

O PERCEVEJO ONLINE

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS PPGAC/UNIRIO

ISSN 2176-7017

OS TEATROS DE MACHADO DE ASSIS E A VIGILÂNCIA PATRIARCAL NOS PALCOS BRASILEIROS

THE THEATERS OF MACHADO DE ASSIS AND THE PATRIARCHAL VIGILANCE ON
BRAZILIAN STAGES

Victor Hugo Adler Pereira

Victor Hugo Adler Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Professor Associado de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da UERJ, onde atua na Graduação e no Programa de Pós. Pesquisador CNPQ e do Programa PROCÊNCIA UERJ/FAPERJ. Publicou os seguintes livros: *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (1998); *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea* (2001), e *Nelson Rodrigues, o freudismo e o carnaval nos teatros modernos* (2012). Organizou e publicou trabalhos acadêmicos sobre literatura, teatro e cultura no Brasil. Atualmente, realiza pesquisas sobre a literatura brasileira e o patriarcalismo.

Victor Hugo Adler Pereira
University of the State of Rio de Janeiro (UERJ)

Associate Professor of Literature Theory at the Institute of Letters of UERJ, where he works at the Undergraduate and Postgraduate Program. Researcher CNPQ and the PROCÊNCIA UERJ / FAPERJ program. He has published the following books: *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (1998); *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea* (2001), and *Nelson Rodrigues, o freudismo e o carnaval nos teatros modernos* (2012). Organized and published scholarly works on literature, theater and culture in Brazil. He is currently conducting research on Brazilian literature and patriarchy.



RESUMO:

O trabalho é desenvolvido a partir da hipótese de que as diversas atividades de Machado de Assis relacionadas ao teatro, como a crítica jornalística e a participação no Conservatório Dramático no controle da observância de padrões de qualidade e de respeito aos valores morais nos palcos cariocas, oferecem elementos para compreender as limitações da dramaturgia do autor. Com base nessas referências e à luz das tendências teatrais que lhe são contemporâneas, discutem-se algumas das peças do autor, em contraste com problemas enfrentados por José de Alencar diante dos valores patriarcais dominantes no Brasil do século XIX e dos mecanismos de controle da produção cênica inerentes a eles. Finalmente, analisa-se a hipótese de que Machado concretizou, em seus contos, concepções teatrais que não ousou transportar para os palcos devido à perspectiva de que nos palcos deveriam ser respeitados valores comprometidos com o discurso patriarcal.

Palavras-Chave: Machado de Assis; Produção teatral; Patriarcalismo e Censura; Teatro Realista.

ABSTRACT:

The work is based on the hypothesis that Machado de Assis' diverse activities related to theater, such as journalistic criticism and participation in the Dramatic Conservatory in controlling the observance of quality standards and respect for moral values in the carioca stages, offer elements to understand the limitations of the author's dramaturgy. Based on these references and the contemporary theatrical tendencies, some of the author's plays are discussed. A parallel is established with the problems faced by José de Alencar related to the patriarchal values prevailing in nineteenth-century Brazil and the mechanisms of control of the scenic production inherent in them. Finally, it is analyzed the hypothesis that Machado concretized, in his short stories, theatrical conceptions that he did not dare to transport to the stage because he considered it more prone to control of patriarchal discourse.

Keywords: Machado de Assis; Theatrical Production; Patriarchalism and Censorship; Realistic Theater.

OS TEATROS DE MACHADO DE ASSIS E A VIGILÂNCIA PATRIARCAL NOS PALCOS BRASILEIROS

Victor Hugo Adler Pereira

O exame das relações de Machado de Assis com o teatro oferece a ocasião para que se pensem os mecanismos de controle da produção cênica vigentes no Brasil do século XIX, nessa manifestação e suas possíveis repercussões no fazer artístico. A partir do ideário patriarcal e dos padrões de gosto das elites estabelecem-se, com a garantia de mecanismos de vigilância e controle, os temas possíveis, as regras para o uso da palavra, para a ação e os limites ao visível em cena.

A persistência e o peso da moral patriarcal no Brasil servem à salvaguarda de valores e à manutenção de representações e modelos de comportamento que garantem privilégios de gênero e de posição no núcleo familiar. Estes circulam e se impõem independentemente das estruturas familiares que afetam representar. Tal defesa de valores, desde os tempos coloniais entrando pelo século XIX, convive com a proliferação, tanto na zona rural como nas comunidades urbanas, de sociabilidades familiares peculiares e mais fluidas que a família monogâmica modelar, devido principalmente à escravidão, conforme apontaram os estudos de Gilberto Freyre. Superando o interesse sociológico de apreender um modelo da “família brasileira”, o historiador Ronaldo Vainfas afirma que:

Eixo fundamental das relações familiares na Colônia, o patriarcalismo seria antes uma bandeira dos moralistas da época moderna, os mesmos, aliás, que defenderam a excelência da família conjugal para os povos da cristandade. Patriarcalismo conjugal e misógino: nova lei do mundo moderno, que as transgressões femininas longe estiveram de negar (Vainfas, 2010, p. 153).

Com isso, nas últimas décadas do século XIX, mesmo entre os intelectuais que defendiam a construção de um país moderno, com a superação de certos comportamentos ou práticas sociais que consideravam sintomas do “atraso” do país, preservava-se um modelo idealizado de família conjugal organizada em torno do pátrio poder. As propostas de modernização que nortearam outro surto de modernização mais tarde, no regime

Vargas, demonstram a persistência desses valores, procurando conciliar a dominação patriarcal com as transformações sociais, sobretudo das relações de gênero, motivadas pela gradativa participação das mulheres no mercado de trabalho formal (Besse, 1999, p.5).

Este artigo baseia-se na investigação das atitudes de Machado de Assis diante da rigidez do discurso patriarcal na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, discutindo as possíveis interferências em suas atividades ligadas ao teatro de seu posicionamento em relação a esta. Com esse propósito, realizo um breve panorama das atividades a que Machado se dedicou, chamando a atenção para o modo com que as encarou. Parto da hipótese de que as perspectivas que nortearam a sua atuação como jornalista, em diferentes funções, inclusive a de crítico teatral, e sua atuação junto ao Conservatório Dramático, oferecem elementos para a compreensão das peculiaridades de seu teatro. Com base nessas considerações, discuto a interpretação de que não foi nos palcos que Machado conseguiu realizar algumas das potencialidades que reconhecia no teatro, e que se revelavam com vigor em alguns dos dramaturgos europeus que lhe foram contemporâneos.

INSERÇÃO NO CAMPO INTELECTUAL

Machado de Assis, apesar da origem humilde e dos estigmas da cor e da epilepsia que o acompanhavam, conseguiu, graças não somente a seu talento para as atividades culturais, aplicado ao trabalho árduo, mas também argúcia e precaução, a difícil peripécia da ascensão social numa sociedade ainda marcada pela escravidão. Fundou a Academia Brasileira de Letras, em 1897, anteriormente, entre 1862 e 1864, atuou no Conservatório Dramático do Império.

O jornalismo, como para outros intelectuais das últimas décadas do século XIX, constituiu-se em um instrumento de participação social, e, se é discutível que pudesse fornecer totalmente os meios para a subsistência, pelo menos era uma via para o reconhecimento público e abertura de caminhos para as atividades literárias. Garantia, portanto, a inserção numa posição de relativo prestígio no campo intelectual.

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 1-24 | jan. / jun. 2017

Além das funções como articulista, redator ou cronista, o trabalho em um jornal abria possibilidades de fazer a crítica literária ou teatral, como também de publicar textos de ficção como folhetinista. Desde 1855, publica matérias jornalísticas, tendo colaborado, desde pelo menos 1858, com o *Marmota Fluminense* e o *Correio Mercantil*, jornais de relativa importância do Rio de Janeiro, além de *O Paraíba*, de Petrópolis. No ano seguinte, faz crítica teatral para a revista *O Espelho*. E em 1860 passa a colaborar no *Diário do Rio de Janeiro*, em diferentes seções (Facioli, 1982, p. 18-19). Até 1897 atuou como cronista na imprensa carioca.

É possível situar mudanças ideológicas em suas atividades de cronista jornalístico, conforme observou Valentim Facioli (1982, p. 19-23), sua produção como cronista na imprensa carioca entre 1855 e 1897 revela mudanças de perspectiva, transitando entre a crença nos ideais iluministas, e nas possibilidades de transformações sociais trazidas pela modernidade, até um interesse, um tanto blasé, pelas inovações na vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro. No despontar de sua carreira jornalística mostrava-se empolgado com as ideias liberais, e considerava as possibilidades que a imprensa abria para a democratização da sociedade. Em crônica de 23 de outubro de 1859, demonstra sua confiança na possibilidade de transformações sociais a partir da difusão da cultura, endossando os ideais iluministas:

Houve uma coisa que fez tremer as aristocracias, mais do que os movimentos populares; foi o jornal. Devia ser curioso vê-las quando um século despertou ao clarão deste fiat humano; era a cúpula de seu edifício que se desmoronava. Com o jornal eram incompatíveis esses parasitas da humanidade, essas fofas individualidades de pergaminho alçado e leitos de brasões. O jornal tende à unidade humana, ao braço comum, não era um inimigo vulgar, era uma barreira... de papel, não, mas de inteligências, de aspirações. (Assis, 1982, p. 87).

No decorrer de sua produção de cronista ressaltam, no entanto, as críticas aos costumes da Corte, seus problemas, seus modismos, ou comentários sobre os novos rumos da cidade e do país a partir da recém-proclamada República. A associação do

escritor à cidade repercutiu na recepção crítica e na difusão de sua obra, durante todo o século XX, construindo a expectativa de encontrar nela o registro de costumes e de locais característicos, e as transformações ocorridas nesse momento de transição em que se instaurava um projeto modernizador que iria tomar vulto com a atuação de Pereira Passos.

Nessa abordagem dos fatos cotidianos, Machado de Assis encarava e assumia os limites da crônica, qualificando-a como “um confeito literário sem horizontes vastos” ou “uma frutinha de nosso tempo” (*apud* Facioli, 1982, p. 21). Tal percepção da natureza do gênero reflete-se na sua atividade de cronista, pelo tom adotado na crítica de situações, ainda atuais, como a inoperância dos políticos ou o comportamento grosseiro da população carioca. A crítica se transforma numa meditação desencantada sobre os costumes e as reações do ser humano, o que atenua sua contundência, sem atingir uma classe ou um setor da população como objeto mais constante. Essa atitude contrasta, por exemplo, com a de Lima Barreto, atento em suas crônicas aos acontecimentos, a partir de pontos de vista sobre os contrastes e as desigualdades sociais, perspectiva que se relacionava com sua condição de negro e morador de subúrbios cariocas. Lúcia Miguel Pereira considera-o “escritor que quis ser – e foi – o cronista de seus muito amados subúrbios”; mas acrescenta: “Não era todavia um amor gratuito e cego o de Lima Barreto pela zona onde por tanto tempo habitou: entrava nele o reverso do seu ódio aos bairros ricos, notadamente a Botafogo (...)” (Pereira, 2006, p.49). E como alvo de suas críticas os efeitos nefastos da mentalidade racista e excludente das elites do Rio de Janeiro. Com perspectiva crítica diferente, Machado, ao relacionar as mazelas de seus contemporâneos a fraquezas universais e eternas da humanidade colocava-se, através de suas considerações filosóficas ou manifestações de seu ameno desencanto com a vida cotidiana num lugar protegido contra possíveis reações dos que se sentissem afetados por seus comentários irônicos.

Essa atitude terá uma função importante na prosa ficcional de Machado, no que se considera a sua maturidade como escritor, a partir da publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880). O desencanto diante da expansão das ideias cientificistas e do prestígio de uma perspectiva medicalizada da pessoa humana (Muricy, 1988), acompanhado da crença coletiva na evolução inerente ao progresso

material tornam-se combustíveis poderosos para sua análise crítica do fascínio exercido pelo jogo de poder e as possibilidades de negócios entre as elites da capital do país, como fica claro em *Quincas Borba*.

A revelação dos desequilíbrios e contradições no ideário e nas práticas cotidianas da elite brasileira seria a tônica na sua prosa de ficção a partir dos anos 1880, quando o autor abandona o modelo romântico de narrativa com enredos coroados pela conciliação entre a cobiça, a vaidade, a ambição e o ideal. Alfredo Bosi detecta uma mudança profunda na forma do conto machadiano a partir de uma radicalização de sua perspectiva filosófica:

À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir a perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. Rompe-se por dentro o ponto de vista ainda oscilante dos primeiros contos. A ambiguidade do eu-em-situação impõe-se como uma estrutura objetiva e insuperável (Bosi, 1982, p. 441).

E acrescenta mais adiante:

Vejo nos contos maduros de Machado, escritos depois de franqueada a casa dos quarenta anos, o risco em arabesco de "teorias", bizarras e paradoxais teorias, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições (Bosi, 1982, p. 441).

Roberto Schwarz credits essa "virada" na obra de Machado a uma "desilusão da desilusão" com a modernidade. Machado se desilude da possibilidade de estabelecer uma trincheira contra a falsidade do ideário moderno pela volta ao passado, tendência que se manifestara em sua ficção anterior pela defesa do conservantismo paternalista.

Afirma Schwarz:

E, de fato, um dos sinais da segunda e grande fase no romance de Machado será a reintegração abundante do temário liberal e moderno, das doutrinas sociais, científicas, da vida política, da nova civilização material – naturalmente à sua maneira (Schwarz. 1982, p. 412).

Essa atitude desiludida com as utopias e as promessas de emancipação modernas pode ser aproximada às desilusões do chamado pós-modernismo, o que garantiu a permanência de sua obra, na virada do século XX para o XXI, como centro do cânone literário brasileiro e referência cultural infensa a qualquer irreverência ou julgamento negativo.

Entretanto, diante das novas formas de luta política que se consolidaram nas últimas décadas do século XX, nas comemorações do centenário da de sua morte, em 2008, coloca-se um problema diante da produção literária do autor: o fato de, como afrodescendente, ter reservado um papel secundário e poucas referências à escravidão, em seus contos e romances, num momento em que os debates sobre a emancipação dos escravos agitava o país e já havia contado com a participação de escritores de renome como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo¹. Muito menos no teatro essa instituição que ainda fornecia o maior contingente da força de trabalho no país é focalizada. A contrário de Machado, considere-se que José de Alencar reservou o protagonismo em duas de suas peças de maior destaque e repercussão em sua produção a escravos, no que pese o modo com que são representados nelas, *Demônio Familiar* e *A Mãe*. Nessa ocasião festiva, Eduardo de Assis Duarte procura aliviar a memória do autor do peso dos argumentos em jogo nessa polêmica: “Os detratores de Machado via de regra baseiam-se na rarefeita presença do negro em seus contos e romances para julgar o homem a partir dos nem sempre bem-compreendidos artifícios do ficcionista” (Duarte, 2007, p. 243). O crítico descreve e justifica essas questões provocadas pela obra de Machado:

1 É extremamente contundente o livro *As Vítimas Algozes* de Joaquim Manuel de Almeida, publicado em 1869, em plena campanha abolicionista, em que combate a escravidão através de contos com protagonistas escravos que representam todo o perigo e a degradação que a presença dessas pessoas deformadas pela opressão pode trazer às famílias. Seriam, portanto, ao mesmo tempo vítimas e possíveis algozes de seus proprietários.

No que toca à questão étnica abordada nos romances, pode-se constatar que, além de não ter se esquivado dos problemas que afetavam os afro-brasileiros, Machado fala de seus irmãos de cor como sujeitos marcados por traços indelévels de humanidade e por um perfil que quase sempre os dignifica, apesar da posição secundária que ocupam nos enredos. Impõe-se destacar que essa ausência de protagonismo está em homologia com o papel social desempenhado, caracterizado pela subalternidade da condição e pela redução a mera força de trabalho, como já demonstrou Gizêlda Melo do Nascimento (2002). (Duarte, 2007, p. 265).

O fato de não conceder a posição de protagonista a seus “irmãos de cor”, no entender do crítico, justifica-se pelo fato de Machado ter reproduzido estruturalmente em sua literatura a hierarquia dominante no mundo social.

Tal argumento permitiria ser considerada artificiosa a construção de romances como *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895, que colocava como foco central da narrativa os conflitos de um marujo negro em sua paixão por um grumete branco, tendo como pano de fundo o exercício despótico do poder na Marinha brasileira. O fato de não destacar, em seus escritos, o subalterno, pelo que indica a argumentação de Duarte, baseado em outras abordagens críticas consagradas da obra do autor, faria parte de uma espécie de estratégia com que Machado dirigiu suas críticas aos desajustes nos mecanismos de poder dominantes na sociedade brasileira de então. Uma estratégia que implicava muito mais provocar a desconfiança ou o descrédito do que realizar a denúncia ou manifestar a indignação:

Nessa linha, Gledson chama a atenção para o caráter “enganoso” do realismo machadiano, que poucas vezes aflora com todas as letras na superfície do texto, manifestando-se, ao contrário, nos detalhes aparentemente irrelevantes e devendo ser lido “nas entrelinhas” (Duarte, 2007, p. 264).

A DRAMATURGIA DE MACHADO DE ASSIS E AS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS MODERNAS

A atitude cautelosa e conciliatória certamente dificultou o desenvolvimento de Machado de Assis como dramaturgo. O teatro de Machado pode ser caracterizado como anêmico, com situações convencionais e um moralismo arcaizante que remete a experiências neoclássicas francesas. Conforme observa João Roberto Faria, “peças para serem lidas, não representadas” (Faria, 2006, p. 369). O chamado “teatro de salão”, abordando superficialmente situações banais do cotidiano; que contrasta com a capacidade analítica revelada em seus romances e contos, José Veríssimo avalia desse modo a dramaturgia de Machado:

No teatro nunca pôde ele passar de composições ligeiras, ao gosto de “provérbios” franceses, sainetes, contos porventura espirituosamente dialogados, algumas encantadoras de graça fina e elegante estilo, mas sem grande valor teatral. [...] Tudo, porém, não passava de um ato, excelente como literatura amena para deleitar-nos uma hora, mas sem a ação, a força, a emoção que deve trazer a obra teatral. (Veríssimo, 1954, p. 345).

Quintino Bocaiúva, em resposta a uma carta de Machado, em que consulta sua opinião crítica sobre suas primeiras peças, dirige-lhe esses comentários, que se aplicam a sua produção posterior:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profusa riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas da concepção. Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo

declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. 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.

Talvez não seja justo encarar a produção, bem limitada, dessas comédias de costumes, com o mesmo rigor e seriedade que exigem o estudo de outros gêneros a que se dedicou com grande talento – e que se constituíram em uma grande contribuição para se pensar sua época, como também as paixões e singularidades do comportamento dos indivíduos humanos. Levando em conta os fatores que cercavam a recepção dos textos, pode-se concluir que sua destinação muitas vezes era serem encenados por amadores em saraus, que reuniam amigos, como um passatempo refinado das elites intelectuais.

No entanto, procurando outros motivos para as avaliações negativas da dramaturgia de Machado, a estudiosa Cecília Loyola alega que se devem à consideração de que esta não seria “teatral”. Pretendendo combater o que chama de o costume de “deixar as coisas como estão”, indica aspectos inovadores em sua dramaturgia. Considera, por exemplo, que a riqueza da experiência de Machado como dramaturgo deve-se ao abandono da tradição aristotélica que concebia o teatro como “drama” (ação). Suas peças constituem-se, no entender da estudiosa, em um exercício de domínio da racionalidade moderna:

O eixo sutil em torno do qual gira a dramaturgia como um todo não é exclusividade do teatro, mas tem nele o lugar privilegiado de evidência: o desenvolvimento cênico se faz por um encadeamento protocolar acionado pela racionalidade das convenções. E porque as manipula com extremo rigor, é com um mesmo gesto que Machado faz do texto cena e de ambos uma questão. O tablado não é

mais o lugar do drama tomado por uma sucessão factual transformadora. A ausência de grandes conflitos, assim como a presença de personagens sem aprofundamento psicológico e um efeito de quase imobilidade da cena provocam o deslocamento da ação dramática, tal como a tradição sempre a compreendeu, na herança dos ditames aristotélicos. Do mesmo modo como geram um conflito na apreensão crítica. (Loyola, 1997, p. 38).

A evidente superficialidade da construção dos personagens e a banalidade dos conflitos apresentados em peças como *Lição de Botânica* (1896) ou *Não Consultes Médicos* (1906), tornam difícil aceitá-las como um exercício cênico sobre a racionalidade moderna que acrescenta algum viés de compreensão desta, além das representações difundidas pelo senso comum. A temática do conjunto das peças de Machado gira em torno do casamento, quase sempre a busca de um cônjuge por indivíduos solitários – curiosa a frequência de viúvas jovens entre as protagonistas. A tentativa de conseguir parceiro para o casamento é uma situação que se torna o núcleo central do enredo da maioria de suas peças, produzidas esparsamente num lapso de mais de quarenta anos. Apresenta-se em: *Hoje avental, amanhã luva* (1860), *Desencantos* (1861), *Caminho da Porta* (1863), *Não Consultes Médicos* (1899) e *Lição de Botânica* (1906). Os conflitos entre os personagens são muito amenos e provocam neles reações bem comportadas, muitas vezes envolvem a disputa de dois ou mais homens por uma mulher. A solução destes conflitos e o fim da peça se dão com o anúncio da realização em breve de um casamento, que contempla o vencedor dessa disputa matrimonial. Na comédia em que se esboça uma situação de adultério, *O Protocolo*, representada pela primeira vez no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro, em 1862, o desenlace se dá com a recuperação da convivência harmônica do casal, depois de reconhecida e afastada a ameaça de um terceiro. A imagem das personagens femininas varia quase sempre entre a inocência, a ingenuidade e a sagacidade na manipulação dos conflitos masculinos para escolher o vencedor das contendidas.

A peça *Caminho da Porta*, de 1863, indica o limite aceitável para a sedução feminina, com a clara condenação de Carlota como “namoradeira” pelo homem mais velho e experiente, entre os seus pretendentes, um advogado bem sucedido, o Dr.

Cornélio, uma espécie de *raisonneur*, à moda do “realismo teatral”, que Machado tanto admirava (Faria, 2001, p. 87). Essa condenação se dá depois de várias investidas para conquistar Carlota, do advogado e de outros homens mais jovens, sem nenhum deles conseguir estabelecer compromissos matrimônios com a moça. Observe-se que, ao contrário de outras personagens femininas das peças de Machado, ela não nega para testar os homens e escolhê-los, e enfim casar com eles, satisfaz-se apenas com o jogo da sedução. Resta para os homens, abandoná-la surpresa com a decisão dos três pretendentes de tomar “o caminho da porta”.

Nessa dramaturgia, o casamento é a única possibilidade de encontro da felicidade, como fica claro na peça *Lição de Botânica* publicada já no início do século XIX, em 1906. Nela, o bizarro sueco Barão Segismundo de Kernoberg é enredado nos ardis de sua vizinha, a viúva Helena, que o faz abandonar sua proposta de se manter solteiro, dedicando-se apenas à ciência, e lhe mostra o caminho do afeto... e do casamento, o que vai livrá-lo da insipidez de sua vida. Os estereótipos de condição social proliferam na construção dos personagens e das situações, inclusive os referentes ao gênero, e são explorados para a comicidade. É o que se dá, por exemplo, em *O bote de rapé*, de 1878, em que a futilidade da esposa, seu consumismo irrefreável, impede que atenda ao único pedido do marido, o produto que dá nome à peça, em sua corrida às compras no centro do Rio de Janeiro.

Os comentários de Cecília Loyola, que se pretendem elogiosos ao modo com que Machado constrói enredos que mimetizam os mecanismos aprisionadores dos indivíduos às convenções sociais em sua dramaturgia revelam justamente a submissão dessas peças a um conjunto de convenções sociais e teatrais:

As “salas elegantes” do teatro de Machado de Assis são o palco de uma racionalidade autônoma. Lembrando que “ratio” é cálculo, nesta cena opera-se racionalmente com as relações. Ela se move por um sofisticado aparato de convenções sociais, forjadas pelo universo da razão. Neste mundo, sem Deus, as normas sociais não se garantem por um a priori, elas surgem desprovidas do Sentido. Permanecem, no entanto, como uma malha à qual estão todos atados, mesmo aqueles que julgam manipular perfeitamente as regras do jogo. As vontades

humanas estão, assim, submetidas à convencionalidade do jogo social (Loyola, 2007, 39).

Ao abordar a questão do esvaziamento da “vontade”, Loyola chega a um ponto nevrálgico na distinção dessa dramaturgia da que acompanha a experiência de modernização do teatro europeu. Tratava-se, por exemplo, no caso de duas referências importantes nesse processo, as obras dos dramaturgos nórdicos Ibsen e Strindberg, de colocar em cena os conflitos provocados pelos embates da “vontade” individual com os valores remanescentes da ordem patriarcal. E, além disso, começava a se esboçar a desconfiança de que a “vontade” não se constituía num solo tão inteiriço da subjetividade humana. Esta seria muito mais apropriadamente associada a um apanhado de “farrapos”, como afirmava Strindberg no famoso Prefácio da peça *Senhorita Júlia*, escrito em 1888:

As minhas personagens são conglomerados de fases da civilização, passadas e presentes, trechos de livros e jornais, fragmentos de humanidade, trapos e farrapos de roupas finas costurados uns com os outros, tal como acontece com a alma humana (Strindberg, 1970, p. 6).

Nas últimas décadas do século XIX, o interesse pelas descobertas científicas, a influência das ideias libertárias, o fascínio pelo conhecimento dos mecanismos psíquicos e a dinâmica das paixões integravam um poderoso cadinho de transformações da mentalidade que vai influir diretamente no teatro:

Buscava-se, como preceito básico, colocar a verdade no que é objetivo e apreensível, mas, com a mesma força, crescia o desejo de compreender o mundo interior, subjetivo e inapreensível. Esta coleção de contradições era constitutiva daquele sujeito que, por um lado se afirmava com mais segurança pelo seu discernimento em compreender e dominar o mundo e, por outro lado, se negava, duvidando de sua consciência, percebendo seus

vazios e suas sombras. A consciência dessa dupla cisão será o motivo de suas indagações e o ponto nevrálgico de sua criação (Menezes, 2006, p. 26).

Na obra de Strindberg, o conflito entre essas forças e motivações exige o gradativo abandono das convenções teatrais, motivando a transformação do espetáculo teatral num emaranhado de experiências sensoriais ou especulações existenciais e filosóficas. A concepção aristotélica de drama, dominante na Europa ocidental, fica abalada. A dramaturgia de Strindberg e de Ibsen forneceram referências para a discussão de vários problemas da época, como fica claro em relação às questões de gênero, em *Senhorita Júlia* (1888) e *O Pai* (1887), de autoria do primeiro, e em *Casa de Bonecas* (1879) do segundo. O desafio às convenções sociais e artísticas contribuiu como renovação do teatro europeu, mas demorou muitas décadas para repercutir na cena brasileira, em que continuaram a dominar as comédias de costumes, um tanto bem comportadas, que a censura do “bom gosto” mediano e do moralismo patriarcal, seguindo as tradições do Conservatório Dramático, podia aceitar.

MACHADO, ALENCAR E O OLHO SEVERO DO PATRIARCALISMO BRASILEIRO

Machado de Assis, desde suas primeiras aproximações do teatro através da crítica jornalística, declara sua adesão às propostas do “realismo teatral”, que se concretizavam nas apresentações no Ginásio Dramático, procurando implantar no Rio de Janeiro o modelo de modernização teatral transplantado de Paris. O Teatro Ginásio Dramático foi criado no Rio de Janeiro em março de 1855, favoreceu-se da expansão dos negócios com o capital disponível a partir da extinção do tráfico negreiro. Contava com o trabalho do ensaiador francês Émile Doux, para apresentar um repertório teatral que fugisse ao habitual na cidade, constituído de melodramas, peças neoclássicas e outras mais leves, sobretudo, vaudevilles e comédias de Scribe (Faria, 2002, p. 86). Entre outras inovações, propunha-se com os espetáculos apresentados neste novo espaço desenvolver os recursos de interpretação dos atores, a construção da cenografia mais adequada aos dramas e a atualidade dos temas destes. A obra de Alexandre Dumas era

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 1-24 | jan. / jun. 2017

considerada uma referência importante para a realização desse modelo, que influenciou diretamente a produção dramática de José de Alencar, incorporado na criação de sua obra mais polêmica: a peça *As Asas de Um Anjo*. João Roberto Faria observa que, entre 1860 e 1863, o jovem Machado “vai acompanhar de perto e aplaudir o surgimento de uma dezena de dramaturgos que fornecerão ao Ginásio Dramático um conjunto nada desprezível de peças que abordam os costumes da burguesia emergente do Rio de Janeiro, com propósito moralizador” (Faria, 2001, p. 112).

Junto a essas mudanças no gosto e na estética teatral dominantes no Brasil, não se pode subestimar o destaque concedido à função “civilizadora” e moralizadora do teatro. Em 1856, no artigo “Ideias Vagas: a Comédia Moderna”, publicado no jornal *A Marmota Fluminense*, Machado “estimula o leitor a ir ao Ginásio e define o teatro como ‘o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos’, ideia que jamais abandonará” (Faria, 2001, p. 107).

Fundamentava-se nessa perspectiva “civilizadora” a atuação de Machado como censor no Conservatório Dramático, instituição destinada a preservar o nível da produção teatral, com um caráter censório sobre o gosto e moralidade, admitido sem grandes reservas por ele: “A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e pena: é o conservatório. Dois são, ou devem ser, os fins dessa instituição: o moral e o intelectual” (Facioli, 1982, p. 21). Evidencia-se nesse comentário uma atitude diante do controle ao teatro coerente com a sua perspectiva de que este deveria ser um instrumento de “elevação moral”.

O Conservatório Dramático desestimula e procura impedir nos teatros da Corte a apresentação de espetáculos considerados de mau gosto – em que se identificavam a grosseria ou vulgaridade atribuídas às classes populares – o que se evidencia também nos Pareceres dos intelectuais que, como Machado de Assis, atuavam na instituição (Khède, 1981). O comediógrafo Martins Pena revoltava-se contra os efeitos amplos sobre a vida cultural desse tipo de cerceamento da criação. Silvio Romero atribuía o esquecimento gradativo a que foi votada a obra do autor ao tipo de comicidade vinculada ao gosto popular e à liberalidade que o caracterizava:

Talvez seja por estas e outras cenas desse realismo verdadeiro e cruel que Martins Pena foi sendo esquecido e suas comédias arredadas quase completamente do tablado. Certa classe de poderosos não poderia ver com bons olhos aquelas coisas à luz da ribalta. Era preciso esconder tantas indiscrições e não dar ocasião do público rir de tantas milgueiras de gente de gravata lavada (Khède, 1981, 84).

Evidencia-se, nesse caso, o projeto de “europeização” ou “branqueamento” da cultura da ex-colônia, relegando a uma posição subalterna as manifestações que ainda apresentassem vinculação estreita com tradições populares. Como reconheceram, de modo mais sistemático, os ideólogos do Estado Novo, bem mais tarde, era preciso estabelecer filtros para a incorporação do substrato popular, e especialmente da contribuição africana, inclusive os gêneros musicais, como o samba, o maxixe e o frevo, na construção da cultura nacional (Pontes/ Pereira, 2008, p.89).

Divergiam em alguns pontos as atitudes de Machado de Assis e José de Alencar diante do teatro. Enquanto a produção do primeiro limitava-se às comédias de costumes de tema amenos, Alencar abordava, embora de forma preconceituosa e moralista, temas espinhosos e polêmicos, do início ao fim de sua obra como dramaturgo. Como já foi citado neste trabalho, as peças *Mãe* (1860) e *O Demônio Familiar* (1857) apresentavam escravos no centro do enredo, apesar dos estereótipos com que os caracterizavam – o que foi amplamente discutido, em relação a esta segunda peça por Flora Sussekind, no estudo *O negro como Arlequim* (1982). A peça *As Asas de um Anjo* focaliza a prostituição, colocando em cena relações entre respeitáveis chefes de família e cortesãs no Rio de Janeiro. Segue a tendência realista, realizando, inclusive, a versão brasileira de uma peça que era o grande sucesso parisiense já apresentado por companhia francesa na cidade: *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, estreada na França em 1852. Apesar de ambos considerarem que não se devem apresentar ao vivo aspectos sensoriais ou a licenciosidade das palavras, divergiam quanto ao que pode ser trazido à cena. Em estudo do conjunto do teatro de Alencar, Machado de Assis, acrescenta aos comentários elogiosos a todas as peças do autor as suas reservas quanto *As Asas de um Anjo*. Depois de elogiar a estruturação do enredo desta peça, Machado conclui:

O que achamos reparável na comédia *As Asas de um Anjo* não é o desenlace, que nos parece lógico, é a situação de que nasce o desenlace; é o assunto em si. O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesses e de lances dramáticos; a invenção é original, apesar do cansaço do assunto; uma soma tão avultada de talento e de perícia empregada em um assunto, que, segundo a nossa opinião, devia ser excluído da cena” (Bosi, 1982, p. 75).

O fato de focar a prostituição na peça era, no entender de Machado, condenável. Sua condenação ao livro de Eça de Queirós, *Primo Basílio*, se dá por motivos análogos, o que considera a apresentação de “fatos viciosos”. Na conclusão de um dos dois artigos publicados na revista *O Cruzeiro*, em abril de 1878, em que comenta a obra, declara:

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras (Assis, 1982, p.85-86).

Não somente a reprovação pelo parecer do Conservatório Dramático, antes de ser encenada, transformava em uma experiência arriscada apresentar as mazelas e contradições da sociedade brasileira. Mesmo após a aprovação pelo Conservatório Dramático, a polícia proibiu e tirou de cena a peça de José de Alencar *As Asas de um Anjo* (1858). José de Alencar concluiu que não chocava ver retratada a prostituição nas peças francesas que se encenavam nos teatros cariocas, mas se tornava difícil aceitar sua representação como parte do cotidiano na cidade do Rio de Janeiro, caracterizando-se a hipocrisia da sociedade carioca. Comentava, em artigo jornalístico, os motivos da proibição de sua peça: “esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga

da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade”. E acrescentava:

Assistindo à *A Dama das Camélias*, ou *As Mulheres de Mármore*, cada um se figura que Margarida Gautier e Marco são apenas duas moças um tanto loureiras, e acha espírito em tudo quanto elas fazem e dizem; assistindo a *As Asas de um Anjo*, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos (Alencar, 1977, p. 254).

Utilizando a mesma imagem do “véu” que protege os leitores do choque com a realidade, Alencar se dirige no capítulo de abertura de *Lucíola* (1862), a uma pretensa leitora idosa para quem desejava explicar verbalmente, em certa ocasião, sua preocupação com o destino das cortesãs. Tornava-se difícil abordar o tema pela presença de uma jovem junto a eles. E acrescenta a preocupação em também ofender à mulher mais experiente, pela expressão verbal:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez².

No entanto, foi a proibição de apresentar a peça que levou o autor a decidir discutir o mesmo tema e pintá-lo com cores muito mais fortes, e a partir de perspectiva crítica muito mais contundente no romance *Lucíola* (1862). Este é inovador diante dos romances de peças de teatro que, na Europa, desde o século XVIII, vinham-se

² Capítulo I de *Lucíola* - <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>.

constituindo em um gênero específico, conforme observa Valéria de Marco: “ao abrir a alcova, o romance de José de Alencar abre também um aspecto novo nas histórias das cortesãs, a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso” (De Marco, 1986, p. 162).

A condenação de certas tradições na arte de fazer rir, por representarem heranças desprezíveis do popular ou desvios de um ideal “civilizatório” - e da licenciosidade na arte ou mesmo da sensualidade, por ferirem valores morais e estéticos, parece ter contribuído como uma camisa de força para a criação teatral de Machado de Assis, diante das condições possíveis no Brasil.

Seu interesse pelo teatro, quase certamente, levou-o, como intelectual bem informado do que se passava nos grandes centros, teve conhecimento do processo de renovação das formas teatrais. Essa foi uma das fontes de renovação de sua atividade como contista, segundo a estudiosa Sônia Brayner, que situa duas fontes de interesse de Machado pelo teatro: a romântica e aquela introduzida por dramaturgos nórdicos, como Ibsen e Strindberg, e que se tornaram diretrizes para a modernização teatral. Um desses aspectos destacados pela estudiosa nos contos de Machado publicados até 1880: “Fortemente elaborados em torno do diálogo de personagens, é através dessa dramatização que eles se resolvem como tipos sociais e contorno caracteriológico” (Brayner, 1982, p. 433). No entanto, a partir de 1880, nos contos de Machado, podem-se reconhecer elementos que se relacionam mais de perto com o modelo de teatro moderno, que avança cada vez mais para a superação do modelo de drama tradicional, constituído pela resolução de uma tensão ou conflito levado ao clímax. A partir de então, ocorrem “deslocamentos da ação para fixação de uma atmosfera intersubjetiva, na qual a máxima ambigüidade da palavra é elemento primordial de construção ficcional” (Brayner, *idem*, p. 433). Dois exemplos desse gênero são os contos *Missa de Galo* e *Uns Braços*.

Cabe indagar se até mesmo em seus contos com mais afinidade com o fantástico existe uma realização do que poderia ser considerada uma ágil e criativa concepção de texto dramático, que não foi assumida como tal em suas peças devido à consideração entre as diferenças entre o que pode ser mostrado, através da língua escrita, num livro e o que pode ser visto no palco. Nesse sentido, observa Sonia Brayner:

O caráter demonstrativo do conto machadiano é amplamente explorado quanto o autor assume definitivamente a tradição da sátira menipeia,³ entrando para o reino aberto da fantasia. A representação da realidade perde seus compromissos com um esquema realista, pois os personagens são ideias corporificadas, oferecendo a oportunidade de transmitir projetos-ideológicos em discussão. É o Machado-pensador que aí vemos, captando a interação de problemas de sua época e transformando em imagens matrizes o relacionamento de vozes de seu século (Brayner, 1981, p. 12).

É o que se constata, por exemplo, nos contos *O Espelho*, e mais radicalmente em *O Segredo do Bonzo* e em *O Alienista*. Estas, entre outras obras de Machado pautadas nas tradições da menipeia, abriam caminhos para motivar indagações sobre problemas relativos à natureza do sujeito, os limites das definições de loucura e sanidade ou a discussão sobre a institucionalização do controle sobre a “saúde mental”. Com isso, a obra de Machado de Assis ganha novas leituras nos anos 1970, afinadas com as questões colocadas na ordem do dia pelas tendências internacionais da contracultura.

O filme de Nelson Pereira dos Santos e Hugo Sukman, *Asylo Muito Louco*, lançado em 1970, adaptação de *O Alienista*, se constituiu num ousado experimento com a linguagem cinematográfica, ao gosto das vanguardas da época. Refletia também a retomada da cultura carnavalesca e das tradições da menipeia que ganhava terreno no plano internacional desde os movimentos de contracultura e no Brasil, além de ecoar as ousadias do Tropicalismo, participava também da onda de “desbunde” diante da repressão política imposta pela ditadura militar.

Teve boa repercussão, alguns anos mais tarde, a montagem teatral de *O Alienista* pelo grupo Tapa, em 1986, sob a direção de Renato Icarahy. Respondia, pautando-se por outras referências estéticas, à permanência de interesse por questões que motivaram grandes debates na década anterior. Optou-se por fazer render as questões levantadas pelo conto na adaptação do conto ao palco, e pelo trabalho cuidadoso na cenografia,

3 A autora desse estudo associa alguns contos de Machado a essa tradição pela “adoção de formas literárias tradicionais, com intenção filosófico-moralizante (diálogos de mortos, fantasias, apólogos) na linhagem da sátira menipeia, cômico-fantástica, para ilustrar uma idéia” (Brayner, 1981, p. 12).

figurinos e interpretação dos atores.

Dez anos depois, outra montagem teatral baseada em obras de Machado de Assis viria a chamar a atenção na cena cultural carioca. Uma das circunstâncias originais que a cercavam era o fato de ter surgido numa comunidade favelada, o Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro, onde vinha se desenvolvendo o trabalho do grupo teatral Nós do Morro. O espetáculo *Machadiando – Três histórias de Machado de Assis*, dividia-se em três partes: *Lições de Botânica; Hoje Avental, Amanhã Luva;* e *Antes da Missa* (baseada no conto *Missa do Galo*). A experiência foi considerada bem sucedida por uma parte da crítica teatral e da imprensa. Relevem-se as implicações do fato desta montagem fazer parte de uma estratégia dos responsáveis pela direção artística do grupo, Guti Fraga e Luiz Paulo Corrêa e Castro, de alternar a encenação de textos de autores consagrados, tratando de temas universais, com a criação de peças que enfocassem a vida comunitária, como se deu com o premiado *Abalou- um musical funk*, produzido em 1998. Observe-se que, seguindo essa estratégia, o grupo em sua trajetória algumas vezes encenou peças de Shakespeare, como *Sonhos de Uma Noite de Verão* e *O Cavaleiro de Verona*, contando para isso, em algumas ocasiões com a participação de profissionais de teatro ingleses. A atitude dos responsáveis pelo grupo caracteriza a perspectiva sobre a obra de Machado de Assis como um “clássico”, o que levanta uma série de questões associadas à recepção atual da obra do autor. recursos da linguagem artística que merecem ser revistos na atualidade.

Merece destaque neste trabalho o filme dirigido por Sérgio Bianchi, *Quanto Vale ou É Por Quilo? (A História Oculta das ONGs no Brasil)* pela iniciativa de atualizar e encontrar o potencial crítico na obra de Machado de Assis. O filme baseia-se no conto em que Machado aborda diretamente a escravidão, *Pai Contra Mãe*, publicado em *Relíquias da Casa Velha* (1906). Partindo deste texto, estabelece uma comparação entre os modos de exploração do negro na sociedade brasileira em dois momentos: durante o século XIX e no começo do século XXI, em que vicejam os programas de “inclusão social” de negros e pobres. Os meandros dos sentimentos de solidariedade, compaixão e amizade, analisados e colocados em conflito e contradição diante da estrutura legal da sociedade são trazidos do conto machadiano para a atualidade. O impacto se cria, inclusive, porque o espectador é confrontado com situações que demonstram que, sob

a capa de atitudes assistencialistas e demagógicas, se mantêm, desde o século XIX, as engrenagens responsáveis pela injustiça e a exploração do negro pobre no Brasil.

As montagens que misturam peças e contos de Machado não refletem somente o desenvolvimento gradativo no país das concepções de teatro não dramático, mas, junto às adaptações cinematográficas, apontam para uma realização de sua paixão pelo teatro do mundo. Segundo procurei demonstrar neste trabalho, considero que esta se expressou de vários modos em sua obra com mais vigor do que em sua dramaturgia.

REFERÊNCIAS:

ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. 2 volumes.

ASSIS, Machado. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: *Machado de Assis*. Bosi, Alfredo et al. (org.) Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982.

ASSIS, Machado de. *Teatro completo*. Em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/168-teatro>. Consultado em: 29/06/2017.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis*. Alfredo Bosi et al. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982.

BRAYNER, Sonia (org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas. In: *Machado de Assis*. Alfredo Bosi et al. (org.). Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Machado de Assis, afro-descendente – escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Pallas / Crisálida, 2007.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor de Musset*. Teresa: Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, nº 6-7, 2006. p. 364-384.

KHÈDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1977.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio (a Clara dos Anjos). In: *Lima Barreto: prosa completa*. Organização Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

PEREIRA, Victor H. A. O negro e o pobre na construção do 'homem novo': revendo o mito de Orfeu. In: PONTES Jr., Geraldo & PEREIRA, Victor H. A. (orgs.). *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Generalidades. In: *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia, O pai*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.