

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**O que assegura a “felicidade no lar”: uma análise da  
escravidão doméstica nos contos “História comum” e “D. Paula”,  
de Machado de Assis**

SOFIA RECK DOS SANTOS

**PORTO ALEGRE**

**2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**O que assegura a “felicidade no lar”: uma análise da  
escravidão doméstica nos contos “História comum” e “D. Paula”,  
de Machado de Assis**

Sofia Reck dos Santos

Trabalho de Conclusão de Curso  
como requisito parcial à obtenção do  
grau de Licenciatura em Letras,  
Língua Portuguesa e Literaturas de  
Língua Portuguesa, pela Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador: Antônio  
Marcos Vieira Sanseverino.

**PORTO ALEGRE**

**2021**

*Ao Tiago e ao Francisco — minhas  
luzinhas no final do túnel*

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, por terem comprado meu sonho de iniciar um novo curso no meio de outra graduação.

Aos meus irmãos, pelo exemplo constante de dedicação ao trabalho e aos estudos. O agradecimento se estende aos melhores presentinhos que já recebi na vida — Francisco e Tiago, de quem amo ser titia.

Ao Guilherme, à Kamila e à Marina, pela amizade desde o colégio, pelo apoio inquebrantável e pela confiança reiterada a cada crise que enfrentamos juntos. Nosso laço é uma das únicas certezas da minha vida.

Ao Alex, pela amizade singular cujo começo é um tanto impreciso, mas que constitui um porto seguro devido à certeza de podermos ficar meses sem se falar, pois nada muda.

Ao Antônio, pela orientação, pelos anos de parceria, e por ter acreditado em mim mesmo quando eu própria não era capaz.

À professora Regina Zilberman, por ser uma inspiração como pesquisadora e docente, e por suas observações na banca de defesa deste trabalho.

Ao professor Atilio Bergamini Junior, pela delicadeza, durante a banca de defesa, na exposição de aspectos que certamente irão aprimorar a pesquisa aqui iniciada. Também, pelo exemplo de generosidade na análise de trabalhos, e de humildade como pesquisador.

Ao Ismael e ao Thiago, pesquisadores de altíssimo nível a quem tenho a honra de chamar colegas e grandes amigos. O ponto alto da graduação certamente foi a formação do trio ternura.

À Denise, à Bruna e ao Rodrigo, pela acolhida no grupo de pesquisa e pela constante ajuda entre as diferentes gerações de “sanseverinos”.

Por fim, mas definitivamente não menos importante, à Matilda e à Floquinho, cujos ronrons e cabeçadinhas carinhosas tanto me acalentaram em momentos de ansiedade e estresse.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.

*Walter Benjamin*

## Resumo

O presente trabalho busca empreender uma análise da presença da escravidão nos contos “História comum” e “D. Paula”, escritos por Machado de Assis em 1883 e 1884, respectivamente. Publicados poucos anos antes da abolição legal do escravismo no Brasil, as duas narrativas abordam tal instituto tanto como fator estruturante das relações sociais, quanto como princípio organizador da vida privada das classes proprietárias de escravizados no Rio de Janeiro da década de 1880. A mucama Felicidade, de “História comum”, dedica afeto descrito como maternal às mocinhas filhas da casa a que serve, ainda que esse sentimento seja pautado por limites decorrentes de sua condição. D. Paula, após descobrir que sua sobrinha incorreu no mesmo deslize com o filho do antigo amante da tia, contempla seu passado adúltero com nostalgia, tomando os devidos cuidados para que as implicações dessa crise familiar não sejam percebidas pelos escravizados que vivem em sua residência. Aliado à análise de aspectos relacionados à inserção de questões referentes ao período escravocrata na obra de Machado de Assis, o estudo da montagem do teatro épico brechtiano mostrou-se produtivo para uma leitura que se propõe a captar momentos de fissura nas narrativas, evidenciando a agência de personagens tidos como subalternos. Com isso, procura-se demonstrar a potencialidade da interrupção de cena enquanto produtora de gestos como uma ferramenta crítica e reveladora de aspectos despercebidos em meio ao fluxo aparentemente contínuo das narrativas. Os resultados da mobilização de tal método de análise para a leitura dos contos selecionados constituem o escopo desta monografia, qual seja: tornar visível a presença de personagens escravizados negociando seus movimentos e sobrevivências em um contexto social que não lhes era favorável, ao mesmo tempo em que o sustentam como força de trabalho.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; escravidão; teatro épico; interrupção de cena.

## **Abstract**

This work seeks to analyse the presence of slavery in Machado de Assis' short stories "História comum" e "D. Paula", respectively written in 1883 and 1884. Published a few years before the abolition of slavery in Brazil, both narratives address slavery as a structuring factor of social relations, as well as an organizer principle of slave owners' private lives in Rio de Janeiro during the 1880s. The house slave Felicidade, from "História comum", treats the young daughters of the house she serves with an affection described as maternal, even though this feeling is determined by the boundaries of her condition as an enslaved woman. D. Paula, after finding out that her niece was engaging in adulterous behavior with the son of her former lover, reminisces about her own and long past extramarital adventures. She does so by taking the appropriate care so that this family crisis is not perceived by the enslaved who live in her house. Along with the analysis of aspects regarding the insertion of issues related to the slavery period in Machado de Assis' work, the study of scene staging according to the Brechtian epic theater proved to be productive for a reading that aims to capture moments of fissure in the narratives, highlighting the agency of characters considered subordinated. Hence, I seek to demonstrate the potential of scene interruption as a reading tool that highlights the presence of gestures. Such a tool serves a critical reading and is revealing of aspects that might go unnoticed amidst the apparently continuous narrative flow. The results of using such a method of analysis regarding "História comum" and "D. Paula" comprise the range of this work, which is to emphasize the presence of enslaved characters negotiating their movements and existences in a social context that was not favorable to them, even though they were the ones sustaining such context through their workforce.

**Keywords:** Machado de Assis; slavery; epic theater; scene interruption.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1. INTERRUPÇÃO DE CENA COMO PROPOSTA DE LEITURA</b> .....	<b>14</b>
1.1. Breve incursão ao palco: Brecht e o drama épico.....	16
1.2. Sobre presenças ausentes: escravidão, silenciamento e interrupção do fluxo narrativo.....	20
<b>2. HISTÓRIA COMUM</b> .....	<b>26</b>
2.1. A escravidão feminina na vida privada oitocentista e no conto machadiano.....	29
2.2. Mocinhas e mucamas.....	33
<b>3. D. PAULA EM CENA</b> .....	<b>39</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>48</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma análise da presença da escravidão doméstica nos contos “História comum” e “D. Paula”, de Machado de Assis. Mais especificamente, sugiro uma leitura cujo foco recai sobre a interação entre personagens escravizados e seus proprietários. Esses momentos aparecem de maneira pontual nas narrativas, como que pincelados aqui e acolá em meio aos enredos que, a princípio, versam sobre dramas familiares da classe média fluminense do século XIX (como bailes e crises matrimoniais). A leitura aqui proposta posiciona o foco de análise para esses momentos, que podem passar despercebidos em meio ao fluxo aparentemente contínuo dos contos. Sendo assim, faz-se necessário interromper esse fluxo a fim de evidenciar as fissuras das narrativas por meio das quais a presença da escravidão irrompe como sustentáculo dos cenários domésticos retratados, ainda que os personagens subjugados por esse instituto não apareçam como protagonistas das histórias.

Tal interrupção de cena parte dos estudos de Walter Benjamin acerca do teatro épico brechtiano. Conforme o autor, “o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos” (BENJAMIN, 2017, p. 14). O teatro épico não opera a partir da encenação de histórias lineares cujo início, meio e final envolvem o espectador em uma aura descolada da realidade material, fazendo-o se identificar com os personagens de tal maneira a ponto de esquecer o mundo ao redor. Pelo contrário: a prioridade em revelar situações cotidianas parte da necessidade de enxergá-las com outras lentes, causando desconforto e estranhamento diante daquilo que é tido como tão familiar a ponto de ser considerado imutável. Feitas as devidas mediações no próximo capítulo, um dos alicerces da organização social do Rio de Janeiro oitocentista — a escravidão — está entranhado de tal modo na construção formal de “História comum” e “D. Paula” que é necessário estancar a continuidade dessas narrativas a fim de evidenciar os elementos que permitem que os dramas familiares de seus enredos se desenrolem com a naturalidade transmitida por uma leitura superficial.

Em termos de relação entre autor e contexto de escrita, a produção de Machado de Assis nos últimos anos antes da abolição legal da escravidão no Brasil foi bastante profícua. O traço de observador de aspectos de seu tempo,

atribuído ao autor por gerações da crítica literária nacional e internacional, mostra-se adequado durante esse período. Se considerarmos a própria escravidão como uma das temáticas que justificam tal alcunha, o romance da chamada “viravolta machadiana” — *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) —, é tido como exemplar enquanto revelador das ideias senhoriais que justificavam a permanência de tal instituto no Brasil.<sup>1</sup> Reitero, no entanto, que meu interesse recai sobre seus escritos que restam um tanto eclipsados em relação aos romances.

Machado foi colaborador frequente de diversos periódicos da imprensa fluminense, tendo nestes publicado mais de 70 contos durante a década de 1880, dentre os quais se encontram parte significativa daqueles que viriam a compor as coletâneas *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1896).<sup>2</sup> Esse cenário nos permite conjecturar que as discussões acerca da abolição da escravatura que ocorriam tanto no Parlamento como na imprensa não restariam indiferentes ao bruxo, que foi, inclusive, funcionário do setor do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas responsável pela execução do fundo de emancipação dos escravos após a promulgação da Lei do Ventre Livre. A inserção do Machado funcionário público no contexto dos debates que visavam a decidir sobre a continuidade desse instituto no Brasil, naturalmente, respingou em seus escritos.

Muitos dos contos que publicou nesse período são perpassados pela “questão” do escravismo. Não é sempre que os personagens escravizados ocupam o primeiro plano da narrativa, podendo frequentemente passar despercebidos em meio ao enredo superficial, conforme assinalado no início desta introdução. Chalhoub (2018) aponta que “às vezes é necessário trazê-la [a escravidão] à tona, mostrar que ela molda o jeito de ver as coisas mesmo quando não está na superfície do texto” (p. 298)<sup>3</sup>. O aparente “escanteio” de temas relacionados à escravidão feito por Machado em algumas de suas obras, portanto, pode se mostrar revelador da naturalização dessa instituição operada por membros de certas classes durante o século XIX. Meu objetivo é propor uma leitura semelhante para os contos “História comum” e “D. Paula”, nos quais a presença

---

<sup>1</sup> Cf. Schwarz (2000).

<sup>2</sup> Para uma discussão mais aprofundada acerca das especificidades da composição de *Papéis avulsos* e *Histórias sem data* a partir de uma análise comparativa de seus contos na imprensa e nas coletâneas finalizadas, ver Silveira (2010).

<sup>3</sup> In: Gomes; Schwarcz (2018).

de personagens escravizados é constante, apesar de não colocada em primeiro plano. As duas narrativas apresentam a escravidão como pano de fundo — sempre presente por meio de aparições relativamente fugazes e pouco importantes para o desenrolar do enredo principal. Essa configuração formal justifica a mobilização de uma análise pautada em interrupções de cena, a fim de evidenciar em quais momentos as presenças desses personagens operam no plano narrativo como elemento denunciante da influência da ideologia escravista sobre a vida privada fluminense da época.

Publicado em 1883 no periódico *A Estação*, “História comum” não consta em nenhuma das sete coletâneas organizadas por Machado de Assis. O conto é narrado por um alfinete, objeto que vive pregado ao vestido da personagem Felicidade, mucama em uma casa de família onde vivem um casal e suas três filhas. Tomando como ponto de partida a análise do enredo, é possível afirmar que “História comum” fala sobre a angústia da mocinha Clarinha (a filha do meio da casa), que comparecerá a um baile onde encontrará um pretendente à sua mão. O trabalho de Felicidade, no entanto, é fundamental para a concretização dos objetivos de Clarinha, pois é a mucama quem ajusta e remenda as vestes que a menina usará no evento.

Inicialmente despercebida em meio ao ritmo corrido da narrativa, a constatação da importância de Felicidade exige uma leitura que busque captar os momentos nos quais a presença da personagem enquanto sustentáculo daquele ambiente se impõe. Sanseverino (2018) realiza leitura semelhante para os contos “Mariana” (1871), “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, sendo relevante para que entendimento afim possa ser aproveitável para a análise de “História comum” aqui proposta. O trabalho de Graham (1992) acerca da diversidade de ocupações que recaíam sobre mulheres escravizadas no Rio de Janeiro oitocentista — dentre elas a de mucama — também se faz imprescindível para minha argumentação. A mobilização dos estudos de Benjamin (2017) acerca do teatro épico brechtiano complementa a metodologia de leitura ao propor a interrupção de cena enquanto produtora de gestos (aqui entendidos como comportamentos das personagens entre si<sup>4</sup>) que, mesmo breves, funcionam como indícios de uma ordem social mais ampla.

---

<sup>4</sup> Cf. Brecht (2005).

A questão que norteia minha interpretação desse conto é a seguinte: quais gestos de Clarinha e Felicidade denunciam a violência das condições de vida desta como mulher escravizada, mesmo que seu posto de mucama inspire certa confiança por parte de seus senhores? O convívio contraditório entre a mão de obra escravocrata e uma classe ilustrada e frequentadora de bailes da sociedade fluminense está posto. Resta buscar compreender de que maneiras o polo subjugado dessa relação buscava se movimentar em um ambiente que não lhe era favorável.

A interrupção de cena persiste na análise de “D. Paula”. Publicado em 1884 na *Gazeta de Notícias*, em 1896 foi incluído na coletânea *Várias histórias*. Em linhas gerais, trata-se do relato de certo gerenciamento de crise operado pela personagem-título ao descobrir que sua sobrinha, Venancinha, esconde do marido um romance com o filho do antigo amante da tia. Não faltam cenas regadas pelo choro da moça ante a possibilidade de dissolução do casamento, seguidas de falas reconfortantes da experiente D. Paula, que promete auxiliar a sobrinha a retomar a tranquilidade da vida conjugal.

Novamente, é possível discorrer sobre o enredo sem mencionar o que de fato assegura a ordem naquela residência que não era habitada somente por uma senhora. Em mais de uma ocasião, D. Paula e Venancinha agem para não serem vistas ou ouvidas pela criadagem da casa — seja evitando seus olhares, seja fechando as portas do cômodo em que discutem o casamento da menina. D. Paula chega a extremos de fingir estar sozinha na sala, tomando uma xícara de chá enquanto é observada de frente por um criado. A composição dessas cenas é bastante interessante, sugerindo um mecanismo de pensamento senhorial fundamentado na relutância dessa classe em reconhecer a escravidão enquanto pilar da organização do lar, ao mesmo tempo em que sabe ser por ela sustentada. Chalhoub (2003), ao analisar a presença da escravidão em alguns romances machadianos, afirma que, para os senhores dessas narrativas, “a visibilidade da escravidão permanecia inevitável, mas a ostentação de tal visibilidade seria uma gafe, um pecado, ou quem sabe sobretudo um perigo” (p. 53). No presente trabalho, ousou estender esse entendimento para o comportamento de D. Paula e Venancinha. A leitura de Moraes (2009) sobre o conto “A causa secreta” também é aqui central, fundamentando a necessidade de analisar quais são os efeitos de sentido provenientes da constatação da montagem das cenas que são

interrompidas nos momentos em que as duas mulheres evitam ser vistas pelos criados.

Este trabalho é composto por três capítulos. O primeiro, dividido em duas partes, é dedicado à articulação entre a produtividade da técnica da interrupção de cena e a ideia de que os personagens escravizados se fazem relevantes nas narrativas por meio de uma presença significativa na medida em que aparenta ser secundária e pouco importante. Na primeira parte, apresento alguns conceitos relativos ao teatro épico brechtiano, justificando-me a partir da necessidade de situar o leitor em relação a certas particularidades desse tipo de dramaturgia. Para tanto, anoro-me em estudos de Benjamin (2017), Brecht (2005) e Rosenfeld (2019a, 2019b). Na segunda parte, apresento trabalhos de autores que discorreram sobre como Machado de Assis se posicionava diante do instituto da escravidão por meio de suas obras. O objetivo é propor uma contraposição à ideia de que o escritor adotava uma postura indiferente em relação a esse assunto, o que por muito tempo alimentou a ideia de que Machado não foi homem de seu tempo. Aqui, a análise de Lopes (2007) sobre a “presença ausente” de personagens escravizados em narrativas de Machado de Assis se faz imprescindível. Lanço mão também da leitura de Chalhoub (2020) acerca da construção formal do conto machadiano como reveladora de tensões raciais subjacentes ao enredo superficial. Apoio-me ainda em Duarte (2009) e seu entendimento dos modos com que Machado utilizava os meios à sua disponibilidade (no caso, a imprensa fluminense) para se manifestar acerca do escravismo que ainda assolava o país na segunda metade dos oitocentos.

No segundo e terceiro capítulos analiso, por meio do aporte teórico mobilizado, os contos “História comum” e “D. Paula”, respectivamente. As linhas que guiam minha interpretação de ambas narrativas já foram apresentadas nesta introdução — gestos reveladores da contraditória relação entre Clarinha e Felicidade, e a curiosa montagem das cenas em que D. Paula e Venancinha buscam se desvencilhar da inevitável presença de pessoas escravizadas na residência da senhora.

## 1. INTERRUPÇÃO DE CENA COMO PROPOSTA DE LEITURA

Este capítulo é dedicado ao desdobramento da fundamentação teórica subjacente à leitura que proponho acerca da presença da escravidão como elemento constitutivo dos contos machadianos “História comum” e “D. Paula”. Buscarei demonstrar de que maneira a construção formal desses textos permite a constatação de momentos em que a presença aparentemente secundária de personagens escravizados se faz visível enquanto sustentáculo dos ambientes domésticos de classe média retratados em primeiro plano. Esses momentos ocorrem principalmente durante interações entre criados e seus senhores, distribuídos de maneira pontual ao longo das histórias, de modo que uma leitura apressada pode fazer com que passem despercebidos em meio ao fluxo narrativo. Este, portanto, deve ser interrompido a fim de tornar visível aquilo que resta oculto nas fissuras do texto.

Para tanto, apoio-me principalmente nos estudos de Walter Benjamin sobre o teatro épico brechtiano. Nas duas versões do ensaio “O que é o teatro épico?”, o filósofo analisa essa dramaturgia a partir da maneira com que Bertolt Brecht montava suas peças — desde a construção do palco até o treinamento dos atores. Benjamin salienta que o compromisso do teatro épico não corresponde à mera transmissão de peças cujos enredos lineares envolveriam os espectadores, fazendo-os esquecer do mundo lá fora por alguns momentos. Pelo contrário: desde o início do espetáculo, o público teria plena consciência de que aquilo que estão prestes a assistir não passa de uma peça teatral. Em relação à montagem, as peças são constituídas por episódios relativamente curtos e não necessariamente encenados de modo a culminar na resolução de um conflito, conforme preza o drama aristotélico. Essa constituição é um dos elementos que corroboram o entendimento de Benjamin quando propõe a interrupção de cena como componente do teatro épico: as cenas devem ser constantemente interrompidas a fim de revelar elementos que podem se perder em meio à apresentação. Esses elementos são transmitidos por meio de gestos dos atores que, frequentemente, traduzem aspectos que estão presentes no cotidiano do público e que podem ser constituintes daquilo que compõem suas esferas de normalidade. É precisamente por isso que podem passar despercebidos — ao olhar o normal de frente, ele pode

se tornar estranho. Tornado estranho, enseja a necessidade de mudanças. Nesse contexto, um gesto significa muito mais do que a ação pontual representada pelo ator durante um breve momento.

Feitas as devidas mediações, coloco a hipótese de que essa interrupção de cena proposta por Benjamin se mostra produtiva para a leitura dos contos que constituem o objeto desta monografia. Sustento que, nessas narrativas, a presença da escravidão se faz perceber em momentos cotidianos de interações fugazes e corriqueiras entre personagens escravizados e seus senhores — a mucama Felicidade e as mocinhas filhas da casa em que ocupa esse posto, em “História comum”; D. Paula e seus criados no conto que leva seu nome no título. São nesses instantes que proponho interrupções de cena que podem mostrar gestos das personagens que funcionam como indicadores da força de um contexto histórico que permitia a propriedade de seres humanos por outros e que ainda era legalmente amparado no Brasil da época de publicação dos contos. O ambiente doméstico, portanto, retrata a mentalidade contraditória das classes proprietárias analisada por Sidney Chalhoub (2003), qual seja: saber que a escravidão existe, mas evitar reconhecer sua imprescindibilidade para a manutenção da ordem social vigente. De maneira semelhante, D. Paula constantemente se desvencilha de interagir com os criados que mantêm sua casa em ordem, e as irmãs que se encontram sob os cuidados de Felicidade a dispensam assim que ela termina de arrumá-las para o baile, não parecendo reconhecer a situação de dependência na qual se encontram em relação ao trabalho da mucama. Essas leituras serão desdobradas de maneira mais detalhada nos capítulos 2 e 3 deste trabalho.

Às próximas seções do presente capítulo cabe esmiuçar a leitura de Walter Benjamin e outros teóricos acerca do teatro épico brechtiano, e discorrer em maiores detalhes sobre a presença aparentemente secundária de personagens escravizados no conto machadiano e de que maneira a interrupção do fluxo pode se mostrar produtiva para a análise dessa configuração formal.

## 1.1. Breve incursão ao palco: Brecht e o drama épico

O termo “teatro épico” pode causar certa inquietação. Uma teoria dos gêneros baseada em uma divisão idealista e estanque (lírico, épico e dramático), prezaria por uma pureza impraticável no que tange a produção literária. Isso culminaria em postulados que determinam que às obras dramáticas cabem unicamente traços pertinentes a esse gênero. Esse aspecto é tema da primeira parte do livro de Anatol Rosenfeld sobre o teatro épico.<sup>5</sup>

O ensaísta alemão retoma a teoria dos gêneros literários a fim de classificá-los por meio de duas acepções — substantiva e adjetiva. A primeira analisa a tríade composta por lírica, épica e drama a partir de sua estrutura, propondo uma classificação que atende ao cunho didático visado pelo autor:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central — quase sempre um “Eu” — nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra — poema ou não — de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2019b, p. 17)

Dessa forma, um teatro que não se desenvolve exclusivamente a partir do desenrolar espontâneo das ações que ocorrem entre personagens parece, à primeira vista, inviável. No entanto, Rosenfeld prontamente ressalta a artificialidade desse tipo de classificação, tendo em vista a impossibilidade de, na prática, ser obtida tamanha pureza na produção de obras literárias. Sempre haverá dramas com traços líricos ou poemas com traços épicos, por exemplo. O próprio coro opera como um elemento épico da tragédia grega, dando o tom da cena que será exposta na sequência. Tal divisão de gêneros, no entanto, pode ser útil quando o objetivo é comparar determinadas obras.

A classificação dos gêneros literários por meio de seus significados adjetivos atenta para a impossibilidade do mencionado purismo literário e para a inevitável coexistência, dentro de uma mesma obra, de traços tradicionalmente atribuídos a gêneros distintos. O significado adjetivo abrange os diversos traços

---

<sup>5</sup> Rosenfeld (2019b).

estilísticos contidos em maior ou menor grau dentro de uma obra.<sup>6</sup> Com isso, “toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros” (ROSENFELD, 2019b, p. 19). Esse postulado corrobora a possibilidade de existência de um teatro épico.

Ao longo de toda a obra referida, Rosenfeld menciona exemplos de dramaturgias que, em diferentes épocas, incorporaram traços épicos em suas produções. Além do coro grego, encontra-se nesse rol a extensão dos mistérios medievais, cujas encenações abrangiam longas temporalidades — da criação da humanidade até o fim dos tempos, reunidos no tecido da História Sagrada: “o medievo tende a transformar o drama em uma vasta epopeia” (ROSENFELD, 2019b, p. 47). O teatro shakespeariano também é aqui analisado a partir da presença de traços épicos, como introduções, comentários narrativos e separação de cenas.<sup>7</sup> As peças históricas de Shakespeare, cuja temática gira em torno de monarcas ingleses, recebem a comparação de “Íliada do povo inglês”.<sup>8</sup>

Não cabe aqui exaurir todos os exemplos que Rosenfeld menciona acerca de dramaturgias que contêm traços épicos. O que importa é ressaltar o quanto esse panorama é importante para situar Brecht como um autor no qual o teatro épico encontrou uma de suas expressões mais significativas no que tange às relações entre contexto de produção e a necessidade de elaborar um teatro de cunho político.

Brecht (1898 - 1955) presenciou a ascensão do nazi-fascismo na Europa e, devido a isso, refugiou-se em países da Europa e nos Estados Unidos. Observou também a maneira como o desenvolvimento das forças produtivas tornava-se máquina de guerra e meio de transformação acelerada da natureza, questionando em que medida esse cenário era proveitoso à parcela da sociedade que não pertencia à classe burguesa, tida como “beneficiária exclusiva” de tal desenvolvimento científico<sup>9</sup>. A imersão do autor nesse quadro foi fator determinante para que constatasse a necessidade de produzir peças que dialogassem com tal contexto político.

---

<sup>6</sup> Cf. Rosenfeld (2019b), p. 18.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>9</sup> Cf. *Pequeno organon para o teatro*. In: Brecht (2005).

O teatro com que Brecht se depara tende a representar o mundo de maneira descolada da realidade do público, reproduzindo situações por meio de atores que se confundem com os personagens e que incitam na plateia fortes emoções de empatia e enlevo. Dessa forma, os espectadores se veem envolvidos naquilo que é encenado, esquecendo-se de que se trata somente de uma produção teatral. Sobre esse cenário, Brecht descreve a plateia como um grupo de “figuras inanimadas (...) [que] quase não convivem entre si (...) Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não veem, não fitam e tampouco ouvem, escutam (...) Olham como que fascinados a cena” (BRECHT, 2005, p. 138).

Esse é um dos aspectos contra os quais Brecht se posiciona por meio de sua dramaturgia. O autor entende que o teatro tal como se encontrava tendia a representar a sociedade transmitindo a impressão de que não era possível alterá-la.<sup>10</sup> Era necessário, portanto, o desenvolvimento de um teatro que destacasse a relatividade histórica de cada contexto social retratado. Em outras palavras, tratava-se de “deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera” (BRECHT, 2005, p. 142). O entendimento de que as situações históricas não são imutáveis enseja uma atitude crítica perante as mesmas e, conseqüentemente, ilumina a possibilidade de mudança. Uma das ferramentas do teatro brechtiano para o incitamento de tal postura crítica na plateia era o chamado efeito de distanciamento (ou estranhamento).

O principal trunfo dessa manobra consistia em

suscitar no público uma atitude crítica. A plateia deve começar a estranhar aquilo que o hábito tornou-lhe familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que há muito não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar sua condição passageira e imutável (ROSENFELD, 2019a, pp. 34-35)

Os meios para a obtenção de tal distanciamento eram variados. Os atores deixavam de se identificar plenamente com os personagens, evidenciando o fato de que a peça era somente uma peça, não se confundindo com a vida real. Isso impedia a empatia demasiada entre plateia e elenco e o tradicional efeito catártico do drama aristotélico — a descarga emocional que satisfaz o público momentaneamente, encerrando sua experiência no teatro e dispensando a

---

<sup>10</sup> Cf. Brecht (2005), p. 141.

possibilidade de refletir acerca do que foi apresentado. A montagem das cenas também visava a impedir tamanha identificação. Brecht compunha suas peças a partir de episódios mais curtos, muitas vezes introduzidos por títulos e descrições dos cenários. Esse tipo de montagem permitia que as cenas fossem interrompidas com maior facilidade, aspecto que Walter Benjamin (2017) aponta como central para o teatro brechtiano.

Em seus “Ensaio sobre Brecht”, o berlinense insiste na importância da interrupção de cena na medida em que esta possibilita a percepção de gestos, conceituados por Brecht como “as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras” (BRECHT, 2005, p. 155). Ao analisar a influência do teatro asiático em Brecht, Rosenfeld atenta para o elemento gestual presente nessa dramaturgia, chamando a atenção para o tanto que pode se encontrar englobado nele:

Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico. (ROSENFELD, 2019b, p. 114)

O gesto pode ser traduzido, portanto, como um comportamento condensador de tensões mais amplas do que a ação representada, e percebido por meio do estancamento do fluxo do espetáculo. Para Benjamin, essa interrupção é possibilitada pelo fato de o gesto ter um começo e um final bem definidos:

Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. Decorre daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico. (BENJAMIN, 2017, pp. 12-13).

Nesse sentido, um dos aspectos cruciais do gesto é a possibilidade de não ser percebido caso não seja operada uma interrupção do movimento narrativo. Não se trata de um elemento constituinte da superfície do objeto analisado, exigindo, portanto, uma leitura engajada em localizar aquilo que resta nas entrelinhas e que se faz visível quando a continuidade do fluxo do texto é posta à prova.

## **1.2. Sobre presenças ausentes: escravidão, silenciamento e interrupção do fluxo narrativo**

Esta seção tem por objetivo sugerir uma mediação entre a interrupção de cena como reveladora de gestos e a presença da escravidão no conto machadiano, cuja análise específica a partir dos textos “História comum” e “D. Paula” se encontra nos próximos capítulos. Trata-se, em verdade, da transcrição de um bocado de reflexões e questionamentos surgidos a partir de uma leitura dos contos cotejada com estudos sobre interrupção de cena. Dessa forma, nada do que segue deve ser entendido de maneira categórica.

A hipótese é a seguinte: a temática da escravidão encontra-se inserida de tal maneira em alguns contos de Machado de Assis que pode passar despercebida em um primeiro momento. Esse modo de composição se refere ao fato de que os personagens escravizados ocupam o pano de fundo da cena, aparecendo em segundo plano. Frequentemente, a menção a suas presenças pode ser tida como secundária em relação ao desdobramento do enredo. Pretendo demonstrar que essa construção formal exprime a imprescindibilidade desses personagens para as histórias e refrata o quão naturalizado o instituto da escravidão ainda se encontrava na sociedade fluminense da segunda metade dos oitocentos. O modo pelo qual realizo tal análise se dá por meio de interrupções de cena que buscam evidenciar a presença de personagens escravizados como determinantes para a manutenção dos ambientes domésticos retratados em primeiro plano.

Ainda ressalto que não se trata de aplicar mecanicamente os escritos de Benjamin sobre Brecht à obra de Machado, em um evidente anacronismo. O conto não é uma peça de teatro, e o ocaso do escravismo brasileiro no final do século XIX não é a Alemanha nazista dos anos 1930, período durante o qual Brecht redigiu algumas de suas peças mais conhecidas. As condições materiais que fizeram com que o dramaturgo propusesse a ideia de um efeito de distanciamento só poderiam ser comparadas à escrita de Machado de Assis, para o escopo deste trabalho, de maneira um tanto anacrônica — como me parece a ideia de que o bruxo estaria escrevendo contos didáticos e de cunho revolucionário, tal qual o

teatro épico brechtiano. Tratam-se de épocas, gêneros e autores distintos. Apesar disso, a interrupção de cena analisada por Benjamin a partir das peças de Brecht não parece ser uma proposta de leitura que deve ficar restrita aos ensaios do primeiro. O que procuro fazer, em verdade, é questionar em que medida essa interrupção de cena pode se mostrar produtiva para a análise da escravidão nos contos que constituem o *corpus* deste trabalho. Para tanto, apoio-me em autores que já tensionaram a maneira pela qual Machado insere personagens escravizados (e a própria temática da escravidão) em seus escritos.

Em sua dissertação de mestrado, Elisângela Aparecida Lopes (2007) estudou de que maneira as relações entre personagens senhores e escravizados presentes em textos machadianos (contos, romances e crônicas) refratam os acontecimentos das últimas décadas antes da abolição do escravismo em 1888. A autora defende que Machado inseria críticas e impressões acerca desse contexto nas entrelinhas de seus escritos, o que poderia ensejar a noção de que essas obras não dialogavam com as “questões de seu tempo”. De Sílvio Romero a Raymundo Faoro, Lopes sintetiza as ideias de uma tendência da crítica literária baseada no entendimento de que Machado de Assis se portava de maneira indiferente às questões nacionais. Lopes denomina o *modus operandi* dessa crítica “discurso acusatório”:

Este aspecto nacionalista cobrado de Machado se manifesta, nessas vozes acusatórias, das mais diversas maneiras, mas tendo em comum o destaque dado à ausência dos seguintes tópicos: a exaltação da natureza e da cor local (Romero); o retrato dos fatos sociais (Pedro Couto); a relação entre o homem e o meio social, através da representação ficcional dos personagens (Emílio Moura); as posições políticas, o que faria do escritor um “espectador imparcial” da realidade brasileira (Mário Matos); a representação da realidade brasileira (Mário de Andrade); a indiferença pelo tema abolicionista (Luiza Lobo); a indiferença à problemática do negro, no período oitocentista (Domício Proença Filho); além ainda da demarcação de certo convencionalismo da expressão escrita (Faoro), no que se referia ao tratamento dispensado à temática da escravidão, nos textos de Machado de Assis. (LOPES, 2007, p. 16)

Como se vê, são numerosos os estudos dedicados àquilo que Machado de Assis deixou de fazer (ou deveria ter feito) a fim de ser considerado um escritor nacional de fato. Evidentemente, não cabe aqui retomar em detalhes

essa miríade de textos críticos produzidos por estudiosos muito mais capacitados do que a autora da presente monografia. O que se faz relevante é a larga temporalidade abarcada por esses escritos, evidenciando certa permanência da noção de um Machado de Assis avesso às temáticas que o circundavam como homem da segunda metade do século XIX, dentre as quais se encontram a formação de uma literatura nacional, o escravismo e a abolição.

Ao longo de seu trabalho, Lopes procurou rechaçar esses discursos acusatórios, voltando-se especialmente à temática abolicionista. A autora reuniu um *corpus* de escritos machadianos nos quais, conforme sustenta, uma leitura deslocada da superfície dos textos evidencia a relevância de personagens escravizados para o desenrolar dessas narrativas. Sobre o conto “O espelho” (1882), Lopes afirma que se trata de uma história na qual “os escravos se fazem ‘presentes na ausência’” (LOPES, 2007, p. 17). Não ocupam a centralidade do enredo (posto conferido ao relato de Jacobina), mas suas ações são fundamentais para o decorrer da narrativa (o modo pelo qual Jacobina irá reencontrar sua alma externa ao se ver sozinho no sítio de tia Marcolina). A síntese de tal abordagem para a análise de “O espelho” reside na “importância daquilo que aparece como secundário no conto em questão: os escravizados” (LOPES, 2007, p. 118).

Sidney Chalhoub<sup>11</sup> destaca três momentos da obra de Machado de Assis nos quais a presença da escravidão e de práticas racistas do século XIX aparecem retratadas. Esses momentos se referem à violência senhorial para com mulheres negras cativas, ao cientificismo vigente nos oitocentos e sua relação com a posterior consolidação da divisão internacional do trabalho, e ao silêncio convenientemente produzido acerca dos legados deixados pelo escravismo na sociedade brasileira. Para o escopo do presente trabalho, limito-me a discorrer sobre esse último momento.

Uma das narrativas sobre as quais Chalhoub fundamenta sua argumentação é o conto “O caso da vara”. Publicado em 1891 na *Gazeta de Notícias* e posteriormente incluído na coletânea *Páginas recolhidas*, inicia com a fuga do personagem Damião do seminário e sua chegada à casa de sinhá Rita no antigo Largo do Capim, no Rio de Janeiro. Sinhá Rita era

---

<sup>11</sup> In: Chalhoub e Pinto (2020).

amigada do padrinho de Damião, João Carneiro. Ela se propõe a conversar com o padrinho, esperando que este pudesse convencer o pai do rapaz a permitir que o filho abandonasse os estudos no seminário. Enquanto esse drama se desenrola, Damião permanece na casa de sinhá Rita, onde se encontravam diversas “crias de casa, e de fora” (ASSIS, 1997b, p. 4). Ao ouvir Damião contando uma anedota, Lucrécia, uma dessas crias, ri de maneira audível, o que desperta a fúria de sinhá Rita e a consequente repreensão da menina. Passado esse momento, prossegue o relato do narrador acerca das aflições de Damião. Sobre esse andamento da história, Chalhoub entende que

Na maior parte do tempo, o narrador se ocupa de Damião e Sinhá Rita, porém sabemos que as meninas estão à volta, labutando sem trégua. Aquele mundo do trabalho escravo infantil às vezes se intromete, por assim dizer, no suposto enredo principal, como se fosse uma intrusão indevida, inoportuna. (CHALHOUB, 2020, p. 118)

Para o autor, a história que Machado de fato buscava transmitir era a de Lucrécia. Sequer sabemos o desfecho do drama de Damião, pois o conto se encerra quanto este alcança a sinhá Rita uma vara para que ela possa castigar Lucrécia pelo trabalho não feito.<sup>12</sup>

A marcação temporal do conto é incerta — o narrador nos informa somente que “foi antes de 1850” (ASSIS, 1997b, p. 3). Antes, portanto, da promulgação da Lei Eusébio de Queirós, que determinou o fim do tráfico de africanos para o Brasil. Apoiando-se no censo realizado por Haddock Lobo para o ano de 1849, Luiz Felipe de Alencastro (2019) sustenta que “[nos anos 1821-49] a corte agregava nessa última data, em números absolutos, a maior concentração urbana de escravos existentes no mundo desde o final do Império Romano: 110 mil escravos para 266 habitantes” (p. 23). O mesmo censo ainda informa que, somados aos 22 mil cativos nascidos em território brasileiro, 74 mil africanos e livres então residiam no município do Rio de Janeiro, constituindo cerca de um terço da população da corte.<sup>13</sup>

A história do Rio de Janeiro é indissociável do contingente de mão de obra escravizada que desembarcou em seus portos até o final definitivo do tráfico negreiro. Seria ingenuidade pensar que esse fato restasse indiferente

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>13</sup> Cf. Alencastro (2019), p. 24.

a um de nossos maiores escritores. Lucrecia é um dentre muitos exemplos encontrados na obra de Machado de Assis sobre como o autor inseriu em seus escritos aspectos determinantes de sua época. A presença de Lucrecia em “O caso da vara” irrompe de tal maneira que é inviável deixar-se levar pelas agruras do jovem seminarista. A menina aparece como um lembrete insistente, pontualmente trazido à tona, do trabalho que sustentava a ordem privada da residência de sinhá Rita. A impossibilidade de silenciar as mazelas sociais decorrentes do modo de produção escravista é o que impede a história de Damião de se desenvolver sem interrupções na superfície do texto.

Por fim, trago a contribuição de Eduardo de Assis Duarte sobre as maneiras pelas quais Machado de Assis parecia incluir em seus textos questões referentes ao contexto histórico em que se encontrava. No ensaio “A capoeira literária de Machado de Assis” (2009), Duarte discorre acerca de como o autor fluminense utilizava os meios que estavam ao seu alcance para se manifestar acerca de questões do seu tempo, tal como um capoeira movimentava o corpo a fim de driblar o adversário. Um desses meios seria a imprensa, veículo no qual o escritor parecia “emoldurar seu enfoque de problemas como a escravidão e outros com um jornalismo de amenidades ou de questões não controversas” (DUARTE, 2009, p. 30).

Duarte traz o conto “A mulher pálida” (1881) como exemplo de como Machado abordava questões raciais em seus escritos, mesmo que não mencionasse tais assuntos explicitamente. A história nos informa sobre Máximo, homem que passou a vida em busca da mulher mais pálida que pudesse encontrar e desposar. No entendimento de Duarte,

O texto não fala de raça, assunto em voga na ciência da época, nem menciona a questão racial, presente no Brasil nas discussões em torno da abolição da escravatura. Mas não nos esqueçamos de que Machado é homem de seu tempo e de seu país. Os signos “branco” e “negro” só aparentemente estão fora da narrativa. A brancura é substituída pela onipresente palidez, que o protagonista persegue até o fim. (DUARTE, 2009, p. 36)

Não cabe a mim bater o martelo em relação aos possíveis sentidos que podem ser extraídos do conto, determinando que tal interpretação é a correta. Não nos é possível saber com certeza o que Machado “queria dizer” ao escrever seus contos, crônicas e romances. No entanto, parece-me

produtivo imaginá-lo como um autor que nutria pleno entendimento acerca de suas possibilidades como colaborador de periódicos fluminenses de grande circulação em um contexto ainda patriarcal e escravocrata. Evidentemente, modulações de tom faziam-se necessárias, o que não significava uma postura indiferente em relação a assuntos determinantes do Rio de Janeiro oitocentista.

Os trabalhos mencionados nesta seção procuram evidenciar diferentes modos com que Machado de Assis abordava questões referentes ao período escravocrata em algumas de suas obras. A presença ausente de personagens escravizados conforme Lopes, o enredo superficial encobrindo a “verdadeira” história de acordo com Chalhoub, e a capoeira literária de Duarte são achados valiosos para a superação da ideia de que Machado de Assis não se posicionou em relação a um dos aspectos mais importantes da história de nosso país. Gostaria de aproveitar as contribuições desses autores para minha leitura dos contos que constituem o *corpus* do presente trabalho, também estudados a partir do prisma do escravismo.

Nos próximos capítulos irei sustentar que a presença de personagens escravizados em “História comum” e “D. Paula” também se constitui por meio de certa ausência e apagamento, mas que é precisamente essa construção formal que evidencia a relevância dessas figuras para o andamento da história que corre no enredo. O aparente silenciamento de figuras como a mucama Felicidade e a criadagem de D. Paula aparece como uma manobra quase que proposital a fim de revelar suas importâncias para a sustentação dos ambientes em que são encenados os dramas domésticos que ocupam a superfície desses contos. Nesse sentido, a já citada mediação entre interrupção de cena e análise formal dos contos se faz produtiva para dissolver a impressão de que se tratam de personagens secundários e de pouca relevância para as histórias.

## 2. HISTÓRIA COMUM

A leitora do periódico *A Estação - jornal ilustrado para a família*<sup>14</sup> que abrisse suas páginas entre março de 1882 e maio de 1883 encontraria, na seção de Variedades, textos em forma de correspondência assinados por uma Julia F. e dirigidos à sua filha. A coluna, intitulada “A felicidade no lar — cartas de uma mãe á sua filha”, destinava-se a tecer conselhos acerca dos diversos aspectos necessários a uma vida doméstica harmoniosa, tendo em vista que a interlocutora de tais escritos era uma jovem moça recém-casada e que precisava estar a par das novas preocupações e responsabilidades implicadas na vida conjugal.

Era considerável a variedade de incumbências abordadas em tal coluna. Publicada quinzenalmente, a cada edição trazia um subtítulo que referenciava o assunto do dia, correspondente ao tema da lição a ser transmitida: “A economia e a avareza”, “O orçamento”, “As flores”. Era cristalino o objetivo de instruir as mocinhas leitoras a tornarem-se donas de casa econômicas e de bom gosto decorativo, a fim de fazer do lar o lugar mais agradável possível para a recepção de visitas e para o marido que retorna cansado do dia de trabalho.

Durante três edições do periódico, as cartas de Julia F. à filha versaram sobre o tema “Os creados”, subtítulo da coluna nos dias 30 de novembro, 15 e 31 de dezembro de 1882. Nestes, a mãe dedicou-se a transmitir instruções sobre como selecionar a melhor criada para o lar, como impor sua autoridade de dona de casa e como tratar a criadagem com o equilíbrio ideal entre tom firme e a delicadeza esperada de uma jovem esposa. No último ensinamento do ano de 1882, a filha, não tão curiosamente chamada Branca, aprendia que

A doçura e a paciencia são qualidades sem as quaes uma dona de casa não póde obter bons serviços. Essas qualidades são-lhe indispensaveis, não só para ganhar a affeição dos que a servem, como também para que lhe obedecam. (...) Si eu ligo, por um lado, grande importancia a que os creados sejam bem tractados, por outro lado exijo destes o mais profundo respeito e a mais completa submissão. (*A Estação - jornal ilustrado para a família*, 31/12/1882, p. 277)

Nessa época, Machado de Assis já era colaborador do periódico, tendo neste publicado a novela “O alienista” entre outubro de 1881 e março de 1882. No mesmo dia em que foi divulgada a carta de Julia F. à qual corresponde o trecho

---

<sup>14</sup> Mantenho a grafia da época.

destacado, o bruxo deu início, nas mesmas páginas, à publicação seriada do conto “O programa”, que se estenderia até o dia 15 de março do ano subsequente.<sup>15</sup> No dia 15 de abril de 1883, *A Estação* publicava o primeiro conto de Machado de Assis a ser impresso integralmente em uma edição do jornal naquele ano — “História comum”, que não veio a ser incluído em nenhuma das sete coletâneas organizadas pelo autor.

Narrado por um alfinete que vive pregado ao lenço de Felicidade, “uma triste mucama” de uma casa de família onde vivem um casal e suas três filhas, o conto opera por meio de uma estrutura cíclica. O narrador-objeto inicia sua história *in media res* ao dizer que caiu “(...) na copa do chapéu de um homem que passava... Perdoe-me este começo; é um modo de ser épico. Entro em plena ação. Já o leitor sabe que caí, e caí na copa do chapéu de um homem que passava; resta dizer de onde caí e por que caí.” (ASSIS, 2008, p. 613). O motivo que explica sua queda será revelado ao final do conto, encerrado em reticências que conduzem o leitor novamente ao início. Discorro agora brevemente sobre o enredo.

Nosso narrador, um mero alfinete de uso<sup>16</sup>, foi comprado por Felicidade em um armarinho e, por isso, condenado ao monótono destino de compor a modesta indumentária da mucama e de nunca comparecer a bailes e eventos sociais (ocasiões que eram reservadas a outra categoria de mulheres). “Bem quisera eu saber o que era um baile, e ir a ele”, lamenta, “mas uma tal ambição podia nascer na cabeça de um alfinete, que não saía do lenço de uma triste mucama? Certamente que não. O remédio era ficar em casa.” (ASSIS, 2008, p. 613).

Em meio a esse desabafo, conta que ouvira conversas acerca de um baile de aniversário oferecido por um desembargador, ao qual iria comparecer a família da casa. No dia do evento, as três filhas, bastante animadas, estavam se arrumando no quarto sob os cuidados de Felicidade que, “com um amor de mãe” (ASSIS, 2008, p. 613), ajeitava os vestidos e as jóias das moças.

Apressadas pela mãe, as meninas se dirigem aos carros que levariam a família ao local do evento. Uma das irmãs ainda se demora um pouco no quarto, ajustando uma rosa ao peito. Não é Branca, mas Clara (na intimidade do lar,

---

<sup>15</sup> Cf. Silveira (2010), p. 287.

<sup>16</sup> Em sua dissertação de mestrado, Bruna da Silva Nunes atenta para a diferença entre alfinetes de uso e alfinetes de adorno. Os primeiros tinham um papel meramente funcional, qual seja, manter as vestes em seu devido lugar. Os alfinetes de adorno, por sua vez, eram jóias que serviam para enfeitar as roupas de mulheres de determinadas classes sociais, exercendo uma função de ostentação. Cf. NUNES (2016), pp. 63-64.

Clarinha). Chegando ao carro, a rosa se desprende de sua roupa, e é necessário encontrar outro alfinete para remendar o estrago. Naturalmente, o escolhido para tanto é o nosso narrador, doado de bom grado por Felicidade.

No baile, Clarinha encontra Florêncio, pretendente à sua mão. Em um canto do salão, ele lhe confirma suas intenções de casar com a moça. Antes de voltarem a se reunir aos demais convidados, Florêncio pede que Clarinha lhe dê um penhor, uma garantia de que suas intenções são verdadeiras e de que se verão novamente. Ela não hesita: arranca a rosa presa ao vestido pelo alfinete, entrega-a ao moço e joga pela janela o narrador, que enfim cai na dita copa do chapéu de um homem que caminhava na calçada.

Conforme o exposto na introdução deste trabalho, meu interesse nos contos aqui analisados recai sobre como eles parecem retratar, por meio das relações entre personagens senhores e escravizados, a escravidão enquanto constituinte das relações sociais do Rio de Janeiro oitocentista. Penso que, no caso de “História comum”, as interações entre Felicidade e Clarinha são centrais para tal análise. Quando a mocinha se demora no quarto, ajeitando a rosa no peito, há um breve momento em que as duas trocam olhares e palavras acerca daquilo que aguarda Clarinha no baile — o encontro com Florêncio e o quanto ele ficará impressionado com a beleza da menina. Tão importante quanto isso, porém, é o “amor de mãe” que a mucama dedica às irmãs em meio ao entusiasmo caótico do quarto desarrumado onde as três moças tinham suas indumentárias ajeitadas por Felicidade. Proponho que a interrupção do fluxo seja feita no momento em que a mucama se encontra sozinha com Clarinha no quarto. Antes disso, no entanto, faz-se necessário realizar uma breve retomada acerca do entrelaçamento entre escravidão e vida privada no Rio de Janeiro oitocentista, e de que maneira essa configuração social aparece refratada nas particularidades da experiência de Felicidade. Em seguida, trago alguns aspectos da escravidão como se encontra retratada em contos de Machado de Assis analisados em Sanseverino (2018) para então, enfim, expor a cena de “História comum” destacada do fluxo narrativo a partir da interrupção de cena, e os gestos daí decorrentes.

## 2.1. A escravidão feminina na vida privada oitocentista e no conto machadiano

Em comentário ao livro *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*, da historiadora Sandra L. Graham, João José Reis afirma que o contingente de trabalhadoras domésticas na capital do Império, em 1870, somava 30 mil mulheres, escravizadas ou livres. Ao mesmo tempo, essa ocupação correspondia à de cerca de 90% das escravizadas da cidade.<sup>17</sup>

Seus afazeres como domésticas eram variados. Graham aponta que os senhores dividiam essas mulheres em dois grupos, de acordo com seu ambiente de trabalho — dentro ou fora de casa. As escravizadas que ganhavam as ruas faziam-no a fim de garantir as provisões para as famílias às quais serviam. Também podiam atuar como vendedoras em armarinhos ou como lavadeiras, frequentando territórios como o chafariz das Lavadeiras, no campo de Santana, e o chafariz no largo da Carioca.<sup>18</sup>

Dentro de casa, o trabalho era realizado por copeiras, cozinheiras, amas de leite, mucamas, costureiras<sup>19</sup>, dentre outras categorias tidas como necessárias para a manutenção ordenada no lar. O alto número de africanos desembarcados nas décadas de 1830 e 1840, somado aos baixos preços para sua aquisição, disseminou a posse de escravizados no Rio de Janeiro. A composição da classe senhorial, portanto, fez-se bastante variada.<sup>20</sup> Esse cenário tornou a configuração do trabalho doméstico realizado portas adentro dependente das condições financeiras de cada proprietário. Era possível que uma família tivesse meios para contratar os serviços de uma única mulher, que seria então encarregada dos afazeres domésticos dentro e fora de casa. Entretanto, considero relevante para esta monografia relatar a multiplicidade de categorias de trabalho em relação aos processos de escravização de mulheres no Rio de Janeiro oitocentista, tendo em vista o relevo que dedico à ocupação da mucama de “História comum”.

A proximidade com a família era característica desse posto em particular. Segundo Graham, “às mucamas se designavam tarefas que as aproximavam

---

<sup>17</sup> Cf. Reis (1996).

<sup>18</sup> Cf. Graham, (1992). p. 51.

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> Cf. Telles (2018), p.54.

intimamente de suas patroas”, como “lavar e passar suas roupas mais finas ou fazer plissados caprichosos em estilo francês” (GRAHAM, 1992, p. 50). As mucamas acompanhavam suas senhoras em passeios, arrumavam suas roupas para os bailes e podiam circular nos cômodos mais privados da casa, como os quartos de dormir. Essa relativa intimidade, contudo, era pautada pelos limites da escravidão: a confiança depositada nas mucamas não correspondia à sua plena inserção no círculo familiar. Talvez elas pudessem ser “consideradas família” para que valorizassem o lugar “privilegiado” que ocupavam em relação às domésticas que precisavam sair às ruas todos os dias, mas a presença da escravidão como fator determinante da vida social não permitia um tratamento que rompesse com os dispositivos jurídicos, políticos e sociais que determinavam a submissão dessas mulheres.

Conforme apontado na introdução deste trabalho, a escravidão foi tema recorrente na obra de Machado de Assis. Como exemplo inicial de como a escravidão doméstica se encontrava retratada em seus contos (não como tema central, mas como presença silenciosa e recorrente), trago um trecho da narrativa “Uma senhora”, de 1883:

Um dia, encontrei-a ao lado de uma preta, que levava ao colo uma criança de cinco a seis meses. D. Camila segurava na mão o chapelinho de sol aberto para cobrir a criança. Encontrei-a oito dias depois, com a mesma criança, a mesma preta e o mesmo chapéu de sol. Vinte dias depois, e trinta dias mais tarde, tornei a vê-la, entrando para o bonde, com a preta e a criança. - Você já deu de mamar? dizia ela à preta. Olhe o sol. Não vá cair. Não aperte muito o menino. Acordou? Não mexa com ele. Cubra a carinha. etc., etc. (ASSIS, 1997a, p. 116, grifos meus)

O conto não é centrado nessa preta, mas em D. Camila, mulher “cor de leite, fresca, inalterável” (ASSIS, 1997a, p. 110) que parece nunca envelhecer. A assimilação do enredo e das ideias gerais da narrativa pode prescindir da descrição da outra mulher, porém, essa personagem me parece fundamental para a interpretação. Na passagem acima, quando D. Camila sai para um passeio com o neto, quem o está segurando no colo é a preta (possivelmente uma mucama). A imagem que D. Camila transmite como avó é indissociável da submissão da outra mulher, que é apresentada vinculada às obrigações que lhe são impostas por sua senhora.

Para Sanseverino (2018), essa identificação entre sujeito escravizado e a função que lhe é atribuída no ambiente doméstico é reiterada no conto machadiano a partir de personagens marcadas pela “ausência de indicações de uma vida pessoal, de vínculos pessoais, que não sejam aquelas da família proprietária” (p. 164). Sua argumentação parte dos contos “Mariana” (1871), “O caso da vara” (1899) e “Pai contra mãe” (1906).

Em “Mariana”, o narrador Macedo retorna ao Rio de Janeiro após uma temporada na Europa. Ao contemplar o quanto as ruas da corte haviam mudado, avista Coutinho, seu amigo de juventude, e o convida para um almoço. Nessa ocasião, à qual se juntaram mais dois conhecidos, Coutinho assume a narração da história e desata a rememorar o tempo em que foi amado por Mariana, “uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas” (ASSIS, 2008, p. 479). Não há nenhuma indicação acerca da vida de Mariana que não parta daquilo que era esperado da menina como cria da casa. A família de Coutinho esperava, inclusive, que ela fosse grata pelo tratamento que recebia de seus benevolentes proprietários. Na segunda ocasião em que Mariana foge de casa, desolada por não ter seu amor correspondido pelo nhonhô, a reação que predomina no lar é a seguinte:

Este segundo ato de rebeldia da mulatinha produziu a mais furiosa impressão em todos. Da primeira vez houve alguma mágoa e saudade de mistura com a indignação. Desta vez houve indignação apenas. Que sentimento devia inspirar a todos a insistência dessa rapariga em fugir de uma casa onde era tratada como filha? (ASSIS, 2008, p. 485, grifos meus)

É interessante observar que a moça nunca havia chamado a atenção de Coutinho até se apaixonar por ele, e o quanto esse momento em que a mulher escravizada demonstra um sentimento dissociado daquilo que era esperado de alguém de sua posição parece absurdo ao rapaz. É como se Mariana, mesmo que por um momento, tivesse rompido com uma configuração social que se queria estanque ao categorizar alguns seres humanos como subalternos e outros como proprietários. O espanto de Coutinho (e da família indignada pela fuga da menina) pode ser explicado pelo fato de que “o escândalo se impõe quando a igualdade entre senhores e escravos revela-se numa fresta dessa dominação” (SANSEVERINO, 2018, p. 165). Na contramão daquilo que era esperado de uma cria da casa, Mariana nutria desejos de uma vida dissociada do cativeiro e (por

que não?) em companhia de alguém que lhe quisesse bem. Ao ver-se diante de tal cenário, pode-se dizer que Coutinho estranha o que antes lhe era tão corriqueiro, qual seja, a própria presença da moça na casa. É possível também fazer um paralelo entre os sentimentos do par Coutinho e Mariana — da mesma forma que o mancebo podia amar a prima Amélia, com quem deveria se casar, Mariana se mostrou capaz de afeto semelhante pelo rapaz. Está instaurado o escândalo.

Em “O caso da vara”, cujo enredo se encontra desdobrado no primeiro capítulo deste trabalho, Lucrécia ri ao escutar uma anedota de Damião, e é imediatamente repreendida por sinhá Rita. Novamente, a personagem escravizada é notada no momento em que interrompe a rotina de trabalho à qual se encontrava submetida. A resistência de uma Lucrécia que se revela como momentaneamente dissociada do cativo é explicitada por meio do riso característico de qualquer menina de sua idade, demonstrando que

a ameaça da Sinhá Rita revela a separação entre os livres, a quem era permitida a conversação, o tempo distendido de contar, ouvir piadas e rir delas, e as crias, que não podiam interromper o fluxo do trabalho, nem mesmo para rir, e deveriam se manter apagadas, como se fossem o pano de fundo da cena. De outro lado, essa ameaça faz com que uma cria (por sua falta) se tornasse visível aos olhos de Damião. Ela ganha singularidade, como criança frágil, com as marcas do castigo e da doença (SANSEVERINO, 2018, p. 167, grifos meus)

Sinhá Rita e Damião entretinham-se ao trocar anedotas, mas como pessoas não escravizadas, a eles o riso era permitido. A fresta aberta por Lucrécia permite que Damião não a enxergue como alguém definido exclusivamente pela escravidão, como um adorno destinado a ocupar o pano de fundo do cenário doméstico.

Por fim, Sanseverino traz “Pai contra mãe” para o escopo de análise. Publicado em 1906, narra as angústias de Cândido Neves, caçador de escravos fugidos que utiliza os rendimentos da ocupação para sustentar sua família. Após o nascimento do primeiro filho, lê em um anúncio de jornal que uma escravizada chamada Arminda havia fugido da casa de seu senhor, que fixou uma recompensa generosa para quem a trouxesse de volta. Se Cândido não fosse bem-sucedido, teria de deixar o filho na roda dos expostos, visto que o dinheiro da recompensa era necessário para o sustento da família. Ao final do conto, ele encontra Arminda e a devolve ao proprietário. Grávida, não quer que o filho tenha o mesmo destino

que o seu. Ao travar luta com Cândido, aborta. O crime de Arminda foi fugir do cativo em busca de uma outra existência para o filho, mesmo objetivo almejado por Cândido por meio da recompensa. Contudo, o gesto da mulher escravizada é visto como ingratidão, enquanto o de Cândido é compreensível.

Os três exemplos aqui desdobrados evidenciam a possibilidade de leituras desses contos a partir de uma inversão da impressão de apagamento reservada às personagens escravizadas. Ao localizar momentos em que Mariana, Lucrecia e Arminda se comportam de maneira oposta à submissão sem questionamentos que era esperada de mulheres cativas no Rio de Janeiro oitocentista, Sanseverino percebe pontos de resistência inseridos em meio ao edifício formal das narrativas. De maneira semelhante, esse movimento também se faz produtivo para a análise da mucama Felicidade — não necessariamente a partir da imposição de momentos de resistência, mas como alguém que, apesar de aparentemente assimilada às funções de seu posto, se movimenta de tal maneira no ambiente doméstico que é possível conjecturar se o acontecimento principal de “História comum” é de fato a saga de Clarinha para assegurar um bom casamento durante o baile do comendador. Mesmo invisibilizado, o trabalho de Felicidade é fundamental para a consecução desse objetivo, e é precisamente por isso que proponho a hipótese de que essa invisibilização seja apenas aparente, compondo a forma do conto. Ao cumprir seus afazeres “com um amor de mãe”, a mucama garante sua sobrevivência em meio a uma ordem social cuja continuidade dependia de seu trabalho, mesmo que não prezasse por sua vida.

## **2.2. Mocinhas e mucamas**

Reitero que o objetivo deste trabalho é tentar demonstrar de que maneira a escravidão opera como alicerce dos ambientes domésticos retratados nas narrativas aqui analisadas. Para tanto, proponho que a principal chave de leitura de “História comum” corresponde à cena na qual Felicidade e Clarinha estão sozinhas no quarto, após a mucama ter ajudado as três irmãs a se arrumarem para o baile do comendador, conforme segue:

E Felicidade ia de um lado para outro, solícita, obediente, meiga, sorrindo a todas, abotoando uma, puxando as saias de outra, compondo a cauda desta, consertando o diadema daquela, tudo com um amor de mãe, tão feliz como se fossem suas filhas. E eu vendo tudo. O que me metia inveja eram os outros alfinetes. Quando os via ir da boca da mucama, que os tirava da *toilette*, para o corpo das moças, dizia comigo, que era bem bom ser alfinete de damas, e damas bonitas que iam a festas.

- Meninas, são horas!

- Lá vou, mamãe! - disseram todas.

E foram, uma a uma, primeiro a mais velha, depois a mais moça, depois a do meio. Esta, por nome Clarinha, ficou arranjanando uma rosa no peito, uma linda rosa; pregou-a e sorriu para a mucama.

- Hum! Hum! - resmungou esta -. Seu Florêncio hoje fica de queixo caído...

Clarinha olhou para o espelho, e repetiu consigo a profecia da mucama. Digo isto não só porque me pareceu vê-lo no sorriso da moça, como porque ela voltou-se pouco depois para a mucama, e respondeu sorrindo:

- Pode ser.

- Pode ser? Vai ficar mesmo.

- Clarinha, só se espera por você.

- Pronta, mamãe!

Tinha prendido a rosa, às pressas, e saiu. (ASSIS, 2008, pp. 613-614, grifos meus)

Clarinha e Felicidade, mocinha e mucama, se encontram sozinhas no cômodo. É interessante notar as semelhanças e divergências representadas na caracterização desse par. A cena mostra duas mulheres vivendo sob os ditames de uma sociedade patriarcal, mas cujas experiências são pautadas de maneiras muito diversas. Clarinha, ao firmar seu noivado com Florêncio, possivelmente irá se adequar ao modelo nuclear de família burguesa, composta por um casal e seus filhos. Para a época, isso representava a adesão a modelos de feminilidade a serem seguidos somente por mulheres brancas encarregadas de garantir a reprodução da nascente ordem social capitalista por meio da gestação de crianças igualmente brancas. No entanto, a constatação da situação delicada de Clarinha não deve implicar no não reconhecimento de que, ao mesmo tempo, a racialização impunha experiências ainda mais frágeis a um grande número de mulheres.

Silvia Federici (2017) entende que o confinamento das mulheres ao trabalho doméstico e reprodutivo foi fator determinante para a consolidação do sistema capitalista. Para a autora, no século XVII os postos de trabalho tradicionalmente ocupados por mulheres na Europa (como parteiras, por exemplo) passaram a sofrer uma constante desvalorização. Essas trabalhadoras viram-se forçadas a recorrer a empregos com “status mais baixos”, tais como empregada doméstica ou vendedora.<sup>21</sup> Não tardou para que essa desvalorização se estendesse a qualquer

---

<sup>21</sup> Cf. Federici (2017), p. 182.

trabalho realizado por mulheres, culminando na ideia de que somente o casamento poderia ser entendido como uma vocação adequada à população feminina.

Para Federici, o processo de caça às bruxas que assolou a Europa no início da Idade Moderna foi determinante para a construção da imagem da mulher como um ser diabólico e, depois, débil e passivo. Segundo a autora,

Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer influência positiva sobre eles. (FEDERICI, 2017, p. 205, grifos meus)

Um dos fatores que constituíam essa submissão das mulheres aos homens era o controle de natalidade. As mulheres foram reduzidas a procriadoras de novos contingentes de futuros trabalhadores.<sup>22</sup> Nesse sentido, Federici aproxima as mulheres brancas às escravizadas das *plantations* americanas, que também se viam forçadas por seus senhores a dar à luz a mais mão de obra.<sup>23</sup> No entanto, Federici ressalta que há limites nessa comparação. A autora atenta para o fato de que as mulheres brancas não enfrentaram agressões tais como

a agonia de ver seus filhos levados e vendidos em leilão. Os ganhos econômicos derivados dos nascimentos a que [as mulheres brancas] estavam submetidas eram muito mais dissimulados. Nesse aspecto, a condição de mulher escrava revela de uma forma mais explícita a verdade e a lógica da acumulação capitalista. Mas, apesar das diferenças, em ambos os casos o corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para a expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação (...) (FEDERICI, 2017, p. 178, grifos meus)

Pode-se ver que as atrocidades decorrentes da consolidação do capitalismo não atingiam todas as mulheres da mesma forma, ainda que a misoginia e o patriarcalismo fossem pilares desse sistema econômico. A cena de “História comum” acima destacada é exemplar ao evidenciar esse desnível. A fim de justificar o recorte feito, recorro aos escritos de Walter Benjamin sobre o aspecto gestual do teatro épico:

O teatro épico é gestual. [...] ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. [...] quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos

---

<sup>22</sup> Cf. Federici (2017), p. 178.

<sup>23</sup> *Ibidem*

obtemos. [...] Ou seja, o teatro épico não reproduz situações: antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos (BENJAMIN, 2018, pgs. 16-17, grifos meus)

Feitas as devidas mediações indicadas no capítulo anterior, localizamos o gesto de Clarinha por meio dos sublinhados no trecho acima destacado: após ficar sozinha no quarto com Felicidade, arruma uma rosa no peito e, ao virar de costas para o espelho em que se olhava, sorri para a mucama. Esse é o momento em que a cena deve ser interrompida, e o seguinte retrato se revela diante do leitor: a mocinha arrumada para o baile no qual se encontrará com o futuro noivo, sorrindo para a escrava, que, por sua vez, devolve o sorriso à moça. À mucama não cabe comparecer a bailes e prometer sua mão a mancebos de boas famílias. No entanto, é o seu trabalho invisibilizado que permite que moças como Clarinha possam exibir suas roupas e silhuetas milimetricamente ajustadas pelas mãos de mucamas e criadas.<sup>24</sup> As Clarinhas necessitam das Felicidades até mesmo para cumprir com papéis sociais impostos por ditames patriarcais que visavam à perpetuação da imagem da boa e graciosa esposa do lar — apenas uma das inúmeras contradições inerentes à ordem capitalista que se consolidava durante o século XIX.

Em trabalho anterior sobre o mesmo conto, sugeri a leitura de que esse olhar trocado entre as duas mulheres poderia abrir uma fresta para que Felicidade fosse brevemente separada de sua condição de escravizada, como também ocorre às personagens femininas analisadas por Sanseverino. Dessa forma, uma latente história própria de Felicidade, desvinculada de seus afazeres de mucama, poderia irromper por meio da cena interrompida nesse momento. A possibilidade de existência dessa história seria então momentaneamente reconhecida por Clarinha por meio de um sentimento que denominei “solidariedade precária” — simultaneamente pautada por uma afinidade de gênero e pelos entraves que a escravidão impunha à existência de Felicidade.

Após quase dois anos, essa leitura me parece um tanto precipitada, principalmente no que tange à presunção tão imediata dos sentimentos de Clarinha em relação à Felicidade, que não se encontram elucidados no conto. Sabe-se somente que a mocinha necessita do trabalho manual da mucama para se fazer apresentável diante de Florêncio, mas não há qualquer indicativo de que Clarinha tenha noção da magnitude representada por essa contradição e das

---

<sup>24</sup> Cf. Nunes (2016), p. 73.

maneiras distintas pelas quais ela e Felicidade são afetadas pelo tipo de patriarcalismo então vigente no Rio de Janeiro oitocentista.

No entanto, ainda sustento que a cena interrompida no momento indicado pode se mostrar produtiva para uma análise da escravidão em “História comum”. O gesto de Clarinha, condensado no inocente sorriso que a mocinha oferece à mucama, se encontra delimitado entre o instante em que aquela ajeita a rosa no peito e o momento em que a mãe a chama para o carro. A interrupção é quase propícia se reconhecermos o já mencionado retrato revelado por meio do desnível entre as situações de Clarinha e Felicidade.

Retomo agora parte da citação de Benjamin acima: “o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela” (BENJAMIN, 2017, p. 17). Além da análise do gesto de Clarinha, também é possível aproveitar esse pressuposto para a leitura do conto por meio do exame da sintaxe da narrativa, que assume uma dimensão apressada após a cena analisada. O narrador descreve rapidamente a chegada da família ao baile, o encontro de Clarinha com Florêncio, e a queda no chapéu do homem que passava, como se estivesse com pressa de retornar ao início do conto para novamente contar o episódio doméstico que culminou em sua presença na indumentária de Clarinha. Tal arranjo formal parece corroborar a hipótese de que “História comum” não corresponde ao relato da saga de uma mocinha casadoira ansiosa por encontrar um bom marido. Não obstante, é essa mocinha a responsável por fornecer uma chave de leitura reveladora dos meios de que dispõe para satisfazer suas ambições matrimoniais — o trabalho da mucama, prontamente dispensada quando os vestidos das moças não precisavam de mais nenhum ajuste.<sup>25</sup>

Por fim, trago ainda para a análise o momento do conto em que é descrito o modo como Felicidade realizava seu trabalho de arrumar as irmãs para o baile: “com um amor de mãe, tão feliz como se fossem suas filhas” (ASSIS, 2008, p. 613). Essa passagem parece nos mostrar as ferramentas ao alcance de Felicidade para que ela pudesse garantir sua sobrevivência em uma ordem escravocrata — uma aparente docilidade que operava como a dose de resistência necessária para persistir por mais um dia de cativo. É uma colocação ousada (e possivelmente precipitada) de minha parte. No entanto, é um risco que corro de boa vontade ao propor como escopo deste trabalho a constatação de movimentos de negociação e

---

<sup>25</sup>*Ibidem*

resistência operados pelos personagens escravizados das narrativas aqui analisadas.

Um fator decisivo para que eu propusesse tal interpretação ao conto “História comum” foi minha leitura do livro *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*, de Robert Slenes. Nessa obra, o historiador analisa a criação e manutenção de laços familiares como métodos a serviço de um gradual e insistente desmonte da autoridade da casa-grande, exercidos no cotidiano pela população escrava, tida como agente histórico desse embate. De acordo com um dos argumentos centrais do livro,

(...) a família cativa (...) contribuiu decisivamente para a criação de uma “comunidade” escrava, dividida até certo ponto pela política de incentivos dos senhores, que instaurava a competição por recursos limitados, mas ainda assim unida em torno de experiências, valores e memórias compartilhadas. Nesse sentido, a família minava constantemente a hegemonia dos senhores, criando condições para a subversão e a rebelião, por mais que parecesse reforçar seu domínio da rotina cotidiana (SLENES, 2011, p. 57-58, grifos meus)

A menção a termos como “competição por recursos limitados” se dá pelo fato de Slenes concentrar sua análise em propriedades da região de Campinas (São Paulo) onde havia um maior número de homens e mulheres escravizados. Felicidade se encontra sozinha na casa, mas isso não a impede de reagir à condição que lhe é imposta, ainda que essa reação seja quase que inteiramente subjetiva, externalizada somente por meio das demonstrações de afeto que dedica às três irmãs, mesmo que esse afeto pudesse ser entendido por seus senhores como prova da lealdade e submissão inquebrantáveis da mucama. Novamente, não há muitos elementos no conto permitindo que essa leitura ultrapasse o âmbito de hipótese. No entanto, penso ser interessante a possibilidade de explorar uma dimensão dialética inscrita nas interações entre senhores e escravizados nas narrativas machadianas. Agrada-me imaginar uma Felicidade tão conhecedora dos movimentos internos da casa (merecedora inclusive das confidências relativas aos amores de Clarinha) a ponto de utilizá-los em benefício próprio, calculando seus gestos de modo a garantir a satisfação de seus senhores que, agradecidos por poderem contar com uma mucama tão dedicada, jamais poderiam esperar dela qualquer ato de rebeldia — para usar o termo com que Coutinho descreve as ações de Mariana. Conjecturas, porém, que ultrapassam o escopo deste trabalho.

### 3. D. PAULA EM CENA

O presente capítulo visa a analisar as maneiras pelas quais a presença de personagens escravizados no conto “D. Paula” se impõe quase que a contragosto da vontade da senhora que nomeia a narrativa. A hipótese que aqui pretendo desdobrar é a seguinte: ao longo do texto, D. Paula constantemente evita ser vista por seus criados, ou evita lhes dirigir o olhar quando se encontram no mesmo recinto. Esse comportamento parece refletir uma insistência das classes proprietárias do Rio de Janeiro oitocentista em não reconhecer o quanto o trabalho escravo era necessário para a ordenação de suas vidas domésticas. D. Paula naturalmente sabe que possui uma criadagem, mas, nos momentos do conto em que a senhora divide a cena com esses personagens, a existência destes não é abertamente reconhecida por ela.

Essa percepção ambivalente de algo tão imprescindível para essas personagens parece encontrar resquícios na forma com que D. Paula interage com seus criados, conforme tentarei demonstrar ao longo das próximas páginas. No entanto, devo ressaltar que minha análise desse conto é muito mais recente do que a que dedico à “História comum”, que me acompanha já há alguns anos. Dessa forma, se o capítulo anterior deste trabalho não deve ser entendido como a proposição de uma leitura categórica de tal conto, o mesmo se aplica para o que irei tratar daqui em diante. Dando início ao que interessa, portanto, discorro brevemente sobre o enredo de “D. Paula”.

Inicialmente publicado em outubro de 1884 no periódico *Gazeta de Notícias*, passaram-se doze anos antes de ser promovido a membro da coletânea *Várias histórias*. A narrativa inicia-se com a chegada de D. Paula à casa de Venancinha, onde se depara com a moça aflita devido a uma crise conjugal que poderia resultar na dissolução de seu casamento. A razão para tamanho alarde eram os ciúmes de Conrado, marido de Venancinha, que, em alguma reunião social ocorrida na noite anterior, confirmou suas suspeitas de que a esposa incorria em adultério com um tipo com quem a vira conversar e dançar. D. Paula se dispõe a visitar Conrado em seu escritório (o rapaz era advogado) a fim de tentar convencê-lo da importância de preservar o casamento. Lá chegando, Conrado não tarda a adivinhar o motivo da visita, e resalta que o episódio da noite anterior não fora um caso isolado, mas que ainda havia mais “quatro ou cinco” que não

deixavam dúvidas quanto ao fato de que Venancinha o estava enganando. D. Paula então propõe que a sobrinha passe alguns meses em sua casa na Tijuca, em “uma espécie de desterro. Eu, durante esse tempo, encarrego-me de lhe pôr ordem no espírito. Valeu?” (ASSIS, 1997c, p. 157). Conrado concorda e, ao se despedirem, revela o nome do suposto amante da jovem esposa: “é um tal Vasco Maria Portela...” (ASSIS, 1997c, p. 158).

Essa informação não resta indiferente à D. Paula, afinal, trata-se do mesmo nome do homem com quem ela viveu seu próprio caso extraconjugal nos idos anos de 1850 (o drama de Venancinha se passa em 1882). Apesar dos nomes idênticos, os homens evidentemente não o são — Venancinha está envolvida com o filho do antigo amante da tia. Munida dessa informação, D. Paula sobe, acompanhada da sobrinha, à sua casa na Tijuca.

A presença da moça na residência, no entanto, provoca a memória da tia. “A descoberta avivou o espírito do passado” (ASSIS, 1997c, p. 159), nos conta o narrador. D. Paula rememora o passado com esperanças de reavivar as sensações provocadas por sua antiga aventura. Não obtém sucesso, pois “tudo isso era como as frias crônicas, esqueleto da história, sem a alma da história. Passava-se tudo na cabeça. (...) Por mais que evocasse as comoções extintas, não lhe voltava nenhuma. Cousas truncadas!” (ASSIS, 1997c, pp. 159-160).

Nove dias após o início do desterro de Venancinha, Conrado presta uma visita ao local. O rapaz não demonstrou qualquer emoção ao rever a esposa, que restou aterrorizada após a saída daquele. Dois dias depois do acontecido, Venancinha e D. Paula encontram-se no portão da chácara da senhora quando o jovem Vasco Maria Portela faz uma aparição a cavalo. A moça reage com um grito, imediatamente compreendido pela outra. Nesta noite, Venancinha revela à tia toda a sua aventura com o mancebo, para o bel prazer da memória novamente atiçada de D. Paula. Esta

parecia beber as palavras da sobrinha, ansiosamente, como um cordial. E pedia-lhe mais, que lhe contasse tudo, tudo. Venancinha criou confiança. O ar da tia era tão jovial, a exortação tão meiga e cheia de um perdão antecipado, que ela achou ali uma confidente e amiga, não obstante algumas frases severas que lhe ouviu, mescladas às outras, por um motivo de inconsciente hipocrisia. Não digo cálculo; D. Paula enganava-se a si mesma. Podemos compará-la a um general inválido, que forceja por achar um pouco do antigo ardor na audiência de outras campanhas. (ASSIS, 1997c, p. 161, grifos meus)

Findo o relato de Venancinha, que ainda se prolonga por alguns parágrafos, D. Paula, após alguns instantes de silêncio, discorre sobre a importância de prezar pelo marido e pelo apreço público. Essa fala surtiu um efeito derradeiro em Venancinha, que se pôs a chorar, aparentemente convencida a escolher Conrado em vez do jovem Portela. A moça então se recolhe, enquanto D. Paula permanece na sala em meio a outra tentativa mal-sucedida de reviver as sensações proporcionadas por sua própria experiência extraconjugal. “Sinhá velha hoje deita tarde como diabo!” (ASSIS, 1997c, p. 164), exclamam as mulheres que compunham a criadagem de D. Paula, percebendo o quanto esta tardava a se dirigir ao dormitório.

O conto encerra com essa exclamação — desfecho curioso para uma narrativa construída por tensões acerca do destino matrimonial de Venancinha. O narrador parece brincar com a expectativa do leitor ao versar por páginas a fio sobre a vida extraconjugal da moça, revelando inclusive que a própria D. Paula também incorreu no mesmo delito que a sobrinha e — pasmem! — com o pai do atual amante da moça. É como se o conto fosse uma grande fofoca intergeracional, e o leitor, seu ouvinte sedento e privilegiado. No entanto, não somos agraciados com qualquer informação acerca do desfecho de Venancinha e Conrado. A história que nos é apresentada como o maior dos problemas no início do conto não recebe uma resolução. Após a saída de Venancinha de cena, convencida da importância de investir seus esforços na restauração de seu casamento, o que nos resta é D. Paula novamente ruminando suas memórias, encostada à janela da sala após tomar uma xícara de chá.

Nesse ponto, julgo importante retomar um dos objetivos desta monografia, qual seja — evidenciar de que maneira a presença da escravidão se impõe enquanto pilar dos ambientes domésticos dos contos, mesmo quando não é retratada em primeiro plano. O drama de Venancinha toma conta, compondo uma narrativa oscilante entre os arroubos da menina, desesperada diante da magnitude da indecência que cometeu, e a sabedoria apaziguadora de D. Paula. No entanto, em alguns momentos da história não é possível ignorar aquilo que a senhora parece evitar reconhecer como fundamento da harmonia de seu lar.

Em análise acerca da opção de Machado de Assis em retratar ambientes senhoriais urbanos, Sidney Chalhoub atenta para um aspecto que acena à leitura que sugiro para o conto aqui trabalhado. Referindo-se aos personagens que

compunham essa classe senhorial e proprietária de escravizados (como Bentinho, Brás Cubas e o Estácio de *Helena*), o historiador observa que “a visibilidade da escravidão permanecia inevitável, mas a ostentação de tal visibilidade seria uma gafe, um pecado, ou quem sabe sobretudo um perigo” (CHALHOUB, 2003, p. 57).

O escamoteamento operado por D. Paula em relação à existência de uma ordem escravocrata que mantém sua casa em funcionamento é sugerido ao longo da narrativa, mas parece irromper com maior força nos parágrafos finais por meio da presença de sua criadagem. Esses momentos evidenciam o quão produtivo pode ser o desvio de nosso foco do enredo para os instantes em que a presença de personagens escravizados se faz visível por meio de fissuras do texto. Volto-me agora, portanto, à análise dessas cenas.

A primeira delas diz respeito ao momento anterior à última aparição de Venancinha no conto. Antes de a moça se retirar após ouvir da tia as palavras de que necessitava para enfim tomar uma atitude a fim de salvar seu casamento, o narrador nos informa de que

Veio o chá, mas não há chá possível depois de certas confidências. Venancinha recolheu-se logo, e, como a luz era agora maior, saiu da sala com os olhos baixos, para que o criado lhe não visse a comoção. D. Paula ficou diante da mesa e do criado. Gastou vinte minutos, ou pouco menos, em beber uma xícara de chá e roer um biscoito, e apenas ficou só, foi encostar-se à janela que dava para a chácara (ASSIS, 1997c, p. 163, grifos meus)

Não é necessário muito esforço para deduzir quem levou o chá ao aposento, tendo em vista que as duas mulheres não interromperam sua conversa para prepará-lo. Vendo-se sozinha na sala com o criado, a senhora gasta vinte minutos a esvaziar uma xícara em frente ao homem, sem dizer palavra. É nesse momento que proponho que a cena seja interrompida, revelando um quadro cuja disposição de seus componentes transcende o retrato de uma cena cotidiana.

Em ensaio sobre o conto (também machadiano) “A causa secreta”, Eliane Robert Moraes atenta para a disposição dos personagens em cena como um indicativo do tipo de relação que travavam entre si. A autora se refere à cena que abre a narrativa: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada” (ASSIS, 1997c,

p. 65). Moraes entende que Machado se apropriou do recurso do quadro-vivo a fim de transpôr ao plano formal da narrativa a prostração comum aos componentes do estranho triângulo amoroso:

Paradas e quietas, as três figuras apáticas do parágrafo inicial se oferecem ao olhar do leitor na condição de um objeto pictórico: subordinado a um enquadramento fixo, o grupo disposto naquela tensa sala de visitas compõe uma imagem tão austera quanto inerte. (MORAES, 2009, p. 272, grifos meus)

Moraes prossegue em seu texto propondo que, abaixo da construção da cena de abertura, jaz uma charada a ser descoberta pelo leitor. A chave para sua resolução estaria nos olhares das personagens — enquanto Fortunato mira o teto, Maria Luísa e Garcia permanecem de olhos baixos. Essa disposição funciona, portanto, como um indício dos papéis a serem desempenhados pelo trio ao longo da história.

A proposição de Moraes me parece produtiva porque, ao enquadrar determinado momento do conto, a autora localiza um acontecimento que dá o tom do restante da narrativa ao ultrapassar a cena que está sendo retratada. A leitura do enquadramento é interessante para a análise “D. Paula” aqui proposta na medida em que atentamos para os possíveis significados subjacentes a uma cena tão corriqueira quanto uma senhora, bem quista na sociedade fluminense oitocentista, em pé diante de seu criado na sala de casa. Este espera por cerca de vinte minutos até D. Paula terminar seu chá, e somente então sai de cena para que a senhora possa se encostar à janela. Para D. Paula, é como se o criado sequer estivesse lá. Sua presença parece ser propositadamente escanteada por ela, mesmo que ambos estejam um de frente para o outro. É como se estivéssemos diante de uma externalização quase desafiadora da vontade da mulher em fazer com que o criado perceba que não está sendo visto unicamente por opção dela.

Com isso, voltamos à contraditória relação de Clarinha e Felicidade — a mocinha que necessita dos serviços da mucama, mas que não hesita em dispensá-la após esta ter cumprido sua função. D. Paula e o criado que traz o chá não estão ligados pela mesma proximidade característica do par de “História comum”, no entanto, a contradição permanece. Esse gesto de D. Paula (para usar os termos de Benjamin) funciona na narrativa como uma reiteração da incoerência de uma relação cuja pretensa unilateralidade é simultaneamente pautada pela

desumanização e imprescindibilidade do polo explorado — D. Paula não prepara seu chá, mas também não reconhece a presença de quem o faz e depois serve.

De maneira semelhante, em outros momentos da narrativa D. Paula se desvencilha de interagir com criados. No início do conto, quando chega à casa de Venancinha e descobre a moça desolada, antes de esta iniciar seu desabafo D. Paula vai “cerrar cautelosamente a porta da sala” (ASSIS, 1997c, p. 155-156). Poucos parágrafos depois, é da seguinte maneira que a senhora sela seu compromisso de ir até o escritório de Conrado a fim de acalmá-lo dos ciúmes: “Vou. Teu marido é bom; são arrufos. 104? Vou lá; espera por mim, *que as escravas não te vejam*” (ASSIS, 1997c, p. 156, grifos meus).

D. Paula parece agir a fim de reforçar a divisão entre proprietários e escravizados dentro do limitado espaço doméstico que divide com estes. Apesar de necessitar de seus serviços, há certos limites que não devem ser ultrapassados. No entanto, tal delimitação de esferas de circulação resulta na contrapartida sintetizada pelo fato de que a criadagem passa a conhecer cada movimento realizado por D. Paula dentro de casa, a ponto de estranhar quando tal rotina não é rigidamente seguida. Com isso, trago para análise o segundo recorte de cena que julgo produtivo para a análise da escravidão na narrativa. Trata-se do último parágrafo, quando D. Paula se vê sozinha na sala após o criado ter saído com a bandeja do chá. Recostada à janela, a senhora tenta mais uma vez reviver as lembranças trazidas pela confissão adúltera de Venancinha:

Lembrar, lembrava; mas aquela sensação de há pouco, reflexo apenas, tinha agora cessado. Em vão repetia as palavras da sobrinha, farejando o ar agreste da noite: era só na cabeça que achava algum vestígio, reminiscências, coisas truncadas. O coração empacara de novo; o sangue ia outra vez com a andadura do costume. Faltava-lhe o contato moral da outra. E continuava, apesar de tudo, diante da noite, que era igual às outras noites de então, e nada tinha que se parecesse com as do tempo da Stoltz e do marquês de Paraná; mas continuava, e lá dentro as pretas espalhavam o sono contando anedotas, e diziam, uma ou outra vez, impacientes:

- Sinhá velha hoje deita tarde como diabo! (ASSIS, 1997c, p. 164, grifos meus)

É interessante como a existência dessas mulheres recebe sua primeira menção somente nas últimas linhas do conto. Familiarizadas com o funcionamento da casa, parecem exercer, por conseguinte, certa autonomia obtida a partir do conhecimento da rotina de D. Paula. Essa autonomia é exercida por meio de atitudes como se queixar do fato de que D. Paula se demora a ir dormir, e

chamar a sinhá de velha pelas costas (o que vai de encontro à primeira descrição que a narrativa nos fornece sobre a aparência de D. Paula — “era uma bonita velha, elegante, dona de um par de olhos grandes, que deviam ter sido infinitos”<sup>26</sup>). O que parece estar em jogo é a abertura de um espaço de negociação de movimentos, de revelação da agência de mulheres subalternizadas dentro de uma ordem política em que a propriedade de seres humanos por outros ainda era formalmente reconhecida. O fluxo ainda pode ser interrompido ao final da história, que é encerrada com a menção (talvez) propositalmente tardia daquilo que parece ser um de seus principais aspectos estruturantes.

---

<sup>26</sup> Cf. Assis (1997c), p. 155.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos anteriores deste trabalho não devem ser considerados uma leitura categórica do *corpus* trazido. Em verdade, trata-se da reunião de algumas hipóteses de leitura ocorridas após a disposição em investigar a potencialidade da interrupção de cena para o estudo de personagens escravizados no conto machadiano — nada além disso.

Ao considerar interações pontuais entre senhores e escravizados nas narrativas “História comum” e “D. Paula” como possíveis gestos narrativos reveladores de tensões subjacentes aos enredos, abre-se a possibilidade de a inserção aparentemente secundária de questões relativas ao escravismo constituir um princípio formal de algumas narrativas machadianas. A mucama Felicidade não comparece ao baile cujos preparativos ocupam posição central em “História comum”, mas seu trabalho é imprescindível para que as mocinhas o façam. O carinho despendido por Felicidade ao arrumar as irmãs, somado ao gesto de dar seu alfinete para prender a rosa de Clarinha, revelam o vínculo afetivo que atravessa a delicada situação à qual a mucama está submetida. De maneira semelhante, D. Paula escolhe ignorar a presença do criado que lhe serve o chá, ainda que ambos estejam de frente um para o outro no mesmo cômodo. Essa relutância em reconhecer o regime escravista como um dos elementos responsáveis pela ordem de seu lar contrasta com a familiaridade demonstrada pelo restante da criadagem da casa, que estranha a demora de D. Paula em se dirigir ao quarto de dormir. O entendimento da ambiguidade subjacente à ideia de um lar harmonioso e bem cuidado corrobora a importância de uma análise que propõe uma leitura para além daquilo que ocupa a superfície das narrativas aqui abordadas. Os momentos pontuais dos contos que foram ressaltados ao longo deste trabalho evidenciam a relevância de personagens tidos como pouco importantes para o desenrolar das questões domésticas e familiares que ocupam a superfície das narrativas. Os estudos de Lopes, Chalhoub e Duarte, expostos no primeiro capítulo, reforçam a hipótese de que Machado de Assis abordava questões referentes ao período escravocrata em seus escritos, ainda que algumas vezes não o fizesse de maneira tão explícita como o desejado por gerações de nossa crítica literária.

Em termos de possíveis aprofundamentos da abordagem dos contos aqui proposta, cabe um refinamento da mediação entre a presença de gestos narrativos e o cotidiano escravocrata refratado na obra de Machado. Além disso, vale também questionar em que medida o próprio conto como forma narrativa pode ser considerado um gênero que reúne tensões nem sempre perceptíveis na superfície do texto. Faço, com isso, um aceno às teses de Ricardo Piglia (2004) quando este escreve que há sempre duas histórias presentes no conto — uma que se desenrola na superfície, e outra sendo construída nas entrelinhas.<sup>27</sup> Os escritos de Julio Cortázar (2008) sobre o conto também podem vir a ser produtivos, principalmente quando compara o trabalho do contista ao de um fotógrafo. Ambos, para o autor, selecionam

uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2008, pp. 151-152, grifos do autor)

As devidas mediações ainda estão por serem construídas, mas o movimento de localização de acontecimentos da narrativa que convida à percepção de aspectos para além daquilo que consta na superfície pode se mostrar profícuo para o estudo da obra de um contista como Machado. São questões, no entanto, para um futuro (espero) próximo.

---

<sup>27</sup> Cf. Piglia (2004), pp. 89-90.

## REFERÊNCIAS

### Fontes primárias

*A Estação - jornal ilustrado para a família*

### Textos teóricos e literários

- ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
- ASSIS, J. M. M. **Contos reunidos**. Porto Alegre: Pradense, 2008.
- ASSIS, J. M. M. **Histórias sem data**. São Paulo: Editora Globo, 1997a.
- ASSIS, J. M. M. **Páginas recolhidas**. São Paulo: Editora Globo, 1997b.
- ASSIS, J. M. M. **Várias histórias**. São Paulo: Editora Globo, 1997c.
- BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHALHOUB, S. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, S.; PINTO, A. F. M. (orgs.). **Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- DUARTE, E. A. **A capoeira literária de Machado de Assis**. Machado de Assis em linha, São Paulo, ano 2, n. 3, jun. 2009.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- GOMES, F.; SCHWARCZ, L. M. (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GRAHAM, S. L. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LOPES, E. A. **“Homem do seu tempo e do seu país”**: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

- MORAES, E. R. **Um vasto prazer, quieto e profundo.** Estudos Avançados. Universidade de São Paulo. São Paulo. Ano 23 - n. 65. 2009.
- PIGLIA, R. **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- REIS, J. J. **Sandra Lauderdale Graham. Proteção e obediência:** criadas e seus padrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Tradução de Viviana Bosi. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. 237 p. 243-245, Revista Afro-Ásia. Universidade Federal da Bahia. Salvador. N. 17. 1996.
- ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2019a.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2019b.
- SANSEVERINO, A. M. V. **A presença de escravos em alguns contos de Machado de Assis.** Revista Práxis, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, ano 15, n. 2, 2018.
- SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SILVEIRA, D. M. **Fábrica de contos:** ciência e literatura em Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SLENES, R. **Na senzala, uma flor - Esperanças e recordações na formação da família escrava:** Brasil Sudeste, século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- TELLES, L. F. S. **Teresa Benguela e Felipa Crioula estavam grávidas:** maternidade e escravidão no Rio de Janeiro (século XIX). Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.