

TEATRALIDADE EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

THEATRICALITY IN *POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS*¹

Ana Paula Justen²

Juracy Assmann Saraiva³

Resumo: O presente artigo, parte do projeto de pesquisa intitulado “Ficção de Machado de Assis: teatralidade humana e sua representação por meio de recursos da arte dramática”, e busca identificar a presença de moldes dramáticos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance de Machado de Assis, publicado em 1881. Sua análise justifica-se porque o tema da teatralidade das ações humanas faz-se presente na narrativa, que, além disso, traz recursos da arte teatral em seu discurso. Com base em pesquisa de natureza bibliográfica, a reflexão traça um panorama do contexto histórico do século XIX, período que compreende a vida do escritor e em que se dá a história do romance; faz uma síntese da dramaturgia brasileira, surgida no mesmo século, e apresenta uma biografia de Machado de Assis, por meio da qual se comprova a paixão do escritor pela arte dramática e seus esforços para alcançar a consolidação do teatro brasileiro. Além disso, o estudo analisa aspectos da arte dramática, comprovando sua presença em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Fundamentais para a realização da pesquisa foram os estudos de Juracy Assmann Saraiva, João Roberto Faria e Renata Pallottini, que contribuíram para confirmar a hipótese de que Machado de Assis recorre a elementos da dramaturgia para produzir a biografia *post mortem* de Brás Cubas.

Palavras-chave: Dramaturgia. Machado de Assis. Memórias Póstumas de Brás Cubas.

Abstract: This paper, which is part of the project entitled “Fiction by Machado de Assis: Human Theatricality and its Representation through Dramatic Arts Resources”, seeks to identify the presence of dramatic patterns in *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, a novel by Machado de Assis, published in 1881. Its analysis is justified because the theme of the theatricality of human actions is present in the narrative, which, in addition, uses resources of theater in the same discourse. Based on bibliographical research, this reflection offers a panoramic view of the historical context of the 19th century, when the Brazilian writer lived and the novel’s story takes place. It presents a synthesis of the Brazilian dramaturgy, which emerged in the same period, and the biography of Machado de Assis, through which the writer’s passion for dramatic arts and his efforts to achieve the consolidation of Brazilian theater is proved. Furthermore, the paper analyzes aspects of the dramatic arts, proving its presence in *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Publications by Juracy Assmann Saraiva, João Roberto Faria, and Renata Pallottini were crucial for the research, having contributed to confirm the hypothesis that Machado de Assis uses elements of dramaturgy to produce the *post mortem* biography of Brás Cubas.

Keywords: Dramaturgy. Machado de Assis. Posthumous Memoirs of Brás Cubas.

1 Este artigo foi realizado no âmbito de um projeto de pesquisa que conta com o apoio do CNPq e da FAPERGS.

2 Aluna do Curso de Letras da Universidade Feevale e bolsista de iniciação científica do programa dessa mesma universidade.

3 Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisadora em produtividade do CNPq. Líder do grupo de pesquisa do CNPq “Machado de Assis: Sistema Poético e contexto. Professora e pesquisadora na Universidade Feevale.

1 Considerações iniciais

Em 1881, é publicado, pela Editora Tipografia Nacional, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis e que já havia circulado como folhetim no ano anterior, na Revista Brasileira. A narrativa expõe, como o próprio título diz, as memórias da vida de Brás Cubas, escritas após a sua morte. Apesar de inusitada, a narrativa traz elementos da sociedade carioca do século XIX, situando-se no espaço de tempo que abrange o nascimento do narrador personagem, em 1805, até sua morte, em 1869.

Dada a grande importância da obra e de seu autor para a literatura brasileira, novas análises e informações acerca dela surgem a todo o momento. Neste artigo, por meio de pesquisa bibliográfica, buscou-se entender o contexto de criação do romance, reunir informações sobre a vida do escritor Machado de Assis e identificar razões para o fato de *Memórias Póstumas* ter tantas semelhanças com a arte dramática.

2 Contexto histórico social

De acordo com Saraiva (2014, p. 1), “o estudo de um autor e de sua obra pode ser associado ao contexto sociocultural em que ele se situa, pois o meio interfere em sua formação e, conseqüentemente, se reflete em sua obra”. Dessa forma, faz-se necessário entender o cenário brasileiro do século XIX e, em específico, da cidade do Rio de Janeiro, no período que engloba a produção das obras de Machado de Assis. Esse cenário se formou a partir da decisão de D. João VI, príncipe regente de Portugal, de instalar a Corte no Brasil, para fugir das tropas de Napoleão Bonaparte.

Em 1808, a família real portuguesa chegou ao Rio de Janeiro trazendo benefícios à cidade, que passou a ser a capital da então colônia e seu principal centro econômico, político e cultural. Uma das primeiras medidas do príncipe regente foi abrir os portos às nações amigas e instalar a Imprensa Régia, que foi responsável pela publicação de livros e periódicos entre 1808 e 1821. Dom João também trouxe da metrópole milhares de livros que deram origem, em 1810, à Biblioteca Real, hoje conhecida como Biblioteca Nacional. O governante incentivou, ainda, o aumento das escolas régias e o ensino das primeiras letras, além de criar o primeiro estabelecimento de ensino superior, a Escola de Cirurgia, em 1808, na Bahia.

A convite de D. João VI, veio para o Brasil, em 1816, a Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, com pintores como Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, além de Arnaud Julien Pallière, “responsável pelo palco urbanístico da Vila Real da Praia Grande, atual Niterói” (PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 116), entre outros projetos urbanísticos.

Em 1815, o Brasil foi elevado à condição de reino unido a Portugal e Algarves, tendo este reino, naquele momento, duas sedes: uma em Lisboa e outra no Rio de Janeiro. Nessa, estabeleceu-se uma burguesia com participação ativa, interessada no governo local e com expectativas sobre o futuro do

país. Com a queda de Napoleão Bonaparte, também em 1815, os portugueses cobravam a volta da família real portuguesa, em um episódio conhecido como Revolução do Porto (1820). Atendendo às pressões, D. João VI voltou, mas deixou seu filho, D. Pedro, no controle do Brasil. Diante das exigências para que voltasse a Portugal e das ameaças de colocar o Brasil novamente no patamar de mera colônia, o príncipe regente e as elites brasileiras decidiram afirmar a separação definitiva do Reino de Portugal em 1822, aclamando D. Pedro como Imperador do Brasil, mesmo sendo ele herdeiro direto do trono português.

Com a Constituição de 1824, assinada por D. Pedro I, o Rio de Janeiro se tornou capital do Império e detentor do poder centralizador do país. Em 1831, D. Pedro I foi obrigado a abdicar do trono e voltar a Portugal após uma série de episódios que mostravam a insatisfação da parte de muitos latifundiários, comerciantes e do povo em geral, com seu modo de governar. Ele fez de seu filho, D. Pedro II, seu sucessor, mas, como este era apenas uma criança, estabeleceu-se um governo provisório, o Período Regencial, que se estendeu de 1831 a 1840. A partir do Golpe da Maioridade, em 1840, D. Pedro II assumiu o poder como imperador, começando, assim, o Segundo Reinado, considerado um período mais estável do que os anteriores⁴.

Apesar de a sociedade fluminense ser, no século XIX, majoritariamente analfabeta, a partir da década de 1850, começou a se formar um público leitor. Impulsionado pela grande quantidade de livrarias, em relação à pouca quantidade de pessoas alfabetizadas, e pelas traduções de obras francesas, esse público contribuiu para a expansão do consumo de ficção, “instituindo-se [...] um imaginário sobre o livro e a leitura que conferiam ao primeiro o valor de objeto fetiche e à leitura a capacidade de permitir a seus adeptos a adesão à modernidade” (SARAIVA, 2014, p. 22).

Dom Pedro II governou de 1840 até 1889, quando ocorreu a Proclamação da República. Antes disso, o imperador brasileiro investiu na educação e na ciência do Império, pois apreciava muito essas áreas. Ele gradativamente implantou legislações abolicionistas – a escravidão era uma das principais fontes de riqueza dos fazendeiros brasileiros, mas também um grande problema social – que culminaram na Lei Áurea, de 1888.

Foi também no período do Segundo Império que o Brasil começou a se expandir economicamente, em razão da exportação de café, mas, com os recentes conflitos comerciais com a Inglaterra, o país teve problemas para continuar a progredir. Em 1845, os ingleses aprovam o Bill Aberdeen, que autorizava suas tropas a prender qualquer navio que fosse suspeito de transportar escravos no oceano Atlântico. A partir disso, o Brasil criou a Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que aboliu o tráfico negreiro, embora a principal força de trabalho ainda fossem os escravos. Os fazendeiros, que se valiam dessa força de trabalho, ficaram com dificuldade de encontrar mão de obra,

4 O Golpe da Maioridade de 1840 resultou da insatisfação de alguns grupos da elite brasileira, principalmente os defensores da monarquia, que queriam a volta de um membro da família real ao poder. Dom Pedro II mal havia completado 15 anos e, apesar de ter se dedicado desde cedo a aprender o necessário para governar, ainda poderia ser manipulado pelos interesses de quem o colocasse no poder. A partir desse golpe, o Poder Moderador da Constituição de 1824, que dava pleno poder ao imperador, foi reforçado e a monarquia passa a se firmar como o sistema político que garantiria a unidade territorial do país (Cf. PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 128).

e o governo local começou a incitar a imigração europeia como medida de busca de nova força de trabalho.

Apesar das leis de proibição do tráfico negreiro, sabe-se que a escravidão não deixou de existir no país, já que a abolição ocorreu apenas em 1888. De acordo com Laryssa Machado (2017, p. 26), “negros continuaram a desembarcar nas costas dos litorais [do Espírito Santo] continuando assim o contrabando de escravos, apesar da vigilância que, muitas vezes, era conivente com o tráfico”. Além disso, havia o tráfico interno, “onde as regiões que estavam fracas economicamente ficaram responsáveis de suprir a demanda de mão de obra das regiões de economia aquecida” (MACHADO, 2017, p. 26).

Como a maioria dos políticos brasileiros não acreditava que os sucessores de D. Pedro II – isto é, a princesa Isabel e seu marido, conde d’Eu – fossem fazer um bom governo e por causa da insatisfação com o regime, que cresceu com a abolição da escravatura, criaram-se conspirações que culminaram na Proclamação da República, feita pelo marechal Deodoro da Fonseca. O golpe republicano de 15 de novembro de 1889 retirou a monarquia do Brasil, mas, apesar de pregar a democracia, continuava com moldes parecidos com os do período imperial. De 1889 a 1894, instalou-se a República da Espada, regime de caráter ditatorial, pois a repressão à oposição era constante.

A partir daí, surge a República Oligárquica, cujos presidentes eram apoiados por grandes fazendeiros, principalmente originários dos estados de São Paulo e Minas Gerais. O período da República do Café com Leite, como ficou conhecida, foi tumultuado por conflitos, como a reivindicação de intelectuais brasileiros à concessão, por parte do Estado, de instrução à população, que ainda sofria com o analfabetismo; a Revolta da Vacina, de 1904⁵; e o fracassado Convênio de Taubaté, de 1906, que mais tarde, juntamente com a crise financeira de 1929, possibilitou a Revolução de 1930.

3 Machado de Assis

Joaquim Maria Machado de Assis, também conhecido como Bruxo do Cosme Velho⁶, nasceu em 21 de junho de 1839, no Morro do Livramento, Rio de Janeiro; é considerado o maior escritor brasileiro e foi um dos principais críticos teatrais do século XIX no Brasil. Escreveu sobre a sociedade e seus costumes em uma época situada entre o Império e a República, entre a escravidão e o trabalho livre. Seu pai era descendente de escravos libertos, e sua mãe, imigrante portuguesa da ilha dos Açores. A família era agregada da chácara da madrinha de Machado, Dona Maria José de Mendonça, sendo ela a responsável por aquele espaço social.

5 A Revolta da Vacina de 1904 foi uma manifestação popular em face da vacinação obrigatória contra a varíola, sancionada por lei em novembro de 1904. As pessoas não gostavam da ideia de serem obrigadas a se vacinar e havia ainda boatos de que quem se vacinasse ficaria com feições bovinas. Cf. FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ.

6 A alcunha se deu após o poema escrito por Carlos Drummond de Andrade, “A um bruxo, com amor”, de 1958, em que o poeta faz referência a Machado de Assis e à residência ocupada por este na rua Cosme Velho, no Rio de Janeiro, onde o escritor passou a morar em 1884 e onde residiu até sua morte. Cf. BASTOS, 2006.

Machado de Assis começou a trabalhar cedo. Em 1856, aos 16 anos, ele já era aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional. O meio lhe garantiu a amizade com o editor Paula Brito, que lhe cedeu espaço no jornal *A Marmota Fluminense* para publicar seus primeiros poemas – *A Palmeira e Ela* – em 1855. Machado começou sua carreira escrevendo poemas e, a partir de 1858, passou a produzir no modo literário que, mais tarde, o consagraria: a prosa. Apesar disso, já trabalhava de crítico e tradutor de peças teatrais desde 1856, além de produzir suas próprias obras de dramaturgia. Sua primeira peça, *Hoje avental, amanhã luva*, é de 1860.

Ele trabalhou em diversos jornais do Rio de Janeiro, como *A Marmota*, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal das Famílias*, escrevendo crônicas, críticas e contos. Por ser um nome já conhecido pela atuação em diversos periódicos, é possível que suas obras tenham se destacado mais facilmente no mercado editorial.

O primeiro livro de contos de Machado de Assis, *Contos Fluminenses*, de 1870, foi publicado pela Garnier, editora posteriormente detentora do direito de publicação de todas as obras do escritor. Em 1872, publicou *Ressureição*, seu primeiro romance, seguido por *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

Em 1869, Machado de Assis se casou com a portuguesa Carolina Xavier de Novais, irmã de um amigo, Faustino Xavier de Novais, também escritor. Machado conviveu com a esposa até 1904, ano em que ela morreu. O casal não teve filhos, e biógrafos afirmam que eles tinham uma convivência feliz e que Carolina teria influenciado em leituras e na redação de textos de Machado de Assis.

Em relação à biografia de Machado de Assis, pode-se concluir, citando Regina Zilberman (2012, p. 51), que “sua vida particular, história privada e preferências são pouco conhecidas [...] o que compromete o conhecimento da trajetória individual do homem, do intelectual e do artista Machado de Assis”.

Como crítico, cronista, dramaturgo e romancista, Machado retratou em sua ficção a sociedade a sua volta e, a partir de 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, passou a criticar mais abertamente o modo de vida dos fluminenses contemporâneos a ele⁷, ainda que suas obras transcendam o espaço do Rio de Janeiro para situar-se na universalidade do humano.

José Luís Jobim, no ensaio “Machado de Assis: o crítico como romancista” (2010), lembra que, antes de publicar seus romances, Machado já era conhecido pelos comentários que escrevia para a imprensa. Segundo o estudioso, o trabalho de crítico pode ter influenciado sua escrita e, para que não fosse sujeito ao tipo de crítica que ele mesmo já escrevera, Machado seguia os seus próprios parâmetros:

⁷ Apesar de ser considerado escritor da estética realista, iniciada a partir de 1881, os estudiosos entendem que Machado de Assis não se valeu apenas dos protocolos dessa estética, tendo usado recursos considerados modernos para sua época, como a intromissão do narrador e as conversas dele com os leitores. Cf. BENDER, 2019.

“O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” é de 1858, mas seu primeiro romance, *Ressurreição*, só surge em 1872. Assim, torna-se importante acompanhar a evolução do pensamento crítico de Machado, talvez menos para chegar a conclusões sobre a justeza ou não de suas opiniões do que para entender como se foram estruturando as opções do escritor em sua própria obra, no diálogo com seu pensamento crítico (JOBIM, 2010, p. 75).

Apesar da carreira promissora de escritor e crítico, Machado de Assis trabalhou no funcionalismo público. Em 1867, é nomeado adjunto de diretor do Diário Oficial e, em 1873, é nomeado primeiro-oficial da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, posto que lhe garantiu maior prestígio na sociedade, já que vinha de uma família pouco abastada. Seu trabalho foi reconhecido pelo imperador D. Pedro II, que lhe concedeu a Ordem da Rosa⁸, no grau de Cavaleiro, em 1867, e no grau de Oficial, em 1888.

Biógrafos traçam o perfil de Machado de Assis como o de um homem solitário e reservado. É sabido, no entanto, que ele participou, desde cedo, de diversas associações, como a Sociedade Petalógica e o Clube Beethoven⁹, e depois participou da formação da Academia Brasileira de Letras, da qual foi presidente desde a inauguração, em 1897, até sua morte. Machado de Assis considerava a Academia um instrumento para promover o reconhecimento dos escritores e da própria literatura nacional, em um país ainda muito pouco afeiçoado às artes.

É perceptível o quanto Machado gostava da literatura e lutava pela identidade brasileira no cenário literário, além de criar narrativas atemporais, pois todas as suas obras refletem sobre algo constantemente atual: a condição humana.

4 Machado de Assis no espaço da dramaturgia brasileira

A dramaturgia brasileira surgiu de fato a partir da terceira década do século XIX e, em face da recente independência do poder português, muitos escritores, em suas produções, trataram do nacionalismo, da natureza local e dos indígenas. Eles seguiam a escola romântica, que, no Brasil, lidou com o tema da nacionalidade.

De acordo com João Roberto Faria (2017), os dramaturgos românticos brasileiros produziam quatro gêneros de peças: a tragédia neoclássica, o melodrama, o drama e a comédia de costumes. Em todo o mundo, o melodrama foi o principal gênero teatral do século XIX e chegou ao Brasil por meio das peças francesas e portuguesas, “no mesmo pacote que vinham os dramas românticos” (FARIA, 1998, p. 25). As peças eram sentimentais, maniqueístas e cheias de reviravoltas no enredo. Já a comédia de costumes se caracterizou por satirizar situações sociais e considera-se que foi criada por Molière (1622-1673). No Brasil, o gênero foi assinalado como a única “tradição teatral longeva” (NEVES, 2012, p. 17) e seu principal dramaturgo foi Martins Pena (1815-1848).

⁸ A Imperial Ordem da Rosa é uma ordem honorífica brasileira criada por D. Pedro I para perpetuar os votos de seu casamento com Dona Amélia de Leuchtenberg. As insígnias eram dadas aos que mereciam reconhecimento pelos serviços prestados à nação. Cf. ROSA, 2019?

⁹ A Sociedade Petalógica foi formada por um grupo de escritores da sociedade carioca do século XIX e sediada na livraria de Paula Brito, onde conversavam sobre literatura e política. O Clube Beethoven era uma entidade que promovia concertos musicais. Cf. SARAIVA, 2014.

Entre 1857 e 1865, houve uma proposta de renovação teatral a partir da estética realista, incorporada por dramaturgos brasileiros influenciados por ideias francesas. Encenadas no Teatro Ginásio Dramático, as peças deveriam representar os costumes vigentes e fomentar a organização social da burguesia e sua consciência social no Brasil. Esta escola, diferentemente da romântica, tinha a família como núcleo temático.

Apesar de o teatro e, portanto, a dramaturgia ser um espaço de debates sociais, com críticas à moral da sociedade da época, conforme Flávio Aguiar (2003, p. 149), os críticos colocavam as peças distantes “dos espaços sérios, onde se pensava e se repensava a nação”. Elas eram consideradas apenas representações que serviam para o divertimento dos espectadores. Em sua análise sobre a peça teatral *Cobé* (1854), de Joaquim Manuel de Macedo, João Bezerra (2018, p. 203) afirma que “o romantismo brasileiro viveu um radical controle do imaginário”, pois os autores “aprimoram seus personagens em condições trágicas, não transformáveis” (BEZERRA, 2018, p. 201) ao retratar a escravidão e a perspectiva de necessidade da cristianização dos indígenas.

Estudos sobre a dramaturgia do período permitem concluir que esse ramo da literatura tentava se colocar no cenário nacional e representar as transformações da época, mas encontrava dificuldades tendo em vista o não reconhecimento da importância de alguns assuntos tratados pelos autores, cuja rejeição era demonstrada em fortes críticas na imprensa e na censura por meio do Conservatório Dramático¹⁰.

No século XIX, os grandes nomes da dramaturgia brasileira, no âmbito dos gêneros já nomeados, foram Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Castro Alves e Álvares de Azevedo. Muitos deles se destacaram em outros gêneros também, como a poesia e o romance, conforme assinala Sílvio Romero (apud FARIA, 2010, p. 15): “os melhores cultores da dramaturgia o foram também do romance do Brasil”.

Aguiar (2003) comenta que o teatro brasileiro consolidou, sim, um legado, mas não foi aquele almejado pelos intelectuais da época. Infelizmente, o público preferia as obras estrangeiras, principalmente as portuguesas e as traduções francesas. Além disso, em 1865, houve a ascensão do teatro musicado, e a predileção do público voltou-se para as operetas, para a magia e para as revistas teatrais de ano. Aguiar (2003, p. 149) comenta, ainda, que o teatro e a dramaturgia brasileiros se tornaram sérios e contemporâneos de seus “inspiradores europeus” a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, porque até o começo do século XX “a arte dramática permanecia solidamente ancorada na literária” (AGUIAR, 2003, p. 151).

Em sua crítica de 1873, intitulada “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” e publicada originalmente no jornal nova-iorquino *O Novo Mundo*, Machado de Assis afirma que o teatro

10 Órgão nacional do governo que cuidava da censura moral e literária no século XIX.

[...] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte (ASSIS, 1873, p. 6).

Quanto a Machado de Assis, a dramaturgia esteve presente em toda a sua carreira, mesmo que o autor não tenha se consagrado tanto nesse gênero quanto na poesia e na ficção.

Machado acompanhou de perto o movimento teatral nos primeiros anos de sua formação literária. Interessado em literatura e em teatro, estudando e aprendendo sozinho a fazer análises e representações de textos, em 1858, antes mesmo de completar dezenove anos, Machado escreve o seu primeiro trabalho importante de crítica literária, intitulado “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”. Nos parágrafos finais lamentou a presença maciça de traduções nos palcos brasileiros. Estava de certa forma apontando uma direção para o teatro nacional (CALZAVARA, 2008, p. 2).

A partir de 1857 e, principalmente, até 1869, Machado trabalhou como crítico teatral e dramaturgo, embora a crítica tenha considerado que suas peças “prestavam-se mais à leitura do que propriamente à representação” (BOCAIÚVA, 1863, p.12)¹¹. Foi também censor do Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864, e um dos principais tradutores das mais famosas peças francesas da época.

Estudiosos afirmam que é difícil falar do teatro machadiano, pois algumas peças ou traduções se perderam e não há muitos registros sobre elas. São normalmente provérbios dramáticos¹² e eram avaliadas como tendo pouca qualidade. Como era tradutor de peças francesas, Machado foi bastante influenciado pelas obras de Alexandre Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier e, principalmente, Octave Feuillet e Musset (FARIA, 2012).

Em estudo sobre o teatro machadiano, Rosemari Calzavara (2008, p. 3) escreve que “Machado de Assis não ousa muito nem nos enredos nem na construção de personagens”, seguindo modelos medianos, com um diálogo espirituoso e comportado. Em suas poucas produções, como na peça “Quase Ministro” (1864), Machado denuncia o processo de construção da identidade brasileira e, em um contexto que rejeita a Escola Romântica, defende a orientação do teatro para a vida social da época (SÁ, 2008).

Além de “Quase Ministro”, Machado de Assis escreveu para o teatro “Hoje avental”, “Amanhã luva” (1860), “Desencantos” (1861), “O caminho da porta/O protocolo” (1863), “Os deuses da casaca” (1866), “O bote de rapé” (1878), “Tu, só tu, puro amor” (1880), “Não consulte médico” (1899), “Lição de botânica” (1906) e, datada postumamente, “As forças caudinas” (1956)¹³.

11 Declaração de Quintino Bocaiúva, amigo de Machado de Assis, dramaturgo e crítico teatral, em carta dirigida ao escritor e publicada por esse na obra *Theatro de Machado de Assis*, de 1863.

12 Gênero popular na segunda metade do século XIX, em que atores encenavam provérbios populares em pequenos diálogos com participação da plateia, durante o intervalo de produções maiores e mais prestigiadas. Cf. PINHEIRO, 2009.

13 Disponíveis em: <https://bit.ly/3zANyWd>. Acesso em: 23 nov. 2020.

Em “‘A vida é uma ópera’: cultura musical e dramática em Machado de Assis”, tese doutoral defendida em 2019, Débora Bender reafirma a ideia de ser Machado de Assis um crítico social. Ela cita o comportamento de Brás Cubas, o defunto autor de *Memórias Póstumas*, que “espelha e desvela o pensamento da classe dominante brasileira” (BENDER, 2019, p. 71), o que pode constituir uma “estratégia de composição da narrativa” (idem, ibidem, p. 71).

Machado de Assis demonstrava ser defensor ferrenho de um teatro de cunho moralizante e civilizador, já que no teatro “há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade parece nua, sem demonstração, nem análise” (ASSIS, 1859, p. 5). Segundo Edgard Cavalheiro (2018, p. 10), o escritor oitocentista acreditava em uma “missão social, missão nacional e missão humana” para o teatro e para a literatura. Ao escrever “O teatro nacional” em 1866, na Semana Literária, Machado critica a posição do teatro no Brasil naquele momento, pois “depois das tragédias clássicas, dos dramas românticos e das comédias realistas, o teatro que se anunciava servia apenas ‘para desenfasiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento’” (FARIA, 2004, p. 325).

5 Um olhar sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a vida como representação

Memórias Póstumas de Brás Cubas é considerada a obra-prima de Machado de Assis. A narrativa, feita pelo defunto autor Brás Cubas, conta as memórias de vida dele. “Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco” (ASSIS, 2017, p. 9): tentando ser inovador, Brás decide contar sua história a partir do dia de sua morte, “uma sexta-feira do mês de agosto de 1869” (ASSIS, 2017, p. 9), e depois narra seus últimos dias, como aquele em que delirou, vendo a existência humana processar-se ao longo dos séculos. Preocupado com uma ideia grandiosa e fixa, o emplastro Brás Cubas, que curaria todos os males da humanidade, não trata os sintomas decorrentes de um “golpe de ar”, causa de seu quadro doentio e, posteriormente, morte.

Após relatar o delírio, Brás vai para o início de sua narrativa, ou seja, para seu nascimento, que ocorre em 1805. Na infância, ele era um “menino diabo”, que fazia o que bem entendia, principalmente com os escravos. O pai sempre o elogiava, mesmo quando o menino aprontava algo, e a mãe não o repreendia. De família abastada, depois de ter gastado “onze contos de réis” (ASSIS, 2017, p. 37) com presentes para sua amante Marcela, Brás vai para Portugal, obrigado pelo pai, formando-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Faz pequenas viagens pela Europa e volta para o Brasil quando a mãe adoece, vindo a falecer.

Após a morte da mãe, Brás reflete sobre aspectos da existência humana, como o prazer oriundo da ação de tirar botas apertadas¹⁴ e como a circunstância de ser homem e burguês o obrigava a rejeitar um compromisso com uma moça coxa¹⁵. Ele recebe quase que um ultimato do pai para seguir uma

14 Capítulo XXXVI – *A propósito de botas*, p. 62.

15 Capítulos XXXIII – *Bem-aventurados os que não descem*, p. 60-61, e XXXIV – *A uma alma sensível*, p. 61.

carreira política e arranjar uma esposa, algo que conseguiria em uma aliança com o conselheiro Dutra. Brás conhece Virgília, que já havia sido introduzida no início da narração, mas tem agora, explicada, sua presença no leito de morte do narrador. Ela é filha de Dutra e, portanto, seria a noiva de Brás, mas outro homem toma seu lugar: Lobo Neves, um candidato mais promissor à Câmara de Deputados. Inconformado com o insucesso do filho, o velho Cubas adoece e vem a falecer.

Brás, que nunca trabalhou, fica entre fazer nada e começar um caso com Virgília, agora já casada. Entre o esconderijo que os dois estabelecem numa casa, no bairro da Gamboa, e as tentativas de sua irmã de lhe arranjar um casamento, Brás Cubas desenvolve a narrativa, conversando com o leitor, explicando seus atos e, finalmente, fazendo um balanço de sua vida¹⁶.

A carreira de Machado foi influenciada pela dramaturgia. Participou de clubes sociais e assistia a peças teatrais, o que se reflete em seus textos, como as menções a William Shakespeare, à ópera “Ernani”, de Giuseppe Verdi, à atriz Augusta Candiani¹⁷, presentes em *Memórias Póstumas*. Nessa mesma obra, Saraiva (2020), no capítulo “Teatralidade: diálogo entre arte e vida”, identifica a reflexão de Machado de Assis sobre a condição teatral da existência humana, já que o autor faz uso da narrativa *post mortem* para delegar ao narrador o direito de denunciar as “máscaras” dos indivíduos em seu convívio social.

No capítulo intitulado “O delírio”, Brás Cubas, achando que já tinha morrido, fica surpreso quando a personagem Natureza, ou Pandora, lhe diz que “Sim, verme, tu vives. [...] provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria” (ASSIS, 2017, p. 18). Após, ela o coloca no alto de uma montanha, de onde Brás vê, muito rapidamente, a passagem dos séculos, dizendo ao leitor:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. (ASSIS, 2017, p. 20)

Neste trecho, interessa perceber a afirmação do narrador, que diz que tudo parece um espetáculo e, portanto, destaca o caráter teatral que a vida humana tem para ele¹⁸.

Já se sabe que, na segunda metade do século XIX, o teatro começou a demonstrar mais seu caráter de crítica à sociedade brasileira, o que torna compreensível a maneira como Machado de Assis passou a construir suas narrativas, sendo que críticos brasileiros veem o escritor como “um representante genuíno do espírito trágico” (FILHO, 1982, p. 355).

Para Barreto Filho, em “Machado: o espírito da tragédia”, o Bruxo do Cosme Velho teria sido maduro o suficiente para perceber que perpetuar a presença do trágico em seus escritos seria elevar-se à categoria dos clássicos, o que se percebe em *Memórias Póstumas*:

16 Capítulo CLX – *Das negativas*, p. 177-178.

17 Cantora lírica italiana que se apresentou com grande sucesso nos palcos brasileiros do século XIX.

18 As palavras “espetáculo” e “drama” aparecem, respectivamente, 17 e 4 vezes, no romance. Levantamento realizado na versão utilizada para pesquisa disponível em: <https://bit.ly/3q5xcYt>. Acesso em: 28 maio 2021.

As transformações sociais a que ia assistindo, e aquelas que presentia, articulavam-se aos temas eternos, constitutivos da visão trágica da vida: a irreversibilidade do tempo, a lei do perecível, a dura contingência da morte e a existência do mal sob todas as suas formas. (FILHO, 1982, p. 356)

Esses temas eternos, a que Barreto se refere, podem ser considerados o mote do capítulo sobre o delírio de Brás Cubas, pois o defunto autor é levado à origem dos séculos para enxergar como a humanidade se comportava ao longo do tempo. De certa forma, predominava sempre o a sobrevivência do mais forte, que destrói aquele que não consegue seu espaço.

Um dos principais biógrafos de Machado de Assis, Jean Michel-Massa afirma que “a escolha desse gênero [o teatral] se explica, não apenas por um interesse pessoal, mas ainda porque [Machado] cumpria melhor sua missão utilizando a cena” (MASSA, 1982, p. 394). Assim, entende-se o engajamento de Machado referente ao teatro. Mesmo não sendo um grande nome da dramaturgia, ele soube aproximar o teatro dos demais gêneros literários.

Alfredo Bosi, em “A máscara e a fenda”, analisa como Machado de Assis percebe a sociedade de sua época, criando, a partir de *Memórias Póstumas* e da coletânea de contos *Papéis Avulsos*, uma “fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior” (BOSI, 1982, p. 441). Ou seja, remetendo ao teatro clássico, em que eram usadas máscaras para demonstrar as emoções das personagens, Machado critica a sociedade oitocentista, usando ironia, humor¹⁹ e moldes dramáticos.

Assim, justifica-se olhar *Memórias Póstumas* como uma espécie de peça teatral extensa e elaborada. Para entender como os moldes dramáticos podem ser percebidos na obra de Machado, faz-se um panorama do conceito de drama. Na *Poética* (século III a.C.), base de estudos do drama há séculos, Aristóteles diz que a ação dramática se baseia em uma imitação representada por personagens em tempo e espaço limitados.

Para o filósofo, as tragédias são as representações de ações completas e de caráter elevado, em que o final traz, preferencialmente, o infortúnio do herói trágico, que é um homem médio socialmente, mas com certa reputação, induzido ao erro. Nesse sentido, *Memórias Póstumas* poderia ser considerada uma tragicomédia: gênero misto que se caracteriza “pela ambivalência dramática da harmonia dos contrastes [...], seja nas formas da recepção, provocando no leitor/ouvinte sentimentos dúbios de riso e compaixão, seja nas formas de composição, em que o texto articula o sério e o jocoso [...]” (NETO, 2012, p. 172).

Brás Cubas pode ser considerado um herói trágico nos moldes aristotélicos: pertence à elite, pois tem grande reputação, mas é induzido ao erro em diversos momentos, especialmente quando começa um romance adúltero com Virgília. O protagonista também se coloca como uma figura que

19 Sobre a técnica que Machado usa para criticar a sociedade, Alfredo Bosi diz que “A perspectiva de Machado é a da contradição que se despista, o terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor”. BOSI, 1982, p. 457.

ajuda as pessoas de posição inferior na hierarquia social, com o intuito de se parecer com um herói, como no episódio em que apazigua a briga entre seu ex-escravo, Prudêncio, e o escravo deste²⁰. Além do fato de morrer durante a produção de seu grande feito, o emplastro Brás Cubas, o que pode ser considerado um infortúnio.

Ao longo dos anos, os estudiosos foram aperfeiçoando o conceito aristotélico²¹, introduzindo as ideias de emoção, conflito social, conflitos iminentes e deflagrados. Esses conceitos podem ser relacionados à narrativa machadiana em foco.

Para George Pierce Baker (1866-1935), “dramático é o que, através da representação de personagens imaginárias, interessa, provocando suas emoções, à média do público reunido num teatro” (PALLOTTINI, 1988, p. 31). As peças de teatro, forma de representação dos textos dramáticos, são caracterizadas por diálogos entre personagens ou até mesmo com o público e, normalmente, referem-se a um curto espaço de tempo e um lugar específico, como uma casa, por exemplo. Em *Memórias Póstumas*, podemos perceber estas características na cena do capítulo LXIII, que retrata uma conversa entre Brás e Virgília.

John Howard Lawson (1894-1977) introduziu o conceito de conflito social na unidade da ação dramática, “no qual a vontade é exercida, lançando pessoas contra pessoas, ou grupos, ou forças naturais e sociais” (PALLOTTINI, 1988, p. 32). É perceptível, em *Memórias Póstumas*, que a todo momento pessoas são lançadas contra pessoas, criando uma espécie de padrão para os personagens do círculo social representado: a burguesia carioca do século XIX. Uma cena que representa isso é a da distribuição da herança da família Cubas (capítulo XLVI), após a morte do pai: Brás e sua irmã, Sabina, disputam os bens, fazendo uso até mesmo de fatos, como o de Brás ser solteiro, para conseguir algo.

Henry Arthur Jones (1851-1929) dizia que a ação dramática segue uma sequência de conflitos deflagrados e conflitos iminentes. Logo, entende-se que aquilo que acontece a Brás Cubas em vida – as meninices, as paixões, a carreira política – levaria ao infortúnio, principalmente pelo modo como o narrador fala de si mesmo:

Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium [...]. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos –, que isso às vezes é dos óculos, e acabemos de uma vez com esta flor da moita. (ASSIS, 2017, p. 61)

Em resumo, pode-se considerar drama todo texto literário com uma ação dramática, proveniente de uma vontade humana que gera um conflito. Esse conflito deve se resolver de alguma

20 Capítulo LXVIII – *O vergalho*, p. 98-99.

21 Renata Pallottini (1988) traz as definições de arte dramática de Aristóteles (384-322 a.C.) a Bertolt Brecht (1898-1956). Embora a base seja a mesma – a teoria aristotélica –, cada estudioso dá sua interpretação do que seria considerado arte dramática e o que é necessário para construí-la. Em sua maioria, citam a necessidade de um conflito para a existência da ação dramática.

forma e pode estar relacionado às emoções, a vontades opostas ou a um desentendimento com outras pessoas ou com o ambiente social. A ação dramática deve estar em fluxo constante, podendo surgir pequenos conflitos paralelos ao conflito central.

Renata Pallottini (1988) traz o conceito de teatro épico de drama analítico, uma espécie de mistura entre os gêneros épico e dramático, em que “a ação é apenas a análise dos personagens e sua situação” (PALLOTTINI, 1988, p. 58), com a impressão de acontecimentos no tempo presente, embora “o verdadeiro tema da peça é a memória, a recordação” (idem, *ibidem*, p. 58)²². O caráter representativo da vida é acentuado em várias passagens, ponto essencial que Machado busca demonstrar através das memórias contadas pelo seu narrador. “Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e ser devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta?” (ASSIS, 2017, p. 19) é uma interrogação da Natureza, no início da narrativa, durante o delírio do defunto autor. O enunciado da Natureza realça a crítica ao modo de vida representado na obra, aquela realidade desejada pela sociedade oitocentista, que parece acreditar na imortalidade devido à superioridade de sua posição social.

Memórias Póstumas de Brás Cubas constitui-se de diversos conflitos, e o conflito central é a infrutífera tentativa do narrador de decifrar o porquê de sua existência. Subentende-se que esse conflito se “expõe no tom laudatório do discurso do narrador [...] e se revela na contradição que motiva o ato de narrar: relembrar a vida a partir da morte, para expor o menosprezo à vida” (SARAIVA, 2020, p. 32). As vontades do protagonista são colocadas ao leitor a todo momento e suas ações, irreversíveis, são defendidas sempre que soam de modo desagradável. Apesar de Brás Cubas começar a contar suas memórias a partir do dia de sua morte e, depois, voltar ao nascimento e apesar das constantes interrupções do narrador, há uma fluidez nas ações.

Resumindo o conceito de drama teatral à dimensão da ação e ao diálogo nele existentes, percebe-se a técnica empregada por Machado de Assis para construir a representatividade dentro de sua obra. Por meio de uma conversa constante entre narrador e leitor, Machado cria uma espécie de diálogo monologizado. Os demais diálogos, marcados pelo fingimento e a pela posição de superioridade das personagens, seguem as características dos moldes dramáticos, trazendo elementos que remetem a uma peça teatral, como o espaço, normalmente uma casa da burguesia fluminense, e a descrição das ações:

Estávamos na sala de visitas, que dava justamente para a chácara, onde trocáramos o beijo inicial. Uma janela aberta deixava entrar o vento, que sacudia frouxamente as cortinas, sem as ver. Empunhara o binóculo da imaginação; lobrigava, ao longe, uma casa nossa, uma vida nossa, um mundo nosso, em que não havia Lobo Neves, nem casamento, nem moral, nem nenhum outro liame, que nos tolhesse a expansão da vontade. Esta ideia embriagou-me; eliminados assim o mundo, a moral e o marido, bastava penetrar naquela habitação dos anjos (ASSIS, 2017, p. 90-91).

²² A afirmação sobre o verdadeiro tema ser a memória refere-se à peça “Espectros”, de Henrik Ibsen. É possível, no entanto, perceber que *Memórias Póstumas* também pode se encaixar nesta análise.

Levantei-me, atirei o chapéu a uma cadeira, e entrei a passear de um lado para outro, sem saber o que faria. Cogitei largamente, e não achei nada. Enfim, cheguei-me a Virgília, que estava sentada, e travei-lhe da mão; Dona Plácida foi à janela.

— Nesta pequenina mão está toda a minha existência – disse eu; — você é responsável por ela; faça o que lhe parecer.

Virgília teve um gesto aflitivo; eu fui encostar-me ao consolo fronteiro. Decorreram alguns instantes de silêncio; ouvíamos somente o latir de um cão, e não sei se o rumor da água, que morria na praia (ASSIS, 2017, p. 108).

Nos trechos acima, o narrador descreve os seus movimentos e os de Virgília e o local em que se encontram, construindo a visualização da cena. Saraiva (2020, p. 39) aponta o quanto Brás Cubas, por meio de seu egocentrismo e de sua “incapacidade de se conduzir por regras que não as cênicas”, consegue romper a barreira existente entre o real e o fictício, fazendo deste parte daquele.

Os espaços, como os apresentados, são majoritariamente casas da burguesia fluminense, e as cenas entre as personagens não costumam durar muito, pois o narrador faz, constantemente, apontamentos sobre as ações narradas.

6 Conclusão

O estudo de concepções necessárias ao entendimento da obra do defunto autor e de definições próprias à ação teatral permite concluir que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa com características do modo dramático. Nela, os significados guardam-se nas entrelinhas, principalmente nas ações que remetem ao modo como o ser humano transforma a vida em um palco de teatro, o que também é possível constatar em outros textos machadianos.

Se, para Machado de Assis, a vida é um espetáculo, Brás Cubas pode ser considerado um excelente dramaturgo ao transformar suas memórias em uma peça de teatro, marcada pela condução de um monólogo e pela representação do sistema social vigente no Rio de Janeiro, do século XIX. A narrativa consegue despertar a visualização das cenas e do contexto de criação da obra que, apesar de ser datada do século retrasado, consegue, ainda, traduzir a influência da teatralidade ou da encenação no modo de vida dos brasileiros.

Para finalizar, afirma-se que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se ajusta ao que dizia Shakespeare, uma das grandes influências de Machado: “O mundo é um grande palco. E os homens e as mulheres são atores. Têm suas entradas e saídas” (SHAKESPEARE, 2009, p. 932).

Referências

AGUIAR, Flávio. A dor e o júbilo: Arthur Azevedo e a formação da dramaturgia brasileira. **Sala Preta**, v. 3, p. 143-152, 26 de nov. de 2003. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p143-152>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ASSIS, Machado de. **Theatro de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863.

ASSIS, Machado de. **Idéias sobre o teatro (1859-1860)**. Disponível em: <https://bit.ly/3zoniWf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2017.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**: Instinto de nacionalidade. 1873. Disponível em: <https://bit.ly/3xiIhI3>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BASTOS, Alcmeno. **O poeta e o bruxo**: dialogismo e alusividade na poesia de Drummond. Disponível em: <https://bit.ly/3xkSlAw>. Acesso em: 26 out. 2020.

BENDER, Débora. **“A vida é uma ópera”**: cultura musical e dramática em Machado de Assis. 2019. 169 f. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3gl5nIp>. Acesso em: 12 ago. 2020.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. Joaquim Manuel de Macedo, historiador e dramaturgo. **Sala Preta**, v. 18, n.º 1, p. 181-206, 30 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3q4x9fD>. Acesso em: 22 jul. 2020.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-457.

CALZAVARA, Rosemari Bendin. **Comédias refinadas**: o teatro de Machado de Assis. Artigo do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, de julho de 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3gkRdXN>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CAVALHEIRO, Edgard. Machado de Assis e o teatro. **Machado de Assis em linha**, São Paulo, v. 11, n.º 23, p. 3-10, abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3wlAMjv>. Acesso em: 22 abr. 2021. p. 10.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Estudos Avançados**, v. 8, n.º 51, p. 299-333, ago. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3iK9ijT>. Acesso em: 19 abr. 2021.

FARIA, João Roberto. Machado tradutor de teatro. In: **Machado de Assis** – Tradutor e traduzido, Andréia Guerini, Luana Ferreira de Freitas, Walter Carlos Costa (Orgs.). Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3iABISJ>. Acesso em: 10 ago. 2020. p. 45-56.

FARIA, João Roberto. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. **Sala Preta**, v. 10, p. 9-25, 28 nov. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2SzL4xP>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 9-46. Disponível em: <https://bit.ly/3gvertg>. Acesso em: 20 jul. 2020. p. 25.

FARIA, João Roberto. **Para ler o teatro romântico brasileiro**. Disponível em: <https://bit.ly/3glm5HS>. Acesso em: 22 jul. 2020.

FILHO, Barreto. Machado: o espírito da tragédia. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982. p. 355.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ – FIOCRUZ. **A revolta da vacina**. Disponível em: <https://bit.ly/3iDy3Ot>. Acesso em: 12 nov. 2020.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. **Machado de Assis em linha**, ano 3, n.º 5, p. 75-94, jun. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3xkSJPU>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MACHADO, Laryssa da Silva. O fim do tráfico negreiro (1850) e o contrabando de escravos em Itapemirim. **Revista Piauiense de História Social e do Trabalho**, ano III, n.º 4, jan.-jul. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2TIWENb>. Acesso em: 12 nov. 2020.

MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982. p. 394.

NETO, Dário Ferreira Sousa. A cartomante: uma tragicomédia machadiana. **Machado de Assis em linha**, v. 5, n.º 9, p. 171-185, jun. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2U2zIIG>. Acesso em: 8 jun. 2021.

NEVES, Larissa de Oliveira. Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX. **Caderno Letra e ato**, ano 2, n.º 2, jul. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2TtoLdv>. Acesso em: 21 jul. 2020.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/3cXgeqb>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PINHEIRO, Gabriela M. L. Considerações sobre o teatro de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, ano 2, n.º 4, dez. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2RRzxK5>. Acesso em: 12 ago. 2020.

PRIORE, Mary Del; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2TUyLfQ>. Acesso em: 30 set. 2020.

ROSA, Ricardo Della. **Você conhece a história da Ordem da Rosa?**. Disponível em: <https://bit.ly/3wmqq30>. Acesso em: 26 out. 2020.

SÁ, Jussara Bittencourt de. **Machado de Assis e as palavras em cena: no seu tempo, no nosso tempo**. Disponível em: <https://bit.ly/3gq1alG>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SARAIVA, Juracy Assmann. **Sendas de Machado de Assis no caminho dos livros**. XI Congresso AIL, Universidade de Cabo Verde, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3vj3rnZ>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SARAIVA, Juracy Assmann. Teatralidade: diálogo entre arte e vida. In: SARAIVA, Juracy Assmann; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). **Machado de Assis: Intérprete da sociedade brasileira**. Porto Alegre: Zuok, 2020. p. 23-41.

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo**. Volume 2. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.