

ARTE SEM PAIXÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE A PROSA INICIAL DE MACHADO DE ASSIS E O TEATRO REALISTA BRASILEIRO

Amanda Rios Herane

Resumo: Estabeleceremos, neste artigo, algumas aproximações entre contos e romances publicados por Machado de Assis nas décadas de 1860 e 1870 e produções do teatro realista brasileiro, desenvolvido no país entre as décadas de 1850 e 1860, sob influência de temas e formas da dramaturgia realista francesa. Como procuraremos mostrar, tanto em peças realistas nacionais quanto na prosa machadiana, encontramos elementos aos quais subjaz a concepção utilitária de que a arte serviria ao aprimoramento social, tais como: o uso do tom didático-moralizante; o posicionamento em relação a problemas então contemporâneos; a crítica aos “excessos” sentimental e imaginativo, entendidos como fatores que perturbariam a adequação dos indivíduos à vida prática e institucional. Esse solo comum pode ser visto como uma das explicações a que se pode remeter a feição ideológica das obras iniciais de Machado de Assis, marcada pela conformidade a padrões sociais, morais e familiares da época.

Palavras-chave: Machado de Assis. Prosa. Teatro brasileiro. Teatro francês. Arte utilitária.

Considerando os argumentos desenvolvidos em Herane (2016), procuraremos, neste artigo, abordar alguns vínculos entre produções do teatro realista brasileiro e obras da prosa machadiana das décadas de 1860 e 1870.¹ Conforme João Roberto Faria (1993), o realismo teatral desenvolveu-se no Brasil entre as décadas de 1850 e 1860, sob influência de temas e formas da dramaturgia realista francesa, a qual firmou prestígio entre os intelectuais brasileiros a partir de encenações oferecidas pelo Teatro Ginásio Dramático, do Rio de Janeiro. O Ginásio também levou à cena muitas peças nacionais de inspiração realista.²

Realismo e romantismo teatral³ (este último tendo por marcos inaugurais, no Brasil, as encenações da tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves

¹ A pesquisa da qual resultou este artigo recebeu apoio financeiro da FAPESP.

² Em *O teatro realista no Brasil*, de João Roberto Faria (1993), encontramos um panorama do teatro realista francês, e do repertório de peças realistas brasileiras e francesas que foram encenadas no Brasil. O autor também aborda a dramaturgia realista no capítulo III de *História do teatro brasileiro*, volume 1 (FARIA, 2012, p. 159-218).

³ Sobre o teatro romântico, ver: capítulo II de *História do teatro brasileiro*, volume 1 (FARIA, 2012, p. 67-157) e PRADO, 1993; 1996.

de Magalhães, e da comédia *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena, em 1838) conviveram em nosso país, sob os termos apontados por João Roberto Faria:

A reação contra o teatro romântico no Brasil aconteceu antes mesmo do esgotamento desse movimento literário na prosa, na poesia e na própria dramaturgia. Durante pelo menos dez anos, entre 1855 e 1865, Romantismo e Realismo vão disputar a preferência de autores, atores e público nos teatros do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Para os adeptos do Realismo, o modelo dramático a ser seguido é Alexandre Dumas Filho, secundado por Émile Augier. Nas peças desses autores franceses, as chamadas comédias realistas, ou dramas de casaca, já não se encontram as paixões exacerbadas, o ritmo tenso da ação dramática e o colorido forte do drama romântico. Ao contrário, ambos fazem da naturalidade um princípio norteador na criação dos diálogos e das cenas, visando a uma descrição mais verdadeira dos costumes da burguesia, classe com a qual se identificavam. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 292)

A preocupação com a naturalidade foi um fator de diferenciação entre as encenações de peças realistas e românticas. Ao mesmo tempo, de acordo com Faria, muitas peças brasileiras filiadas ao realismo se valeram de recursos românticos, embora ambas as estéticas se fundamentassem em perspectivas diversas, como indicado pelo autor: “Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para o seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade. Por isso, o realismo que praticaram era de cunho didático e moralizador.” (FARIA, 1993, p. 166).

Tal cunho foi responsável pela filiação de Machado de Assis à estética teatral realista. Nesse sentido, veja-se o comentário que o escritor fez, em crônica de 1859 para o periódico *O Espelho*, sobre a peça *O asno morto* (drama de Barrière, representado uma única vez no Ginásio Dramático, no mesmo ano): “*O Asno morto* pertence á escola romantica e foi ousado pisando a scena em que tem reinado a escola realista. Pertenço a esta ultima por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora” (ASSIS, 1946, p. 30).⁴

A intenção moralizante também aparece nos romances e contos de Machado de Assis das décadas de 1860 e 1870, assim como o cunho didático, de modo que a presença desses elementos seria um primeiro ponto comum entre a prosa machadiana e as peças nacionais do repertório realista. Tanto em tais peças quanto nos contos e romances de Machado de Assis, o tom didático-moralizante usualmente é determinado pela intervenção de uma figura de autoridade responsável pela avaliação das situações:

⁴ Preservou-se a grafia de todos os excertos transcritos neste artigo, de acordo com a edição consultada.

o *raisonneur*,⁵ no primeiro caso, e o narrador, no segundo. Como exemplo do caso machadiano, podemos citar o desfecho de *Ressurreição* (1872), no qual o narrador comenta o destino do protagonista, Félix, oferecendo-nos uma lição moral acerca da necessidade do sentimento de confiança, que teria faltado ao herói:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodea, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 1977, p. 180)

Quanto aos contos, tomemos como exemplo “Qual dos dois?”, publicado no *Jornal das Famílias* de fins de 1872 a janeiro de 1873, sob o pseudônimo “J.J.”. Na obra, o narrador, a partir da história de Augusta, personagem que não consegue casar devido a seu caráter orgulhoso, oferece-nos o seguinte ensinamento moral:

Repelindo os que a amavam, leviana em suas ações, dotada de um caráter orgulhoso e altivo, Augusta teve o castigo dos próprios erros. A carta de Luís inspirou-lhe a idéia de não casar mais. E cumpriu a resolução. Ninguém deve imitar Augusta; é um desses tipos raros, extravagantes, que nunca podem ser a esposa amante, nem a mãe carinhosa: em suma, é a mulher sem nenhum traço augusto. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 1166)

Outro importante elemento comum à prosa machadiana e às peças realistas nacionais refere-se à temática. Entre os principais temas abordados na dramaturgia realista brasileira, encontravam-se debates acerca da família, o que se pode atribuir à inspiração dos dramaturgos locais no teatro realista francês, no qual a defesa da família era um tópico importante; porém, o assunto também esteve atrelado, no teatro brasileiro, a problemas específicos vivenciados, à época, no país. Como mostraremos, algumas questões relativas à família presentes em peças do realismo nacional fizeram-se notar também na prosa de Machado de Assis.

⁵ O termo *raisonneur*, em *Dicionário do teatro brasileiro*, é assim definido: “Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade. De um modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador.” (João Roberto Faria in GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 292).

1. Teatro realista e prosa machadiana: casamento em debate

Durante o século XIX, vivenciava-se, no Brasil, uma transformação nos modelos de sociabilidade familiar nas camadas mais abastadas da sociedade. Conforme historiografia sobre o tema (CANDIDO, 1951; SAMARA, 1987/88; PRIORE, 2006), comumente, no período, os casamentos baseavam-se em interesses de grupos familiares, e não na vontade dos cônjuges. Essa correspondia a uma forma de união típica da organização patriarcal da família. Segundo Antonio Candido, tal organização:

[...] apresentava uma dupla estrutura: um núcleo central, legalizado, composto pelo casal branco e seus filhos legítimos; e uma periferia nem sempre bem delineada, composta por escravos e agregados, índios, negros, ou mestiços, na qual se incluíam as concubinas do chefe e seus filhos ilegítimos⁶ (CANDIDO, 1951, p. 294).

Estava em processo, porém, no seio das elites urbanas brasileiras, a troca da família estendida pelo modelo familiar burguês, centrado no núcleo conjugal. Enquanto a família estendida se constituía pelo matrimônio por arranjo familiar, embasado na concepção de que o indivíduo seria subordinado aos interesses do grupo, como sublinha Candido, o paradigma burguês pressupunha, ao menos idealmente, que o casamento se estabelecesse por amor,⁷ sendo, portanto, volitivo.

Dessa maneira, a frequente prática do casamento em moldes patriarcais, no Brasil oitocentista, convivia com a expectativa de um casamento realizado por amor, ideal da burguesia então emergente nas cidades. A elite letrada do país posicionou-se em relação a esse contexto, defendendo o casamento por vontade dos cônjuges, e repudiando casamentos por interesses familiares. Essa rejeição, como sugerido por Maria Verona (2011), estava associada a medidas de modernização do país, colocando-se não só na literatura, como no discurso médico da época.

O casamento por arranjo foi debatido tanto em peças realistas brasileiras quanto em textos machadianos. Para apresentarmos essa discussão e as subseqüentes, considerando que nosso horizonte é a obra de Machado de Assis, selecionamos peças

⁶ Tradução minha para: “[...] presented a double structure: a central nucleus, legalized, composed of the white couple and their legitimate children; and a periphery not always well delineated, made up of the slaves and *agregados*, Indians, Negroes, or mixed bloods, in which were included the concubines of the chief and his illegitimate children”

⁷ Mesmo no mundo europeu do século XIX (em que a burguesia já estava consolidada), de acordo com Peter Gay, embora o casamento fosse tido para a maioria como finalidade última do amor, na prática, acabava sendo uma combinação de “emoção” – ou tentativa de se alcançar a satisfação emocional – e “racionalidade” – preocupação com a segurança monetária ou com a ascensão social, que entrariam em jogo na escolha do cônjuge. Daí que, para o autor: “A lógica do amor não forçado, não mercenário e totalmente igual e recíproco, do amor sem poder, era o limite mais extremo a que aspiravam poucos homens, e um número menor ainda de mulheres, no século XIX” (GAY, 1990, p. 97).

comentadas pelo autor,⁸ que foi crítico de teatro na sua atividade como colaborador em periódicos, e emitiu pareceres para o Conservatório Dramático. O Conservatório Dramático foi uma instituição governamental, criada em 1843, com o objetivo de incentivar a arte teatral e estimular os autores nacionais. Apesar disso, conforme Luiz Fernando Ramos, “nunca foi além da prática da censura teatral”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 103).

Entre as diversas peças realistas abordadas por Machado de Assis, encontramos três que trazem como mote o debate sobre o casamento por desígnio paterno. Tratam-se de: *História de uma moça rica: drama em quatro atos*, de Francisco Pinheiro Guimarães,⁹ representada pela primeira vez no Teatro Ginásio Dramático, em outubro de 1861, e comentada por Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo “Gil”, em 1861;¹⁰ *Um casamento da época: drama em cinco atos*, de Constantino do Amaral Tavares,¹¹ representada pela primeira vez no Teatro Ginásio Dramático, em maio de 1862, e avaliada por Machado de Assis em parecer para o Conservatório Dramático, no ano de 1862;¹² e *Cancros sociais: drama em cinco atos*, de Maria Ribeiro,¹³ representada pela primeira vez no Teatro Ginásio Dramático, em maio de 1865, e apreciada por Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, sob a assinatura “M.A.”, em 1865 (o autor ainda voltou a comentar a obra, recém-publicada em livro, no ano de 1866, em artigo não assinado para o mesmo periódico).¹⁴

Nas três peças, coloca-se a situação de moças (Amélia, em *História de uma moça rica*; Elvira, em *Um casamento da época*; e Matilde, em *Cancros sociais*) para as quais o pai impõe um marido rico, impedindo-as de casarem com quem amavam. Em todos os casos, a união imposta é malsucedida, pois o marido arranjado revela-se truculento. Nas duas primeiras obras, isso resulta em que a esposa escapa dos limites do matrimônio – Amélia se torna prostituta; Elvira se inclina ao adultério –, enquanto, em *Cancros sociais*, o divórcio é admitido como saída, ideia polêmica para os intelectuais da época.

O que está no cerne do conflito, similar nos três textos, é a rejeição ao matrimônio por imposição paterna, e uma aposta no casamento volitivo, esse último visto como forma mais propícia a trazer a felicidade da mulher e, assim, a preservação da família. Porém, tanto em *História de uma moça rica* quanto em *Um casamento da*

⁸ Todas as peças com as quais trabalharemos receberam leitura aprofundada na obra de Faria (1993).

⁹ Consulte-se a transcrição da peça em FARIA, 2006, p. 127-264.

¹⁰ Ver comentários em ASSIS, 2008, v. 4, p. 13-23.

¹¹ A peça não foi publicada, mas se pode consultar a transcrição do manuscrito em Herane (2016).

¹² Consulte-se a transcrição do parecer em FARIA, 2008, p. 266-269.

¹³ Consulte-se a transcrição da peça em FARIA, 2006, p. 275-415.

¹⁴ Ver comentários de Machado de Assis sobre a peça em: ASSIS, 2008, v. 4, p. 296-299; ASSIS, 2008, v. 3, p. 1143-1146.

época, entende-se que, uma vez realizado, o casamento por arranjo deveria ser mantido, mesmo sendo infeliz. Além disso, nesses dois textos e em *Cancros sociais*, busca-se aliviar a situação dos pais que se impuseram às filhas, pois se admite que desejariam a felicidade das moças, ao procurarem uni-las a homens abastados (nas três peças, esse ponto de vista é transmitido por um personagem cuja voz possui autoridade).

O casamento por vontade dos pais também foi um tópico abarcado em contos de Machado de Assis, a exemplo do que vemos em “Confissões de uma viúva moça”, publicado originalmente em 1865, no *Jornal das Famílias*, sob o pseudônimo “J.”, e posteriormente integrado à coletânea *Contos fluminenses*, de 1870.¹⁵ Nesse conto, Eugênia, narradora-personagem, é malsucedida em seu casamento, atribuindo parte do problema ao fato de que sua união fora estabelecida por “cálculo” e “conveniência” dos pais. Na obra, portanto, tem-se a percepção de que o casamento por arranjo paterno poderia ser um fator de infelicidade para a mulher.

Ao mesmo tempo, à semelhança do que ocorre em *História de uma moça rica* e em *Um casamento da época*, entende-se no “Confissões” que a união precisaria ser mantida, independentemente do mau resultado. Esse entendimento é corroborado pelo fato de que Eugênia, buscando escape por meio do adultério, mesmo não consumado, é “castigada”: o “conquistador”, Emílio, despreza a personagem depois que ela se torna viúva. Ainda em sintonia com as peças de Guimarães e de Tavares – e com *Cancros sociais* –, em “Confissões de uma viúva moça”, os pais são “poupados”, pois a própria Eugênia acreditava que sua família desejaria sua felicidade ao lhe arranjar um casamento por conveniência.

Em Machado de Assis, o problema do casamento por arranjo também é pensado em relação aos homens, a partir de um ponto que diz respeito a ambos os gêneros: a preocupação com a autonomia filial. No conto “A pianista”, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1866, sob a assinatura de “J.J.”,¹⁶ Tomás, para se casar com Malvina, moça pobre por quem se apaixonara, precisa contrariar o pai, Tibério. Dado esse enredo, o narrador se utiliza da história de seu personagem masculino para advogar a necessidade de emancipação dos filhos, que deveriam se casar por livre escolha. Contudo, a autonomia das mulheres em relação aos pais não deixa de ser problematizada, por meio da figura de Elisa, irmã de Tomás. Embora a personagem escolha um cônjuge condizente com as expectativas de Tibério, o narrador admite que a moça muitas vezes sucumbira à influência dos pensamentos paternos, não sendo

¹⁵ Consultou-se o conto na edição crítica de *Contos fluminenses*, da Civilização Brasileira (ASSIS, 1975b, p. 169-198).

¹⁶ Consultou-se o conto na *Obra completa* de Machado de Assis editada pela Nova Aguilar (ASSIS, 2008, v. 2, p. 862-881).

implausível que tenha escolhido o noivo regida por tal influência, ao contrário de Tomás, cuja escolha é representada mais explicitamente como própria.

2. Constituição e preservação da família, controle dos afetos e perspectiva social

No repertório do teatro realista brasileiro, encontramos não só obras em que se defendia o casamento volitivo, mas também peças nas quais se refletia sobre os problemas que poderiam advir dessa nova forma de união, como podemos verificar em *O que é o casamento?: comédia em quatro atos*, de José de Alencar,¹⁷ encenada no Ateneu Dramático em 1862 – a peça foi abordada por Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866¹⁸ – e *A família: drama em cinco atos*, de Quintino Bocaiuva,¹⁹ representada pela primeira vez em 1868.²⁰

O que é o casamento? centra-se em uma desconfiança de adultério: Miranda julga que sua mulher, Isabel, fora infiel, mas descobre estar enganado no desfecho. Em *A família*, Clemência vivencia o retorno de Ernesto, filho que tivera fora do casamento e abandonara, disso resultando a desintegração de sua família, composta pelo marido, Pedro, e dois filhos, Laura e Jorge. Ao longo dessas duas tramas, os personagens estabelecem discussões relativas ao matrimônio, que ressoam em discursos presentes na prosa machadiana.

Um dos pontos relativos ao casamento por escolha que despertaram interesse, em Alencar e Bocaiuva, foi a possibilidade de que o homem se mantivesse celibatário. Em *O que é o casamento?*, crê-se que alguns homens poderiam rejeitar o matrimônio por verem a vida conjugal como estado de desassossego, gerado pelo excesso de atenção que o amor poderia demandar, ou, contrariamente, pela situação de guerra provocada por diferenças entre homens e mulheres, tomadas como pressupostas na peça. Rebate-se o ponto de vista dos celibatários imaginados pela afirmação de que o casamento traria paz. Em *A família*, Clemência afirma ao filho, Jorge, que a passagem do tempo importaria a necessidade do matrimônio, no qual o homem encontraria a “tranquilidade doméstica”, com a constante companhia daqueles que o amariam.

Nas duas peças, portanto, busca-se combater o celibato, sob a assunção de que o casamento traria paz. O celibato é um problema central do já citado primeiro romance

¹⁷ A peça pode ser encontrada na *Obra completa* de José de Alencar editada pela José Aguilar (AGUILAR, 1960, p. 349-412).

¹⁸ Ver: ASSIS, 2008, v. 3, p. 1134-1143.

¹⁹ Não localizamos referências diretas de Machado de Assis à peça. Porém, podemos supor que *A família* fizesse parte do repertório do autor, considerando que Machado de Assis dedicara a Bocaiuva sua peça *Desencantos*, publicada em 1861, e que pedira a Bocaiuva conselhos sobre duas de suas comédias (ver troca de cartas entre Machado de Assis e Quintino Bocaiuva em FARIA, 2008, p. 311-314).

²⁰ Pode-se consultar a peça na *Revista de Teatro* da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), n. 294, de 1956.

de Machado de Assis, *Ressurreição*, mas, nessa obra, o assunto é tratado em chave psicológica: atribui-se a recusa de Félix ao matrimônio à fraqueza de caráter do herói.²¹ Similarmente ao que vemos nas peças de Alencar e Bocaiuva, contudo, o casamento também é associado, no romance, a um reino pacífico.

Em *A família*, outro debate que se apresenta em torno do casamento eletivo refere-se à possibilidade de que a escolha matrimonial dos filhos recaísse sobre pretendentes mais pobres. Vimos que, no conto machadiano “A pianista”, esse dilema é abordado, sendo o casamento de Tomás com uma moça mais pobre a princípio rejeitado pelo pai do rapaz. Já em *A família*, o par central da peça dispõe-se a acatar prontamente, ao menos em nível discursivo, possíveis desníveis sociais no casamento dos filhos, ao partirem da concepção de que a felicidade conjugal dependeria do amor.

Ainda no que concerne aos possíveis dilemas do casamento por escolha dos cônjuges, as peças de Alencar e Bocaiuva propõem refletir sobre a afetividade no decorrer do matrimônio. Em *O que é o casamento?*, Isabel e Miranda advogam a necessidade de um controle dos afetos na vida conjugal. Ela afirma que não fora atendida em sua expectativa de vivenciar emoções romanescas²² no casamento, pelo que temera incorrer em adultério, mas acabara encontrando contentamento ao voltar seus afetos para a família, disso resultando sua serenidade. Para Miranda, por sua vez, a partir do repouso das paixões, o casal encontraria a paz que garantiria o sucesso do matrimônio, o qual deveria se fundar nos laços brandos da estima, do respeito mútuo e da confiança.

Em *A família*, o abrandamento dos afetos também é tematizado, havendo a premissa de que os homens já estariam preparados para moderar seus sentimentos, cabendo-lhes orientar suas esposas para também o fazerem; do contrário, haveria risco de adultério e, portanto, ameaça à sustentação da família burguesa. Podemos observar que, tanto na peça de Bocaiuva quanto na de Alencar, defende-se a subordinação das afeições à manutenção do matrimônio. Em *A família*, aliás, há a ideia de que o próprio sentimento amoroso já seria subordinado ao casamento, como extraímos deste discurso de Pedro:

O amor não é êsse sentimento extravagante em que os libertinos e os levianos modernos transformaram essa lei sublime da natureza. Êle deve ser a base do matrimônio, o elo insolúvel da família que se perpetua nas gerações. Deus não deu ao homem sentimentos inúteis. Tôdas as paixões humanas fecundam-se pela virtude. (BOCAIUVA, 1956, p. 8)

²¹ Essa leitura de *Ressurreição* foi desenvolvida em Herane (2011).

²² Utilizamos “romanesco” no sentido daquilo que se vincula à leitura de romances.

A questão da intensidade da vida sentimental no casamento marca presença em algumas obras de Machado de Assis. No conto “A pianista”, exprime o narrador:

Dizem que a lua-de-mel não pode ser perpétua, e para desmentir este ponto não tenho o direito da experiência. Todavia, creio que a asserção é arriscada demais. Que a intensidade do amor do primeiro tempo diminua com a ação do mesmo tempo, isso creio: é da própria condição humana. Mas essa diminuição não é de certo tamanha como se afigura a muitos, se o amor subsiste à lua-de-mel, menos intenso é verdade, mas ainda bastante claro para dar luz ao lar doméstico. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 874)

Poderíamos dizer que, nesse trecho, coloca-se problema similar ao expresso em *O que é o casamento?* e *A família*, mas em sentido inverso: o narrador questiona se a diminuição da força amorosa ao longo do matrimônio poderia oferecer risco à instituição, enquanto, nas peças mencionadas, essa diminuição é vista como a responsável pela manutenção do casamento. Já em *Ressurreição*, o discurso está mais próximo do apreendido nas peças de Alencar e de Bocaiuva. É o que vemos na abordagem do narrador para um dos pares da história, Dona Matilde e o coronel Moraes, cujo casamento teria sido bem-sucedido, ficando em reino pacífico, devido ao abrandamento afetivo: “Reinava uma santa paz naquele casal, que soubera substituir os fogos da paixão pela reciprocidade da confiança e da estima” (ASSIS, 1977, p. 74).

Em *Iaiá Garcia* (1878), o problema da moderação dos afetos no casamento também é tangenciado. Nesse romance machadiano, Estela refuta sua paixão pelo rico Jorge, devido às diferentes posições sociais de ambos, casando-se com Luís Garcia para reprimir seu sentimento. Comentando a relação de Estela com Luís, o narrador assume que a paixão seria necessária ao casamento, embora a ela se sucedesse um sentimento mais repousado, tal como se vê no fragmento:

A vida só lhe dera [a Estela] alegrias médias e dores máximas. Não foi a paixão que a levou ao casamento, mas somente a conveniência e o raciocínio. No casamento achara os sentimentos de apreço, a mútua consideração, a brandura das relações domésticas; *esse fogo, porém, cuja intensidade não dura, mas que é o férvido sol dos primeiros dias, precursor necessário da tarde repousada e da noite tranquila*, esse fogo, essa fusão de duas existências, esse ardor expansivo, condição de sua natureza moral, não os conheceu Estela. (ASSIS, 1975d, p. 209, grifo meu)

Retornando às peças *O que é o casamento?* e *A família*, podemos dizer que a ênfase na preservação da família está afinada com o discurso sobre a instituição presente nesses textos. Em ambos, afirma-se que a família conferiria sentido à

existência do indivíduo, atendendo também aos desígnios divinos e sendo útil à sociedade, na medida em que seria a instância na qual deveria ocorrer a reprodução humana. Desse modo, a família propiciaria o ajuste entre esfera social, divina e individual (ficando o indivíduo contemplado mesmo com o sacrifício da intensidade de seus afetos, que se supõe, nas peças, necessário ao casamento).

Esse discurso de valorização da família esteve atrelado, no realismo teatral, à noção de que seria preciso promover uma visão positiva das instituições sociais de maneira geral, a isso se associando uma crítica ao pensamento romântico, ao menos de acordo com as ideias do dramaturgo de filiação realista Quintino Bocaiuva. Segundo João Roberto Faria, Bocaiuva, em *Estudos críticos e literários*, condena não só o teatro romântico, mas a visão de mundo romântica em geral, acusando-a de (nas palavras de Faria) “ter inoculado no espírito dos jovens o desânimo, o ceticismo e a descrença nas instituições” (FARIA, 1993, p. 144).

A perspectiva de que as instituições e padrões hegemônicos da sociedade seriam positivos também está no bojo dos quatro primeiros romances de Machado de Assis: *Ressurreição* (1872); *A mão e a luva* (1874); *Helena* (1876); e *Iaiá Garcia* (1878). Em *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz faz uma leitura nessa direção. Abordando mais especificamente as três últimas obras, o crítico sustenta que, nelas, os desníveis sociais seriam tratados no âmbito familiar, tendo a família a função de reparar males da sociedade, de maneira a configurar a “intocável depositária da ordem e do sentido da vida”. *Ressurreição* não trataria de desigualdades sociais, porém, estaria alinhado aos romances supracitados, na medida em que, nas palavras de Schwarz: “o denominador comum dos quatro livros é a afirmação enfática da conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais” (SCHWARZ, 2012, p. 88-89).

Como discutido em Herane (2016), nos dois primeiros romances machadianos, a valorização de instituições e preceitos sociais aparece associada à questão da possibilidade de ajuste entre mundo interno e vida social dos personagens. Em *Ressurreição*, o casamento é considerado um benefício natural, que teria proporcionado a coincidência do universo íntimo de Félix com os critérios de sucesso social, e assim lhe rendido a felicidade. Em *A mão e a luva*, Guiomar tem destino feliz acordando seus desejos com expectativas da sociedade: o sonho da protagonista era ter reconhecimento público, sendo o casamento com o ambicioso Luís Alves a instância pela qual o realiza.

Já em *Helena*, o mau exemplo de um conflito que envolve personagens desviantes em relação à norma social serve de base para a defesa da norma. No romance, a mãe de Helena não se casa com o pai da moça, e o abandona, mudando de endereço sob proteção do conselheiro Vale, homem casado. Após a morte de Vale,

Helena recebe abrigo na casa do conselheiro, como se tivesse sido fruto de uma relação extraconjugal do mesmo, sob determinação testamentária dele. A inserção da protagonista na família de Vale resulta em que Helena e seu suposto irmão, Estácio, apaixonam-se; além disso, a posição suspeitosa de Helena em tal família acaba levando ao enfraquecimento e à morte da personagem. Nesse quadro, a história trágica engendrada por relações fora do casamento conduz à “lição” de que respeitar convenções como o matrimônio traria destino mais favorável, ideia expressa neste excerto do romance, no qual Helena entende que o concubinato teria tornado a mãe relegada:

A sagacidade natural do espírito cedo lhe fizera ver [a Helena] que a posição de sua mãe não era a mesma das outras mães: essa descoberta, porém, não teve outra virtude mais que comunicar ao amor de filha uma intensidade e energia capazes de afrontar os mais fortes obstáculos, como se ela quisesse reunir em si toda a *soma de afetos e respeitos que a sociedade afiança às situações regulares*. (ASSIS, 1975c, p. 224, grifo meu)

Por fim, em *Iaiá Garcia*, admite-se que a sociedade seria receptiva com quem cumprisse suas expectativas, mais especificamente, a expectativa de elevação social. Retomemos que, na obra, Estela e Jorge se apaixonam, mas a diferença de classe social existente entre ambos os impede de se unir. Isso ocorre tanto porque a mãe do rapaz, Valéria, separa-o da moça, quanto porque a própria Estela, agregada de Valéria, não se permite aceitar seu sentimento, dado que, conforme diz o narrador: “não se julgava com direito a sonhar outra posição superior e independente; e dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia” (ASSIS, 1975d, p. 98). Contudo, o temor da ascensão vivido por Estela é, digamos, “desmentido” na obra, na medida em que a enteada da personagem, Iaiá, casando-se com o mesmo Jorge, segundo o narrador:

[...] achou no casamento a felicidade sem contraste. *A sociedade não lhe negou carinhos e respeitos*. Se antes de casar, Iaiá possuía o abecedário da elegância, depressa aprendeu a prosódia e a sintaxe; afez-se a todos os requintes da urbanidade, com a presteza de um espírito sagaz e penetrante. Nenhuma nuvem do passado veio sombrear a frente de um e de outro [Iaiá e Jorge]; ninguém se interpunha entre eles. (ASSIS, 1975d, p. 237, grifo meu)

A crença nas instituições hegemônicas da sociedade irmana os quatro primeiros romances de Machado de Assis e as peças de Alencar e Bocaiuva. Nos romances machadianos, o sucesso do destino individual relaciona-se à adequação do indivíduo a

padrões sociais, que se expressa no casamento; nas peças, esferas individual e social também são vistas como imbricadas, sendo a família o lugar em que se articulam não só essas esferas, mas também a divina. Tal importância atribuída à família está afinada com a defesa de sua manutenção, dependendo tal manutenção, de acordo com as premissas das peças, de um controle afetivo por parte do casal.

O problema da afetividade no casamento inscrevia-se na discussão sobre o novo modelo burguês de casamento, na medida em que esse modelo se fundamentava no ideal de que as uniões se estabelecessem por amor – e não por arranjos familiares. A questão da escolha dos cônjuges despertou, ainda, o debate sobre a opção dos homens pelo celibato, nos textos de Alencar e Bocaiuva, e sobre a possível inclinação a um pretendente de classe social inferior, em *A família*. Como explorado, Machado de Assis também se ocupou desses três tópicos em sua ficção.

3. Excesso imaginativo versus vida prática

Tanto em produções do teatro realista brasileiro quanto em textos da prosa machadiana, o problema do excesso aparece não só em relação à afetividade, mas também ao tema da imaginação. No respeitante às peças, a preocupação com o excesso imaginativo foi assunto levantado em duas obras de Alencar: *O demônio familiar: comédia em 4 atos*, que estreou no Teatro Ginásio Dramático, em 1857²³ – Machado de Assis abordou a obra no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1864 e em 1866²⁴ – e *As asas de um anjo: comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo*, cuja estreia se deu no Teatro Ginásio Dramático, em 1858²⁵ – Machado de Assis comentou a peça no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866.²⁶

Em *O demônio familiar*, Pedro, escravo doméstico, gera uma série de confusões ao tentar obter casamentos ricos para seu senhor, Eduardo, e para a irmã de Eduardo, Carlotinha, com o intuito de se tornar cocheiro. No início do texto, Pedro ajuda o personagem Alfredo a se aproximar de Carlotinha; diante disso, o irmão da moça julga conveniente convidar Alfredo a sua casa, alegando à mãe:

Ninguém conhece melhor o homem que a ama, do que a própria mulher amada; mas para isso é preciso que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as côres enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos. Numa carta apaixonada, numa entrevista alta noite, um desses nossos elegantes do Rio de Janeiro

²³ A peça pode ser consultada na *Obra completa* de José de Alencar editada pela José Aguilar (AGUILAR, 1960, p. 79-136).

²⁴ Ver: ASSIS, 2008, v. 4, p. 125-129 e ASSIS, 2008, v. 3, p. 1134-1143.

²⁵ Encontra-se a peça na *Obra completa* de José de Alencar editada pela José Aguilar (AGUILAR, 1960, p. 213-290).

²⁶ Ver: ASSIS, 2008, v. 3, p. 1134-1143.

pode parecer-se com um herói de romance aos olhos de uma menina inexperiente; numa sala, conversando, são, quando muito, moços espirituosos ou frívolos. Não há heróis de casaca e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sôbre o eterno tema do calor que está fazendo.
[...]

Continue a educar o espírito da sua filha como tem feito até agora; e fique certa que, se Alfredo tivesse uma alma pequena e um mau caráter, Carlotinha descobriria primeiro, com a segunda vista do amor, do que a senhora com tôda a sua solicitude e eu com tôda a minha experiência. (ALENCAR, 1960, p. 114)

Conforme o discurso de Eduardo, as moças poderiam tender a alimentar fantasias devido a certo imaginário romanesco, e assim se iludir acerca de algum “elegante” do Rio de Janeiro, mas a educação familiar lhes possibilitaria não se deixar levar pela ilusão. Em *As asas de um anjo*, apresenta-se questão semelhante.

Na obra, o pai de Carolina desejava vê-la casada com o primo dela, Luís, considerado homem trabalhador e “bom partido”, mas a moça, pobre, acaba sendo seduzida pelo rico e elegante Ribeiro, que a rapta. Na sequência, Carolina foge com outro homem, torna-se prostituta, é roubada, e acaba sendo pedida em casamento por Luís, mas sob ressalvas. Para Meneses, o *raisonneur* da peça, o destino de Carolina seria explicável pela falta de educação moral da personagem, que a teria levado a se deixar guiar por fantasias em torno de Ribeiro. A trajetória de Carolina é também deslindada pelo autor José de Alencar, em artigo no qual comenta a proibição de *As asas de um anjo*, retirada de cena após poucas apresentações:

Esta menina pobre, excitada pela leitura de romances e pela imagem do luxo, desdenha o amor puro de seu primo, e é seduzida por um môço rico que lhe acaba de perder a imaginação; dêsse primeiro êrro nascem outros como conseqüências necessárias e fatais; ela percorre todos os degraus da escala desde a pobreza até ao luxo, desde o luxo até à miséria. (ALENCAR, 1960, p. 926)

Nesse quadro, *As asas de um anjo* colocaria em ato o percurso que, em *O demônio familiar*, representava o temor de Eduardo: faltando-lhe educação moral, Carolina teria se deixado conduzir por sua imaginação, essa última exacerbada pela leitura de romances, e teria sido finalmente “perdida” pelas promessas de Ribeiro, permitindo-se ser seduzida pelo rapaz. Ressalte-se que, em ambas as peças, a retórica do “conquistador” não é tida como muito convincente, o que corrobora a ideia de que as moças se deixariam enganar pela própria fantasia.

No já mencionado conto “Confissões de uma viúva moça”, de Machado de Assis, também se tem o entendimento de que a imaginação, exacerbada pela leitura de livros, poderia levar uma moça a se iludir, pois, embora o casamento arranjado tenha

sido um dos elementos responsáveis por tornar Eugênia infeliz, no limite, é a fantasia livresca o que leva a personagem a se interessar pelo nocivo Emílio. Além disso, como nas peças de Alencar, o “conquistador” não é muito persuasivo, pois a própria Eugênia admite que, visto “de mais perto”, Emílio não teria o valor que a imaginação dela lhe emprestara.

Vale fazer referência, ainda, a dois outros contos machadianos nos quais uma personagem feminina tem suas fantasias estimuladas pelo repertório de leitura. Em “Astúcias de marido”, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1866, sob o pseudônimo “Job”,²⁷ Clarinha se casa com Valentim por imperativo paterno, embora gostasse do primo, Ernesto; ficando ciente dos sentimentos da esposa após o casamento, Valentim busca substituir Ernesto no coração da esposa, valendo-se de ardis para desfazer a imagem fantasiosa que ela faria do primo, incitada por certo imaginário romanesco.

Em “O anjo das donzelas”, conto lançado no *Jornal das Famílias* em 1864, sob o pseudônimo “Max”,²⁸ Cecília entra em contato, ao longo da vida, com livros que a teriam conduzido a formar uma imagem do amor como “paixão invencível e funesta” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 763). Essa perspectiva coloca a personagem em tal estado de terror acerca do sentimento, que ela imagina ter feito pacto com um ente sobrenatural, a partir do qual ficaria isenta de amar enquanto portasse consigo um anel. Como desfecho, Cecília não chega a se casar. Para o narrador, as obras lidas pela moça deveriam ter mostrado a ela, além das más consequências do desregramento das paixões, uma imagem “pura e suave” do amor, que a teria levado ao casamento.

Nos romances *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, a construção de personagens que têm a imaginação exacerbada sob inspiração romanesca se aplica a figuras masculinas. Na primeira obra, Estevão, amigo de Luís Alves, era apaixonado por Guiomar, sem ser correspondido; contudo, deixa-se iludir por suas fantasias em relação à moça, o que o conduz a uma fantasia de suicídio, agravada pela leitura de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), romance de Goethe, considerado marco da literatura romântica. Na perspectiva do narrador:

Mas, ai triste! a dor dele era uma espécie de tosse moral, que aplacava e reaparecia, intensa às vezes, às vezes mais fraca, mas sempre infalível. O rapaz acertara de abrir uma página de *Werther*; leu meia dúzia de linhas, e o acesso voltou mais forte que nunca. (ASSIS, 1975a, p. 63)

²⁷ Pode-se consultar o conto na obra completa de Machado de Assis, editada pela Nova Aguilar (ASSIS, 2008, v. 2, p. 882-895).

²⁸ Encontra-se a obra na *Obra completa* de Machado de Assis, editada pela Nova Aguilar (ASSIS, 2008, v. 2, p. 761-775).

Em *Iaiá Garcia*, Jorge confessa a Iaiá que teria vivido um excesso de vida sentimental, fruto de movimentos imaginativos associados à queda para o romanesco:

[...] resista um pouco a essas sensações, cujo excesso pode perturbar-lhe a existência. Não é só o coração que lhe fala, é também a imaginação, e a imaginação, se é boa amiga, tem seus dias de infidelidade. Dê um pouco de poesia à vida, mas não caia no romanesco; o romanesco é pérfido. Eu, que lhe falo, lastimo não ter já essa ordem de sentimentos em flor, e contudo não sei se ganharia com eles. (ASSIS, 1975d, p. 196)

Observe-se que, nos dois romances citados, a imaginação exacerbada sob inspiração romanesca teria prejudicado os personagens que a ela se entregaram. Estevão sofre por não ter visto correspondida sua fantasia em relação a Guiomar; Jorge insinua que tivera sua existência perturbada como resultado do excesso imaginativo. É possível entendermos que um dos distúrbios vividos pelo personagem, devido a tal excesso, teria sido sua participação na Guerra do Paraguai, solução extrema diante do amor não retribuído de Estela, assim avaliada pelo narrador:

Ele [Jorge] via já naquilo uma aventura romanesca e misteriosa; sentia-se uma ressurreição de cavaleiro medievo, saindo a combater por amor de sua dama, castelã opulenta e formosa que o esperaria na varanda gótica, com a alma nos olhos e os olhos na ponte levadiça. A idéia da morte ou da mutilação não vinha agitar-lhe ao rosto suas asas pálidas e sangrentas. (ASSIS, 1975d, p. 91)

Nos contos machadianos “Confissões de uma viúva moça”, “Astúcias de marido” e “O anjo das donzelas”, as personagens que se guiaram pela imaginação também sofrem danos. Isso porque, nesses textos, respectivamente: Eugênia não tem atendidas suas expectativas sobre Emílio, dado que ele acaba por abandoná-la; Clarinha, idealizando a figura de Ernesto, fica infeliz no começo do casamento; e Cecília se prende a uma fantasia de donzela até a velhice.

Pode-se dizer que, tanto nesses três contos quanto em *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, o excesso imaginativo ocasiona a inadequação dos personagens à vida prática, levando a equívocos, ações desproporcionais, frustrações. Similarmente, na peça alencarina *As asas de um anjo*, o excesso de mesma natureza afeta o “bom funcionamento” da vida concreta de Carolina, pois as fantasias da personagem a direcionam para um destino socialmente marginalizado – desfecho do qual a Carlotinha de *O demônio familiar* estaria livre, pois, conforme Eduardo, teria recebido a educação necessária para não se deixar iludir. Temos, portanto, que, tanto na prosa machadiana

quanto em peças realistas brasileiras, condenou-se o estímulo da imaginação, vinculado a experiências literárias e entendido como obstáculo para o andamento “adequado” da vida prática.

4. Arte utilitária

Diante das aproximações aqui estabelecidas, assumimos que Machado de Assis encontrou no teatro realista brasileiro uma de suas inspirações para compor sua prosa. Essa percepção tem consequências relevantes para a obra machadiana.

Primeiramente, em relação à inserção do autor no universo do teatro. Embora tenha sido entusiasta do realismo teatral, Machado de Assis não produziu peças longas e reflexivas características dessa estética, o que, pode-se imaginar, talvez tenha se devido à avaliação severa oferecida a ele por Quintino Bocaiuva: “As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém” (FARIA, 2008, p. 314). Qualquer que tenha sido o motivo para isso, contudo, mesmo não tendo escrito peças características do teatro realista, Machado de Assis não teria deixado de dialogar com esse teatro em sua ficção.

Há, ainda, outro ponto da prosa machadiana que sua vinculação com o realismo teatral pode ajudar a esclarecer. Como já aludido, Schwarz considera que, nos quatro primeiros romances de Machado de Assis, haveria uma afirmação da conformidade social, moral e familiar. Em nota, o crítico recupera a sugestão de Jean-Michel Massa de que tal tendência poderia ser vinculada a uma linha de produções francesas:

“Com Ponsard, Augier e Jules Sandeau cria-se uma literatura bomburguesa e antirromântica. Para estes autores a arte deve *moralizar*. Condenam a paixão, em nome do utilitarismo. É o que faz também Alexandre Dumas Filho, depois de um primeiro *round* romântico.” J.-P. Sartre, *L’idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1972, vol. III, p. 203. É provável, segundo J.-M. Massa, que Machado se tenha apoiado nesta linha. Seria preciso pesquisar, para localizar os possíveis empréstimos, sem o que esta exposição fica incompleta. (SCHWARZ, 2012, p. 91)

Os autores franceses mencionados estiveram associados ao teatro realista de seu país, ou, ao menos, a uma reação ao teatro romântico. Nesse quadro, é consequente pensarmos que, ao assumir a existência de empréstimos de tais autores na obra de Machado de Assis, Massa também estaria admitindo uma remissão ao teatro realista francês na ficção machadiana.

Ao longo desta exposição, indicamos ligações entre a prosa de Machado de Assis e o teatro realista brasileiro, calcadas metodologicamente na conexão do escritor

com o realismo teatral nacional, que pode ser constatada por comentários tecidos em suas crônicas. Considerando que o teatro realista brasileiro foi constituído sob influência do teatro realista francês, pensamos não apenas corroborar a indicação de Massa, mas ainda robustecê-la, adensando à referência francesa a referência brasileira – esta última mais prontamente apreensível, dado que as produções realistas locais debatiam problemas brasileiros também abrangidos na prosa machadiana, como a concorrência dos modelos patriarcal e burguês de constituição familiar, existente no país durante o período oitocentista.

Importa-nos ressaltar que o teatro realista francês e o brasileiro têm em comum um universo de sensibilidade também presente nos romances e contos de Machado de Assis com os quais viemos trabalhando. Para explicitar esse universo, retomemos, primeiramente, as convergências que indicamos entre os textos em prosa de Machado de Assis e as peças realistas nacionais. Em ambos, encontramos: o recurso ao tom didático-moralizante; a crítica ao casamento por arranjo, tipicamente patriarcal, e a defesa do casamento eletivo, em moldes burgueses; a defesa de instituições e padrões hegemônicos da sociedade; a crítica aos excessos sentimental e imaginativo; e o incentivo à adoção de uma visão prática do mundo.

No que diz respeito ao teatro, tais elementos estão afinados com a concepção utilitária da arte adotada pelos dramaturgos realistas, correspondente à convicção de que a arte serviria como instrumento para “aprimorar” a sociedade. Isso porque, a esses elementos subjazem as ideias de que a arte teria como função ensinar, moralizar; contribuir para o “progresso” social, pela discussão de temas então contemporâneos (como o da modernização da família); e cooperar com a manutenção da ordem social, por estas vias: ao promover, em contraste com a visão de mundo romântica, a crença nas instituições e normas da sociedade;²⁹ e ao auxiliar os indivíduos a se adequar à vida prática.

Pontuemos que Machado de Assis compartilhava dessa visão utilitária da arte, considerando-se que admitiu, em sua apreciação sobre a peça *O asno morto*, que se posicionava em favor de um teatro de “mais iniciativa moralizadora e civilizadora”. Desse modo, é pertinente assumirmos que a perspectiva utilitária da arte esteve embutida na composição ficcional de Machado de Assis. Assim, levando em conta todos esses aspectos, podemos reconhecer o alinhamento ideológico da prosa machadiana das décadas de 1860 e 1870 ao universo literário sugerido por Massa, considerando a sensibilidade comum a ambos, que também se fez presente no teatro realista brasileiro, e está calcada nos mesmos componentes enumerados na citação de

²⁹ Retome-se que, de acordo com Quintino Bocaiuva, o romantismo teria instilado nos jovens oitocentistas uma descrença em relação às instituições sociais.

Sartre recuperada por Schwarz: o entendimento de que a arte deve moralizar, a feição bom-burguesa e antirromântica dessa noção de arte, e sua tendência a condenar a paixão em nome do utilitarismo.

ART WITHOUT PASSION: CONVERGENCES BETWEEN MACHADO DE ASSIS'S INITIAL PROSE AND THE BRAZILIAN THEATRICAL REALISM

Abstract: This paper identifies convergences between short stories and novels published by Machado de Assis in the 1860s and the 1870s, on the one hand, and Brazilian plays related to theatrical realism, developed in the country between the 1850s and the 1860s under the influence of themes and forms of French realistic dramaturgy, on the other. We suggest that in national realistic plays as well as in Machado de Assis's prose, there are elements to which underlie the utilitarian conception that art should serve to the social improvement. Examples of those elements are the use of didactic-moralizing tone; the positioning in relation to contemporary problems; and the criticism of sentimental and imaginative "excesses", understood as factors that would disturb the adaptation of individuals to practical and institutional life. It is possible to consider that this common ground shared by the realistic plays and Assis's prose is one of the explanations for the ideological nature of Machado's initial works, characterized by compliance with nineteenth century social, moral and family patterns.

Keywords: Machado de Assis. Prose. Brazilian theater. French theater. Utilitarian art.

Referências

ALENCAR, José de. *Obra completa*: volume IV: Teatro, poesia, crônica, ensaios literários, escritos políticos e epistolário. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Critica theatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946. (Machado de Assis, v. 30).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. Organização de Aluizio Leite Neto/Ana Lima Cecilio/Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4 v.

HERANE, Amanda Rios. Arte sem paixão: aproximações entre a prosa inicial de Machado de Assis e o teatro realista brasileiro.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Ressurreição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOCAIUVA, Quintino. A família. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 1-15, nov./dez./1956.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian family. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (Ed.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951, p. 291-312.

FARIA, João Roberto (Org.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud, v. 2).

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HERANE, Amanda Rios. “*Melhor que o melhor dos sonhos*”: família e ordem social na prosa de Machado de Assis (décadas de 1860 e 1870) e no teatro realista brasileiro. 2016. 261 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2016.

HERANE, Amanda Rios. *Memória das ilusões: um estudo de Ressurreição*, primeiro romance de Machado de Assis. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. O advento do Romantismo. In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 121-140.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 209-242.

HERANE, Amanda Rios. Arte sem paixão: aproximações entre a prosa inicial de Machado de Assis e o teatro realista brasileiro.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

SAMARA, Eni de Mesquita. Estratégias matrimoniais no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, n.15, p. 91-105, set. 1987/fev. 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Ed. 34/Duas cidades, 2012.

TAVARES, Constantino do Amaral. *Um casamento da época*: drama em cinco atos. In: FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional, Fundo Manuscritos, Documentos Literários e iconográficos, 19,01,040 n° 002.

VERONA, Elisa Maria. *O casamento, “uma instituição útil e necessária”*. 2011. 180 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Franca, SP, 2011.