológica. Certamente não é porque algum perigo biológico se ligue ao casamento consanguíneo, mas porque do casamento exógamo resulta um benefício social. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.521)

O incesto é o elemento de desordem e desmoronamento do sistema familiar porque impossibilita assimilar o outro. Vemos, por exemplo, que Nina é justamente o novo, o elemento de renovação que é esmagado pela família Meneses.

O incesto nos dois romances tem um foco muito forte e parecido na sedução e no erotismo dos amantes, assim como na consciência dos homens incestuosos sobre o lugar de exceção a que se destinavam, ao insistirem nos atos. Embora Carlos da Maia e André tenham nas famílias uma herança de tradições católicas em que os códigos de conduta sexual são definidos, a transgressão do incesto foi conduzida de forma diferente por um e outro. A prática incestuosa provoca sentimentos conflitantes e, sobre isso, afirma Faiman que:

Há uma série de limites culturalmente definidos à conduta sexual que não se limitam à interdição do incesto. Cada cultura tem seu código segundo o qual se estabelece o que é lícito e o que é proibido. Quando o código é internalizado pelo indivíduo, transgredi-lo dá margem a intensos sentimentos de vergonha, humilhação ou culpa. (FAIMAN, 2004, p.35)

Uma das diferenças do acontecimento incestuoso nos romances é que em *Os Maias* há um sopro de arrependimento e a repulsa física de Carlos da Maia em relação a sua irmã. Carlos é vítima da fatalidade, do destino e do desejo. Embora ultrapasse, não consegue continuar ultrapassando a linha demarcatória e despreza o corpo da irmã, vendo nela um ser animal, bestial. Na *Crônica*, André não se arrepende do seu ato e prefere continuar com a relação até os últimos momentos da mãe. André opta por transgredir.

Jacinto do Prado Coelho (1976) afirma que o incesto entre Carlos e Maria Eduarda foi “uma consequência lógica de causas naturais”. Essas causas naturais estão relacionadas à beleza e a distinção de dois seres excepcionais que se encontraram em meio a uma sociedade decadente, Carlos amou seu reflexo narcisístico: “Ao possuir a irmã, Carlos meteu a cauda na boca, como a Ouroboros mítica: um caso extremo de encontro com as origens”. Portanto, era impossível que, ao se conhecerem, não se atraíssem. Isso fica claro em uma passagem do romance pela voz de João da Ega, ao descobrir que Carlos e Maria Eduarda eram irmãos:

Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, **os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem!** Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu-coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1474)

O incesto se torna possível por uma série de acontecimentos que fugiram do controle dos irmãos desde o envolvimento de Pedro da Maia com Maria Monforte, até a dificuldade de Carlos em ouvir os conselhos do avô. O destino interveio para que os irmãos separados na infância se reencontrassem e se apaixonassem. Desde a aparição de Maria Eduarda, até a primeira noite de amor entre os dois, o erotismo é retratado, mas tudo é envolvido em uma atmosfera de romantismo e paixão. Assim é descrita a primeira noite de amor entre Carlos e Maria Eduarda:

Um largo brilho de relâmpago alumiou o rio. Maria teve medo, entraram na alcova. Os molhos de velas de duas serpentinas, batendo os damascos e os cetins amarelos, embebiam o ar tépido, onde erravam um perfume, numa refulgência ardente de sacrário: e as bretanhas, **as rendas do leito já aberto punham uma casta alvura de neve fresca nesse luxo amoroso e cor de chama.** Fora, para os lados do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já o não ouviu, caída nos braços de Carlos. **Nunca o desejara, nunca o adorara tanto! Os seus beijos ansiosos pareciam tender mais longe que a carne, trespassá-lo,**

querer sorver-lhe a vontade e a alma; e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe pareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1358).

A paixão exagerada e avassaladora durou um breve período. Carlos logo descobre ser irmão de Maria Eduarda e vai até ela, com a intenção de contar-lhe a verdade. Mas, ao mesmo tempo, ele pensa em ocultar o segredo e fugir com Maria, continuando assim em uma relação social e moralmente condenada:

(...) Decerto era terrível tornar a vê-la naquela sala, quente ainda do seu amor, agora que a sabia sua irmã... **Mas por que não? Havia acaso ali dois devotos, possuídos da preocupação de demônio, espavoridos pelo pecado em que se tinham atolado, ainda que inconscientemente** (...) (QUEIRÓS, 2018, p.627)

então Carlos deu um passo no tapete, sem rumor. Ainda sentia o ranger mole do leito. E já todo aquele aroma dela que tão bem conhecia, esparso na sombra tépida, o envolvia, lhe entrava na alma com uma sedução inesperada de carícia nova, que o perturbava estranhamente (QUEIRÓS 2018, p.632)

Ao encontrar Maria, Carlos não consegue contar a verdade e segue o instinto:

Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia, **terrível como o bafo ardente de um abismo, escancarado na terra a seus pés** Ainda balbuciou: “não, não” (...) Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era a continuação de um suspiro, e em que o nome de querido sussurrava e tremia(...) e de repente Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a, sugando-a, **numa paixão e desespero que fez tremer todo o leito.** (QUEIRÓS, 2018. p.633)

Após esse episódio, em que Carlos comete o incesto conscientemente, ele regride e volta à natureza, corroborando com o pensamento de Levi-Strauss. Enquanto consumava o incesto, encerrava sua vida da cultura: “toda a beleza de Maria, todo o requinte de Carlos, desaparecia. **Ficavam só dois animais, nascidos do mesmo ventre, juntando-se a um canto como cães, sob o impulso bruto do cio!**” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1476).

Com um misto de saciedade e nojo físico, Carlos prova os intensos sentimentos de vergonha e humilhação citados por Faiman. A Deusa Maria, de outrora, começa a causar repulsa, a repugnância sobre o pecado cometido é evidente e os atributos físicos de Maria Eduarda são comparados aos de um animal selvagem:

Fora depois aquele corpo dela, adorado sempre como um mármore ideal, que de repente lhe aparecera, como era na realidade, **forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer**. Nos seus cabelos de um lustre tão macio, sentia agora inesperadamente **uma rudeza de juba**. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite o tinham assustado como **se fosse uma fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar...** Quando os seus braços o enlaçavam, o esmagavam contra os seus rijos peitos túmidos de seiva, ainda decerto lhe punham nas veias **uma chama que era toda bestial** (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1506)

Os dois últimos descendentes da família Maia, tão amada, admirada e respeitada nos arredores de Lisboa, são representados como animais selvagens. Afonso da Maia, logo após saber da relação incestuosa entre os netos, morre desgostoso e solitário nos jardins do Ramalhete. A danação dos personagens se completou. De forma involuntária, Carlos cometeu também o parricídio, o outro crime abominável da civilização. Através do incesto nos Maias é confirmada a impossibilidade da continuidade e da renovação.

Na Crônica da Casa Assassinada, o incesto não é obra do acaso ou do destino fatídico. Nina Meneses tinha um plano misto de vingança e de resgate de uma paixão que teve no passado com o jardineiro Alberto. Não há um sentimento de amor entre mãe e filho. Nina sabia que André não era o seu filho Glael, a quem deixara no Rio de Janeiro. André é um adolescente preso em uma comunidade rural e arcaica, sempre atado a uma família avessa ao contato com outras pessoas, nada sabe do “mundo exterior” que não seja por livros doados por sua governanta. Acreditava que Nina fosse a mãe que nunca viu, mas que sempre idealizou. Assim, ele acaba seduzido, não necessariamente pela mãe, mas pela beleza que ela emanava. Nina o seduz de várias formas (insinuações, vestimentas, olhares) e um dos exemplos dessa prática está em uma das visitas que fez ao seu quarto:

[...] Ela se aquietava, somente um ou dois soluços a sacudiram ainda. Afinal emudeceu completamente e, na escuridão, senti apenas que suas mãos se moviam, desprendiam-se das minhas, alongavam-se e começavam a percorrer-me o corpo **numa terrível e inesperada carícia**. Naquele minuto mesmo achavam-se, macias e ternas, sobre os meus ombros, afagavam-me a nuca, os cabelos, a ponta das orelhas, os lábios quase. Ah, podia ser que não houve nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos, possivelmente a lembrança de uma mãe carinhosa — que sabia eu das mães e dos seus costumes! — mas a verdade é que não podia refrear meus sentimentos e estremecia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de **gozo e de aniquilamento**. Não, por mais que eu repetisse “é minha

mãe, não devo fazer isto”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, **não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força da sua presença feminina.**

Era eu, eram meus dezesseis anos em fúria que acordavam àqueles simples gestos de mulher. Tudo o que **eu podia supor como atributo de uma fêmea, sua irradiação morna, seu contato macio e atraente, seu cheiro de carne e de segredos conjugados,** ali se encontravam junto a mim, e a mãe que durante dezesseis anos eu não conhecera, em vão invocava naquele instante, em vão repetia o seu nome, e dizia-lhe a responsabilidade e o respeito, a ternura e a veneração – **cego, perdido, tudo se aniquilava no fundo do meu ser arrepiado e em confusão.** (CARDOSO, 2015, p.199 -200)

O despertar da paixão em André foi para ele uma descoberta de si. Ele não era mais o garoto interiorano e ingênuo, como escreve em seu diário:

Não é de amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, este calor nas faces, esta inquietação que leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado – tudo isso não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou de ser para mim a ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 2015, p. 267)

A prática incestuosa é consciente desde o início e André estava ciente da sua danação. André e Nina estão envolvidos conscientemente em uma relação erótico-afetiva e consomem a relação, contrariando as normas sociais, mas despreocupados com isso:

Ela se dobrara para trás, caí sobre seu colo, rolamos sobre o velho divã – e por mais que viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma dos seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado que desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas. Ah, e nem posso dizer que não tremesse e não suasse **ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera,** ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, **minha consciência e meu inferno.**

Dizer que a amei será dizer pouco; deixando-me absorver, tentei absorvê-la, **e dessa fusão retirei minha primeira noção do amor, do seu abismo.** (CARDOSO, 2015, p.283)

E comigo mesmo pensava: eu não podia odiá-la, estava acima das minhas forças. **Deus ou o diabo que me houvesse gerado, minha paixão elevava-se acima das contingências terrenas.** Nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando em meus braços” (CARDOSO, 2015, p. 26).

O incesto, por parte de André, é também um desejo de volta ao útero materno, uma espécie de regressão:

Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa. (Porque o deus do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente da sabedoria e conhecimento que da dualidade faz o paradigma da perfeição) Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? Amá-la é reintegrar-me no que fui, sem susto e sem dificuldade. **É a volta do país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento.** (CARDOSO, 2015, p.352)

O que André desejava, além do corpo da mãe, era fundir-se a ela. Nina enxergava em André o corpo do jardineiro Alberto e, estando com André, também vivia uma espécie de regressão à relação com o pai do seu verdadeiro filho.

Além do incesto, André iguala-se a Ana Meneses e comete um outro tipo de transgressão: a violação de um corpo inerte, em estado de decomposição. Repete-se, no romance, o flerte com a necrofilia. Assim como Ana Meneses, André enxerga em Nina um novo sopro de vida e então, se sente atraído por essa vida asilada em um corpo moribundo e já exalando um horrível mau-cheiro. A mãe, mesmo tomada por uma grave enfermidade, é objeto de desejo de André. Nina já não tem mais a beleza divina, mas uma reminiscência pobre da Deusa que fora em outros tempos. Ele vê nesse momento de violação a fusão mais intensa e verdadeira entre a vida, o amor e a morte:

Com mãos conduzidas por uma força que parecia exterior a mim, fui baixando a coberta, e vi surgir o corpo inteiro. Desfalecida, a cabeça pendia para trás (...) Deixei-a tombar sobre a cama e ergui-me, sentindo que o momento supremo havia chegado. (...)

Inclinei-me e, cego, coleí meus lábios àqueles lábios **já isentos de qualquer vibração**. No princípio, quando eles tocaram a membrana dos seus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; **mas à medida que lhe forçava a boca**, e com a língua atingia-lhe o paladar, **não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago com um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano**. Dirão aqueles em cujas mãos tombar um dia este caderno: delírio, mocidade. Delírio ou mocidade, que importa, **era o meu único encontro com a morte**, com o seu subterrâneo trabalho de desagregar e confundir a harmonia interna de que se compõe cada ser vivo. A imagem da porta fechada não me abandonava o pensamento. **No entanto, naquele momento, não era a fruição de vida o que me**

interessava, mas a da morte. Agi, e como agi, não sei — era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. Ela própria não me incitara, não me dissera que era preciso atravessar o muro, possuir, romper e anexar os seres que amamos? Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava, o que possuía. **Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável, era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento.** Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro e, como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem, no entanto, atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi dessa espantosa viagem. Até o instante em que ouvi um grito romper o ar e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. **E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência** (CARDOSO, 2015, p. 427-428)

Lúcio Cardoso, em seu diário, afirma que o amor e a morte se complementam: “quem escreve sobre a morte, sabendo exatamente o que é morrer, sabe muito bem o que é a dor, o sofrimento, e tudo o que, de maneira semelhante, compõe também a essência do amor” (CARDOSO, 1970, p. 88). André sente, ao possuir a mãe nos últimos sopros de vida, um misto de amor, erotismo e morte. Ao penetrar o corpo da mãe inerte e que já supurava, André teve o contato mais próximo com a morte, mas ele não considera essa relação como mórbida, só a associa como uma louca experiência, um ato de amor. Atingidos pela doença que envolve a casa, Nina e André reagem ao horror com um ato extremo de vida e de morte, isto é, com o desejo incestuoso, contrário à civilização que só lhes deu opressão. Mas a transgressão mórbida de André sobre o corpo de Nina em decomposição reflete também o apego da família a tradições e a uma casa que estava em pleno processo de desmoronamento e decomposição. Nina, morta, deixa de ser a figuração da modernidade, ela se torna o símbolo de um passado morto, porém magnético para os Meneses. A casa e a família davam os últimos suspiros junto com Nina, que precisou ser exterminada para também poder cumprir o pacto de extermínio feito com Timóteo.

Vemos que o incesto na Crônica da Casa Assassinada, mesmo com dimensões e desdobramentos diferentes de Os Maias, também ajudou a determinar o fim de uma era e a impossibilidade da continuação da família. Os fatos de Nina ter preservado seu filho Glael da Chácara, de Ana ter como pai do seu filho o jardineiro Alberto e não seu marido

Valdo, acabaram com a linhagem dos Menezes. É na mistura e na morte de personagens ambíguos, soturnos e sexualmente recalçados que, como diz Tristão de Athayde (1961), “o romancista aceita abertamente a “danação” como único caminho para a solução do drama das suas personagens”(CARDOSO, 1996, p. 779).

CAPÍTULO IV - OS PALCOS DA DESORDEM

O estandarte do sanatório geral
Vai passar”
(Chico Buarque)

4.1 – Eça de Queirós e Lúcio Cardoso: o revés das aparências

Mikhail Bakhtin, nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* traz o conceito da carnavalização, que, segundo ele, é um dos mecanismos mais elaborados e interessantes da história da cultura. O conceito traz o carnaval não só como um conjunto de festividades, ou os ditos ritos carnavalescos, mas algo mais completo, estudado desde suas raízes, dos primórdios sociais e a importância das suas festividades. O carnaval é composto pelas manifestações culturais populares do período Medieval e do Renascimento, um espetáculo ritualístico que representa uma compreensão de mundo. As festividades estudadas por Bakhtin eram os carnavais medievais, realizados em praça pública, em que os ritos não permitiam distinções hierárquicas, de gênero ou etárias, pois acontecia uma espécie de “inversão” mundana:

[...] todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca” (BAKHTIN, 2018, p. 140)
O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, e em termos mais rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido é uma ‘vida às avessas’ um ‘mundo invertido.’ (BAKHTIN, 2005, p. 122-123)

Um dos tópicos discutidos por Curtius em sua *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (2013) trata desse sentido de “mundo às avessas”, trazendo uma série de ocorrências que transtornariam a ordem natural ou comum das coisas, a representação de um mundo diferente, em que as funções ou posições sociais que normalmente são ocupadas ou desempenhadas por determinados seres sofrem um revés, uma inversão. Essas ocorrências se encaixam nas festividades citadas por Bakhtin que, além de serem cerimônias de total acesso público, necessariamente possuíam características cômicas:

“Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir”, para o período da festividade”. (BAKHTIN, 2005, p. 04). Nesse sentido, a paródia, a zombaria, excentricidades e desordens eram permitidas, pois o sentido carnavalesco estava no riso e isso abria possibilidades de uma vida alegre e abundante. Quando essa possibilidade de vida livre invade a fronteira da vida ordinária, há a percepção da ordem reversa das coisas e isso é transposto para a literatura ou outras artes. Segundo Bakhtin, aí se situa a base da cosmovisão carnavalesca. Segundo o autor, a cosmovisão carnavalesca não se expressa apenas pela linguagem verbal, por esta ser limitada e não apreender todos os sentidos, gestos e imagens desenvolvidas nessa cosmovisão. Bakhtin sugere, portanto, que a Literatura é a arte capaz de captar os sentidos do carnaval e traduzi-los inteiramente através das imagens criadas ficcionalmente. Nesse sentido, Pokulat afirma que:

A percepção carnavalesca coloca a palavra numa relação particular com a realidade onde tudo é visto numa relatividade alegre. A carnavalização não se apoia na tradição, no passado mítico. Ao contrário, ela os critica, optando pela experiência e pela livre invenção. A literatura carnavalizada constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes, mistura o sublime e o vulgar, intercala gêneros (cartas, manuscritos, paródias de gêneros elevados, etc.), provocando uma mescla de dialetos, jargões, vozes, estilos. A literatura carnavalizada é ambivalente, pois nela não há a denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico que opera apenas no plano da negação. **Para ser carnavalizada, a obra precisa ser marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas. A ironia é dirigida aos poderosos, àquilo que é considerado superior.**(POKULAT, 2012, p.54)

A carnavalização acontece quando os ritos carnavalescos passam a influenciar a arte por meio de seus aspectos e sua linguagem, e esta linguagem desconstrói ritos, pessoas ou autoridades consideradas superiores. A literatura carnavalizada pode ser considerada aquela que sofreu influência do folclore carnavalesco medieval e que transita entre o sério e o cômico. A carnavalização literária permite que as castas sejam atingidas, assim como as autoridades. No caso das zombarias de coroação e de destronamento de rainhas e reis, por exemplo, podemos tanto fazer relação à monarquia da Idade Média dos festejos medievais enumerados por Bakhtin quanto aos governos modernos e contemporâneos. O destronamento, na esfera literária, não vem só para os governantes, pode vir também para todo um sistema social cheio de hierarquias e falsas aparências.

Ainda segundo Bakhtin, essa cosmovisão carnavalesca abarca quatro principais categorias: a revogação de todas as formas de desigualdade entre os homens; a excentricidade, quando é proposta a captação de um lado, escondendo o outro, a explanação da natureza humana oculta; as *mésalliances* carnavalescas com as misturas entre o sagrado e o profano, o sério com o cômico, o sublime com o grotesco, o elevado com o baixo etc; e a profanação, composta com irreverências carnavalescas com a valorização da paródia, em especial aos textos sagrados.

Alguns trechos dos romances *Os Maias* e *Crônica da Casa Assassina*, exibem ecos da carnavalização literária e de um mundo às avessas, ainda que não contenham todos os elementos que envolvem o processo da cosmovisão carnavalesca. Momentos específicos das duas obras são revestidos por cenas, diálogos e ações que podem ser melhor captados e comentados com evocação dos conceitos bakhtinianos sobre o processo de carnavalização.

Recorrendo a Machado de Assis, podemos dizer que Eça de Queirós usou a pena da galhofa e Lúcio Cardoso, as tintas da melancolia em seus textos. Eça de Queirós transita mais ente a sátira e a ironia para fazer uma crítica corrosiva à aristocracia de Portugal, que teimava em aproximar-se das civilizações modernas e fracassava ao tentar essa aproximação. Com um texto mais obscuro e denso, Lúcio Cardoso traz o riso constrangedor e melancólico para criticar uma falsa aristocracia mineira que está à beira do colapso, sustentada tropegamente por falsas aparências. Os dois autores aproximam-se, ao trazer o riso jocoso, irônico, corrosivo e constrangedor como instrumento da crítica e da crônica dos costumes.

Eça de Queirós, apresentando um evento que seria aparentemente alegre e festivo, pinta o cenário com extrema melancolia. Com o riso constrangedor, ele entrega, principalmente, o esforço desesperado e inútil dos portugueses em imitar o que havia de melhor nos outros países da Europa. Evocando um evento que deveria ser eivado de tristeza e melancolia – o velório de uma das personagens principais de toda a trama - também força um sorriso constrangedor. O ritual fúnebre termina exibindo uma Minas Gerais que se esforça para manter as aparências. Ao contrário do que ocorre em *Os Maias*, a família mineira se recusava a abrir as portas para a modernidade que, inevitavelmente, tomava conta do seu território.

Esses dois eventos acontecem em locais diversos: um hipódromo, nos *Maias* e dentro da Chácara, na *Crônica*. Os dois locais transformam-se em espaços públicos nos quais ocorrem a quebra da hierarquia e outras ações que vão remeter aos processos de

carnavalização. A praça pública que, em termos carnavalescos, era o local destinado aos ritos do carnaval, na literatura carnavalizada tem a sua significação ampliada e não se atém a um local específico:

A praça pública carnavalesca - praça das ações carnavalescas - adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. Outros lugares de ação (evidentemente motivados em termos de enredo e realidade), se é que podem ser lugares de encontro e contato de pessoas heterogêneas - ruas, tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc. - recebem nova interpretação público-carnavalesca (a despeito de toda a sua representação naturalista, a simbólica carnavalesca universal não teme nenhum naturalismo). (BAKHTIN, 2018, p. 146, 147).

O Hipódromo e a sala do velório transformam-se, nos textos de Queirós e Cardoso, ao adquirirem caráter público, isto é, ao portarem condições propícias à manifestação de forças sociais recalcadas e capazes de fazer emergir a cosmovisão carnavalesca. O hipódromo que abriga a cena da corrida de cavalos, em *Os Maias*, e a sala, da Chácara aberta à presença de estranhos durante o velório de Nina Meneses em *Crônica da Casa Assassinada*, tornam-se palcos dos mundos às avessas, caracterizados pela quebra da hierarquia, por zombaria, por desordem e incivilidade, adicionados à crítica e à ridicularização dos poderosos. Embora os motivos que levem à eclosão do mundo às avessas sejam diferentes, as cenas são próximas em suas finalidades de subverter, desestabilizar e romper mundos que sobrevivem apenas no nível da aparência

4.2 – Portugal: a queda das aparências em uma corrida de cavalos

Antônio Candido, em *Dialética da malandragem*, analisa *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida e aponta, no contexto por ele representado, uma novidade: uma dissolução dos extremos do universo da ordem e da desordem, quando há, por grupos sociais, uma maleabilidade no trânsito de uma esfera a outra. Essa novidade brasileira, segundo Candido, dotaria o Brasil com uma cultura mais flexível, capaz de dialogar com outras, de abraçar outras, já que estaria a salvo da rigidez existente em culturas puritanas, como a Americana:

Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade moral, que encontra no romance expressões como *A Letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, e dá lugar a dramas como o das feiticeiras de Salem. Esse endurecimento do grupo e do indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência; mas desumaniza as relações com os outros, sobretudo os indivíduos de outros grupos (CANDIDO, 1993, p.50)

Divergente dessa rigidez Americana, há nos valores da sociedade brasileira uma espécie de ética malandra, já que não existe essa obsessão pela ordem e isso permite um trânsito entre ordem e algumas transgressões. No capítulo da corrida de cavalos, em *Os Maias*, vemos elementos que prenunciam essa “malandragem” na organização do evento, que tinha a intenção de “elevar” a cultura portuguesa, ao tentar abraçar o padrão de outros países europeus. A comissão organizadora planeja algo ordenado, seguindo os rígidos preceitos e regras da Inglaterra e da França, mas, diante de todas as dificuldades que vão aparecendo ao longo do processo, uma série de “jeitinhos” são arranjados de tal maneira que provocam uma desordem generalizada e risível e a transformação de um pretense evento elitista em uma festa popular.

Dentro do ensaio intitulado “A Decadência do Riso” (1892), Eça de Queirós confirmava a importância do riso e constatava que a sua ausência era um processo crescente em seu meio social. Mesmo o referido ensaio sendo publicado após a publicação de *Os Maias*, podemos observar que, na maioria das suas obras, desde as *Farpas* (1871), o riso já tem um lugar de destaque. Dentro do projeto revolucionário do autor, começado com as referidas *Farpas*, passando por *O Primo Basílio* e *O crime do Padre Amaro*, a galhofa está sempre presente, mas é em *Os Maias* que o riso vem de forma mais contundente e diversificada. Eça traz o riso, ora como forma de reflexão sobre a decadência e o pessimismo que se abatiam ao seu redor, ora como crítica impiedosa, no melhor estilo “castigat ridendo mores”. Entendemos o riso de forma diversificada porque, por vezes, as cenas retratadas no romance trazem do humor irônico ao humor grotesco. O romance, que traz uma grande análise do Portugal da Regeneração, mostra um país soterrado no conservadorismo, que ainda trazia uma alma romântica, mas com os costumes corrompidos e sem possibilidade de recuperação.

Em diversos ambientes dentro da narrativa, os temas são trabalhados de formas separadas, mas todas trazem os costumes que são motivo de riso e vergonha. Um riso

abafado, menos escancarado e menos audível, e em sua maioria, constrangedor. Podemos destacar algumas cenas específicas que estão mais visivelmente dentro do projeto do autor de satirizar a mentalidade e o comportamento lisboeta de forma geral. Northrop Frye distingue a sátira no quadro geral da ironia, afirmando que a sátira é uma “ironia militante”(FRYE, 1973, p.219); complementando essa afirmação, Soethe se refere ao termo sátira que

(...) pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta[...] Representação estética e crítica daquilo que se considera errado. Isso implica, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais” (SOETHE, 2003, p.157)

Podemos afirmar, portanto, que entre os alvos da sátira estão os vícios sociais. No caso de Eça de Queirós, os vícios de seu tempo, como a política, a estupidez dos homens públicos, o romantismo exacerbado, principalmente entre o público feminino, o isolamento de Portugal em relação a outros países da Europa, a retórica vazia da classe aristocrática, as diferenças entre o ser e o parecer, etc. As linhas satíricas do autor pretendiam “sacudir a sonolenta opinião lisboeta” e isso ele faz em diversas de suas cenas.

Em muitas dessas cenas, que são recheadas de encontros entre personagens diversos, Eça resumiu o que desenvolveu desde o início do seu projeto literário, colocou nelas toda uma experiência de vida que teve em Lisboa e desenhou o quadro completo ao qual se referia, principalmente no que diz respeito aos vícios e defeitos sociais de um Portugal finissecular. Dentre essas cenas, em Os Maias, podemos destacar: O sarau literário do Teatro Trindade, que traz a pena apontada para a superficialidade artística, a inabilidade dos dirigentes políticos, a retórica vazia já tão bem representada desde a figura do Conselheiro Acácio de O Primo Basílio; o Jantar no Hotel Central, que trouxe a crítica aos movimentos literários, abordando a dificuldade dos intelectuais em aceitarem o início do Realismo/Naturalismo e defenderem o Romantismo como a única opção artística possível, tudo isso permeando a situação financeira do país que estava em franco declínio; O encontro na casa dos Gouvarinho que retoma os diálogos vagos e decadentes das figuras de alta aristocracia, homens sem moral e sem valores éticos, além da crítica à educação feminina e ao fascínio pelo estrangeirismo. Nas cenas passadas dentro do Jornal A Tarde, têm-se desnudada a vergonha que é uma imprensa vendida e dependente de figuras políticas. Dentre todos esses ambientes, um deles parece reservar mais tempo para o riso do leitor: o episódio da corrida de cavalos, que tem como pano de fundo a sátira ao

desejo de imitar tudo que é estrangeiro, desejo esse que denuncia o esforço nulo do português em ser cosmopolita. Este episódio da corrida de cavalos, no capítulo X, é o desenho irônico e caricatural de um bloco social que vive de aparências, desempenhando, no romance português, papel semelhante àquele que cabe ao episódio do enterro de Nina Meneses em *Crônica da Casa Assassinada*.

Antero de Quental, em conferência pronunciada no Casino Lisbonense, em maio de 1871, já afirmara: “A paixão do jogo estendeu-se terrivelmente: jogava-se nas tavolagens, e jogava-se nos palácios. O ócio, acendendo as imaginações, levava pelo galanteio às intrigas amorosas, às aventuras, ao adultério, e arruinava a família. Lisboa era uma capital de fidalgos ociosos, de plebeus mendigos e de rufiões.” Durante todo o romance, o gosto pela prática de esportes de Carlos da Maia aumenta seu prestígio social. Afonso da Maia era entusiasta do estímulo à força física e à prática de esportes, pois considerava ideal um estilo de vida que unia a postura do “homem de luxo” a do “homem de estudo”, deixando atados “os elevados vagares da filosofia” e “os requintes de sport e de gosto” (QUEIRÓS, 2018, p.98). De fato, Carlos torna-se conhecido como “distinto e brilhante sportman” (QUEIRÓS, 2018, p.98), era muito elogiado em seu meio por conta desta qualidade. O esporte não escapou da ironia de Eça de Queirós. As cenas que envolviam a prática esportiva ecoavam o pronunciamento de Antero de Quental sobre a extensão da paixão do jogo. As reuniões para a prática esportiva eram feitas por homens ociosos e os assuntos tratados eram futilidades, principalmente no que tangia aos casos extraconjugais. E, dentro deste episódio, podem-se encontrar reverberações do discurso de Antero de Quental em conjunto aos muitos temas desenvolvidos por Eça de Queirós em seu percurso literário.

Em uma das correspondências ao Conde de Fialho, Eça critica o hábito português de imitar outros países da Europa: “Sempre a França, sempre ela! Sempre os nossos males públicos ou privados, resultantes da chôcha imitação, da reles tradução, que nós fazemos da França, em tudo, desde as ideias até as potages!” (QUEIRÓS, 2000, p.64). Esse pensamento a respeito do ato de imitação do estrangeiro é um dos pontos que será lembrado e ridicularizado.

Por conta da quantidade de temas que são abordados nesse episódio, além das críticas à prática esportiva e do desespero português para imitar outros países considerados mais civilizados, a análise do capítulo X necessita de que sejam lembradas passagens do romance em que a crítica ao povo lisboeta é reiteradamente exposta na trama. Existe uma regularidade em mostrar a inexistência de bons profissionais

em todas as esferas sociais, a inatividade e a inércia populacional, como afirma Machado da Rosa: “A linha evolutiva do século XIX em Portugal, no Portugal contemporâneo e nos Maias, é um crescendo de **degeneração moral e debilidade geral**” (ROSA, 1964, p. 346.). Dessa forma, esses problemas estão contidos em vários diálogos no decorrer da trama. Vale ressaltar que o romance dá relevo aos projetos revolucionários de Carlos da Maia e Joao da Ega, pois Carlos desejava não só ser médico a sério, mas o melhor médico de Lisboa e para isso constrói um grande e luxuoso consultório, assim como um laboratório com largas proporções. João da Ega, por sua vez, tinha um projeto literário não menos ambicioso, escrever “O Lodaçal”, obra prima que haveria de sacudir toda Lisboa. Esses projetos vão se diluindo a cada capítulo e terminam em coisa alguma, pois o diletantismo e dandismo das personagens são mais fortes que as suas vontades. Se, nessas personagens, as coisas não funcionam principalmente por suas “fraquezas”, as outras padecem de outros males, como a falta de conhecimento, o despreparo, a imobilidade e isso faz com que nada, ainda que planejado, saia do campo do planejamento.

Em uma das passagens que trazem as reuniões entre Carlos e um dos amigos, o Conde de Gouvarinho, a pauta era a falta de conhecimento das pessoas em Portugal. O interlocutor afirmava que pessoas com o conhecimento de Carlos da Maia eram raríssimas, Carlos rebatia, mas o amigo dava a palavra final:

— Mas a vossa Excelência podem-se dizer estas coisas, porque pertence à *elite*: a desgraça de Portugal é a falta de gente. Isto é um país sem pessoal. Quer-se um bispo? Não há um bispo. Quer-se um economista? Não há um economista. Tudo assim! Veja Vossa Excelência mesmo nas profissões subalternas. Quer-se um bom estofador? Não há um bom estofador... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1138)

A personagem de João da Ega externava que tudo em Portugal tinha que ser importado, mas que, ao fim, dava tudo na mesma e as coisas tendiam a acabar de forma muito mal decalcada e amadora e que qualquer tentativa de modernização se tornava um provável desastre. Esse costume de importar tudo o que Portugal precisava, é duramente atacado por João da Ega, afirmando que o hábito do português de adotar tudo que é postigo, em sua ânsia para conquistar a civilização é praticamente uma batalha perdida:

— Enfim – exclamou o Ega – se não aparecerem mulheres, importam-se, que é em Portugal para tudo recurso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo

paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de São Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo brancos, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão... Isto é uma choldra torpe. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1115).

Em primeiro lugar, vemos que a debilidade portuguesa é um dos pontos (pode-se reparar que durante todo o romance há a repetição de termos como descansar, bocejar ou espreguiçar) como podemos afirmar em outro perspicaz diálogo entre Carlos e o amigo Cruges,

Ninguém faz nada – disse Carlos espreguiçando-se
 — Tu, por exemplo, que fazes?
 Cruges, depois de um silêncio, rosnou encolhendo os ombros:
 — Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que me representaria?
 — E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?
 — O maestro terminou por dizer:
 — Isto é um país impossível (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1192)

É difícil entender se o narrador quer dizer que o país é impossível porque ninguém faz nada ou ninguém faz nada porque o país é impossível, mas se percebe uma forte ironia presente no trecho e que há sempre o tom pessimista e desesperançoso, além do visível deslocamento da classe aristocrática, que julgava não ter com quem dialogar sobre suas intenções e “produções”. Para eles, não adiantava esforço, pois Portugal era uma causa perdida.

Através do desenho desse costume de copiar tradições estrangeiras, Eça de Queirós farpeia o país através de um risível, lamentável e desastroso evento sob a ótica da aristocracia vigente. Essa (des)organização vai transformar, como veremos, o aristocrático hipódromo em festa popular e Eça de Queirós trará, através desse hipódromo às avessas, um desfile dos vícios sociais que ele costumava criticar. Silva reflete que o “mundo às avessas” é a categoria que melhor caracteriza a sátira. E continua sua reflexão, explicando que na sátira sempre há a ruptura “do ataque agressivo direto, através do emprego de recursos estéticos e a superação da situação discursiva real, que possibilitam abordar o desagradável de modo agradável”(SILVA, 2007, p.46). Ao trazer um evento cuja ordem foi invertida, Eça refaz satiricamente o próprio mundo, já que segundo Frye, “sempre que o “outro mundo” surge na sátira, surge como a contrapartida irônica de nosso mundo, uma inversão de padrões sociais admitidos” (FRYE, 1973, p. 229)

O primeiro tema da crítica está na própria prática do esporte, pois não havia corrida de cavalos em Portugal e a tradição era a prática das touradas. No início, Afonso da Maia era contra a realização da corrida de cavalos, já que a tradição portuguesa era a

das touradas que, segundo ele, eram responsáveis pelos poucos homens de fibra que ainda existiam no país. O único que apoiava Afonso era o seu amigo Marquês, como especificado neste diálogo:

- O verdadeiro patriotismo, talvez – disse ele – seria, em lugar de corridas, fazer uma boa tourada.

Dâmaso levou as mãos à cabeça. Uma tourada! Então o senhor Afonso da Maia preferia touros à corrida de cavalos? **O Sr. Afonso da Maia, um inglês!**

- Um simples beirão, senhor Salcede, um simples beirão, e que faz gosto nisso; **se habitei a Inglaterra é que o meu rei, que era então, me pôs para fora do meu país... Pois é verdade, tenho esse fraco português, prefiro touros.** Cada raça possui um *sport* próprio, e o nosso é o touro: o touro com muito sol, ar de dia santo, água fresca e foguetes... Mas, sabe o senhor Salcede qual é a vantagem da tourada? **É ser uma grande escola de força, de coragem, de destreza...** Em Portugal não há instituição que tenha uma importância igual à tourada de curiosos. **E acredite uma coisa: é que se nesta triste geração moderna ainda há em Lisboa uns rapazes com certos músculos, a espinha direita, e capazes de dar um bom soco, deve-se isso ao touro e à tourada de curiosos.** (QUEIRÓS, 2018, p. 297-298).

O pensamento de Afonso da Maia não é contraditório, pois, mesmo sendo considerado por seus congêneres como um legítimo inglês, por seus modos, educação, conhecimento histórico e científico e seus posicionamentos políticos, e apesar de defender a modernização de Portugal, Afonso considerava a manutenção de certas tradições próprias portuguesas, como as touradas, um acessório indispensável à afirmação da identidade, da coragem e da força de um país. Afirmação complementada pelas palavras do Marquês:

- Aquilo é que era falar! Aquilo é que era dar a filosofia do toiro! Está claro que a tourada era uma grande educação física! E havia ainda imbecis que falavam em acabar com os toiros! **Oh, estúpidos, acabais então com a coragem portuguesa!...**

– Nós não temos os jogos de destreza das outras nações, exclamava ele, bracejando pela sala e esquecido dos seus males. Não temos o cricket, nem o foot-ball, nem o running, como os ingleses; não temos a ginástica como ela se faz em França; não temos o serviço militar obrigatório que é o que torna o alemão sólido... **Não temos nada capaz de dar a um rapaz um bocado de fibra. Temos só a tourada... Tirem a tourada, e não ficam senão badamecos derreados da espinha, a melarem-se pelo Chiado!** Pois você não acha, Craft? (QUEIRÓS, 2018, p. 298)

Mesmo os amigos tendo tanta admiração pela Inglaterra e outros países da Europa, as touradas eram uma representação histórica da raça e força portuguesas. As touradas tinham um valor cultural nacional e a inserção apressada e não programada de uma corrida de cavalos, soava como uma invasão estrangeira e apagamento da coragem portuguesa. A manutenção das touradas afirmava a única atividade genuinamente portuguesa, já que a França, Inglaterra e Alemanha tinham suas próprias atividades, mas o esporte com touros, à essa altura, era considerado incivilizado e bárbaro. Essa dualidade entre a manutenção da tradição da touradas e substituição desta tradição com a novidade estrangeira, a exemplo do hipódromo, mostra o choque entre as ideias para o projeto de um Portugal mais próximo da modernidade europeia e a manutenção de uma identidade portuguesa dependente de suas tradições.

Há ambiguidade em Eça de Queirós nesse episódio, pois, de um lado, condena o descompasso que Portugal mantém em relação à Europa e de outro, critica a tentativa completamente inútil de trazer o padrão europeu. Vale ressaltar que o autor, no conto *Civilização*, vê um regresso inevitável e fatal ao Portugal pequenino e rural e depois, em *A cidade e as serras*, louva um retorno ao campo e às tradições portuguesas, sem prejuízo de alguma sintonia com a modernidade e com os avanços tecnológicos aplicados ao campo. Essa busca de equilíbrio entre modernidade e identidade nacional é questão centralmente abordada por El Fahl, em seu estudo comparativo entre *A Civilização e A Cidade e as Serras*:

Sem chegar a repudiar a civilização que abraçara em *Os Maias* e nem os ideais de um compasso entre Portugal e Europa, passa a almejar uma expressão portuguesa do progresso, em consonância com suas raízes tradicionais. Deseja um Portugal que abrigue as tradições campestres, embora modernizado. Já que os dois espaços passam pela mesma necessidade de reinvenção, podemos afirmar que Eça deseja escrever um Portugal contra dois excessos: o do campo atrasado e o do progresso supercivilizado. (EL FAHL, 2009, p. 49)

Em *Os Maias*, a perspectiva de Afonso da Maia é a mesma de Eça, apenas no que tange à crítica do Portugal fraco e rendido às crenças. Eça já compreende que Portugal não pode deixar de ser o que é, e por isso trabalha com a noção de fatalidade e de destino. Tentar impor o cosmopolitismo da Europa a Portugal seria como impor uma camisa de força ou uma vestimenta que não cabe. De fato, existia a necessidade de reinvenção, mas não através de uma imposição.

Neste episódio do capítulo X, como afirmado anteriormente, o narrador faz uma intensa caricatura de uma sociedade despreparada para imitar as tradições de outros países, mais especificamente a França, que era um exemplo de sofisticação e civilização. Trazer a Portugal um esporte que não era tradicional, transformou o evento em um grande fiasco, mostrou uma aristocracia mal-educada, inculta, despreparada e principalmente provinciana. O improvisado de caráter caricatural, soou como um rascunho mal desenhado, uma imitação malfeita, e só afirmou a diferença de Lisboa em relação à Inglaterra e à França. Mais uma ironia que representou o abismo entre o plano das ideias e a concretização, sendo essa, um total fracasso.

Afirmando a fragilidade das práticas do esporte em Portugal, o narrador vai explanando que toda a Lisboa faz movimentos em função desse grande evento esportivo e todo o rol aristocrata em torno dos Maias só confirma o desconhecimento, despreparo, desorganização e fracasso, ao tentar uma aproximação com as práticas das “civilizações superiores”. Todos os arranjos para a realização do evento foram improvisados com muita maleabilidade e o que se passa é a emersão de uma cultura que não se rende ao padrão europeu; a começar pela forma apressada com que o evento foi programado, mostra-se a dependência da ajuda estrangeira:

– O pior – murmurou o marquês, depois de um silêncio e abafando-se mais no cache-nez – é se eu estou assim no domingo para as corridas!
 – O quê! – exclamou Carlos.
 – Então as corridas são já no domingo?
 O marquês foi-lhe explicando, enquanto desciam o Chiado, que as corridas se tinham apressado a pedido do Clifford, o grande sportman de Córdova, que devia trazer dois cavalos ingleses... **Era um bocado humilhante depender do Clifford.** Mas enfim o Clifford era um gentleman, e com os seus cavalos de raça, **os seus jóqueis ingleses, constituía a única feição séria do hipódromo de Belém. Sem o Clifford aquilo era uma brincadeira de pilecas e de abas...** (QUEIRÓS, 2018, p. 293)

Desde o início, a pressa e o clima de improvisado eram evidentes, mas em certo momento do episódio, fica claro que as corridas foram feitas realmente de forma muito apressada, pois era necessário o apuramento das raças dos cavalos ao menos quatro anos antes do evento. Portanto, não havia cavalos portugueses para concorrer com os animais estrangeiros. O narrador afirma que só havia um criador de cavalos em todo país:

O visconde de Darque, com o seu ar plácido de gentlemam loiro que começa a engordar, veio apertar a mão a Carlos e a Craft. E mal eles lhe

falaram dos seus cavalos (Rabino, o favorito, e o outro potro) encolheu os ombros, cerrou os olhos, como um homem que se sacrifica. Então, que diabo, os rapazes tinham querido!... **Mas ele, realmente, não podia apresentar um cavalo decente, com as suas cores, senão daí a quatro anos. De resto não apurava cavalos para aquela melancolia de Belém,** não imaginassem os amigos que ele era tão patriota: o seu fim era ir a Espanha, bater os cavalos de Caldillo... (QUEIRÓS, 2018, p. 308)

Mesmo com a confirmação de que não havia condições de Portugal concorrer com os estrangeiros, a insistência na realização da corrida era evidente, principalmente pela personagem Dâmaso Salcede:

E o Dâmaso apelou logo para o marquês. Não era verdade, como ele estivera dizendo ao Sr. Afonso da Maia, que iam ser as melhores corridas que se tinham feito em Lisboa? Só para o Grande Prémio Nacional, de seiscentos mil réis, havia oito cavalos inscritos! E, além disso, o Clifford trazia a Mist.

– Ah, é verdade, ó marquês, é necessário que você apareça sexta-feira à noite no Jockey Club, para acabarmos o handicap!

O marquês arrastara uma cadeira para o pé de Afonso, para lhe fazer a confiança dos seus achaques; mas como Dâmaso se metia entre eles, falando ainda da Mist, decidindo que a Mist era chique, querendo apostar cinco libras pela Mist contra o campo – o marquês terminou por se voltar, enfasiado, dizendo que o Sr. Damasozinho se estava a dar arens patuscos... Apostar pela Mist! **Todo o patriota devia apostar pelo cavalos do visconde de Darque, que era o único criador português!...** (QUEIRÓS, 2018, p.297)

É necessário que se abra um parêntese para Dâmaso Salcede, personagem entusiasta de tudo que era estrangeiro. Dâmaso funcionava, para Carlos da Maia, como uma espécie de muleta, sempre forçando uma companhia, geralmente desagradável, e tentando uma aproximação com falsa intimidade. A personagem aparece no romance como um duplo distorcido de Carlos da Maia, a quem ele considerava, não um português, mas uma junção de todas as qualidades que vinham do “estrangeiro”. Este procurava imitá-lo e tinha uma insistência em impor sua companhia. Dâmaso era uma cópia malfeita do Maia e tinha a ânsia de ser “chique a valer” e ao tentar imitar Carlos, sempre se mostrava exageradamente artificial:

Dâmaso, no entanto, imitava o Maia com uma minuciosidade inquieta, desde a barba, que começava agora a deixar crescer, até a forma dos sapatos. Lançara-se no *bric-à-brac*. Trazia sempre o *coupé* cheio de lixos arqueológicos, ferragens velhas, um bocado de tijolo, a asa rachada de um bule... e se avistava um conhecido, fazia parar, entreabria a portinhola como um ádito de sacrário, exibia a preciosidade:

— Que te parece? *Chiq* a valer!.. Vou mostrá-la ao Maia. Olha-me isto, hem! Pura Meia Idade, do reinado de Luís XV. O Carlos vai roer-se de inveja! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1170)

Dâmaso era uma espécie de estorvo, segundo o narrador, um conjunto de defeitos, ou como afirma Carlos Reis “... o que Dâmaso sobretudo representa é a própria imoralidade em estado bruto.” (REIS, 2003, p.63) . Sendo obcecado pelo chique, vale-se da imitação do estrangeiro e por isso é o principal incentivador das famigeradas corridas. Eça de Queirós fez, através de personagens como Dâmaso, cheios de vícios e propensos à estupidez, o que Muecke diz ser necessário para usar a ironia como uma estratégia de sátira: “inventar ou apresentar uma personagem idiota que defende ineptamente e retrata inconscientemente o ponto de vista que o autor deseja condenar” (MUECKE, 1995, p.34).

No meio social do Ramalhete, vivia dizendo sentenças vazias, tentando impressionar com um suposto conhecimento sobre o tema. Mesmo sendo diminuído, ironizado ou até ridicularizado por outros personagens, como o marquês, continuava com um entusiasmo esnobe e provinciano:

– Aí está, Sr. Afonso da Maia! Aí está porque em Portugal nunca se faz nada em termos! É porque ninguém quer concorrer para que as coisas saiam bem... Assim não é possível! Eu cá entendo isto: que num país, cada pessoa deve contribuir, quanto possa, para a civilização.
 – Muito bem, Sr. Salcede! – disse Afonso da Maia. – Eis aí uma nobre, uma grande palavra! – Pois não é verdade? – gritou Dâmaso, triunfante, a estoirar de gozo. – Assim eu, por exemplo...
 – Tu, o quê? – exclamaram dos lados. – Que fizeste tu pela civilização?...
 – Mandei fazer para o dia das corridas uma sobrecasaca branca... E vou de véu azul no chapéu! (QUEIRÓS, 2018, p. 299)

Na sua visão, a relutância em realizar as corridas era sinal de recusa à civilização. Como novo-rico, Dâmaso tem seu comportamento ridicularizado:

Um escudeiro entrou com uma carta para Afonso, numa salva. **O velho, sorrindo ainda das ideias de Dâmaso sobre a civilização**, puxou a luneta, leu as primeiras linhas (...) – Isto é que é ter gosto. Isto é compreender as coisas – Exclamava o Dâmaso, agitando os braços para Carlos (...) – Este teu avô, menino, é podre de chique! (QUEIRÓS, 2018, p. 299)

– Eu sou piegas na garganta – replicou logo o marquês, desprendendo-se dele e olhando-o com ferocidade. – E você é-o no sentimento. E o Craft é-o na respeitabilidade. **E o Damasozinho é-o**

na tolice. Em Portugal é tudo Pieguice e Companhia! (QUEIRÓS, 2018, p.300)

Mesmo não tendo origem nobre - era filho de um agiota - Dâmaso pretendia ascender socialmente e era um pretense burguês com ideias ultrapassadas: “Terrível aquele Dâmaso. Tinha figura, interior e natureza de péla!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1351). Caracterizado como baixote, bochechudo, ruminante, gordo, abrasado e bestial, Dâmaso era quem mais se aproximava do chamado bobo da corte, como também tinha algumas características do grotesco, elemento regular no processo de carnavalização. A sua tentativa de pertencer à aristocracia, ser moderno e se aproximar da estirpe de Carlos da Maia era motivo de riso e de exposição ao ridículo. Portanto, é preciso destacar o fato de que Dâmaso seja o maior entusiasta e o espelho do que seria esse evento esportivo.

Considerando o início do episódio, temos em primeiro lugar a inadequação do espaço físico e muito especialmente do clima, em relação ao evento. Eça de Queirós usa a sinestesia e o ambiente de desordem para descrever a praça pública. Tudo leva a entender que a festa já caminhava para um completo fracasso:

Era um dia já quente, azul-ferrete, com um desses rutilantes sóis de festa que inflamam as pedras da rua, douram a poeirada baça do ar, põem fulgores de espelho pelas vidraças, **dão a toda a cidade essa branca faiscação de cal, de um vivo monótono e implacável, que na lentidão das horas de Verão cansa a alma, e vagamente entristece.** (QUEIRÓS, 2018, p.301)

Uma caleche de praça passou, com dois sujeitos de flores ao peito, acabando de calçar as luvas; depois um dog-cart, governado por um homem gordo, de lunetas pretas, **quase foi esbarrar contra o arco.** Enfim Craft voltou com o seu bilhete, tendo sido descomposto pelo homem de barbas proféticas.

Para além do arco, a poeira sufocava. Pelas janelas havia senhoras debruçadas, olhando por debaixo de sombrinhas. **Outros municipais, a cavalo, atravancavam a rua.** (QUEIRÓS, 2018, p.302)

Existe também o processo de lentidão e pasmaceira que beira a imobilidade tão criticada por Eça de Queirós em sua produção literária. Com a continuação da narração, o desarranjo geral vai ficando mais claro, para o leitor, principalmente no que tange aos costumes:

Um trabalhador com o filho ao colo, e a mulher ao lado no seu xale de ramagens, andava ali, **pasmando** para a estrada, **pasmando** para o rio, a **gozar ociosamente** o seu domingo. Um garoto ia apregoando

desconsoladamente programas das corridas que ninguém comprava. A mulher da água fresca, sem fregueses, sentara-se com a sua bilha à sombra, a catar um pequeno. Quatro pesados municipais a cavalo **patrulhavam a passo aquela solidão**. E à distância, sem cessar, **o estalar alegre de foguetes morria no ar quente**. (QUEIRÓS, 2018, p.301)

No centro, como perdido no largo espaço verde, **negrejava, no brilho do Sol, um magote apertado de gente, com algumas carruagens pelo meio**, donde sobressaíam tons claros de sombrinhas, o faiscar de um vidro de lanterna, ou um casaco branco de cocheiro. **Para além, dos dois lados da tribuna real forrada de um baetão vermelho de mesa de repartição, erguiam-se as duas tribunas públicas, com o feitio de traves mal pregadas, como palanques de arraial**. A da esquerda, vazia, por pintar, mostrava à luz as fendas do tabuado. Na da direita, besuntada por fora de azul-claro, havia uma fila de senhoras quase todas de escuro encostadas ao rebordo, outras espalhadas pelos primeiros degraus; **e o resto das bancadas permanecia deserto e desconsolado, de um tom alvadio de madeira, que abafava as cores alegres dos raros vestidos de Verão**. Por vezes a brisa lenta agitava no alto dos dois mastros o azul das bandeirolas. Um grande silêncio caía do céu faiscante.

Em volta do recinto da tribuna, fechado por um tapume de madeira, havia mais soldados de infantaria, com as baionetas lampejando ao sol. **E no homem triste que estava à entrada, recebendo os bilhetes, metido dentro de um enorme colete branco, reteso de goma, e que lhe chegava até aos joelhos – Carlos reconheceu o servente do seu laboratório**. (QUEIRÓS, 2018, p.303)

Vê-se pela inserção das expressões em destaque que todo o evento era arrastado, sem o vigor que uma competição esportiva exige. Existem também exemplos da quebra da hierarquia, estando os trabalhadores comuns misturados com as classes privilegiadas numa mesma praça. A quebra da hierarquia se dá porque a cultura portuguesa não se intimida e aparece: há a transformação do hipódromo em arraial, a festa aristocrática torna-se uma festa popular. A desordem, o mundo às avessas, tão caros ao processo de carnavalização reverberam durante o capítulo. O amadorismo e o desajuste já começam na entrada do cenário, totalmente improvisado e inadequado ao ambiente:

O bufete estava instalado debaixo da tribuna, sob o tabuado nu, sem sobrado, sem um ornato, sem uma flor. Ao fundo corria uma prateleira de taberna com garrafas e pratos de bolos. **E, no balcão tosco, dois criados, estonteados e sujos, achatavam à pressa as fatias de *sandwichs* com as mãos úmidas da espuma da cerveja**. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1261-1262)

Assim como não havia criadores de cavalos portugueses para concorrer com os animais estrangeiros, também não existiam profissionais responsáveis pela organização do evento. A presença do Rei, de estrangeiros e dos homens públicos no evento seria para

afirmar a importância dessa nova iniciativa esportiva, mas o narrador repete, por diversas vezes, que o grande acontecimento tinha ares de arraial:

– Entramos todos, Sra D. Maria. Todos nós somos lodaçal...
 Nesse momento, por trás do recinto, rompia, com **um tarantantã molengão de tambores e pratos**, o Hino da Carta, a que se misturou uma voz de oficial e o bater de coronhas. E, entre dourados de dragonas, El-rei apareceu na tribuna, sorrindo, de quinzena de veludo, e chapéu branco. Aqui e além, raros sujeitos cumprimentaram, muito de leve: a senhora espanhola, essa, tomou o óculo do regaço de D. Maria, e de pé, muito descansadamente, pôs-se a examinar o rei. **D. Maria achava ridícula a música, dando às corridas um ar de arraial... Além disso, que tolíce, o hino, como num dia de parada!**
 – **E este hino, então, que é medonho – dizia Carlos– A Sr. a D. Maria não sabe a definição do Ega, e a sua teoria dos hinos? Maravilhosa!** (QUEIRÓS, 2018, p.306-307)

É perceptível que nem o Hino Nacional é poupado da crítica corrosiva. Dentro da corrida, antes da culminância do evento, com todos os homens públicos, a plateia e as maiores autoridades portuguesas reunidos em praça pública, o narrador informa, através da fala de João da Ega, que o hino é a música que exprime o caráter de um povo e o que o hino português tinha uma péssima composição. Ega segue dizendo que o compasso melódico imita o movimento moral de uma nação e dá o exemplo comparativo dos hinos de outros países europeus: “a Marselhesa avança com uma espada nua. O *God Save the Queen* adianta-se, arrastando um manto real” (QUEIRÓS, 2018, p.307). E quando analisa o hino de Portugal, o Hino da Carta, diz que a melodia ginga, de rabona (uma espécie de fraque com abas curtas) retratando a nação que patina, mas não avança.

A mulher portuguesa não escapa à crítica de Eça de Queirós. Marcante em *Os Maias*, essa crítica aparece em *As Farpas*, que é um óbvio embrião para o desenvolvimento de Luísa, de *O Primo Basílio*:

Uma menina portuguesa não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta e suspensa, fica no meio da vida, com os braços caídos. Perante um perigo, uma crise de família, uma situação difícil, rezam. Tem a fé abstrata que só Deus as pode inspirar, dar-lhes decisão, a ideia precisa: mas terminam quase sempre por seguir o conselho da criada.
 (QUEIRÓS, 1979, v. II, p. 122)

A educação e o comportamento dessas mulheres se repetem, elas não pensam por si, não possuem a mínima independência e passam pela vida a serem guiadas, num misto de apatia e ingenuidade. Isso foi bem retratado em *O Primo Basílio* e *o Crime do Padre Amaro* e é revisto também nesse episódio, em que o narrador, ao fazer o retrato de

mulheres ansiosas, focaliza suas peles e suas vestimentas como se ali fosse possível flagrar sintomas de uma fraqueza coletiva e em franca dissonância com a vitalidade associável ao evento esportivo:

Debruçadas no rebordo, numa fila muda, olhando vagamente, como de uma janela em dia de procissão, estavam ali todas as senhoras que vêm no High Life dos jornais, as dos camarotes de S. Carlos, as das terças-feiras dos Gouvarinhos. **A maior parte tinha vestidos sérios de missa.** Aqui e além um desses grandes chapéus emplumados à Gainsborough, que então se começavam a usar, carregava de uma sombra maior o tom trigueiro de uma carinha miúda. **E na luz franca da tarde, no grande ar da colina descoberta, as peles apareciam murchas, gastas, moles, com um baço de pó de arroz.**

Carlos cumprimentou as duas irmãs do Taveira, **magrinhas, loirinhas, ambas correctamente vestidas de xadrezinho:** depois a viscondessa de Alvim, nédia e branca, com o corpete negro reluzente de vidrilhos, tendo ao lado a sua eterna inseparável, a Joanhina Vilar, **cada vez mais cheia, com um quebranto cada vez mais doce nos olhos pestanudos.** Adiante eram as Pedrosos, as banqueiras, de cores claras, interessando-se pelas corridas, uma de programa na mão, a outra de pé e de binóculo estudando a pista. Ao lado, conversando com Steinboken, a condessa de Soutal, **desarranjada, com um ar de ter lama nas saias.** Numa bancada isolada, em silêncio, Vilaça com duas damas de preto. (...)

É um canteiro de camélias meladas – Disse o Taveira, repetindo um dito do Ega. (QUEIRÓS, 2018, p. 305-306)

Se o desajuste vem marcado pelas vestimentas impróprias, há apatia, sugerida pela aparência física. Por um lado, Eça de Queirós lança mão do uso de diminutivos para descrever essa parte da ala feminina e esse recurso, já largamente utilizado para descrever Luísa, protagonista de *O Primo Basílio*, fazia parte da estratégia do autor para demonstrar a fragilidade e o caráter passivo das mulheres românticas e romantizadas. Sem interesses nem ações, todas deixam de exibir particularidades que as diferenciem, constituem um conjunto de camélias meladas. O uso de diminutivos mostra o descrédito do autor diante dessas mulheres de temperamento impressionável e passivo. Por outro lado, o recurso do exagero corporal, que remete à adiposidade ou às formas de animais, aproxima-se do grotesco:

No entanto, ainda entravam senhoras. A menina Sá Videira, filha do rico negociante de sapatos de ourelo, passou pelo braço do irmão, abonecada, com o **arzinho petulante e enojado de tudo, falando alto inglês.** Depois foi a ministra da Baviera, a baronesa de Craben, **enorme, empavoadá, com uma face maciça de matrona romana, a pele cheia de manchas cor de tomate, a estalar dentro de um vestido de gorgorão azul com riscas brancas:** e atrás o **barão, pequenino,**

amável, aos pulinhos, com um grande chapéu de palha. D. Maria da Cunha erguera-se para lhes falar: e durante um momento **ouviu-se, como um gluglu grosso de peru,** a voz da baronesa achando que *c'était charmant, c'était très beau*. O barão, aos pulinhos, aos risinhos, *trouvait ça ravissant.* (...)

Quando eles seguiram para a tribuna, e a boa D. Maria se tornou a sentar, o poeta, indignado, declarou que abominava alemães! O ar de sobrançeria com que aquela ministra, com feitio de barrica, **deixando sair o sebo por todas as costuras do vestido,** o olhara, a ele! Ora, a **insolente baleia!** (QUEIRÓS, 2018, p. 308-309).

Esses outros exemplos de personagens denotam mais uma face da parcela feminina, a parcela mais endinheirada e nobre, que não era diferente das menos abastadas. A mulher aristocrata é mostrada como um tipo que não consegue manter distinção da camada popular e, assim traz a semelhança pela apatia e pela gula. O desconhecimento sobre as regras mais básicas do evento, que foi tão evidente na esfera masculina que se propôs a organizá-lo, estendia-se a todo o público feminino, que abastado ou não, estava acostumado apenas a frequentar rituais religiosos.

O comportamento dos homens foi tão desastroso quanto o das mulheres: desmotivação, desinteresse e desconhecimento sobre a etiqueta e as regras do jogo foram de uma “pasmaceira tristonha”:

No recinto em declive, entre a tribuna e a pista, havia só homens, a gente do Grémio, das Secretarias e da Casa Havanesa; a maior parte à vontade, com jaquetões claros, e de chapéu-coco; outros mais em estilo, de sobrecasaca e binóculo a tiracolo, pareciam embaraçados e quase arrependidos do seu chique. Falava-se baixo, com passos lentos pela relva, entre leves fumarças de cigarro. Aqui e além um cavalheiro, parado, de mãos atrás das costas, pasmava languidamente para as senhoras. **Ao lado de Carlos dois brasileiros queixavam-se do preço dos bilhetes, achando aquilo uma «sensaboria de rachar».** (QUEIRÓS, 2018, p.304)

Tendo em vista os padrões ingleses que os promotores do evento pretenderam introduzir, a corrida foi um desconcerto e sem a ordem e os critérios programados, ocorrem brigas, situações constrangedoras com correria e confusão generalizada. As situações de briga e desordem encontram ecos da Carnavalização. Bakhtin destaca que os festejos carnavalescos eram violentos e permitiam injúrias e outras ações simbólicas, cujo elementos-chave eram a “deposição”, o “travestimento”, o “espancamento” e o “insulto” (BAKHTIN, 1987, p.183). A confusão generalizada no hipódromo traz, com muitos detalhes, essa camada de violência carnavalesca:

À entrada para o hipódromo, abertura escalavrada num muro de quintarola, o faetonte teve de parar atrás do dog-cart do homem gordo – **que não podia também avançar porque a porta estava tomada pela caleche de praça**, onde um dos sujeitos de flor ao peito **berrava furiosamente** com um polícia. Queria que se fosse chamar o Sr. Savedra! **O Sr. Savedra, que era do Jockey Club, tinha-lhe dito que ele podia entrar sem pagar a carruagem! Ainda lho dissera na véspera, na botica do Azevedo!** Queria que se fosse chamar o Sr. Savedra! **O polícia bracejava**, enfiado. E o cavalheiro, tirando as luvas, **ia abrir a portinhola, esmurrar o homem** – quando, trotando na sua grande horsa, um municipal de punho alçado correu, gritou, **injurizou o cavalheiro gordo**, fez rodar para fora a caleche. **Outro municipal intrometeu-se, brutalmente**. Duas senhoras, agarrando os vestidos, fugiram para um portal, espavoridas. **E através do rebuliço, da poeira, sentia-se adiante, melancolicamente, um realejo tocando a Traviata.**

O faetonte entrou – atrás do dog-cart, onde o homem gordo, **a estourar de fúria, voltava ainda para trás a face escarlate, jurando dar parte do municipal.**

– Tudo isto está arranjado com decência – murmurou Craft (QUEIRÓS, 2018, p.302-303)

A palavra que melhor define esse episódio da corrida de cavalos é desordem. E é nessa desordem que as portas são abertas para a quebra de hierarquia, que tem como consequências os insultos e o espancamento. Há ironia na fala do personagem inglês, afirmando que tudo foi arranjado com decência. E o mundo às avessas continua com a cultura do realejo, tocando a Traviata. O arranjo improvisado mostrou que qualquer resquício de ordem que ainda pudesse ser vista no evento se desmanchou através da confusão desencadeada por uma briga que se generalizou entre os participantes. O trecho destacado, apesar de longo, é fundamental para que se perceba o clima de desordem e zombaria:

De repente, fora, houve um rebuliço, e vozes sobressaltadas gritando: Ordem! Uma senhora, que atravessava com um pequenito, fugiu para dentro do bufê, enfiada. Um polícia passou, correndo.

Era uma **desordem!** ...

Carlos e os outros, saindo à pressa, viram ao pé da tribuna real um magote de homens – onde bracejava o Vargas. Do largo da pesagem, os rapazes corriam com curiosidade, **já excitados, apinhando-se, alçando-se em bicos de pés; do recinto das carruagens acudiam outros, saltando as cordas da pista**, apesar dos repêlões dos polícias – e agora **era uma massa tumultuosa de chapéus altos**, de fatos claros, **empurrando-se** contra as escadas da tribuna real, onde um ajudante de el-rei, reluzente de agulhetas e em cabelo, olhava tranquilamente.

E Carlos, furando, pôde enfim avistar **no meio do montão** um dos sujeitos que corra no prémio dos Produtos, o que montava Júpiter, ainda de botas, com paletó alvadio por cima da jaqueta de jóquei, **furioso, perdido, injuriando o juiz das corridas**, o Mendonça, que arregalava os olhos, aturdido e sem uma palavra. Os amigos do jóquei puxavam-no, queriam que ele fizesse um protesto. Mas ele batia o pé, trémulo, lívido, **gritando** que não se importava nada com protestos! Perdera a corrida por uma **pouca-vergonha!** O protesto ali era um arrocho! Porque o que havia naquele hipódromo era **compadrice e ladroeira!**
Indivíduos, mais sérios, indignaram-se com esta **brutalidade.** (QUEIRÓS, 2018, p.313)

Como as representações carnavalescas não distinguem atores e espectadores, não havia fronteiras espaciais. O carnaval é vivido e não assistido. As cenas evidenciam que o hipódromo serve de palco a um evento em que todos se misturam, formando uma massa disforme. Dentro dela, gente como os Gouvarinho vê “brilhar civilização” de forma ilusória. Entre chapéus sacudidos, a ilusão torna-se frágil, porque ecoam palavrões e insultos. É possível uma associação com as afirmações de Bakhtin, sobre esses processos:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. [...] E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. (BAKHTIN, 1999, p.162)

Os xingamentos e insultos que não eram comuns nesses meios sociais, encontraram na praça pública o espaço ideal para essa subversão. Dentro dessa confusão generalizada, não havia mais nenhum respeito ou consideração entre os homens e a linguagem utilizada por todos é mais uma prova da quebra de hierarquias. As marcas identitárias que configuram uma natureza portuguesa, explodem com a confusão:

– Fora! Fora!

Alguns tomavam o partido do jóquei; já aos lados outras questões surgiam, desabridas. Um sujeito vestido de cinzento **berrava** que o Mendonça decidira pelo Pinheiro, que montava Escocês, por ser íntimo dele; outro cavalheiro, de binóculo a tiracolo, achava aquela **insinuação infame; e os dois, frente a frente, com os punhos fechados, tratavam-se furiosamente de pulhas.**

E, todo este tempo, um homem baixote, de grandes colarinhos de pintinhas, procurava romper, erguia os braços, exclamava, numa voz suplicante e rouca:

– Por quem são, meus senhores... Um momento... Eu tenho experiência... Eu tenho experiência!

De repente o vozeirão do Vargas dominou tudo, **como um urro de toiro**. Diante do jóquei, sem chapéu, com a face a estoirar de sangue, **gritava-lhe que era indigno de estar ali, entre gente decente!** Quando um gentleman duvida do juiz da corrida, faz um protesto! Mas vir dizer que há ladrões, era só de um canalha e de um fadista, como ele, que nunca devia ter pertencido ao Jockey Club! – O outro, **agarrado pelos amigos, esticando o pescoço magro como para lhe morder, atirou-lhe um nome sujo**. Então o Vargas, com um encontrão para os lados, abriu espaço, repuxou as mangas, berrou:

– Repita lá isso! Repita lá isso!

E imediatamente aquela massa de gente oscilou, embateu contra o tabuado da tribuna real, remoinhou em tumulto, com vozes de ordem e morra, chapéus pelo ar, baques surdos de murros.

Por entre o alarido vibravam, **furiosamente, os apitos da polícia;** senhoras, com as **saías apanhadas, fugiam através da pista, procurando espavoridamente as carruagens** – e um **sopro grosseiro de desordem reles passava sobre o hipódromo, desmanchando a linha postiça de civilização e a atitude forçada de decoro...** Carlos achou-se ao pé do marquês, que exclamava, pálido:

– Isto é incrível! Isto é incrível! ...

Carlos, pelo contrário, achava pitoresco.

– Qual pitoresco, homem! É uma vergonha, com todos esses estrangeiros! (QUEIRÓS, 2018, p. 313-314)

Antes latente e prenunciada em mulheres incapazes de sustentar suas imagens individuais, as marcas configuradoras de uma identidade portuguesa surgem, de modo explosivo, quando se deflagra a confusão. Estariam todos, de fato, próximos da natureza e distanciados de um estilo civilizado, conforme o padrão europeu. Para expressar essa identidade associável a uma natureza indolente demais para individuar-se, Eça de Queirós recorre ao mundo às avessas com sua potente capacidade de revelação.

Durante os períodos de carnaval, toda vergonha, hierarquia, e barreiras de etiqueta não existiam, então, as atitudes e a comunicação eram reais e não possuíam os impedimentos do dia a dia. No caso particular do hipódromo, o resultado foi a emersão da natureza caótica, impondo-se à ilusão da ordem. De fato, ironizando Portugal, cuja cultura não consegue alcançar os padrões da civilização europeia, Eça de Queiros não deixa de ironizar também essa mesma civilização, cuja fragilidade parece sempre ameaçada pelo caos dos instintos. Os mundos às avessas são constituídos, portanto, como contextos reveladores, verdadeiras epifanias de um caos sempre à espreita:

No entanto, a massa de gente dispersava, lentamente, obedecendo ao oficial da Guarda, um moço pequenino mas decidido, que, em bicos de pés, aconselhava para os lados, numa voz de orador, «**cavalheirismo**» e «**prudência**»... O jóquei de paletó alvadio afastou-se, apoiado ao

braço de um amigo, **coxeando, com o nariz a pingar sangue**: e o comissário desceu para a pista, com um cortejo atrás, triunfante, sem colarinho, arranjando o chapéu achatado numa pasta. A música tocava a marcha do Profeta, enquanto o desgraçado juiz das corridas, o Mendonça, encostado à tribuna real, com os braços caídos, aparvalhado, balbuciava num resto de assombro:

– Isto só a mim! Isto só a mim!

O marquês, num grupo a que se juntara o Clifford, Craft, e Taveira, continuava a vociferar:

– Então, estão convencidos? Que lhes tenho eu sempre dito? **Isto é um país que só suporta hortas e arraiais...** Corridas, como muitas outras coisas civilizadas lá de fora, **necessitam primeiro gente educada**. No fundo todos nós somos fadistas! Do que gostamos é de vinhaça, e viola, e bordoadada, e viva lá seu compadre! Aí está o que é!

Ao lado dele, Clifford, que no meio daquele desmancho todo esticava mais correctamente a sua linha de gentleman, mordida um sorriso, assegurando, com um ar de consolação, que conflitos iguais sucedem em toda a parte... Mas no fundo parecia achar tudo aquilo ignóbil. Dizia-se mesmo que ele ia retirar a Mist. E alguns davam-lhe razão. Que diabo! **Era aviltante para um belo animal de raça correr num hipódromo sem ordem e sem decência, onde a todo o momento podiam reluzir navalhas**. (QUEIRÓS, 2018, p. 314-315)

A desordem também revela o fato de que Portugal tinha a sua própria cultura, não estando preparado para a mudança que almejavam. Não à toa, o narrador define o evento como um evento de clima de arraial. O resumo do que foi a tentativa de incluir uma modalidade “civilizada” de esporte se deu com a reflexão posterior de João da Ega: “Não há inglês, por mais culto e espiritualista, que não tenha um fraco pela força, pelos atletas, pelo sport, pelos músculos de ferro. E nós, os meridionais, por mais críticos, gostamos do palavreadinho mavioso” (QUEIRÓS, 2018, p.562). O palavreadinho mavioso é o resquício do romantismo, do ritmo compassado e vagaroso em que o país estava mergulhado e parecia não ter possibilidade de regeneração.

Após a confusão generalizada começar a arrefecer, o Marquês e Afonso da Maia lamentam todo o ocorrido e temem a impressão que Portugal deixa para os estrangeiros já que “[...] Lisboa vai-se saindo da concha...” deixando a impressão da derrota, que tornou-se irremediável:

Os outros voltaram-se. Era o Sequeira, com a face como um pimentão, entalado numa sobrecasaca curta que o fazia mais atarracado, de chapéu branco sobre o olho, e grande chicote debaixo do braço. Aceitou um copo de champanhe, e teve muito prazer em conhecer o Sr. Clifford... – **E que me diz você a esta sensaboria?** – exclamou ele logo, voltando-se para Carlos. Enquanto a si estava contente, pulava... **Aquela corrida insípida, sem cavalos, sem jóqueis, com meia dúzia de pessoas a bocejar em roda, dava-lhe a certeza que eram talvez**

as últimas e que o Jockey Club rebentava... E ainda bem! Via-se a gente livre de um divertimento que não estava nos hábitos do país. Corridas era para se apostar. Tinha-se apostado? Não? Então histórias!... Em Inglaterra e em França, sim! Aí eram um jogo como a roleta, ou como o monte... Até havia banqueiros, que eram os bookmakers... Então já viam! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1263)

Lisboa, ao “sair da concha”, impõe a cultura portuguesa e mostra que a ordem exigida em um hipódromo não combinava com a cultura de base popular lusitana, o modo de ser português iria sempre se impor.

Enquanto ainda pairava a dúvida de qual animal teria ganhado o páreo, os termos como bocejar, e tudo que remetia à sensação de exaustão junto à melodia desanimada, a “imobilidade melancólica” continua a apontar para algo findado, sem mesmo ter começado:

[...] no silêncio que se fez, de lassidão e de desapontamento, ondeou mais viva no ar, lançada pelos flautins da banda, a valsa de Madame Angot. Alguns sujeitos tinham-se **conservado de costas para a pista, fumando, olhando a tribuna – onde as senhoras continuavam debruçadas no parapeito, à espera do Senhor dos Passos**. Ao lado de Carlos, um cavalheiro resumiu as impressões, dizendo que tudo aquilo era uma **intrujice**. (QUEIRÓS, 2018, p. 309)

Além dos cavalheiros que continuavam a demonstrar o desinteresse pelo evento e as mulheres a retomar a “imobilidade melancólica”, os chamados Dog-carts, que também eram mal-arranjados, trotavam vagarosamente pelo espaço. Ainda houve uma última prova, que também não despertou a atenção da maior parte do público, que se mantinha distraído e disperso. Essa corrida, apesar de “menor”, mantinha o mesmo processo de carnavalização do prêmio principal, o trânsito entre a ordem e a desordem continua. Carlos é convidado para participar das apostas:

– Você quer entrar numa poule monstro, Maia? Quinze bilhetes, dez tostões cada um... Lá em cima ao canto da tribuna está-se apostando ferozmente... **A desordem fez bem, sacudiu os nervos, todo o mundo acordou...** Quer Vossa Excelência também, senhora condessa? (QUEIRÓS, 2018, p. 316)

Vê-se que continuam a trazer os elementos caros à pena de Eça de Queirós, como o despreparo feminino, o pretenso conhecimento sobre os temas e a inadequada parcela masculina totalmente sem classe, sem deixar de transparecer também os elementos de mistura, a desordem, a falta de hierarquia, grosserias em um mundo que estava às avessas:

Em cima, a um canto, num grupo de senhoras, foram com efeito encontrar uma animação – que quase fazia escândalo naquela tribuna silenciosa e à espera do Senhor dos Passos. A viscondessa de Alvim dobrava atarefadamente os bilhetes da poule: uma **secretariazinha** da Rússia, de bonitos olhos garços, apostava desesperadamente placas de cinco tostões, estonteada, já embrulhada, rabiscando com frenesi o seu programa. A Pinheiro, a mais magra, com um vestido leve de raminhos Pompadour que lhe fazia covas nas clavículas, **dava opiniões pretensiosas** sobre os cavalos, em inglês, enquanto o **Taveira, de olhos húmidos no meio de todas aquelas saias, falava de arruinar as senhoras, de viver à custa das senhoras... E todos os homens, acotovelando-se**, queriam fazer uma aposta com a Joaquina Vilar, que, de costas contra o rebordo da tribuna, **gordinha e lânguida**, sorrindo, com a cabeça deitada para trás, as **pestanas mortas, parecia oferecer a todas aquelas mãos, que se estendiam gulosamente para ela, o seu apetitoso peito de rola**. Teles da Gama, **no entanto, ia organizando a confusão alegre**. Os bilhetes estavam dobrados, era necessário um chapéu... Então os cavalheiros afectaram um amor desordenado pelos seus chapéus, não os querendo confiar às mãos nervosas das senhoras; um rapaz, todo de luto, excedeu-se mesmo, agarrando as abas do seu, com ambas as mãos, **aos gritos**. (QUEIRÓS, 2018, p. 319)

O total fracasso do evento e do objetivo proposto descreve, com clareza, a distância entre o ser e o parecer. O evento desportivo deturpado, com espaço físico e social postigo, fora desordenado por todos os fatores citados e encontra ecos na última aparição de Dâmaso, revoltado por ter sido criticado em suas roupas e comportamento:

Mas estou furioso, sabes? Implicaram com o meu véu azul. Isto é um país de bestas! Logo troça, e olhe que não creste a pele, e onde mora, ó catitinha? e chalaça... Uma canalha! Tive de tirar o véu... Mas já resolvi. Para as outras corridas venho nu! Palavra, venho nu! Isto é a vergonha da civilização, esta terra! (QUEIRÓS, 2018, p. 325-326)

Mesmo passando por isto que considerou absurdo, Dâmaso insiste em afirmar que o evento fora um sucesso. Em uma mirada irônica, Eça de Queirós traz, mais tarde, em uma conversa entre Dâmaso, Carlos e Maria Eduarda, mais um esforço do “péla”, ao tenta maquiar o fracasso do evento, pintando-o com um falso esplendor, resumindo:

:

– Pois Vossa Excelência – continuou ele, cheio subitamente de loquacidade – perdeu, que as corridas estiveram esplêndidas... Nós ainda não nos vimos depois das corridas, Carlos. Ah, sim, vimo-nos na estação... Pois não é verdade que estiveram muito chiques? Olhe, minha senhora, de uma coisa pode Vossa Excelência estar certa, é que **hipódromo mais bonito não há lá fora**. Uma vista até à barra, que é de apetite... Até se vêem entrar os navios... Pois não é assim, Carlos?

– Sim – disse Carlos, sorrindo. – Não é propriamente um campo de corridas... É verdade que não há também propriamente cavalos de corridas... Verdade seja que não há jóqueis... Ora é verdade que não há apostas... Mas é verdade também que não há público...

Maria Eduarda ria, alegremente.

– Mas então?

– Vê-se entrar os navios, minha senhora...

Dâmaso protestava, com as orelhas vermelhas. Era realmente querer dizer mal à força...

Não senhor, não senhor!... Eram muito boas corridas. Tal qual como lá fora, as mesmas regras, tudo.

– Até na pesagem, acrescentou ele muito sério, **falamos sempre inglês! Repetiu ainda que as corridas eram chiques.** (QUEIRÓS, 2018, p. 361-362)

Dâmaso perpetua a mentira sobre a beleza do hipódromo, assim como a organização do evento, acrescentando o destaque para as conversas em língua inglesa, lembrando que, mais que a admiração, existe a obrigação de dar mais valor à língua falada pelos povos que ele considerava superiores.

4.3 – Minas Gerais, a queda das aparências em um velório

Então comecei a rir, e o som do meu riso encheu o quarto como um toque de ressurreição
(Lúcio Cardoso, Crônica da Casa Assassinada)

A confluência entre textos variados é uma das estratégias da literatura considerada carnalizada, pois assim, o texto adquire uma identidade polifônica, um coral com diferentes vozes e, a partir delas, permite-se um desfile de vários pontos de vista. Em Crônica da Casa Assassinada, não existe apenas uma voz a narrar os acontecimentos e sim, um conjunto de vozes, cinquenta e seis escritos ao todo, o que crava a polifonia do romance através da diversidade de personagens com características únicas. Durante o decorrer do romance, os pontos de vista apresentados caminham para a mostra da destruição de uma família, em conjunto com sua propriedade, já carcomida pelo tempo e pelo descuido de anos. Duas personagens estão ali para acelerar esse processo: Timóteo e Nina Meneses.

A culminância do processo de destruição acontece no evento do velório de Nina Meneses. É nessa cena que se concentra a imagem da casa que começa a ser assassinada. Quando são abertas as portas ao elemento estrangeiro, ao outro, seus indivíduos começam

a morrer. Se a praça pública foi representada em Os Maias no Hipódromo, e lá podemos considerar o palco principal do carnaval e das suas ações, na Crônica, essa praça passa para dentro da casa e nela vai haver um contato livre e familiar entre as pessoas. O rito fúnebre é o momento em que os Meneses têm a sua casa invadida por desconhecidos, o que causa o rompimento da inviolabilidade da Chácara e, conseqüentemente, da intimidade da família.

A mistura está feita, o carnaval começa. Percebemos que, pela ótica das pessoas que viviam fora da Chácara, que os Meneses eram alvo apenas de especulações dos moradores de Vila Velha e poucas personagens, como o médico, o padre e o farmacêutico, tinham acesso, mesmo restrito, à intimidade da família. Esse era um dos assuntos mais inegociáveis para eles, como destaca o narrador:

Em que época, em que ocasião do passado teriam permitido uma tal **invasão** daquela casa, **uma tão absoluta quebra de suas severas leis**, uma entrega tão total à curiosidade dos vizinhos, que sempre haviam **esbarrado contra seus muros inacessíveis?**” (CARDOSO, 2015. p.477).

O episódio mostra que, apesar de todos os esforços, os Meneses não puderam impedir que sua intimidade fosse violada e são vítimas do julgamento social em uma série de acontecimentos que ocorrem durante o velório. A espetacularização desses acontecimentos só confirmou os boatos de que nada andava em ordem dentro da Chácara e a humilhação pública serviu para causar o “destronamento” dos “reis” de Vila Velha, que foram expostos ao ridículo.

A morte anunciada da personagem Nina Meneses inicia o processo de destronamento da personagem que, no período do seu aparecimento em Vila Velha, foi descrita como “uma rainha, que não merecia exilar-se naquela terra de marasmo e poeira”. O velório de Nina é descrito como um evento que não traz nenhum vestígio do glamour que ela portava. Como o corpo de Nina já vinha se decompondo ainda em vida, ela foi envolta apenas em um lençol de linho. Embora fosse o melhor linho que os Meneses possuíam, o lençol diferia de seus opulentos vestidos e joias, marcas registradas do seu reinado dentro da casa dos Meneses. Perante os moradores da cidade, acostumados com sua beleza e sensualidade, Nina foi simplesmente despejada no centro da casa da Chácara. Sobre essa questão, Sampaio afirma:

De fato, o devastado mundo exterior da chácara e dos seus moradores nativos contrasta com o da aparência de Nina, sensual e bem vestida que, entretanto, no embate com a hostilidade que a cerca, padecerá com o apodrecimento do corpo, qual Lázaro, cuja ressurreição é evocada na epígrafe do romance, retirada do Livro de São João, XI, 39,40, desvestindo-se do luxo para vestir a miséria humana da perecibilidade [...]

Podemos sugerir que a presença do lençol de linho para cobrir o corpo de Nina traz uma alusão ao tecido que cobriu o corpo de Jesus Cristo após sua morte. Como Ele, Nina percorreu a Via Crucis, viveu o sacrifício da dor e da doença que apodreceu seu corpo diante dos que nunca a entenderam, dos “inimigos” que a odiavam e, no caso de Ana, que desejou a sua morte. Ao voltar para a Chácara pela última vez, ela sabia que voltava para viver o seu calvário. Foi na Chácara que ela morreu, após longa e lenta agonia, qual Lázaro, com o corpo apodrecendo aos poucos. (SAMPAIO, 2018, p.104)

Após sua morte, padecente de tanta agonia, o corpo de Nina não significou mais nada. O reinado de Nina durou, sofridamente, até o seu último suspiro. Os seus inimigos, assistindo a sua agonia, só esperavam esse acontecimento para destroná-la. A narração do episódio segue trazendo mais indícios de carnavalização, ao mostrar que o corpo de Nina, que deveria ser o centro das atenções, tornou-se apenas o vago motivo para a invasão de tantos desconhecidos. O narrador continua:

Lá, como sucedera no jardim, envolveu-me uma atmosfera de festa muito pouco fúnebre. Dir-se-ia mesmo que a pobre morta, enrolada no seu lençol e estendida sobre a mesa, era um fator que muito poucos levavam em conta. A verdade é que se despersonalizara, já não era mais senão o motivo longínquo da reunião, e os visitantes, esquecidos, conversavam aos grupos, alguns até mesmo em voz mais alta do que o que seria conveniente. Julguei mesmo ouvir, partindo de um dos extremos da sala, uma risada que em vão se esforçava para ser contida. (CARDOSO, 1996, p.515)

Trazendo Nina como um objeto acessório, como uma desculpa para atravessar uma intimidade tão cara aos Meneses, este episódio é de suma importância para a visão da queda, do destronamento desse clã, pois é por meio dele que as últimas aparências da família mineira mostram sua condição falsa e patética, e eles são desmascarados para toda a cidade. Valdo é o narrador desse evento. Ao chegar perto de casa, percebe as estranhezas: “Assim que a estrada desembocou frente ao portão central, vi que este se achava aberto de par em par, como só acontecia por ocasião **de grandes festas**”

(CARDOSO, 1996. p.513) pois a Chácara era uma casa que só se abria quando corria a notícia de que dona Malvina Meneses descia ao jardim em sua cadeira de rodas. Seguindo seus pensamentos, prenuncia o fim da própria família:

Creio que não me será muito difícil reproduzir aqui alguns dos acontecimentos fundamentais que se desenrolaram durante o velório de Nina, e que tanto deram que falar à cidade de Vila Velha. **Acho mesmo que eles representam a culminância de uma série de fatos que de há muito vinham sendo comentados em voz baixa, e que concorreram singularmente para que se desmantelasse naquela comarca o prestígio da família Meneses, já tão abalada por sucessivos escândalos.** (CARDOSO, 2015, p.497)

Dentre os escândalos referidos por Valdo, estão contidos o suicídio do jardineiro, a tentativa de suicídio do próprio Valdo e a fuga de Nina Meneses para o Rio de Janeiro. Este quinto depoimento de Valdo, no bloco cinquenta e três, é que vai descrever ao leitor o processo de desmascaramento da “nobreza” mineira, a perda do prestígio no espetáculo patético, representado não só pelos próprios Meneses como também pelo Barão de Santo Tirso, outra figura emblemática e cheia de prestígio em Vila Velha. Como se vê, o aspecto que torna o velório de Nina associável à carnavalização, tal como descrita por Bakhtin, é seu caráter de profanação, vinda em princípio como dessacralização, destronamento, queda.

Como já salientado, Bakhtin afirma que os festejos carnavalescos permitiam atos violentos e injúrias, e dentro desses atos também poderiam ocorrer ações simbólicas que envolviam elementos fundamentais como deposição, travestimento, espancamento e insulto. O primeiro ato violento dessa cena se dá entre os irmãos Valdo e Demétrio. Confirmada a morte de Nina, o patriarca tenta livrar-se o mais rápido possível dos pertences dela. Faz isso de forma histérica e na presença de desconhecidos. Segue a narração de Valdo:

Mais adiante, junto à porta que que conduzia ao corredor, **vi um grupo que se comprimia, assistindo ao desenrolar de alguma coisa**, pois guardavam uma atitude de visível atenção. Aproximei-me, e ainda pude ouvir uma voz abafada que dizia:

- Oh, são roupas infetadas

Empurrando os que me vedavam a passagem – cediam-me lugar a contragosto, como se os furtasse de um espetáculo extremamente interessante -, compreendi logo do que se tratava (CARDOSO, 1996, p.516)

Era Demétrio, transformado, desganhado e furioso que atirava do quarto para o corredor os pertences de Nina. Ele sempre tão discreto, estava transformado: “tudo o que nele era habitualmente secreto, havia afluído à tona, e exibia-se, para quem o conhecia, **com um despudor quase ofuscante**” (CARDOSO, 1996, p516). Nesse momento, a máscara do patriarca começa a cair e o descontrole se evidenciava, pois estava com os movimentos

(...) nervosos, descontrolados, com essa pressa características de certos maníacos. Indiferente aos que o olhavam da sala – ele, sempre tão cheio de pudor nas suas atitudes... - prosseguia aquele trabalho como se do seu esforço dependesse qualquer coisa vital – por exemplo, a salvação do mundo. (CARDOSO, 1996, p.516)

O descontrole de Demétrio em meio à praça pública foi a tentativa de se livrar de tudo o que Nina representou e ainda representava para ele, mas essas atitudes se transformaram no início de seu próprio destronamento, com a exposição de uma face desconhecida por todos que estavam presentes ao espetáculo. Nesse processo, o descontrole só aumentava:

Mas a verdade é que ele não retirava simplesmente as coisas, mas arrancava-as do fundo, **e ao fazer assim exprimia uma violência**, um asco, **que era uma ofensa mortal ao ser a quem aquelas coisas haviam pertencido**. Não sei por que, mas naquele afã julguei vislumbrar **um ultraje que procurava alcançar Nina além túmulo** (CARDOSO, 1996, p.518)

Além do emprego da violência e dos insultos, a ofensa contra a memória de uma pessoa morta pode se encaixar na *mésalliance* profano x sagrado, a profanação dos pertences de Nina não era destinada a objetos ordinários, mas a um em especial, o vestido verde em que a personagem retornara do Rio de Janeiro e que tinha um valor muito significativo, tanto para Nina quanto para Valdo. Como disse o próprio Valdo, nesse momento, era como se Nina retornasse à vida através de suas roupas:

Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a sua extensão do seu batalhador significado. Mais fortemente ainda essa impressão se acentuou quando, do fundo de uma caixa, como se emergisse de um poço, apareceu um vestido verde que ela usara logo após sua última chegada do Rio. A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos (CARDOSO, 1996, p.518)

A profanação dos pertences de Nina só causou em Demétrio uma breve hesitação. A roupa só agravou o estado de espírito do homem que já estava visivelmente perturbado. Mesmo com o apelo de Valdo, Demétrio não seguiu um processo de respeito à morta, que já estava sendo tão ignorada pelos presentes. Demétrio fere algo sagrado ao próprio irmão:

(...) como se aquela roupa agravasse seu estado de espírito, e o zelo que o animava, **atirou-a fora brutalmente**. Uma presilha do vestido segurou-se em suas pernas: Demétrio, procurando desembaraçar-se, **vibrou na peça violento pontapé**, fazendo-a cair quase junto à porta **onde se acumulavam curiosos**. (CARDOSO, 1996, p.519)

Nesse momento, todos eram espectadores e, de certa forma, atores nesse processo de dessacralização dos irmãos Meneses. Ignorando os pedidos de Valdo, Demétrio continuou o espetáculo na frente dos curiosos, enquanto um tentava arrebatar o vestido das mãos do outro. O impulso instintivo emerge em Demétrio, que sempre recalcou a paixão que nutria por Nina e precisava se desfazer de tudo que lembrasse a cunhada, pois os seus vestidos eram símbolos muito potentes da sua presença. Ignorando mais uma vez os curiosos, parte para a agressão a Valdo e os dois entram em confronto, acontecendo mais um episódio violento, característico à folia carnavalesca. Demétrio diz o que Valdo considera mais uma ofensa à recém falecida:

- Está morta. Podre.

E como se **estas palavras brutais** tivessem desejado encerrar definitivamente o assunto, avançou e tomou-me o vestido das mãos. Senti o calor subir-me o rosto e estendi a mão para retê-lo – esquivou-se, e já ia atirar o vestido longe, **quando me atraquei com ele, disposto a impedir-lhe esse derradeiro gesto de agravo. Não cedeu, e durante algum tempo, abraçados, lutamos – por trás de nós ouvi comentários abafados**, Ana chegou a esboçar um gesto de intervenção, **duas ou três pessoas correram a separar-nos**. Mas eu não estava disposto a me dar assim por vencido, e **continuei a lutar, rodando agarrado com ele até junto à janela(...)** **Alguma coisa deveria realmente estar rompida, para que os Meneses assim se digladiassem diante de tantos olhares estranhos**. (CARDOSO, 1996, p.519)

Passado o primeiro ato e com os ânimos menos acirrados, ressalta-se que o recurso da sinestesia usado por Eça de Queirós para mostrar o clima pouco suportável no Hipódromo, também é utilizado por Lúcio Cardoso na cena do velório:

O calor era muito forte; agitavam-se leques, ventarolas improvisadas, abanadores – e de minuto a minuto surgiam à varanda, sem dúvida à **procura de ar fresco, homens que desapertavam os colarinhos suados(...)** Pacientes, alguns limitavam-se a enxugar com um lenço o suor que escorria da testa, enquanto outros, mais nervosos, iam de um lado para o outro **queixando-se de que já não aguentavam mais.** (CARDOSO, 2015, p.497)

Dessa forma, nessa “invasão” do ambiente, vê-se que os presentes puderam sentir o sufocamento e aprisionamento que a Chácara impunha aos seus habitantes por toda vida. É uma alegoria sobre o que Nina, Timóteo, Valdo e André sempre procuraram, ao tentar sair da Chácara, vislumbrando outros ares, o quanto era insuportável viver naquelas condições. A imagem de luxo associada aos tempos áureos da Chácara, nesse momento, já estava a se desfazer, pois o que sempre foi a curiosidade de todos da vila, adentrar nesse espaço tão místico da cidade, começava a se tornar algo insuportável.

O grande evento aguardado pela família Meneses, em especial, Demétrio, era a visita do Barão de Santo Tirso, figura emblemática na cidade por ser o único a ter o prestígio familiar comparado ao prestígio dos Meneses. Enquanto o corpo de Nina estava sobre a mesa, satisfazendo a curiosidade da população, a família só pensava na visita do Barão. Esse era o momento mais aguardado por Demétrio durante toda sua vida, já que essa visita era uma promessa que há muito se arrastava, e teve, com a morte de Nina, o instante mais adequado para acontecer. Demétrio, que tinha mandado enrolar o corpo de Nina ainda quente para adiantar essa famigerada visita, conseguiu, enfim seu objetivo.

As recorrentes recusas do Barão, segundo Ana Meneses, tornavam-se um ponto incômodo na vaidade do seu marido, e à medida em que o tempo passava, esse incômodo tornara-se uma obsessão:

Eu não sabia ainda que essa visita do Barão era a sua doença, a sua mais cara obsessão. Ou melhor, para ser justa e exprimir tudo o que vi e ouvi a esse respeito, direi – de toda a família Meneses. Porque, em nosso Município, era a única família que por bem ou por mal consideravam acima dos Meneses, não só pela fortuna, que se dizia imensa, como pela tradição, uns descendentes diretos dos Braganças lusitanos (CARDOSO, 2015, p. 109)

Demétrio não se conformaria até que a sua família fosse honrada pela outra família nobre da cidade, e assim, o reinado das duas seria equivalente: “Nada fazia, nada pensava que não girasse distante ou perto dessa possibilidade – era como se esperasse dela o selo final, a sanção definitiva da sua glória e da notoriedade de sua família. (CARDOSO, 2015, p. 109). Sobre isso, Jaqueline Freitas em sua dissertação de mestrado,

faz uma pertinente observação sobre a importância desse encontro tão esperado com o Barão:

Acentuando o declínio sofrido pelo patriarcado rural, a aparição do Barão apenas reitera o atual estado de precariedade desse estilo de vida. Uma vez que os títulos nobiliárquicos perderam seu valor institucional, com o fim do império e proclamação da república, o termo “barão” se sustentava apenas por consideração da comunidade local. A distinção e reverência dedicadas ao barão não possuíam nenhum reconhecimento legítimo pelo estado, apenas o da tradição que moldou a mentalidade dos moradores de Vila Velha. (FREITAS, 2017.p.93)

Veremos, no decorrer da análise dos fragmentos do episódio, que o Barão e sua família também viviam de forma muito distante do que aparentavam. O império das aparências não era exclusividade dos Meneses. Essa figura tão admirada também vivia de glórias passadas. Seu título não tinha um valor oficial e pertencia a um passado distante. A família Santo Tirso, tão coroada pelos Meneses e os outros habitantes de Vila Velha, é a próxima a ser destronada em praça pública.

O acontecimento da morte de um familiar era o momento propício para a tão esperada visita. Nina foi levada, logo após receber a extrema unção, para a mesa da sala, sem muita objeção dos outros familiares, às vistas de todos os curiosos de Vila Velha. Valdo apenas lamentava todo o ocorrido: “Por mim, não sabia de coisa alguma, e olhava da varanda apenas as pessoas que entravam, lamentando que tantos aproveitassem aquela triste ocasião para **devassar** nosso reduto de família (CARDOSO, 2015, p.497)

A partir daí, o momento mais esperado começa a acontecer, mas não é o Barão o primeiro a entrar na sala e sim, uma de suas filhas. Nesse momento, Valdo parece surpreso com o que acaba de presenciar:

Foi nesse instante, e imerso em tão tristes cogitações que vi aproximar-se de mim uma **inquietante figura**. Era uma mulher de meia-idade, alta, os cabelos ainda pretos, que se trajava de um modo pomposo, **como se estivesse preparada não para um velório, mas para uma festa**. Via-se que seus **trajes eram ricos, mas fora de moda e com esse tom pretensioso que certos luxos emprestam às roupas de província**. (...) se tratava da filha do Barão de Santo Tirso, Angélica, proprietária de vários prédios no centro da cidade, e que o povo, talvez por despeito ou maldade, dizia afetada das faculdades mentais. (CARDOSO, 2015, p.498)

Enquanto na cena das corridas de cavalos de Os Maias, as moças apareciam em uma festa vestidas “com roupas de missa”, no velório, uma das personagens femininas

aparece com uma roupa de festa, um sinal da falta de educação formal tão cara às famílias abastadas. Mas, o detalhe da roupa fora de moda, apesar de glamourosa, já traz outro sinal do grande abismo entre o ser e o parecer em que essas famílias se encontravam. A família do Barão começava a retirar os esqueletos do armário a partir desse encontro, pois a cena permite o entendimento de que eles também viviam de glórias passadas. Além disso, assim como os Meneses, os Santo Tirso possuíam um membro familiar recluso por, aparentemente, sofrer de transtornos mentais, pois se vê que Angélica parece padecer desse mal. A idealização das famílias perfeitas vai se desfazendo em praça pública. Continuando o encontro entre Angélica e Valdo, mais detalhes inquietantes vão aparecendo.

E enquanto falava, desfazia-se numa graça estranha e deliquescente, em gestos e atitudes estudados, **como se toda ela se esforçasse para conter alguma coisa que ameaçava lhe escapar**. Olhei-a, sem poder conter um estremeamento de desprazer: **branca, sua pele como que fora colada aos pedaços, e resumava um óleo vagaroso, como o que supura de certos modos**.

- A senhora deseja...

Ela brandiu o leque:

- Vi tantas roupas no chão. O senhor desculpe, talvez a ocasião não seja propícia...

- Pode falar, minha senhora.

Ela animou-se, e sob os **longos cílios, excessivamente longos para serem naturais, seus olhos tiveram um clarão de cobiça**:

- Não sei se sabe, mas temos na cidade um orfanato para meninas. Se não fosse incômodo...

Senti-me estupefato: **ousaria ela pedir as roupas – aquelas roupas – as que Demétrio jogara fora como infectadas?**

- Se não fosse transtorno – continuou ela imperturbável -, gostaria de aproveitar aqueles vestidos para as pobres órfãs.

Olhei-a, sem saber o que responder. Ela sorriu-me de novo, e de novo **senti aquela impressão de mal-estar**.

- Mas a senhora sabe...

- Sei, sim. Mas acredite, nada há provado ainda neste sentido. A medicina...

- Não seria melhor adotar uma atitude preventiva?

Ela bateu-me com o leque como se eu tivesse dito uma leviandade:

- Oh, Senhor Valdo, que ideia! Se soubesse como essas meninas são necessitadas...

Calou-se. Nada mais tínhamos a dizer um ao outro, evidentemente, mas ela não se afastava, fitando-me com os olhos quase cerrados.

- O que quiser, minha senhora, está tudo à sua disposição. (CARDOSO, 2015, p.499)

A artificialidade de Angélica e seu aspecto, que beira o asqueroso, lembram as formas aristocratas e caricatas desenhadas por Eça de Queirós no episódio das corridas.

A pele que supura e a imagem que provoca mal-estar espelha o processo de deterioração daqueles antigos abastados de Vila Velha que não conseguem mais esconder a parte que está a apodrecer. O conjunto de trejeitos de Angélica é um dos fatores que mostra que algo estava muito errado na chegada daquela família, pois tudo dava a entender que eles também estavam mal financeiramente, que viviam também de aparências, e que a família do Barão vinha sustentada apenas pelo título imperial, pela força do nome. Os olhos de cobiça de Angélica – já descrita como artificial e estranha - miraram o valor comercial dos opulentos vestidos de Nina, pois mesmo sendo consideradas inservíveis por conta da doença da morta, poderia significar a renovação, a troca de um guarda-roupas de suas vestes já consideradas tão fora de moda. Dando continuidade ao espetáculo do aparecimento da família do Barão, o narrador prossegue:

Um burburinho e três pretos que chegavam correndo traziam o mais importante acontecimento:

- Senhor Valdo, Barão!

A essas palavras, como que uma corrente elétrica percorreu os personagens que se agrupavam na varanda, atingiu a soleira da porta, ganhou a sala:

- O Barão!

E o rastilho, contaminando os que se achavam lá dentro, causou uma espécie de zumbido: outras pessoas surgiram à porta, empurrando-se, na ânsia de vislumbrarem o recém-chegado.

Mas o Barão ainda vinha longe. **Na aleia principal do jardim, àquela hora queimada por um sol impiedoso, avançava um automóvel de aspecto antigo, barulhento e rodeado de fumaça, que sem dúvida transportava a nobre família.** (CARDOSO, 2015, p.499)

O transporte que trazia a ironicamente intitulada *nobre família* reafirma a mesma imagem de decadência, de algo que caminha aos trancos e que, por pouco, não parara definitivamente de funcionar. O transporte decadente de propriedade do Barão vem de encontro à descrição de sua forma física, expressa por Valdo:

Seguindo a Baronesa, que trazia uma expressão severa e plácida, logo em seguida (...) pequeno, carregando um embornal suspenso no braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. Ao seu encontro veio logo Demétrio “pálido de emoção” (CARDOSO, 2015, p.500)

A aparência física diminuta do Barão contrasta com a importância e a grandiosidade presumida em torno de sua figura, tão estimada por Demétrio. Este, na presença do Barão, perdeu a compostura, que era uma de suas características mais

marcantes e, segundo seu irmão Valdo, teve uma atitude totalmente dissonante do seu comportamento habitual: “E num assomo, inacreditável naquele homem reservado, atirou-se aos braços do recém-chegado, antes mesmo que este fizesse o menor gesto para acolhê-lo: - Que desgraça, Senhor Barão! (CARDOSO, 2015, p.500).

O patriarca, tão avesso aos contatos sociais e com atitudes por vezes desdenhosas a todos os habitantes da vila, rebaixa-se na presença do homem que é seu objeto de admiração. A figura que tanto causava a fixação de Demétrio, vivia de aparências, pois seu título imponente tinha uma validade meramente simbólica, amparada em um passado imperial. Na realidade, a sua imagem era grotesca. Valdo continua seu depoimento dizendo que o barão subia *majestosamente* a escada, mas, logo em seguida, evidencia o contraste entre a figura idealizada e o ser real:

Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. (...) O Barão foi acomodado em uma espécie de trono, guardado exclusivamente para ele nesse momento solene e “seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como se olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a uma chalaça brutal” (CARDOSO, 2015. p.500).

Estando devidamente acomodado na sala dos Meneses, o Barão espera o afastamento dos curiosos e protagoniza mais uma cena controversa:

(...) retirou o embornal do braço, abriu-o, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. (Por esta época já se achava **ele dominado pelo demônio da gulodice**, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia, não podia separar-se daquele saco de alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. **Flácido**, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começara a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e **que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado**, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente. De longe, mal ousando furtivos olhares (diziam-no senhor das mais ricas terras de Portugal...), as pessoas comentavam: “É o Senhor Barão que está comendo”, e não havia nisto nenhum escândalo, **como se fosse muito próprio da raça dos barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices**. (CARDOSO, 2015, p. 500)

Na religião católica, a carne é responsabilizada por muitas das fraquezas humanas e essas fraquezas precisam ser controladas. A gula está entre os sete pecados capitais, que se opõem às sete virtudes, é a antagônica da temperança e é um vício que desregra a faculdade apetitiva da alma humana. Clímaco apresenta a gula como o princípio de outros vícios, como a luxúria, a preguiça e a soberba. Ao atribuir ao Barão uma devoração incessante, Lúcio Cardoso faz uma caricatura dessa “aristocracia”, que sucumbe ao pecado da gula e denuncia a vida parasitária típica desta classe social. Ao inserir o embornal como acessório inseparável do Barão, o autor dá-lhe aspecto mais animalizado, pois o embornal é uma espécie de saco que geralmente serve de guarda para provimentos de cavalgaduras. A figura do Barão espelha o que Bakhtin afirma sobre os atos de comer e beber, que são indissociáveis aos festejos carnavalescos, aos atos cômicos e às imagens grotescas do corpo:

As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (...) O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (CLÍMACO, 2014, p.245)

Pode-se afirmar que esta imagem também é uma espécie de destronamento da personagem que povoava de forma quase santificada o imaginário da população de Vila Velha. Na visão de Bakhtin, a cultura carnavalesca tinha, dentre os objetivos, o riso, o cômico e o grotesco. O Barão e Timóteo Meneses alcançam essa dimensão grotesca. Dentre as muitas condutas carnavalescas, uma das principais é o ato de coroação para, mais tarde, ocorrer o destronamento; isso acontece com Demétrio e o Barão. Houve a quebra da certeza de que o Barão era alguém distinto e digno de respeito. Sua chegada ironicamente denominada como majestosa e o rebaixamento de Demétrio perante uma figura que era sua obsessão, promovem a queda dessas autoridades aos olhos de todos os curiosos presentes no velório. Há, todavia, uma aparição ainda mais inusitada. Trata-se de Timóteo:

(...) um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo, veio chegando do corredor - veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba da sua espuma, e de repente, sem qualquer espécie de aviso prévio, com a brutalidade das grandes surpresas, **aquele espetáculo estatelou-se aos nossos olhos**: Timóteo,

numa rede, conduzido por três pretos, provavelmente os mesmos que tinham vindo comunicar a chegada do Barão. (...) O certo é que ali estava: a rede, **penosamente** sustentada por dois homens na parte de trás e um na dianteira, balançava-se à entrada, sem que ninguém conseguisse adivinhar de pronto do que se tratava. (CARDOSO, 2015, p.501)

A rede, já carcomida pelo tempo, parecia ter sido retirada, às pressas, de um depósito de velharias. Vale ressaltar que havia um pacto antigo entre Timóteo e Nina Meneses sobre a destruição da família, mas muito antes do primeiro encontro entre os dois, Timóteo já era um ser aprisionado, excluído pela família, como exposto por Betty, a governanta da casa:

Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse as suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais a sua triste mania. (CARDOSO, 2015, p. 56)

Timóteo recusou-se a seguir as vontades da família, de ser um legítimo Meneses e escolheu uma espécie de máscara para desafiar a todos. Embora essa “fantasia” de algum modo o ferisse, ela representava uma arma de aniquilação, a “pá de cal” posta sobre a falsa dignidade que os Meneses sempre tentaram ostentar:

[...] Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara à minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que me degradei, porque, sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. **Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte.** (CARDOSO, 2015, p. 509-510)

O travestimento de Timóteo não é apenas acessório, é uma resposta à opressão sofrida durante toda uma vida. Ele escolheu o velório, como momento propício para revelar ao mundo a sua existência. Timóteo é uma criatura contrastante. A sua aparição subverteu toda uma ordem, um mundo falsamente ordenado que os Meneses insistiam em manter: o lado oculto da derrota, tão mal escondida sob uma capa de prestígio. Ainda sob o efeito da surpresa, Valdo continua o seu depoimento:

O que havia dentro dela, e que eu reconheci imediatamente, é que era extraordinário. Ah, como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. **Não era propriamente gordo, mas imenso**, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o **vapor que segrega um charco**. (...) Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, **modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um Bonzo morto do que a uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras**. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros, mas não eram cabelos tratados ou que tivessem merecido sequer a pena de um gesto de atenção: eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede – duas raízes improvisadas que escapulisses **de um tronco maltratado por anos**. (CARDOSO, 2015, p.501-502)

Os festejos carnavalizados tinham também como característica o rebaixamento de formas elevadas e esse rebaixamento poderia ser traduzido como situações que trouxessem tanto o riso, como outras sensações, a exemplo do horror e da repulsa. O travestimento, situações de animalidade ou qualquer coisa que destoasse da beleza clássica ou canônica, faziam parte desse rebaixamento. A descrição de Timóteo feita por Valdo considera um grau intenso de rebaixamento e proximidade com aquilo que se entende por grotesco.

Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. **Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele**. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas **terrível e sereno**. (CARDOSO, 2015, p. 502)

Bakhtin explica que a palavra “grotesco” se originou nos fins do século XV, quando pesquisadores encontraram, durante escavações em Roma, mais precisamente nos subterrâneos das Termas de Tito, uma espécie de pintura ornamental a qual denominaram de *grottesca*, palavra derivada do italiano *grotta* (gruta). Mais tarde, outras obras semelhantes foram encontradas em outros locais da Itália. Essas obras tinham características curiosas, pois mesclavam formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se mesclavam entre si. Assim, segundo Bakhtin, o termo grotesco “metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência”

(BAKHTIN, 2002, p. 28). Bakhtin traz, ainda, a relação do grotesco com a visão carnavalesca:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. (...). O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 2002, p. 43.)

Complementando o pensamento de Bakhtin, Kayser reforça que o conceito de grotesco foi adquirindo mudanças ao longo do tempo e dos movimentos estéticos, mas manteve a definição de algo que suscita riso e pavor e desarmoniza a ordem social:

Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (KAYSER, 2003, p.31)

Dando sequência ao momento triunfante da aparição de Timóteo, a rede estava detida em meio a sala, “os portadores do extraordinário carregamento duvidaram um momento, e logo, batendo palmas, Timóteo fez baixar a rede e aprestou-se pra descer” (CARDOSO, 2015, p.502). Foi nesta hora que o chefe da família percebeu o que acontecia; ouviu-se na sala uma espécie de urro mortal e Valdo, certo de que alguém tomara uma punhalada, observou a sua volta:

Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida – **e pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino**, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixa inerte sobre a mesa, do que defender, trapunha humano, a essência mortal que o compunha. (CARDOSO, 2015, p.502)

Timóteo carnavalizou o episódio do velório, transgredindo toda e qualquer forma de autoridade a que fora submetido durante a sua existência. Dessa forma, saindo

das sombras que o aprisionavam desde o rompimento com a família, exibia-se como representação de tudo que os Meneses tentaram esconder e assim, golpeava a família; em especial, golpeava a figura que Demétrio representava. Essa vergonha mortal que o patriarca sentiu e a sua reação, ao perceber que seu orgulho fora ferido em meio a tantos desconhecidos, parecem integrar as várias camadas dos rituais de destronamento. Conforme Bakhtin, elas trazem morte e renascimento:

(...) todas as cenas de batalhas, brigas, golpes, ridicularizações, destronamentos, tanto de homens (os representantes do velho poder e da velha verdade) como de coisas (os sinos), são tratados e estilizados no espírito da festa popular e do carnaval. Eles são, portanto, ambivalentes: a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo, todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce. (BAKHTIN, 2002, p.189)

Esse momento de destruição e destronamento de Demétrio é o oposto do rito de coroação. Ele, que sempre foi legitimado e respeitado como o grande patriarca da família, a partir daí foi despojado de sua aura de poder, mas, nessa queda, acontece um processo regenerador, próximo ao renascimento. O primeiro a sentir-se regenerado com toda essa “festividade” é Valdo, que fica especialmente extasiado com a atitude de Timóteo. Em toda a narrativa, é a primeira vez que os irmãos surgem unidos. Valdo e Timóteo unem-se para assistir a morte do irmão mais velho, modelo de poder que já não cabia naquele ambiente:

Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra. Quanto a mim, confesso: o sentimento inicial, que foi o de uma extrema surpresa, **e onde se misturavam resquícios de repulsa, cedeu lugar a um sentimento soterrado de orgulho**, indefinido ainda, mas que mergulhava nas raízes no mais fundo do meu ser: ah, porque eu também sentia que era Demétrio o fundamentalmente atingido com aquele gesto, e era ele quem pagaria mais caro, **com o preço total da sua demissão e da sua vergonha**. (CARDOSO, 2015, p. 475)

A ferida moral provocada pela aparição de Timóteo no orgulho de Demétrio também representa para Valdo a abertura de uma nova realidade, uma nova possibilidade existencial, livre dos grilhões que a imobilidade do passado impunha a cada habitante do casarão:

[...] Era isto o que afinal vinha explodir ali, a despeito de todos os esforços que eu poderia tentar, pois o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, **necessitando eu desse ato de violência para compor a trama de coisas despedaçadas de que compunha a minha existência – a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos.** Confesso: não tardou muito, e o sentimento que me tomou **foi o de euforia, de uma estranha euforia, aliás.** Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor? [...]. (CARDOSO, 2015, p. 477).

Com Timóteo no centro das atenções, podemos ver no velório o chamado mundo inverso, a mudança, o rito de passagem. Neste momento, com o irmão destronado, sem exercer a autoridade que, de certa forma, já estava comprometida, Timóteo, o irmão destituído do convívio familiar por tanto tempo, detém o poder. Nina precisou morrer para que a Chácara cedesse, talvez, a um novo mundo, e os outros habitantes da Chácara pudessem ter a chance de uma nova vida. Timóteo, enterrado em vida em sua prisão/sepulcro/quarto, aparece no momento oportuno para derrubar seu opressor. Após conseguir o feito de destronamento, foi cumprir a promessa de levar violetas ao corpo da falecida, mas ao ver em André, a imagem do jardineiro Alberto, Timóteo protagoniza mais uma cena controversa:

A certa altura, desviando enfim a vista do rapaz [André], e como se fosse uma resposta cujo sentido ninguém entendesse, julguei tê-lo visto **erguer a mão e desferir uma bofetada no cadáver. Sim, uma bofetada.** Mas juro que como não sei qual foi o motivo - e esta dúvida até hoje ainda me persegue o pensamento. Para demonstrar somente seu pouco apego às convenções humanas? Não o creio, pois já não tinha mais necessidade disto - ultrapassara todas as fronteiras. **Para desafiar alguma força oculta, tocada à sombra da morte?** É possível. A verdade, reafirmo, é que jamais pude apreender o significado de gesto tão estranho. (CARDOSO, 2015, p. 505)

A atitude de Timóteo significa uma ruptura no contrato que postula o respeito aos cadáveres, um interdito. É a *mésalliance* da cena: a mistura do sagrado (o rito fúnebre) com o profano (o vilipêndio de cadáver). Esse ato cometido por Timóteo é considerado tão grave quanto o incesto, pois, como afirma Bataille “o cadáver deve ter sido sempre, por parte daqueles de que, vivo, ele era companheiro o objeto de um interesse, e devemos pensar que, vítima da violência, seus próximos tiveram a preocupação de preservá-lo de novas violências” (BATAILLE, 2014, p.30). O ato violento contra o corpo estendido de

Nina, que já havia sido vítima de André, que revoltado com Deus, cuspiu no cadáver, é mais um da série de atos praticados por Timóteo que também podem ser enquadrados como exemplos do mundo às avessas, já que o rito fúnebre, que exigia um momento solene e, no mínimo, respeitoso, transformou-se em uma espécie de momento desordenado e em certo ponto, festivo.

Não só a morte de Nina se fez necessária a esse processo de renovação, Timóteo também precisou morrer para que o passado dos Meneses fosse com ele. A encenação da sua morte é a culminância do processo de destronamento familiar:

(...) antes que eu [Valdo] pudesse saber do que se tratava, vi que ele [Timóteo] rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia. Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque – atingido, rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as joias que trazia amontoadas sobre o corpo. **Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fugisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos, e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado.** (CARDOSO, 2015, p.546)

Timóteo, ironicamente, era o único membro da família que poderia salvar os Meneses da total ruína financeira, atenuar o endividamento que se arrastava por tanto tempo, já que tinha em seu poder as joias da matriarca, as remanescentes coisas de valor dentro da casa em ruínas, mas preferiu tê-las em seu poder como esse entulho luxuoso, de estetismo decadente e que acabou, com sua morte, separado e disperso como tudo o que restava dos Meneses, sem herdeiros, sem esperança de perpetuação. Dessa forma, Timóteo conclui seu objetivo primordial, o de destruir a vida de aparências da família que tanto o oprimiu. Restam da outrora pomposa família, André e Valdo, livres para reconstruírem suas vidas. Apenas Ana Meneses se enterra viva na Chácara, vivendo de lembranças tortuosas do passado e presa dentro de uma casa que já vinha há tempos em franco esfacelamento e que é a última a tombar, violada por bandidos, com a natureza apoderando-se do que restou.

Ao analisarmos os trechos das duas cenas, vemos que, em toda tentativa de manter as aparências existe uma conversão. Em *Os Maias* vemos a transformação do hipódromo em arraial, do espaço de elite e de competição em festa popular, da valorização da raça pela força e capacidade competitiva em celebração igualitária. Em *Crônica da Casa Assassinada* temos a transformação do rito solene e fúnebre em momento festivo e grotesco. Através do ritual sacro às avessas acontece a queda da máscara que os Meneses mantiveram por muito tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é tarefa fácil tentar percorrer duas narrativas de matrizes e autores aparentemente tão díspares, em busca de diálogos possíveis entre eles. Isso pode parecer uma tarefa demasiadamente pretensiosa, até impossível, talvez. Lúcio Cardoso, em “Confissões de um homem fora do tempo”, texto pertencente ao arquivo do autor, abrigado na Fundação Casa de Rui Barbosa, afirma: “Há muitas coisas que podem ser levadas em conta da minha aversão natural por certas coisas – os romances de Eça de Queirós por exemplo...” Embora o autor tenha admitido essa aversão, ao confrontarmos as consideradas obras primas dos dois escritores em questão e analisarmos trechos das narrativas, vemos que os dois valeram-se de processos discursivos similares e simultaneamente diversos e escolha de temas parecidos para desenhar o período histórico e político em que viviam.

Bakhtin (2010) discute a ideia de atemporalidade como uma das características da obra literária e afirma que o discurso literário dialoga com as condições de produção e contextos específicos, mas que o texto literário alcança uma potência muito maior quando inserido em outros tempos. Portanto, uma obra tem suas características inseridas em seu tempo, mas não se pode fechá-la nesse tempo específico: “sua plenitude só se revela no grande tempo” (BAKHTIN, 2010. p.16). Apesar de Eça de Queirós ter publicado *Os Maias* em 1888, e os tipos narrativos por ele desenhados pertencerem à sociedade da sua época, a presença das suas ideias e de suas obras persistem mesmo tanto tempo após a sua morte e é possível reconhecer que os temas de sua escrita e de suas críticas foram similares aos dos anos 1930, contemporâneos de Lúcio Cardoso e que continuam muito atuais. Grande parte da sociedade atual padece dos mesmos males da sociedade queirosiana e cardosiana: a importância excessiva com as aparências, o falso moralismo, as relações pessoais pautadas por interesse, os jogos de poder, a improdutividade, a decadência política, os preconceitos sociais, religiosos, culturais e ideológicos, entre outros fatores retratados em suas obras.

Eça de Queirós foi um homem consciente do seu papel de artista revolucionário e tinha claros objetivos ao fazer denúncias diante do Estado, do clero e da família, com seus medos, preconceitos e vícios. Isso era feito de forma direta ou indireta, geralmente repleto de fina ironia. Através da sua literatura, desde a germinação de *As Farpas*, o autor exerceu uma forma muito particular de combater e tentar intervir nas mazelas por ele

observadas dentro e fora de Portugal. Lúcio Cardoso, apesar de ser acusado de não aderir à militância política e ideológica do seu tempo, não agiu de forma diferente e ergueu o punhal contra os vícios que contaminavam Minas Gerais: a família mineira, o jesuitismo mineiro, a religião mineira. Através dos dramas humanos e personagens carregadas de ambiguidades, foi combinando os fatos históricos em que cada um estava inserido, trazendo a representação social através das famílias, com as personagens e suas relações entre si, com o modo como a sociedade impõe regras materiais, morais e religiosas. A representação feita por Lúcio Cardoso expõe sua crítica às instituições cheias de normas, extravagâncias e superficialidades. Os dois autores apresentam setores sociais que, tentando manter as aparências e a esperança da perpetuação da família e de suas tradições, tornam-se estéreis, improdutivas e fadadas ao fracasso.

A literatura comparada nos permitiu interligar essas obras por meio de suas semelhanças e diferenças, separadas por temas que, mesmo divididos, não se excluem, pois se completam e formam um todo que coincide com essa tese. No primeiro capítulo, procuramos explorar as famílias que, aristocratas, estão em processos parecidos de decadência. Apresentando os pares de patriarcas, esposas e filhos, faz-se um paralelo de como os autores trazem elementos externos que desestabilizam a relativa ordem dessas elites centenárias e vão funcionar como forças motrizes a acelerar todo o processo de finitude: as mulheres. As “deusas” que chegam e assumem seus espaços, contrariando o senso comum de que deveriam ser silenciadas pelas instituições e submissas ao poderio masculino, devolvendo suas insatisfações em ações transgressivas. Nas entrelinhas dos textos, essas mulheres adquirem o poder e vencem uma série de batalhas, muitas vezes deixando de ser mero objeto de dominação masculina, para adquirirem contornos de sujeito.

No segundo capítulo, analisamos o Ramalhete e a Chácara, as edificações principais dos romances e as secundárias, como a Toca e o Pavilhão. Os castelos familiares são emblemas de prestígio e poder e do poder da família em suas faces externas, mas internamente, contudo, as suas paredes simbolizam o franco processo de ruína. Carregadas de ânima e corroídas pela ação do tempo, são cenários de decadência familiar e também sucumbem junto com os seus moradores. A ação do tempo nas casas é crucial nos dois romances, é a memória das histórias, as dos tempos áureos, representadas inclusive nas estátuas dos jardins, que vão se deteriorando, quando o fim de aproxima. Os autores trazem o “enterro” das propriedades como o enterro das famílias, das suas tradições, das suas normas e mesmo que algumas personagens consigam sair

desses ambientes, o cenário previsto é de incerteza, não há um vislumbre, sequer uma fagulha de esperança de perpetuação dos clãs.

O terceiro capítulo centra-se nas transgressões sexuais. Traço menos presente no universo queirosiano do que no universo de Lúcio Cardoso, essas transgressões ligadas à sexualidade desembocarão no incesto, tabu que subverte as regras religiosas, sociais e morais e é tratado como uma das vias da esterilidade e da extinção. Enquanto Eça de Queirós trabalha de forma mais voltada ao adultério e aos “deslizes” sexuais masculinos, Lúcio Cardoso vai mais além e traz a aproximação de personagens com a necrofilia, bem como transgressores que não se enquadram nos padrões de gênero, violando as leis da heteronormatividade e do patriarcado.

O último capítulo tem, como eixo, o revés dos mundos, procurando retratar a transformação de um hipódromo em arraial e de um funeral em carnaval, mostrando a quebra de barreiras hierárquicas e sociais, a queda das máscaras que entrega a distância existente entre o ser o parecer e o esforço inútil de manter as aparências que não mais se sustentam. Em todos os caminhos trilhados na pesquisa, é ponto pacífico que todas as personagens vagam em ações e atitudes decadentes e pessimistas e acabam caindo no vencidismo, na desistência, de modo que, no âmbito de suas individualidades, tudo caminha para um panorama repleto de fracassos e sem possibilidade de regeneração.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Teresa de. **Lúcio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira. **O sorriso de Monalisa: família e transgressão na Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso**. Tese de doutorado, UFF. 2014.

ASSIS, Machado de. **A causa secreta**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000182.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2020.

ATHAYDE, Tristão de. **Meio Século de presença literária**. In. Crônica da Casa Assassinada. Edição crítica de Mário Carelli. Allcaá XX. 1997. Scipione Cultural.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADINTER, E. **A morte do patriarcado. Um é outro; relações entre homens e mulheres**. (5a ed., Carlota Gomes, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. (1986)

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. (Tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (et al.). São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018

BALANDIER, Georges. **O contorno: poder e modernidade**. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARROS, Fernando Monteiro de. **Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre**. Revista Só Letras. 2014

BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BESANÇON, Guy. **Notas clínicas e psicopatológicas**. Tradução de Ligia Vassalo. In. Crônica da Casa Assassinada. Edição crítica de Mário Carelli. Allcaá XX. 1997. Scipione Cultural.

BOURDIEU, Pierre: **A dominação masculina**. Trad.: de Maria Helena Kühner. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994a.

_____. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In. *Crônica da Casa Assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. Allca XX. 1997. Scipione Cultural.

BOSI, A. (Org.). **Cultura brasileira, temas e situações**. 2ªed. São Paulo: Editora Ática, 1992. 224p.

BOTOSO, A. 2018. **O romance do adultério: uma leitura de O primo Basílio, de Eça de Queirós**. *Fólio - Revista de Letras*. 6, 2 (mar. 2018).

BRUNEL, P. et all. **Que é literatura comparada?** Tradução Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Edusp. (2006)

CABALA, Frederico van Erven. **Rir para ruir: o cômico e o grotesco no quarto proibido da casa assassinada**. *Literata*. Ilhéus. Vol. 8/1. 2018

CAMPOS MATOS, A., org. **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 2. ed. revista e aumentada, 1988.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In *A personagem de ficção*. 3ed. São Paulo. Perspectiva, 2004.

_____. *Literatura e cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros*. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Nacional, 1965.

_____. **Literatura Comparada**. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Elisabeth da Penha. **Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**. 2010. 225f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli. 2 ED. Scipione Cultural. (1996)

_____. **Crônica da casa assassinada**. 14 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2015

_____. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. **Crônica da casa assassinada - A véspera do livro**. *Jornal do Brasil*. Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 27 abr. 1958. Entrevista concedida a Walmir Ayala.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970

_____. **Maleita**. Rio de Janeiro: Schimdt, 1934.

_____. **O desconhecido**. In:---. Três histórias da província. Rio de Janeiro: Bloch, 1969, p. 116.

CARELLI, Mário. **A música no sangue. Crônica da Casa Assassinada**. Edição crítica. Allca XX. 1997. Scipione Cultural.

_____. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912- 1968)**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988

CARVALHAL, Tania Franco. **Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil**. Anais do I Congresso ABRALIC. Porto Alegre: UFRGS, 1988, vol. 1, p. 15.

_____. **Literatura Comparada**. São Paulo: Série Princípios Ática, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CLÍMACO, São João. **A Santa Escada**. Tradução da versão de Frei Luis de Granada por João Mendes de Almeida Júnior. São Paulo: Cultor de Livros, 2014.

CODATO, Henrique & VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **O incesto no livro e no filme Lavoura Arcaica**. Revista Todas as Musas. Ano 02. Número 02. ISSN 2175-1277. 2011

COELHO. Jacinto do Prado. **Para a compreensão d'Os Maias como um todo orgânico**. Ao contrário de Penélope, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976.

COHEN, Cláudio e GOBBETTI, Gisele Joana. **Abuso sexual infrafamiliar**. Revista Brasileira de Ciências Criminais, v. 6, n. 24, p. 234-243, 1998. Acesso em: 11 nov. 2020.

COHEN, Claudio. **O incesto um Desejo**. São Paulo. Editora Casa do Psicólogo 1993.

CORRÊA, Mariza. “Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil”. In: CORRÊA, Mariza (Org.). **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. Campinas (SP): Unicamp, 1993.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo. Ática. 1994

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUARTE, Dulce Almada. **Literatura e identidade: uma abordagem sociocultural**. Cultura, revista semestral do Ministério da Cultura de Cabo Verde. Praia, n. 2, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas; SALLES, Juliana Rodrigues. **Ironia em moto perpétuo: Eça de Queirós e as cenas portuguesas**. *Légua & Meia*, Brasil, n. 9, v. 1, p. 180-196, 2019.

ELIADE. Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. Tradução Ivone Castilho Benedetti; revisão da tradução Marina Appenzeller]. - 2a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas El. F150s **Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós**. / Alana de Oliveira Freitas El Fahl. – Salvador, BA, 2009.

FAIMAN, Carla Júlia Segre. **Abuso Sexual em Família: a violência do incesto à luz da psicanálise**. São Paulo. Casa do psicólogo. 2011

FONSECA, Ana Margarida. **História e utopia: imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais**. In: Congresso Internacional da Associação Portuguesa de literatura comparada, 4, 2001, Evora (Universidade de Evora). Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Evora: Universidade de Evora, 9-12 maio 2001.

FREITAS. Jaqueline De Almeida. **Corpos Mortos, Casas Em Ruínas: Memória E Espectro Em A Menina Morta E Crônica Da Casa Assassinada**. Dissertação de mestrado. UFSJ. 2017.

FREUD, S. **O mal estar da civilização**. In. FREUD, S. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro, Imago, 1980. V. 21

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In J. Salomão (Ed.), Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. VII, pp. 117-229). Rio de Janeiro: Imago.

_____. **Totem e Tabu**. São Paulo. Penguin-companhia. 2013

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. Apresentação de Roberto da Mata. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: São Paulo Cultrix, 1973.

GAY, P. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HERDER LEXICON. **Dicionário de símbolos**. 5ed. Ed. Cultrix. São Paulo, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Ensaio de Semiologia**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LAFETÁ, João Luiz Machado, 1946. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo, Duas Cidades. 1974.

LEVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares de parentesco**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

LIMA, Isabel Pires de. **As Máscaras do desengano**. Para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós. Ed. Caminho, SA., Lisboa, 1987.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LIMA, Marcos Hidemir de. **Transgressão feminina em Crônica da Casa Assassinada: uma análise sobre Nina e Ana**. Acta Scientiarum. Maringá, V.38 n.03 p,281-290. 20016

LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. **Cenas de amor em romances do século XXI**. Salvador: Quarteto, 2017.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOPES, Oscar. **Álbum de família. Ensaio sobre autores portugueses do século XIX**. Editorial Caminho. Lisboa. 1984

LOREDO NETA, Maria Madalena. **Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude**. 2007. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MATOS, Alfredo Campos. **Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho. 2000.

MATOS, Xênia Amaral. **O Gótico em Eça de Queirós**. - 2019. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**. 25ed. Ed. Cultrix. São Paulo, 1999.191

MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro. Editora Caetés. 2004

MONTEIRO, Romildo Biar (2020). **Entre o verso e o anverso da feminilidade: o mal em Crônica da Casa Assassinada**. Revista Opiniões (17). 104-126.

MORETTI, Franco. 1950. **Signos e Estilos da Modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Tradução de Maria Beatriz de Medina; revisão técnica de Luiz Manoel da Silva Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia da ciência**. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2001

_____ (2006). **Crepúsculo dos ídolos** (P. C. de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1980). **Para Além do Bem e do Mal** (P. C. de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

ORTIGÃO, Ramalho – **As Farpas**, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1942-1946. 15 vols.

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa. Resposta à decadência**. Criar Edições. Curitiba. 2002

POE, Edgar Allan (1981). **A queda da casa de Usher**. In Edgar Allan Poe, Histórias extraordinárias (pp. 7-27). São Paulo: Abril Cultural.

POKULAT, Luciene Figueiredo. **A teoria da Carnavalização em Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária**. Revista Literatura em Debate, v.6, n.11, p.53-67, dez2012

PORRU, Mauro. **Prefácios do imaginário decadentista**. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). Arte e artifício: manobras de fim-de-século. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 57-68.

PORTELLA Eduardo. **A linguagem prometida**. In. Crônica da Casa Assassinada. Edição crítica de Mário Carelli. Allca XX. 1997. Scipione Cultural.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 81-90.

QUARESMA, Paulo Sergio Andrade **A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso/ Paulo Sergio Andrade Quaresma**. Rio Grande: s.n, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. ORTIGÃO, Ramalho. **As Farpas**. Vol. I. Rio de Janeiro: Dois Mundos Editora, s.d.

QUEIRÓS. Eça de **Obra Completa**. Vol. I. Editora Nova Aguilar S.A. Rio de Janeiro. 1997

- _____. **O Crime do Padre Amaro**. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. **O Primo Basílio**. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. **Os Maias – Episódios da vida romântica**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- QUEIRÓS. **Correspondência**, Livros do Brasil, Lisboa, 2000, p.52
- QUEIROZ, Eça de. **Uma campanha alegre – Das farpas**. Volume I. Lisboa: Lello e Irmão Editores, 1945.
- _____, **Uma Campanha Alegre**, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores. 1979
- QUENTAL, Antero de. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. Lisboa: Ulmeiro, 1996
- _____. **Prosas da época de Coimbra**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- REIS, Carlos. **Estudos Queirosianos – Ensaio sobre Eça de Queirós e sua obra**. Editorial Presença: Lisboa, 1999.
- _____. **Introdução a leitura dos Maias**. Ed. Almedina Brasil: São Paulo, 2003.
- _____. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.
- ROCHA-COUTINHO, M. L. (1994). Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- ROSA, Alberto Machado da. **Eça, discípulo de Machado?** Lisboa: Editorial Presença, 1964.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **A alegoria da ruína: uma análise da crônica da casa assassinada**. Maceió: HD livros, 1995.
- _____. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Alagoas: EDUFAL, 2004.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SACRAMENTO, Mário. **Eça de Queirós – Uma estética da ironia**. Coimbra editora LTDA. 1945
- SAMPAIO, Aila Maria Leite. **O mal em Crônica da Casa Assassinada: uma análise da personagem Nina na literatura e no cinema**. 2018. Tese de doutorado. Universidade Federal do Ceará
- SANTANA, Maria Helena & LOURENÇO, António Apolinário. Na intimidade — **No leito: comportamentos sexuais e erotismo**. In MATTOSO, J. e VAQUINHAS, I. (orgs). História da vida privada em Portugal — A Época Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 255-289.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural dos romances brasileiros**. 1ª ed. UNESP. 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Retórica da verossimilhança**. In: _____. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto Editora. 1996

SARAIVA, F.R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**, 12a. ed. Rio de Janeiro Garnier, 2006.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990

SÉRGIO, António. **Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós**. In: _____. Ensaios. t. VI. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

SILVA, A. M. Z. **Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe**. 2007. F.178. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. A alegoria da ruína. Maceió: HD Livros, 1995.

_____. Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: edUFAL, 2004.

SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. **As múltiplas faces de Madame Satã: estéticas e políticas do corpo**. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2011.

SOETHE, Paulo Astor. **Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60**. Fragmentos, Florianópolis, n.25. p. 155-175, jul-dez/2003

SOUZA, Wender Marcell Leite. **A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto**. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf> Acesso em 20/12/2020

TAVARES, Braulio. **O romance de adultério**. Jornal da Paraíba. Campina Grande-PB, 31 de maio de 2011, p. 1-2

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Apresentação. In. MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Caetés 2004.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. **Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. 204p. (Tese de Doutorado em Letras: Estudos Literários)

XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. **Eça de Queirós Intelectual: a literatura e o projeto de “regeneração” de Portugal no Século XIX.** Tese doutoramento em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.