

**Um retrato na parede do Segundo Reinado: a imagem da família e do casamento em
“A mulher de preto”, de Machado de Assis**

Cilene Margarete PEREIRA*

Resumo: A representação familiar em romances contextualizados na era colonial é de feição distinta daquela vista nos textos ficcionais de meados dos oitocentos, sobretudo porque a urbanização das cidades elege um novo tipo de sociabilidade, que cultiva a privacidade doméstica. De estrutura geral mais autoritária, extensa e de nítido interesse político, a família patriarcal deixa como herança ao grupo burguês a noção de autoridade masculina. A representação desta família burguês-patriarcal, dentro de moldes bastante convencionais relativos aos papéis masculinos e femininos, aparecerá com frequência nas narrativas de Machado de Assis, das quais muitas se constroem em torno da tópica do casamento, tendo a figura feminina lugar de destaque, justamente por se constituir como um elemento de equilíbrio/desequilíbrio da paz doméstica. Neste artigo, pretende-se examinar como se dá a representação da família e do casamento no conto “A mulher de preto”, narrativa publicada no *Jornal das Famílias* e em *Contos Fluminenses* (1870).

Palavras-chave: Família. Casamento. Conto. Machado de Assis.

**A portrait on the wall of the Second Reign: the image of family and of marriage in “A
mulher de preto”, by Machado de Assis**

Abstract: The family representation in novels that are contextualized in the colonial era looks distinct from that one seen in fictional texts from the 19th century, especially because the urbanization of the cities elects a new kind of sociability, which nurtures the domestic privacy. On a more authoritarian, extense and of nitid political interest, the patriachal family leaves as inheritance to this bourgeois group the notion of the masculine authority. The representation of this patriarchal-bourgeois family, within very conventional moulds concerning the male and female roles, will be frequently presented in the narratives of Machado de Assis, from which many are constructed around the topic of marriage, having the feminine figure a prominent place, justly for constituting itself as an element of balance/unbalance in the domestic peace. In this study, we examine how the representation

* Doutora em Teoria e História Literária - Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde - Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações, MG, Brasil. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

of family happens, constituted through marriage, in the short story “A mulher de preto”, narrative published on the *Jornal das Famílias and Contos Fluminenses* (1870).

Keywords: Family. Marriage. Short story. Machado de Assis.

Introdução

Um crítico que se meta a examinar a ficção machadiana observa, sem grande esforço de análise, a importância que a família tem em seus textos, mormente porque eles se estruturam com base em temáticas relativas a este núcleo central, por meio de tramas amorosas e de pactos contratuais de casamento. Parte dessa importância se deve, também, por ser ela – a família – a célula construtora da sociedade brasileira nos séculos XVIII e XIX. É certo que a representação familiar em romances contextualizados na era colonial é diferente daquela vista nos textos ficcionais de meados dos oitocentos, sobretudo porque a urbanização das cidades elege um novo tipo de sociabilidade, mais restrita, que cultiva a privacidade doméstica. Estamos lidando com um grupo familiar burguês que observa, no entanto, traços típicos do sistema patriarcal, em que a figura masculina domina os demais membros e agregados. De estrutura geral mais autoritária, extensa e de nítido interesse político, a família patriarcal deixa como herança ao grupo burguês a noção de autoridade masculina, passada tanto para as mãos do pai quanto do marido, responsáveis por dirigir os membros do grupo.¹ É essa constituição familiar que veremos na ficção machadiana, na qual papéis masculinos e femininos são postos em discussão por narradores (muitas vezes, críticos) das posições estáticas de homens e mulheres na esfera conjugal.

O objetivo deste artigo é examinar a constituição de família/do casamento em “A mulher de preto”, conto publicado originalmente no *Jornal das Famílias*², nos meses de abril e maio de 1868, com o pseudônimo de J.J. e coletado, pelo próprio autor, para compor seu primeiro livro de narrativas curtas, *Contos Fluminenses*, de 1870.³ Vejamos, antes de tudo, o enredo do conto.

“A mulher de preto” narra a história de Estevão, um jovem médico cético em relação ao amor, que se torna amigo de Meneses, rapaz que viera do Norte do país para ser deputado na Corte. Ao mesmo tempo que se consolida a amizade entre os dois homens, Estevão se apaixona pela viúva Madalena que, apesar de vestir-se e comportar-se como tal, é esposa de Meneses. Sob a suspeita de traição (traição esta que não ocorreu de fato), Meneses havia exilado sua esposa na Corte. Nesse sentido, o conto narra o processo de frustração amorosa de Estevão diante do que seria seu primeiro amor, visto que Madalena se aproxima dele apenas como meio de recuperar a confiança do marido.

A família como “espetáculo”

Em “A mulher de preto”, o ceticismo amoroso de Estevão não vem de uma experiência amorosa negativa, tal qual ocorre com outras personagens de Machado, como a viúva Margarida de “Miss Dollar”, também de *Contos Fluminenses*, ao descobrir-se casada com um interesseiro. A descrença amorosa de Estevão nasce da própria idealização que ele faz deste sentimento, acreditando ser uma espécie de elemento único e, por isso, raro de se encontrar na natureza humana. O aspecto fundamental na criação desse ideário amoroso vem das lembranças positivas em relação ao casamento dos pais. Tratando a união paterna como distinta, o protagonista afirma sua crença no amor como algo incomum e único, ao mesmo tempo que revela, de maneira indireta, a qualidade dos casamentos da época, feitos por meio de pactos sociais e financeiros entre famílias.

De certo modo, o que a visão de Estevão nos aponta é que o casamento dos pais, modelo de amor almejado pelo moço, é contraído unicamente pela eleição pessoal dos envolvidos, dinamizando um elemento que quase sempre estava ausente das realizações matrimoniais do século XIX: a escolha dos cônjuges – o que, é claro, não garantia a qualidade do casamento.

Contribuía para esta rigidez de ânimo o espetáculo da própria família de Estevão. Até os vinte anos foi ele testemunha do que era a santidade do amor mantido pela virtude doméstica. Sua mãe, que morrera com trinta e oito anos, amou o marido até os últimos dias, e poucos meses lhe sobreviveu. Estevão soube que fora ardente a manhã conjugal: conheceu-o assim por tradição; mas a tarde conjugal a que ele assistiu viu o amor calmo, solícito e confiante, cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia. Os pais de Estevão morreram ambos amados e felizes na tranquila serenidade do dever.

No ânimo de Estevão, o amor que funda a família devia ser aquilo ou não seria nada. (ASSIS, 1977, p. 107-108).

Analisemos, a princípio, a visão que o moço tem do amor na lembrança da união sólida dos pais. Em primeiro lugar, vemos que o amor está, para Estevão, associado ao casamento, já que o tipo de amor que a imagem dos pais veicula é o que “funda a família”, isto é, um amor domesticado pelas convenções e deveres do casamento por meio dos papéis familiares; distante, portanto, das imagens de paixões tempestivas e intensas sugeridas pelos romances sentimentais da época. A visão do homem, aqui, revela o amor “calmo e solícito” como parte necessária (e fundamental) à formação da família (de sua entrada no mundo institucionalizado), na qual há uma clara atribuição de funções, papéis e espaços bem determinados para homem e mulher. Isso porque

[...] a mulher ocupava na família uma posição secundária, inferior à do homem. Ao lado da função procriadora, de assegurar herdeiros, a mulher de classe alta exercia a atividade de uma espécie de administradora das tarefas do lar. Dirigia os trabalhos da cozinha, supervisionava a arrumação da casa e o cuidado das amas e escravas com as crianças. [...] Ao homem ficavam destinadas as atividades fora do âmbito caseiro – contatos com a vida pública, comercial, política e cultural –, enquanto à mulher as estritamente ligadas à casa. (STEIN, 1984, p. 23).

O trecho do referido conto deixa isso claro, pois Estevão, para falar do casamento dos pais (e da imagem de perfeição que ele representa), destaca a figura materna, reveladora da “santidade do amor mantido pela virtude doméstica”. Em outras palavras, falar do casamento e do amor que o funda é, na perspectiva do moço, assomar os deveres dos cônjuges na manutenção da vida a dois, especialmente os atribuídos à mulher. Não é por acaso que a morte da mãe do protagonista se dá “poucos meses” depois da do marido, numa tentativa, de Estevão (via o narrador machadiano), de ressaltar a dependência da mulher à figura masculina, expressando o domínio do pai. A própria imagem de perfeição conjugal, destacada pela memória de Estevão, evidencia um casamento morno entre os pais, pautado no amor tranquilo e sem sobressaltos, “[...] cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia.” (ASSIS, 1977, p 108). Se a figura destacada por Estevão é a da mãe, fica claro que os predicativos acima em relação à prática conjugal dizem muito mais respeito à atitude feminina, pois é a mulher quem tem o dever matrimonial de se dedicar e respeitar o marido (culto e adoração), transformando o lar em um território santificado por meio de suas virtudes.

Ronaldo Vainfas observa que duas imagens femininas figuraram com certa demasia no imaginário cristão: uma que, vinda de Paulo, concebia a mulher como um ser submisso ao marido, considerado este a “cabeça da mulher”; outra que a tratava como pérfida e demoníaca, pronta, portanto, para o pecado e o adultério.

Tal concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno, cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o “privilégio” de pedir, em silêncio, o ato carnal. A mudança de imagens é, contudo, superficial: o que aí prevalece é a concepção grega da mulher passiva, inferior ao homem e, também, a ideia apostólica/patristica, segundo a qual a mulher casada deveria conduzir-se como uma virgem de segunda categoria. (VAINFAS, 1986, p. 39).

Essa é a concepção feminina que perdura no modelo de casamento cristão. A mulher casada (e virtuosa) deveria se comportar como uma “virgem de segunda categoria”, centrada em seus deveres domésticos para com o marido e os filhos, frutos da sexualidade

controlada do casamento. A visão conjugal dos pais do moço nasce, assim, do modelo de comportamento padrão de homens e mulheres regidos pelo pensamento cristão. Não é de maneira alguma um retrato exclusivo, mas a apreensão de um modelo já cristalizado (e indiscutível, segundo estes mesmos padrões). Mais do que isso, a imagem da felicidade conjugal dos pais é responsabilidade da figura materna virtuosa e adoradora do marido, elementos que resumem a ideia do moço sobre o casamento e o amor e apontam as práticas femininas “corretas” associadas a eles. O trecho é revelador, pois sugere que a mulher é o elemento de harmonização da família, centralizadora dos anseios de todos e responsável, portanto, pelo bem-estar de seus integrantes. É dela, essencialmente, que dependem a qualidade do casamento e a manutenção da paz doméstica.⁴

De certo essa imagem revelada pelas lembranças de Estevão não condiz exatamente com a verdade dos fatos, mas aponta uma espécie de amor cultuado que esbarra na visão que o protagonista tem da figura materna. Se ela é o eixo em torno do qual se movem a vida doméstica e os integrantes da família (no caso, dois homens), parte da imagem do casamento vem de sua própria imagem feminina que reporta, não menos, à sua santificação. Se o casamento dos pais é perfeito aos olhos do filho, é porque a imagem que ele tem da mãe sugere a perfeição. Não é por acaso que a figura paterna é esquecida pelas lembranças do rapaz que se detém apenas na imagem materna, pois é em torno de seu papel que giram a tranquilidade do lar e a felicidade que Estevão enxerga no casamento dos pais.

A figura feminina é tão importante para a captação do amor perfeito na visão de Estevão que ela é modelada segundo alguns padrões específicos que, ao mesmo tempo que reafirmam valores sociais correntes (a figura materna e conjugal da devoção e abnegação), apontam certas distorções em relação ao comportamento feminino esperado e socialmente promovido (crítica que a personagem machadiana reporta às mulheres de salão). É assim que vemos Estevão revelar ao seu amigo, padre Luís, o que espera de uma mulher como esposa:

– Padre Luís, uma menina que deixa as bonecas para ir decorar mecanicamente alguns livros mal escolhidos; que interrompe uma lição para ouvir contar uma cena de namoro; que em matéria de arte só conhece os figurinos parisienses; que deixa as calças para entrar no baile, e que antes de suspirar por um homem, examina-lhe a correção da gravata, e o apertado do botim; padre Luís, esta menina pode vir a ser um esplêndido ornamento de salão e até uma fecunda mãe de família, mas nunca será uma mulher. (ASSIS, 1977, p. 107, grifos nossos).

O modo como Estevão modela sua mulher ideal é pelo avesso da imagem da “mulher de salão”, preparada e concebida pelas convenções sociais a assim agir,

especialmente num mundo restrito à ação feminina e cerceado pelos valores econômicos. A figura feminina apresentada por Estevão é não só uma “bonequinha de luxo” indispensável ao homem público, mas igualmente (e talvez por isso mesmo) desprovida de qualquer refinamento intelectual: não sabe escolher os livros – talvez nem os leia –; interrompe a lição para se dedicar a conversas fúteis e associa arte aos figurinos da moda. Intelectualmente inferior, essa mulher de exposição (“esplêndido ornamento de salão”) serve apenas para compor um quadro familiar que ressalta a magnitude e superioridade masculinas. Para os homens de um modo geral (e para Estevão também), as moças casadoiras “produzidas” pela sociedade servem apenas de adereço à imagem masculina. E é contra isso que o rapaz parece se erigir, já que assume que não espera ter como esposa um simples bibelô.⁵

A crítica de Estevão se aplica mais especificadamente às mocinhas solteiras que se limitam ao exercício do flerte e da ornamentação, preservando, assim, a imagem da mulher casada, responsável pela representação social da família nestes mesmos salões. Mas como evitar a “contaminação” desta por aquela?

A nova imagem da mulher na sociedade de meados do século XIX nasce da abertura da família brasileira a outra sociabilidade, em que a recepção e seus adornos terão um importante papel. Conforme observa Kátia Muricy,

[...] com a importância do salão no jogo do poder, a mulher passou a ter uma função capital na nova sociedade. Se o sucesso de uma recepção dependia da habilidade feminina, o prestígio da família estava em suas mãos. De seu comportamento social, de seus vestidos e jóias, de sua maneira de receber e de insinuar junto a personagens de prestígio dependia o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido. [...] A Corte pedia, [assim], a “mulher de salão”, a “mulher da rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. [...] Compenetradas de sua nova situação social, [elas] [...] abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos. (MURICY, 1988, p. 56-57).

A historiadora Maria Angela D’Incao observa com quase as mesmas palavras o processo de sociabilização da mulher no século XIX. Com a emergência da ordem burguesa e de seus ideais, a mulher ganha uma nova função, passando a

[...] contribuir para o projeto familiar da mobilidade social através de sua postura nos salões e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. [...] Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. (D’INCAO, 2002, p. 229).

São evidenciadas, assim, duas imagens possíveis da mulher como esposa: uma que encarna o modelo santificado da matrona dependente e abnegada (modelo mais representativo da mulher colonial e do início do Brasil Império, circunscrita apenas nos limites espaciais da casa);⁶ outra, que mostra a necessária utilidade da jovem casadoira (versão rascunhada da altiva “mulher de salão”) como representante do prestígio social e da vaidade masculina. Nos dois casos, é possível entender que aspectos relacionados à pouca educação feminina e ao movimento social que transforma o casamento em única saída para a ascensão ou manutenção do *status* da mulher (e espécie de trajetória inequívoca do feminino) conjugam as duas imagens, sugerindo a mãe abnegada e submissa como resultado final da entrada dessa “bonequinha de luxo” no casamento e nas práticas dos deveres conjugais. Em certo sentido, as três imagens femininas se mesclam, ainda que haja um destaque inequívoco da “mulher de salão”, a partir do desenvolvimento urbano e da maior sociabilidade da elite brasileira, mas que ainda sim continua desprovida de voz e autoridade pública e que se projeta pela imagem do marido.

As considerações de Estevão a respeito das mulheres visam, é claro, dissociá-lo dos homens que se afirmam superiores desfilando com mulheres-ornamentos, mas, ao mesmo tempo, revela que o protagonista se acha em perfeita sintonia com a superioridade destes, pois não acredita na existência de outra imagem feminina que não a composta acima.

– Se encontrar uma mulher tão completa como eu exijo, afirmo-lhe que me casarei. Dirá que as obras humanas são imperfeitas, e eu não contestarei, padre Luís; mas nesse caso deixe-me caminhar só com as minhas imperfeições. (ASSIS, 1977, p. 107).

De certo modo, o que as palavras de Estevão nos revelam é que ele deseja (mas não acredita em) uma mulher perfeita que ele mesmo reconhece não existir na sociedade em que vive. De onde vem, então, este ideal feminino?

A experiência da leitura masculina

Já vimos que a imagem da mãe do protagonista reafirma, sutilmente, alguns índices da convenção social, ou seja, do que se espera socialmente de uma mulher de família, mãe e esposa: dedicação exclusiva ao marido e aos filhos e preservação da paz doméstica, além de extrema virtude.⁷ Se parte dessa imagem feminina idealizada por Estevão pode estar relacionada à sua mãe, pelo menos no que ela tem de abnegação e acomodação ao lar (ainda que ela não esteja dentro dos padrões intelectuais que o filho deseja em uma mulher), outra parte fica sugerida pelas “imagens femininas” veiculadas no mundo livresco.

Tais eram os sentimentos de Estevão em relação ao amor e à mulher. A natureza dera-lhe em parte esses sentimentos; mas em parte adquiriu-os ele nos livros. Exigia a perfeição intelectual e moral de uma Heloísa; e partia da exceção para estabelecer a regra. (ASSIS, 1977, p. 107).

Crendo na imagem ficcional da mulher moral e intelectualmente perfeita (exceção que só faz evidenciar a regra), Estevão está longe de alcançar a verdade dos fatos, ao mesmo tempo que a usa para se distanciar do casamento, pois seu ideal não existe cá no mundo. Buscar a perfeição feminina é uma forma discreta de reafirmar sua crença no amor como algo único e raro e, por consequência, sua opção pelo celibato.

Estevão se utiliza da leitura de maneira bem pragmática, revelando, nessa relação, uma forma de aprendizagem que distorce sua própria realidade, demonstrando não ser um bom leitor. Tal qual Eugênia, narradora de “Confissões de uma viúva moça”, também de *Contos Fluminenses*, que acredita no amor ficcional dos romances por desconhecer verdadeiramente o amor,⁸ Estevão crê na imagem da perfeição feminina vinda de uma criação ficcional que está distante da realidade que se apresenta à sua volta.

Há, em “A mulher de preto”, alguns índices da idealização romântica masculina nessa crença no amor impossível, em um amor visto e entendido “[...] como um sentimento maior, transcendente, [...] que não compactua com a racionalidade e a praticidade de uma sociedade burguesa.”. (LEITE; MASSAINI, 1989, p. 78). É Macedo quem nos serve de guia para explicar melhor essa teorização romântica da personagem machadiana, a respeito do ideal feminino construído por Augusto em *A moreninha* (1844):

[...] À custa dos belos olhos de uma, das lindas madeixas de outra, do colo de alabastro desta, do talhe elegante daquela, eu formei o meu belo ideal, a quem tributo o amor mais constante. Reuno o que de melhor está repartido e faço mais ainda: aperfeiço o a minha obra todos os dias. (MACEDO, 1989, p.37).

Essa tão conhecida fórmula romântica de idealização da mulher surge ironicamente no texto de Macedo para justificar a inconstância de Augusto e elucidar seu caráter celibatário, mediante sua crença no amor predestinado. Contrapostas as duas citações e entendendo-as dentro de seus respectivos contextos, são nada mais nada menos que a afirmação do valor literário (no caso, a estética romântica) na concepção amorosa das duas personagens masculinas, valendo-se até mesmo dela para se oporem à prática casamenteira. A diferença reside no fato de que, no texto machadiano, essa ironia à fórmula romântica converte o idealizador Estevão em mais uma personagem frustrada no campo amoroso.

Estevão Soares se utiliza da leitura para conceber ideias sobre o amor, revelando uma forma de aprendizagem que distorce sua realidade, crendo na imagem da perfeição feminina vinda de uma espécie de “criação ficcional”. Essa má aprendizagem, associada a uma leitura distorcida da imagem representada pelo casamento dos pais, o faz acreditar na existência de um amor duplamente idealizado: em primeiro lugar, porque o amor não existe como ele crê (e está praticamente ausente nos casamentos da época); em segundo, porque não há mulher perfeita, nem moral nem intelectualmente – sobretudo porque as escolas femininas ensinavam apenas as prendas necessárias à composição social e ornamental da mulher, considerada apenas como uma espécie de extensão do corpo masculino.⁹

Persistindo na participação do mundo livresco na aprendizagem da personagem masculina, é possível observar que Estevão o utiliza também como meio de acomodação dos sentimentos, pois, enquanto acredita na imagem feminina ideal, ele não se compromete com o amor, isentando-se do mundo sentimental. Em outras palavras, ele domestica seus sentimentos valendo-se da leitura de romances como *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau, e mesmo das cartas da Heloísa real¹⁰ ou de estudos mais práticos como a matemática e a medicina, distantes do mundo dos devaneios.

O estudo serviu-lhe de refúgio e bordão. Não sabia nada do que era o amor. Ocupava-se tanto com a cabeça que esquecera-se de que tinha um coração dentro do peito. Não se infira daqui que Estevão fosse puramente um positivista. Pelo contrário, a alma dele possuía ainda em toda a plenitude da graça e da força as duas asas que a natureza lhe dera. Não raras vezes rompia ela do cárcere da carne para ir correr os espaços do céu, em busca de não sei que ideal mal definido, obscuro, incerto. Quando voltava desses êxtases, Estevão curava-se deles enterrando-se nos volumes à cata de uma verdade científica. Newton era-lhe o antídoto de Goethe. (ASSIS, 1977, p. 106).

Não só a aprendizagem do amor vem dos livros, como estes funcionam também como forma de aprisionamento das emoções e estratégia de evasão, dando ao moço uma duplicidade opositora entre sentimento e razão, por intermédio das leituras de Goethe e Newton. Há algo que precisa ser domado pelo estudo constante, pela leitura científica e pela junção da medicina (formação profissional) à matemática (vocação). Quando se apaixona pela viúva Madalena, o amor é combatido arduamente (sem sucesso) pelo jovem por meio do estudo matemático (e suas dissociações ao mundo sentimental):

Como verdadeiro médico que era, sentia em si os sintomas dessa hipertrofia do coração que se chama amor e procurou combater a enfermidade nascente. Leu algumas páginas de matemática, isto é, percorreu-as com os olhos; porque apenas começava ler o espírito alheava do livro onde apenas ficavam os olhos: o espírito ia ter com a viúva. (ASSIS, 1977, p. 113, grifos nossos).

Assim como o território da matemática e da ciência denota um lugar seguro para o rapaz; o mundo associado ao amor ganha ares de “ideal mal definido, obscuro, incerto”, estendendo numa série de antíteses a oposição representada por Newton e Goethe: cabeça, carne, matemática *versus* coração, alma, literatura, respectivamente. É sintomático o modo como o narrador do conto se associa à linguagem médica para expressar melhor (e de maneira mais cômica) a tensão existente entre razão e sentimento no interior da personagem machadiana. Essa mesma fórmula se apresenta em *Ressurreição*, na qualificação que Félix faz de Meneses, acometido pela mesma infeliz doença. Nas observações do médico, é sintomática a associação entre amor, enfermidade e mundo romanesco: “– Vítima de uma inconstância, moléstia vulgar. Está no período agudo. É um pobre rapaz, inocente e singelo, que vai buscar as regras da vida nos compêndios da imaginação. Maus livros, não lhe parece?” (ASSIS, 1992, p. 136, grifos nossos). Esse aspecto marca a oposição entre os dois homens e a existente entre Félix e Lúvia, também tributária da imagem amorosa vinda da mediação literária.

A leitura de um dos maiores clássicos da literatura (pré)romântica alemã ressalta o quanto Estevão tem do próprio herói romântico, começando por sua descrição física:

Para estudar tanto, foi-lhe preciso sacrificar uma parte da saúde. Estevão aos vinte e quatro anos adquirira uma magreza, que não era a dos dezesseis; tinha a tez pálida e a cabeça pendia-lhe um pouco para frente pelo longo hábito da leitura. Mas esses vestígios de uma longa aplicação intelectual não lhe alteraram a regularidade e harmonia das feições, nem os olhos perderam nos livros o brilho e a expressão. Era além disso naturalmente elegante, não digo enfeitado, que é cousa diferente: era elegante nas maneiras, na atitude, no sorriso, no traje, tudo mesclado de uma certa severidade que era o cunho do seu caráter. Podia-se notar-lhe muitas infrações ao código da moda; ninguém poderia fazer dizer que ele faltasse nunca às boas regras do *gentleman*. (ASSIS, 1977, p. 106, grifos nossos).

Magreza excessiva, palidez e curvatura da cabeça são alguns elementos que configuram a fragilidade de Estevão e, ao mesmo tempo, contribuem para afastá-lo dos comportamentos mundanos. Essa palidez acentuada, fruto do refúgio e da dedicação ao estudo, associada a alguns elementos que denotam a fragilidade de Estevão, dão a ele uma entonação mais delicada, que condiz muito com a severidade de seu caráter. Sua descrição aponta uma espécie de “moralidade excepcional” que se refere tanto à imagem angelical (e romântica) como a seus gestos na resolução final do “problema amoroso” proposto pela falsa viúva no conto. Talvez seja correto afirmar que existe muito da excepcionalidade das personagens de Rousseau em Estevão, já que estas parecem servir de “orientação” em questões relativas ao amor e à própria moral. Há mesmo uma intenção do narrador de “A

mulher de preto” em rotular a singularidade do moço com base em suas dissociações ao mundo social das aparências e de suas práticas, revelando-o mais e mais como um ser anacrônico e inadaptado. Talvez esteja aí um índice sugestivo de sua frustração, e um modo já meio irônico de mostrar as inadequações desse “herói romântico machadiano” na realidade social e amorosa da época.¹¹

O silêncio feminino (e a inviolabilidade senhorial)

Em “A mulher de preto”, temos a experiência feminina do silêncio diante da acusação de adultério. No conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido o surgimento de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 1977, p. 130).

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral; ela revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX, ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da esposa. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente, que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento feminino. O conto expõe com clareza a postura moral dupla da sociedade em assuntos de adultério referentes às figuras maritais:¹²

[...] Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro.

Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido. (ASSIS, 1977, p. 129-130).

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares, dando a impressão de um retrato pronto e acabado do funcionamento da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade

foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, no qual o homem (chefe de família) exercia seu poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário [...] dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 67, grifos da autora).

Em “Os diálogos políticos em Machado de Assis”, o historiador Sidney Chalhoub examina as “políticas de dominação” vigentes na sociedade brasileira do século XIX, inscritas no que se convencionou chamar práticas paternalistas, observando que estas são determinadas pela ideia da “inviolabilidade da vontade senhorial”, já que “[...] o mundo era representado como mera expansão dessa vontade, e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária.” (CHALHOUB, 1998, p. 95).

Assim, se a imagem citada no trecho do conto acima nos parece um tanto distante e truculenta do modelo de casais da Corte brasileira – ela reflete bem as condições da família de tipo patriarcal do Norte do país, de onde vêm Madalena e Meneses –; a descrição espelha, no entanto, a ideia mais precisa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro, isto é, a ideia de que não poderia haver violação da vontade senhorial conforme interpreta Chalhoub. A tarefa do homem dentro da organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, ao passo que da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Nesse sentido, o silêncio feminino, no conto, parece acenar para a imagem de submissão e resignação femininas. Mas, ainda assim, é possível retirar dessa expressão quase nula da mulher algo que se esboça como um questionamento das atitudes do marido, que pode ser feito, no entanto, apenas por meio da introdução da voz masculina (Estevão), pautada, sobretudo, na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação a que está sujeita é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios mais velados e sutis (a defesa moral feita por um amigo do marido).

Há, portanto, dentro dessa imagem de submissão aparente uma estratégia feminina de deslocamento da autoridade marital, dita como repercussões e consequências das práticas sociais impostas pela própria autoridade do homem e que devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher.

Essa prática de dominação (patriarcal) levou os subordinados a desenvolver o que Chalhoub chama de “diálogos políticos dos dependentes”, uma maneira de agir e de conduzir as relações com o senhor, de modo a fazê-lo reconhecer sua vontade na esfera da subordinação. Em outras palavras, já que o senhor não reconhece a existência da vontade do subordinado, pois só existe a sua própria vontade; o jeito seria fazer que a vontade daquele fosse entendida como uma espécie de extensão do desejo senhorial. Nesse caso, o diálogo político ocorreria na inserção da voz do dependente na do senhor patriarcal, levando este a perceber como a extensão de sua própria vontade. Para exemplificar o sistema, Chalhoub se utiliza do romance *Helena*, de 1876, no qual, destaca o historiador,

[...] a moça [Helena] percebe que a melhor maneira de se obter alguma coisa de Estácio é inculcar-lhe uma superioridade qualquer; em outras palavras, ela decodifica perfeitamente as razões do detentor das prerrogativas senhoriais, e com isso consegue arrancar dele aquilo que deseja, com astúcia, mas sem pedir nada e nem tampouco lutar abertamente. (CHALHOUB, 1998, p. 102).

O que nos interessa, com base no conceito de “diálogo político do dependente”, é observar, de outra perspectiva, uma prática social que pode ser relacionada ao processo de socialização das mulheres, conforme descrito por Rocha-Coutinho em *Tecendo por detrás dos panos*, no qual ela examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo da história, para fazer valer sua voz em sociedades patriarcais. Ela observa que foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “[...] como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino.

Aquilo, portanto, que a antropóloga vê como decorrência de um processo histórico, construído pela posição secundária da mulher na sociedade, levando a se desenvolver de maneira inconsciente formas de adequação e imposição ao mundo masculino, é observado por Chalhoub como prática consciente, calculada, reservada a quem quer que ocupe a esfera da subordinação, mesmo que, no caso de Madalena, este questionamento venha por intermédio da cooptação da voz masculina (Estevão), amigo de Meneses e admirador da falsa viúva.

Considerações finais

O narrador de “A mulher de preto” interfere de forma bastante sutil na história, pontuando outra maneira de ver o protagonista e suas ações em relação ao amor. De certo modo, o que o narrador machadiano faz, aqui, é descortinar a visão embaçada de Estevão, apontando a maneira distorcida pela qual o jovem compreende o mundo, e o quanto a leitura e a idealização da família contribuem para isso. Vejamos, então, o trecho já citado a respeito da família de Estevão, observando atentamente como o narrador machadiano revela, por detrás das lembranças aprazíveis do moço, outra visão da família.

Contribuía para esta rigidez de ânimo o espetáculo da própria família de Estevão. Até os vinte anos foi ele testemunha do que era a santidade do amor mantido pela virtude doméstica. Sua mãe, que morrera com trinta e oito anos, amou o marido até os últimos dias, e poucos meses lhe sobreviveu. Estevão soube que fora ardente a manhã conjugal: conheceu-o assim por tradição; mas a tarde conjugal a que ele assistiu viu o amor calmo, solícito e confiante, cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia. Os pais de Estevão morreram ambos amados e felizes na tranquila serenidade do dever.

No ânimo de Estevão, o amor que funda a família devia ser aquilo ou não seria nada. (ASSIS, 1977, p. 107-108, grifos nossos).

Mas o que era “aquilo” que a personagem masculina chama de “amor que funda a família”? Se nos detivermos no uso que o narrador faz de alguns termos e expressões específicas para relatar as lembranças de Estevão, veremos que elas evidenciam outra realidade em relação à situação conjugal dos pais do protagonista. Os termos sublinhados ajudam a compor melhor essa outra versão da história: primeiro, é sugestivo que o narrador chame a cena familiar tão apreciada por Estevão Soares de “espetáculo” denotando algo de “representação teatral” no conjunto das atitudes do pai e da mãe. Os três próximos trechos em destaque revelam uma espécie de contradição importante, já que evidenciam que parte da história familiar e do amor “ardente” dos pais (a manhã conjugal) está consolidada pela tradição e não pela lembrança ou visão da personagem, que “assistiu” (à tarde conjugal) um “amor calmo e solícito” e “tão profundo como no primeiro dia”.

Se a distinção do tom do amor pode estar ligada a seus respectivos tempos de acontecimento, é importante notar que há uma marcação opositora (“mas”) que reforça o índice enganoso da informação da memória da tradição imposta à personagem. Disseram-lhe (a tal tradição) que o amor dos pais era ardente, mas não fora a isso que Estevão assistira. Pelo contrário, o amor dos pais, criado pela tradição, está evidentemente distante do que ele recorda ter visto – e já mostramos como esse amor está centrado na figura feminina, responsável pela manutenção da paz doméstica e do próprio casamento. Mesmo

assim é possível ao narrador afirmar que o amor, apesar de não ser exatamente como Estevão o vira, permaneceu profundo desde o primeiro dia. Como ter certeza disso, visto a imagem do amor como cumpridor de deveres? Mas até que ponto essas informações contraditórias entre as visões de Estevão e do narrador põem em cheque a felicidade do casamento da família Soares?

Certamente Machado de Assis estava pensando nessa duplicidade interpretativa quando pontuou seu texto com termos tão reveladores. Se por um lado a descrição acima – via a leitura do narrador – nos revela a ingenuidade de Estevão diante do retrato composto pelos pais; por outro, aponta a necessidade do narrador machadiano de compor seu texto de modo meio cifrado, operando um estratégico jogo de leitura no interdito. Em última hipótese, devemos considerar que as informações conflitantes são necessárias para levar o leitor, via as estratégias narrativas de Machado, a outra posição que, é claro, não está posta de maneira explícita, mas deve ser perseguida pela astúcia do público e da crítica.

Recebido em: 08/03/2015

Aprovado em: 01/08/2015

NOTAS

¹ Ver, por exemplo, o segundo capítulo de *Helena*, romance publicado por Machado de Assis em 1876, no qual as disposições testamentárias do Conselheiro Vale, apesar de ferirem os princípios morais da família, segundo observa D. Úrsula, são seguidas prontamente pelo seu herdeiro Estácio, para quem “– A estrita justiça é a vontade de meu pai, redarguiu Estácio.” (ASSIS, 1992, p. 278).

² O *Jornal das famílias* era periódico conservador voltado “aos interesses domésticos das famílias brasileiras” que, como tal, exigia de seus colaboradores narrativas bastantes sentimentais com finais condizentes com a moral da elite brasileira da época. Uma carta da redação destinada ao seu público, publicada em 1869, revela não só a tendência moral do periódico como os temas escolhidos para desfilarem por suas páginas: romances amenos e anedotas pueris, de pura distração; conselhos domésticos e distintos trajes da última moda parisiense: “Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida. Anedotas espirituosas e morais têm por certo causado a VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes das nossas leitoras. A economia doméstica, confiada a uma senhora, reúne a utilidade ao prazer, e cremos não enganarmo-nos supondo que mais de uma receita foi aproveitada com suma vantagem pelas mães de família que nos honram com a sua assídua leitura. Empenhamos todos os esforços para que os figurinos e os moldes, acompanhados de suas respectivas explicações, estivessem a par do que de melhor se publica em Paris, onde temos um agente especialmente incumbido deste importantíssimo objeto.” (*Jornal das Famílias*, 1869, p. 2-3).

³ Estes contos iniciais, apesar de não terem sido matéria de interesse direto da crítica por muito tempo, foram fundamentais para a formação do escritor. Nesse sentido, concordamos com Afrânio Coutinho (1990) e Silviano Santiago (2006) que destacam a importância dos primeiros escritos machadianos, ressaltando que não haveria ruptura entre fases, mas continuidade: “É justo afirmar que uma [fase] pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento [...], maturação.”. (COUTINHO, 1990, p. 29). A esse respeito, Santiago observa, no ensaio “Jano, Janeiro”, que *Ressurreição*, romance publicado em 1872, é o resultado da “articulação de certas estruturas básicas e primárias” do universo literário do autor. (SANTIAGO, 2006, p. 432). A leitura que Santiago faz da

construção do romance passa pela análise das estruturas básicas de diversos gêneros literários, do poema longo “Uma ode a Anacreonte” (*Falenas/1870*) ao conto “A mulher de preto” (*Contos Fluminenses/1870*), mostrando que “[...] algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto [o poema] e criam uma outra, semelhante e original ao mesmo tempo.”. (SANTIAGO, 2006, p. 434). Tal percurso crítico leva à constatação de que a invenção machadiana “[...] depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente.”, isto é, nasce da “[...] revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar.”. (SANTIAGO, 2006, p. 434-435).

⁴ A visão de Estevão sobre a mãe reafirma a função da mulher como elemento de harmonização familiar, responsabilizando-a pela qualidade do casamento e pela manutenção da paz doméstica. Esse aspecto será um dos pontos centrais na concepção da personagem feminina em *Ressurreição* e no modo de oposição entre a domesticada Clara e a questionadora Lívia.

⁵ Em sua fase madura, Machado porá isso em evidência na figura do casal Cristiano e Sofia Palha e no modo como esta é exposta pelo marido como evidência de seu prestígio social e econômico. Cf. STEIN, 1984, p. 94-95.

⁶ A descrição da mulher casada nos recantos do Brasil oitocentista é assustadora: “[...] a mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser ‘mulher casada’ para ser vista só por seu marido. Como esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à ‘honestidade’ expressa em seu recato, pelo exercício de suas funções no lar e pelos numerosos filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de 30 anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem passear – ‘porque lugar de mulher honesta é em casa’ –, perdiam rapidamente os traços da beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalaram.” (DEL PRIORE, 2006, p. 145).

⁷ Rocha-Coutinho resume dessa forma as principais características da mulher, segundo o modelo do século XIX: “[...] beleza, elegância, adaptabilidade às circunstâncias, submissão, resignação e uma gama de prendas domésticas.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 81). Como vemos uma mistura da postura da mãe de Estevão associada à mulher “esplêndido ornamento de salão”.

⁸ Quando conhece Emílio, jovem sedutor, Eugênia observa: “Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A ideia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi o primeiro passo.” (ASSIS, 1977, p. 187, grifos nossos). Essa visão amorosa vinda dos livros será apresentada, por Machado de Assis, inúmeras vezes em sua prosa inicial. Destacam-se, no entanto, os contos “Onda” (1867) e “O anjo das donzelas” (1864), ambos publicados no *Jornal das famílias*. Em “Onda”, a personagem Aurora, apelidada nos salões sociais de Onda, confessa à amiga a influência dos romances em sua concepção do amor, transformando as ideias sentimentais dos livros em justificativa para suas práticas loureiras. No caso de “O anjo das donzelas”, tem-se expresso, por meio da personagem feminina Cecília, os “perigos” da leitura excessiva dos romances, especialmente por mocinhas pouco experientes do amor. Se Aurora e Cecília negligenciam o que seja o amor, é certo que ambas têm concepções diversas ao modo de aplicação das ideias amorosas presentes nos romances. Enquanto Aurora se diverte flertando com uma gama variada de rapazes por longos e longos anos; Cecília adquire um medo terrível do amor, transformando as inesquecíveis e clássicas cenas passionais dos livros lidos em empecilho real ao conhecimento e à prática afetiva. Ao invés de incitar o desejo amoroso em Cecília, os romances cumprem outro papel, o de deslocar a mocinha casadoira de seu certo (e quase único) destino social: o casamento.

⁹ As escolas femininas ensinavam apenas as prendas necessárias à composição social e ornamental da mulher: trabalhos de agulhas, piano, dança, um pouco de línguas, etc. requintes necessários às salas. (Cf. STEIN, 1984, p.24-25).

¹⁰ O segundo prefácio de *A nova Heloísa* sugere a dificuldade de se crer na imagem de Júlia: “Esta Júlia, tal como é, deve ser uma criatura fascinante, tudo o que dela se aproximar deve a ela assemelhar-se, tudo deve tornar-se Júlia ao seu redor, todos os seus amigos devem ter apenas um tom, mas tais coisas se sentem e não se imaginam.” (ROUSSEAU, 1994, p.40). Fulvia Moretto esclarece que “[...] os personagens da *Nova Heloísa* são seres de exceção, de alta generosidade e muito longe estão do homem comum e de suas intrigas. Têm eles uma grandeza e uma elevação que, mesmo na sua simplicidade (ou talvez por isso mesmo), nos lembram os personagens cornelianos.” (MORETTO, 1994, p. 13). Ainda que o texto machadiano possa referir-se a Heloísa real, o romance de Rousseau é uma espécie de transposição moral daquela em Júlia. O nome do romance já deixa isso claro. Considerando que na biblioteca de Machado constam alguns dos importantes títulos de Rousseau – a exceção é *A nova Heloísa*, o que não quer dizer que Machado não o tenha

lido (MASSA, 2001, p. 34-90) –, e o sucesso literário deste romance (DEL PRIORE, 2006, p. 122), torna-se fácil pensar que a mulher exposta aí é o modelo de Estevão.

¹¹ Karin Volobuef observa a configuração geral do herói romântico, segundo o modelo alemão: “Esse típico herói romântico é alguém destinado a falhar toda vez que tentar adaptar-se às normas da sociedade, pois sua cosmovisão é diametralmente oposta à do burguês. Ele sempre deseja o espaço aberto, o horizonte amplo. Seu paraíso não é um mundo de trabalho regular, conforto doméstico e vida familiar, mas o universo da arte, da liberdade e da realização pessoal. Nesse sentido, é bastante usual o típico herói romântico ser um artista. Contudo, mesmo que alguns dos heróis românticos não sejam necessariamente artistas [a autora cita um cientista, um caçador e um estudante], o protagonista romântico invariavelmente é sonhador, desajeitado no convívio social, ‘infantil’. Fantasia e poder de imaginação, impulso criativo, despreendimento quanto a vantagens econômicas ou imposições de etiqueta são alguns de seus traços mais característicos.” (VOLOBUEF, 1999, p. 101).

¹² É preciso observar que há, no caso do adultério masculino, outra ordem moral que propõe não só sua “aceitação social”, mas que colabora para que ele seja encarado objetivamente como uma espécie de controle matrimonial (bem diverso do exercido em relação à mulher), isso porque “[...] com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável.” (MACFARLANE, 1990, p. 251). As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, no qual a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito à extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe. Para Ingrid Stein, “[...] este duplo padrão de moralidade é característico da estrutura familiar patriarcal e manifesta-se através do que Emílio Willems chama de complexo de virgindade e virilidade. A mulher tinha que incondicionalmente manter-se fiel ao marido – e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições. Já do homem não se exigia nem abstinência sexual antes, nem fidelidade após o matrimônio contraído, sendo inclusive estas ‘infrações’ questão de prestígio.” (STEIN, 1984, p. 33).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. Edições críticas de Obras de Machado de Assis.

_____. *Obra completa*. Organização por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo. (Orgs.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 95-122.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

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

D’INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 223-240.

LEITE, Míriam Moreira; MASSAINI, Márcia Ignez. Representações do amor e da família. In: D’INCAO, Maria Angela (Org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989. p. 61-83.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1989.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. Inglaterra, 1300-1840. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Conselho Nacional de Cultura, 1971.

MORETTO, Fúlvia. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Tradução Fúlvia Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

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

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Tradução Fúlvia Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

SANTIAGO, Silvano. Jano, Janeiro. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, v. 6-7.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VOLOBUEF, Karin. *Fretas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.