

A clivagem estrutural de “Lucinda – a mucama”, de Joaquim Manuel de Macedo: escravidão e recategorização da narrativa sentimental

The Structural Split of “Lucinda – A Mucama”, by Joaquim Manuel de Macedo: Slavery and the Recategorization of the Sentimental Narrative

Rodrigo Cerqueira

Universidade Federal de São Paulo

(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR

<https://orcid.org/0000-0002-6428-9582>

rodrigo.cerqueira@unifesp.br

Resumo: O artigo faz um estudo de “Lucinda”, última das três narrativas coligadas por Joaquim Manuel de Macedo em *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, publicado em 1869. O argumento central é que, de modo a figurar a ameaça que a manutenção do sistema escravocrata representa para as famílias senhoriais, Macedo recategoriza os elementos típicos do romance sentimental urbano. O resultado é uma estrutura clivada entre a matéria histórica formalizada pelo romance sentimental urbano (a saber, a consolidação de uma hegemonia conservadora após a década de 1840) e as novas tensões sociais criadas pela urgência da questão servil.

Palavras-chave: Joaquim Manuel de Macedo; abolição; forma literária; romance sentimental.

Abstract: This article examines “Lucinda,” the last of the three narratives brought together by Joaquim Manuel de Macedo in *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, published in 1869. Its central claim is that, in order to portray the threat that the continued maintenance of the slave system posed to slaveholding families, Macedo recategorizes key elements typical of the urban sentimental novel. The result is a split structure between the historical material formalized by the urban sentimental novel (namely, the consolidation of a conservative hegemony after the 1840s) and the new social tensions generated by the urgency of the “servile question.”

Keywords: Joaquim Manuel de Macedo; abolition; literary form; sentimental novel.



1.

A leitura mais bem acabada das três novelas que Joaquim Manuel de Macedo coligiu e publicou, com o título de *As vítimas-algozes*, no final da década de 1860, foi feita por Flora Süssekind (1993). É um achado e tanto a comparação dessas novelas com duas cenas pintadas por Debret, em 1839, que mostram figuras brancas no papel de Judas, sendo malhadas num Sábado de Aleluia, por personagens negras. Süssekind nota, com muita pertinência, o quanto elas antecipam o que será, nas novelas de Macedo, o destino da classe senhorial nas mãos da sua escravaria. Porém, ao contrário do que acontecerá 30 anos depois, nas ilustrações não parece haver, sempre levando em conta o contexto, nada de anormal. Elas foram pintadas antes com uma espécie de intuito etnográfico, de registro do cotidiano, do que com a finalidade de demonstrar para os detentores de mão-de-obra escravizada a animosidade dos negros cativos. Isso não significa dizer que as classes senhoriais proprietárias não viviam suspeitosas de possíveis levantes negros; as inúmeras referências ao Haiti e as modificações no aparato legal depois da Revolta dos Malês que o digam (cf. Azevedo, 2006). Nessas três décadas que separam as novelas das pinturas muita coisa muda, a começar, como indica Süssekind, o recrudescimento da resistência negra e o avanço da pauta abolicionista, que estava dando os primeiros passos no final da década de 1860. A finalidade de *As vítimas-algozes*, acompanhando sempre em linhas gerais a argumentação de Süssekind, é educar, por meio da retórica do medo, as elites nacionais para a necessidade de pôr fim a um sistema social, cujo funcionamento, segundo propõe o conjunto de novelas, apenas lhe traz desgraças. E para isso nada melhor do que uma forma literária que funciona a partir da exemplaridade, uma parábola que apenas ilustra algo que já se sabe de antemão, porque faz parte do senso comum angustiado com o estado das coisas.

A avaliação de Flora Süssekind está assentada numa dicotomia curiosa, que toma *As vítimas-algozes* a partir de uma deixa da leitura de Antonio Candido a respeito da obra de Macedo, marcada por um realismo menor. As novelas estariam todas elas atravessadas por um “ideal verista” (Süssekind, 1993, p. 118), uma recusa do ficcional. Nesse sentido, elas nada mais são do que uma expressão de classe, fechada para a possibilidade de imaginar outras maneiras de estar no mundo. Qualifiquei de curiosa a avaliação de Süssekind, porque ela é o espelho invertido da crítica literária materialista, que toma como positivo uma abordagem mais socialmente ancorada, desgarrada de certas idealizações românticas. De qualquer sorte, independentemente do lado que se tome, me parece haver, nas leituras das obras escritas entre as décadas de 1860 e 1870, um cabo de guerra a respeito do realismo na historiografia literária brasileira.

No momento, não me interessa muito se o realismo confere uma nota verídica, especialmente por causa da inclusão de grupos sociais antes silenciados, ou se, atravessada pelo recurso didático da parábola, limita as muitas possibilidades que o recurso da imaginação oferece como ferramenta política. Quer se olhe de um lado, quer se olhe do outro, o resultado literário é o mesmo: uma clivagem estrutural da narrativa, que parece não conseguir se decidir entre recursos sentimentais ou realistas. Mais produtivo do que tomar partido, creio que o poder de revelação de “Lucinda – a mucama”, em que essa clivagem se revela de maneira mais evidente,¹ está antes nessa coexistência de procedimentos literários, o que também quer dizer

¹ *As vítimas-algozes* (Macedo, 1869) é um livro composto de três narrativas de ficção: “Simeão – o crioulo”, “Pai Raiol – o feiticeiro” e “Lucinda – a mucama”. Das três, apenas Lucinda apresenta uma estrutura sentimental, que, a meu ver, está clivada por uma matéria e por uma temporalidade que lhe é estranha. Contudo, tendo em vista

na coexistência de duas temporalidades. Uma, de maior duração, é a dimensão sentimental da narrativa, na qual está formalizada toda uma experiência social, marcada pela conciliação desigual própria dos anos de hegemonia saquarema.² Outra, mais curta, diz respeito à presença cada vez mais incontornável do fim da escravidão nos últimos anos da década de 1860, especialmente após a fala do trono de 1867, quando D. Pedro II chamou a atenção para a necessidade de se levar em conta a emancipação do “elemento servil” (Falas [...], 2019, 488-9). É Joaquim Nabuco que dá a verdadeira dimensão desse evento. Embora o assunto não fosse novidade, a menção feita por D. Pedro II causou “por todo o país, uma sensação estranha como se pela primeira vez a nação sentisse que ela ainda tinha escravos” (Nabuco, [1897-99], p. 66, t. III).

Publicado apenas dois anos depois do pronunciamento, embora *As vítimas-algozes* seja a expressão literária do projeto político imperial de vislumbrar um futuro sem escravidão, a dimensão formal da narrativa tem suas próprias artimanhas. A princípio, “Lucinda” não traz nada de novo em relação aos romances que fizeram a fama de Macedo na década de 1840. O papel da escravidão doméstica como um facilitador do mau comportamento feminino, pondo em risco a paz doméstica, já se encontrava em *A moreninha*, de 1844, ou em *Rosa*, este saído em 1849, mas, eis o ponto, sem o mesmo peso. Se o funcionamento das categorias que compõem o enredo são as do romance sentimental – a família como horizonte moral que deve ser preservado a qualquer custo, a mulher mundana como risco à ordem senhorial e, por fim, a escravidão como uma espécie de inimigo interno –, o que o Macedo de *As vítimas-algozes* faz é recategorizá-las para atender às necessidades de uma nova quadra histórica. Em síntese, ele insere um desejo de futuro qualitativamente superior ao presente escravocrata numa moldura estrutural que fixou os arranjos da elite senhorial brasileira.

2.

Das três novelas, vou me concentrar em “Lucinda”, porque ela apresenta uma singularidade em relação às outras duas. Somente nela o desfecho é feliz, o que é uma das principais características da estrutura sentimental. Nas outras, a coisa muda de figura: a tragédia é tônica do final de “Simeão – o crioulo”, que é responsável pelo assassinato de toda a família, de quem era propriedade. E ainda que Paulo Borges, o protagonista proprietário, se salve no clímax da narrativa, a tragédia é igualmente a tônica de “Pai Raiol – o feiticeiro”. Ao se deixar enredar pela sedução de Esméria, escrava de sua fazenda, ele tem a mulher e os filhos mortos. “Lucinda”, por sua vez, apesar das muitas tribulações, reproduz o final de *As asas de um anjo*, peça de José de Alencar que causou alvoroço na corte pouco mais de uma década antes da publicação das novelas de Macedo, comparação a que volto na conclusão desse artigo. A moça perdida, Cândida no caso da novela, é restituída à boa sociedade pelo casamento, que a purifica de todos os deslizes morais que cometeu ao longo do enredo.

que a preservação da santidade da família de bem – para aceitar temporariamente uma expressão bastante enviesada – ainda é o projeto ideológico de todas as três narrativas, pode-se dizer que, embora as duas primeiras não se valham de procedimentos literários propriamente sentimentais, a sua lógica continua sendo esta.

² Uso hegemonia saquarema a partir das considerações de Mattos (1987). Para uma tentativa de apresentação do romance sentimental como forma simbólica da hegemonia saquarema, cf. Cerqueira (2016).

Lucinda, a mucama algoz da família branca e proprietária, é caracterizada com um pouco mais de detalhe apenas no quinto capítulo, quando sabemos que, aos doze anos, já era, no que diz respeito ao corpo, uma “quase mulher” (Macedo, 1869, p. 34, t. II).³ A negação da infância na escravidão é parte do processo de exploração brutal, que se vale o quanto antes da força de trabalho compulsório, ainda mais tendo em vista a baixa expectativa de vida.⁴ Se o dado histórico pode ser destacado, o romance o faz funcionar em chave sentimental:

um pouco magra, de estatura regular, ligeira de movimentos, afetada sem excesso condenável no andar, muito viva e alegre, gárrula, e com pretensões a bom gosto no vestir, com aparências de compostura decente nos modos, diligente e satisfeita no trabalho, perspicaz, paciente, e mostrando-se desde o primeiro dia amante de sua senhora, [...] sabendo trançar, e anelar com papelotes cabelos de meninas, ao que ela chamava saber pentear, falando em modas e em figurinos franceses (Macedo, 1869, p. 34, II).

Como fora criada para ser mucama de uma família de posses, Lucinda teve uma formação especial. Ela havia sido enviada, aos sete anos, para a capital, onde fora “entregue a uma senhora viúva que era professora particular, de instrução primária, e mestra ou preparadora de mucamas” (Macedo, 1869, p. 35, II). A formação esmerada (Lucinda aprendeu a ler, escrever e costurar) também pressupunha, por um lado, exploração do trabalho, uma vez que a preceptora se valia da mão de obra para prestar serviços, e, por outro, rigor moral. As moças aos seus cuidados não podiam sair às ruas para evitar contatos indesejados que pudessem macular a pureza doméstica, repondo a velha dicotomia senhorial.⁵ Tudo em vão, claro. O narrador não explica bem como, mas, quando retorna cinco anos depois, Lucinda trazia consigo “os conhecimentos e o noviciado dos vícios e das perversões da escravidão” (Macedo, 1869, p. 35, II). A ausência de explicação dá ao sujeito escravizado uma essência pervertida, por melhor que tenha sido a intenção de Plácido Rodrigues e o rigor da pobre viúva. Anuncia-se o núcleo ideológico que atravessa toda a novela: o sistema é mau e corrompe qualquer um, independentemente da ação dos homens e mulheres livres, que creem agir de boa fé.

Talvez por ter costurado para fora a mando da viúva que deveria educá-la, o fato é que Lucinda se torna uma mulher sagaz, que conhece a moda da Corte. Aqui o passo que me interessa de fato. Essa era, nos romances da década de 1840 e 1850, uma característica das moças de classe alta que povoavam as narrativas urbanas de Macedo.⁶ A transposição na caracterização, contudo, implica uma novidade. Embora essa dinâmica seja mais explícita em *A moreninha* e *Rosa*, pode-se dizer que, até *Vicentina*, romance de 1853, o comportamento pouco cristão das moças da elite brasileira, o foco sobre o qual incidia a crítica de Macedo, apresentava certos limites. Trocavam-se cartas, confabulava-se com pessoas imorais, deixavam-se ser tocadas nas danças – tudo avaliado com má vontade pelo ponto de vista senhorial que organiza

³ Embora a ortografia tenha sido atualizada, a pontuação foi mantida como no texto da época.

⁴ Por sinal, dar uma infância normal a um cativo da família, tratado como se filho fosse, é, do ponto de vista senhorial, um dos erros trágicos de outra novela presente em *As vítimas-algozes*, “Simeão – o crioulo” (cf. Macedo, 1869, cap. IV, t. I).

⁵ Para uma leitura da dicotomia entre rua como espaço da perversão e casa como espaço da manutenção da ordem, cf. Graham (1988, esp. p. 10-27).

⁶ Mais das vezes, essas moças mais mundanas ocupam o entorno do enredo e compõem o cenário da corte, mas, em *Rosa*, essa é uma característica da personagem central, que dá título ao romance.

a matéria do romance, mas nada que cruzasse a linha dos bons costumes. (Será Alencar, com *Lucíola*, que dará um passo nessa direção.) Com Lucinda, o que era apenas inconsequência, ganha outra conotação. Segundo o narrador da novela, um dos maiores riscos que a mucama oferece à menina inocente decorre do privilégio de compartilharem da privacidade do quarto, onde podem conversar sem a supervisão materna. É assim que Lucinda se torna uma espécie de mestra da vida para Cândida, cuja curiosidade é instigada e saciada segundos os interesses e a moral da mucama. A menina quer saber “[c]omo é que se fica *moça feita*” (Macedo, 1869, p. 54, II), a transição necessária para que seja autorizada a se casar. Quer saber também o “que há no casamento” (Macedo, 1869, p. 57, II). O propósito pedagógico do romance estabelece que menstruação e sexo (nunca abertamente nomeados) deveriam ser explicados ou de maneira moralmente adequada pela mãe ou pela “ciência civilizada, decente, respeitadora da majestade da inocência” (Macedo, 1869, p. 55, II), nunca pela escrava doméstica, cuja vida seria marcada pelo sensualismo e amoralidade.

Essa ideia de que os cativos não colaboravam em nada com a manutenção da paz doméstica já aparecia nos primeiros romances de Macedo. Em *A moreninha*, Tobias, o pajem de D. Joana, é quem faz a mediação da moça com seus namorados; algo semelhante acontece em *Rosa*, isso para não falar de Pedro, o demônio familiar da peça de José de Alencar. Com Lucinda, o que muda é a funcionalidade e a intensidade. O que antes era periférico no enredo, se torna seu centro, reconfigurando inclusive o significado do comportamento das mulheres de classe alta no interior da própria obra. Me parece que, para dar conta dos problemas colocados por essa nova quadra histórica, Macedo recupera os elementos literários que, nos seus primeiros romances, fixavam as ansiedades diante do que as camadas senhoriais dominantes então viam como ameaça: uma nova sociabilidade e um conjunto de pressupostos modernos, como o respeito aos os sentimentos individuais, que vão encontrar na figura feminina seu ponto de condensação, a qual ameaça a boa e velha autoridade tradicional, encarnada pelo fazendeiro. Ainda que critique o descaso com que esses romances foram tratados pela crítica, é difícil negar que havia exagero no risco vislumbrado. Ao reconfigurar os escravizados e escravizadas na chave da estrutura sentimental, contudo, o que estava em jogo era o ajuste dos ponteiros do relógio histórico segundo categorias já testadas.

O baile, o espaço metafórico dessa modernidade rebaixada que causava apreensão ao mando tradicional, só é uma realidade para Cândida a partir do capítulo XX, depois de achar-se “*moça feita*” (Macedo, 1869, p. 66). Interessa, primeiro, a figuração do universo em que ela está prestes a entrar, a “vida elegante, artificial, e esplêndida das sociedades” (Macedo, 1869, p. 67, II). O prazer e o risco são, nesse mundo, uma coisa só; ou melhor: o risco advém do prazer causado pelas “emoções” e “enleios” (Macedo, 1869, p. 68, II) do novo ambiente, com sua algaravia de vozes, música e danças. O ponto de vista que organiza os elementos evidencia o medo da perda dos sentidos. Tonta pelos elogios, verdadeiros ou falsos, que lhe serão dirigidos, “a donzela [...] alucina-se” (Macedo, 1869, p. 68, II). Não por menos, quando, na paz do seu quarto, descreve sua primeira noite pública para Lucinda, ela regozija: “Foi um encanto, um deslumbramento, uma embriaguez dos sentidos... ainda não sei de mim” (Macedo, 1869, p. 69). Esse novo mundo de Cândida não é em absolutamente nada diferente do que Honorina entra em *O moço loiro*. Os saraus dos romances da década de 1840 são o mesmo ambiente de prazeres, lisonjas e vícios em

que uma boa moça de família pode se perder.⁷ Macedo trabalha com um tropo que ele mesmo ajudou a consolidar no país,⁸ em que a novidade moderna dos espaços de congregação públicos, de que a mulher passa a fazer parte, traz riscos para a família tradicional brasileira.

Mas há uma diferença nada desprezível, que dá notícia dessa requalificação dos elementos sentimentais que estou tentando descrever. Em *O moço loiro*, por exemplo, a principal confidente da protagonista ingênua é Raquel, uma amiga de longa data que, ao contrário de Honorina, foi criada na corte. É ela quem a previne dos riscos desse novo ambiente, onde a amiga está prestes a entrar, porque os conhece de primeira mão. Com um propósito pedagógico e moralmente bem intencionado, o pai de Raquel, a levou “à borda do abismo” desse mundo “cheio de mentiras e traições” (Macedo, [1845], p. 52, I), de modo que ela o conhecesse e, então, pudesse se proteger dessa nova gramática social que tanto aterrorizava a família de bem. O resultado, contudo, é que, ao entender a lógica do mundo moderno, Raquel se torna uma mulher cínica, o que a impede de alcançar um final feliz nos termos reservados às boas e inocentes almas pelo enredo sentimental, que reduz estruturalmente uma perspectiva conservadora. Em “Lucinda”, a situação muda de figura, pois quem a instrui a como se comportar nos bailes não é mais a amiga de infância e que goza do mesmo *status* social; é a mucama, modificando o propósito pedagógico. Para Lucinda, “é uma coisa triste ir ao baile e não deixar nele um namorado!” (Macedo, 1869, p. 70, I). Logo, por conselho da mucama, Cândida começa a trocar cartas às escondidas com os pretendentes, que lê sem pudor para a sua nova confidente. Esses são comportamentos já presentes em *A moreninha*. Um pouco por acaso e no clima de brincadeiras do romance, Augusto, o protagonista masculino desse romance, acaba debaixo de uma cama, onde ouve uma conversa privada das moças. Elas falam sem pudores das suas conquistas, das trocas de cartas, dos seus pretendentes e assim por diante – e, o que é o mais importante para o meu argumento, o fazem *sem a indicação de que teriam sido influenciadas pela presença de qualquer personagem escravizada*. Isso não quer dizer que elas não existam e não cumpram papéis nada desprezíveis no que se considera corrupção dos bons costumes. A diferença entre *A moreninha* e “Lucinda” é imensa e diz respeito ao deslocamento da ansiedade senhorial. O risco estava elaborado por meio da nova gramática feminina, que se valia da

⁷ “O sarau!... exclamou [Honorina], o sarau!... que se me penteie... que se me vista depressa!... eu preciso sair... eu quero respirar o ar livre... e depois esquecer-me do mundo e de mim mesma na embriaguez de uma noite de prazeres ruidosos!... Mãe Lucia, a minha cabeça me está ardendo!” (Macedo, [1845], p. 145, t. I) Um ponto interessante dessa citação é que a confissão de Honorina é feita a uma mulher escravizada, que não é, contudo, como veremos, sua principal confidente. Mas noto a diferença em relação a Lucinda. Ao invés de incentivar o mau comportamento da menina, mãe Lucia é mais prudente: “aquele que se esconde no mistério é um homem de quem se deve fugir” (Macedo, [1845], p. 143-4, t. I).

⁸ Para se ter uma ideia do caráter formulaico do tropo, vale comparar duas passagens. A primeira é de *Os dois amores* (Macedo, 1887, p. 228, t. I): “A beleza de Marianna encheu de orgulho o coração de um pai nos primeiros anos; pouco depois porém essa mesma beleza começou-lhe a ser origem de sérios cuidados; quando ele chegou a notar, que sua filha, vaidosa de seus encantos, embriagada com o incenso de mil lisonjas, procurava ganhar escravos em todas as sociedades onde aparecia, não desanimava nem preferia nenhum de seus numerosos admiradores, e, em uma palavra, amava perdidamente o galanteio... o galanteio, que é quase sempre um obstáculo para a felicidade das moças”. A segunda é da novela que estou comentando: “Ai da donzela que incauta ousa tocar uma só vez com os lábios na taça envenenada, mas doce do galanteio, comédia sacrílega do amor, ai dela! [...]; uma vez levada aos lábios essa taça enfeitiçada, e peçonhenta, a imaginação pode mais e o galanteio torna-se exigente, insaciável, como o jogo, a embriaguez, a luxúria” (Macedo, 1869, p. 83, II).

amoralidade e do desejo de ganhar uns trocados da escravaria da casa para aprontar as suas.⁹ O que a novela de Macedo faz é inverter o polo da agência, que agora cabe ao escravizado. Em suma, a novela toma uma série de elementos já devidamente classificados negativamente a partir de um sistema de categorias conservadoras – em especial o espaço público de entretenimento e sociabilidade e o comportamento pérfido das mulheres –, elaborados numa determinada quadra histórica, e os reorganiza para dar conta de outra, em que a escravidão é o assunto incontornável. “Lucinda” é uma espécie de novela de formação às avessas, que elabora literariamente, agora sob o signo da falsidade inerente aos sujeitos escravizados, o comportamento já tido como perigoso das mulheres que se aventuram no delirante mundo dos bailes.

3.

“Lucinda” apresenta, porém, um elemento aberrante, de que me valho para uma breve reflexão teórica. A perspectiva senhorial não nega o espaço urbano, onde opera a ligação do país com o mundo civilizado, a que tanto aspira. O que não é possível, no interior do seu sistema categorial, de que a fazenda é o lócus produtor de sentido, é a livre expressão dos tipos sociais que passam a funcionar de acordo com a gramática das cidades. Daí que, em Macedo, sejam os fazendeiros¹⁰ que intercedam no final, de modo a permitir, quando conveniente, o casamento dos protagonistas. Em Alencar, onde essa figura desaparece quase que por completo, as tribulações do enredo, seus encontros e desencontros, ocorre na cidade, mas o desfecho busca o espaço onde o amor pode se desenvolver sem contratempos, longe dos grandes centros. Ainda que “Lucinda” não seja uma novela sentimental tradicional, ela é, como eu estou tentando demonstrar, atravessada por todos os lados por elementos que compõem a estrutura literária da prosa urbana. Daí que soe tão estranho, quando, em meio ao comportamento nada cristão de Cândida, que se acentua com o aparecimento de um arrivista francês, Souvanel, seus pais decidem voltar para o Rio de Janeiro. E a justificativa? Levar a filha “[p]ara longe do desvario” (Macedo, 1869, p. 297, II).

Como eu disse, no interior do esquema que organiza a visão de mundo fazendeira, a Corte era, por excelência, o lugar do desvario, de onde é preciso se afastar para evitar o contágio que poderia por a perder a tão importante inocência feminina. Esse processo de positivação de um espaço visto com desconfiança ganha ainda outras nuances, quando somos informados pelo narrador de que o “Rio de Janeiro oferecia para o caso a Leonídia [mãe da moça] dois grandes recursos: os teatros, bailes e passeios da Corte, [os quais] poderiam levar Cândida a esquecer mais facilmente o seu infeliz amor” (Macedo, 1869, p. 300, II). Bom, é verdade que, desde o início da novela, sabemos que os pais de Cândida não são as pessoas mais atinadas do mundo. O narrador os critica por ter aceitado a mucama como presente de aniversário da

⁹ Um exemplo paradigmático dessa dinâmica pode ser encontrado no segundo capítulo de *A moreninha*, intitulado “Fabrício em apuros” (Cf. Macedo, [1844], p. 13-27).

¹⁰ Enquanto categoria, o fazendeiro não precisa assumir literalmente, na narrativa, esse papel. Não que isso seja desimportante nos romances e peças, como atestam os vários tipos que exercem essa função social. Morfologicamente falando, essa figura, no romance, é alguém que é composto das características tomadas como fundamentais, segundo o ponto de vista autocongratatório senhorial, para o bom exercício do mando no mundo da casa e no mundo da produção, duas dimensões do mesmo espaço: sensatez, sobriedade, simplicidade, moderação, capacidade de ação etc.

filha e, pior, por ter permitido que ela dormisse no mesmo quarto da menina, gozando da confiança construída em conversas reclusas. Nesse sentido, o retorno à Corte poderia ser só mais um dentre vários erros de avaliação paterna.

Contudo, talvez a melhor explicação diga respeito a uma mudança de sensibilidade. O romance fazendeiro, por mais paradoxal que seja, não é o romance em que a forma de classificação e hierarquização do mundo a partir dos esquemas de percepção moldados no interior do campo senhorial se manifesta de maneira mais coesa. Como tenho defendido, essa é a tarefa da estrutura sentimental urbana, isso até pelo menos o final da década de 1860. A fazenda se torna o foco da representação literária, o espaço central da ação, quando não é mais possível continuar organizando o sentido do mundo social a partir das categorias gestadas por esse espaço de poder. Em outras palavras, o romance fazendeiro surge da necessidade de tomada de posição frente à contestação da hegemonia saquarema. Os autores que começam a escrever romances ambientados nas fazendas o fazem a partir de um conjunto de pressupostos sentimentais, como é o caso de Macedo, mas não apenas (Taunay e Alencar são dois outros exemplos). Acontece que esse conjunto de obras, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, apesar da sua ambientação, não surge como um instrumento de defesa reacionária da ordem senhorial, o que é verdade até para Alencar, cujo posicionamento, durante os debates da Lei do Ventre Livre, foi contrário à intervenção imperial no que considerava uma formação social orgânica (cf. Barbosa, 2018). Bem ao estilo conciliatório das elites intelectuais e políticas do Brasil oitocentista, se trata de controlar o ritmo da mudança, que já parecia inevitável. O resultado literário, me parece, é um conjunto de deslocamentos categoriais, como é o caso do espaço urbano, agora visto como proteção contra o desvario, que está deslocado para o campo, onde as relações estão tensionadas. Em *Mota Coqueiro*, para dar outro exemplo rápido, é possível notar algo da mesma natureza:

o isolamento em que vivia no sítio e que constrangia-o a diminuir até a atenção intelectual para que pudesse ser compreendido pelas pessoas com quem estava em imediato contato; semelhante isolamento foi substituído pela convivência polida e delicada de uma sociedade inteligente e desdobrada em pensamentos para a família e para a pátria (Patrocínio, 1877, p. 93).

Aqui, como em “Lucinda”, o movimento da fazenda para uma sociabilidade mais urbana é de desfogo. Em síntese, aquele que era, até bem pouco tempo, não apenas um espaço de segurança no que diz respeito à gestão da casa quanto do governo, para retomar as categorias de Ilmar Mattos (1987), começa a se constituir como um problema.¹¹

¹¹ Eu vou tentar uma explicação do conjunto noutro momento da pesquisa. Por ora, deixo apenas uma indicação sumária dessa tendência, que se manifesta principalmente, mas não apenas, enquanto uma escolha para o desfecho da narrativa. Tanto em *O tronco do ipê* (1871), quanto em *Til* (1872), Alencar inverte a direção da realização amorosa do enredo sentimental, que agora se inicia na fazenda, porém se consolida na cidade. Em *O cacau-lista* (1876), de Inglês de Sousa, Miguel, derrotado na contenda amorosa por um homem da cidade, abandona a fazenda e busca novos horizontes no final. Esse também é o caso de Trajano, de *A mocidade de Trajano* (1869), que vai expiar na Guerra do Paraguai, onde morre, suas mágoas com a fazenda que herda do pai, e de Otávio, protagonista masculino de *A família Medeiros* (1892), de Julia Lopes de Almeida, que também deixa a propriedade paterna e vai em busca do título de bacharel em Direito em São Paulo. Em *A carne*, de Júlio Ribeiro, não é o homem, mas a mulher, Lenita, que deixa a fazenda por São Paulo, cujos ares são mais cosmopolitas. Por fim, vale mencionar um romance que chamo de fazendeiro um pouco por provocação, *Helena* (1876), de Machado de Assis.

4.

Voltando a “Lucinda”, se o temor senhorial da década de 1870, talvez ainda mais forte do que antes, diz respeito aos rumos tomados pela lenta desagregação do trabalho escravo, o imaginário do medo, para voltar à feliz expressão de Flora Süssekind, se constrói usando dos elementos já consolidados pela tradição sentimental. Não há necessariamente uma mudança de ponto de vista, que continua senhorial. Tanto agora como antes, o romance continua lidando com as ansiedades da elite proprietária. Não é por coincidência, portanto, que a estrutura desses primeiros romances fazendeiros esteja clivada entre a necessidade de trazer o problema da escravidão para uma forma cujo aparato conceitual foi pensado tendo em vista outras preocupações.

Não por menos, a dinâmica efetivamente sentimental da novela demora uma centena de páginas para começar de fato. Somente quando Frederico, filho de Plácido Rodrigues, amigo da família que deu a mucama de presente para Cândida, retorna de seus estudos no exterior é que somos apresentados ao seu par romântico. A própria caracterização de Frederico o coloca numa encruzilhada de esquemas figurativos. Um rapaz nobre, correto, temperado e generoso, ele é a própria antítese dos primeiros protagonistas de Macedo, extravagantes a não mais poder. Nesse aspecto, Frederico já é fruto de uma mudança empreendida por Alencar no final da década de 1850, a partir do seu contato com o projeto dramático realista (cf. Faria, 1987). Mais ajuizados, esse novo tipo encarna o mesmo papel – o controle do descompasso feminino, sem o qual o final feliz associado à constituição de um núcleo familiar saudável não é possível –, mas com outra roupagem, que abandona o passadismo roceiro e ultrapassados dos velhos dos primeiros romances de Macedo. Por fim, agora ao contrário de Alencar, cujos protagonistas são profissionais liberais sem renda ou nome de família, Macedo dá início a um tropo que será bastante utilizado nos demais romances fazendeiros:

Florêncio da Silva e Plácido Rodrigues destinavam sabiamente seus filhos à tranquila, feliz, e moralizada vida agrícola; mas querendo-os lavradores ilustrados e perfeitamente sabidos em agricultura, os haviam mandado a entesourar ciência e teorias relativas, preparando-lhes no Brasil vasto e fácil campo para que eles as aplicassem, corrigissem, e aproveitassem na prática (Macedo, 1869, p. 99, II).

Me interessa destacar como a relação de Cândida e Frederico atende ao pé da letra o conjunto de expectativas senhoriais, que, nos romances sentimentais, era alcançada apenas ao fim da narrativa. Ele já havia declarado a Liberato seu “santo amor” (Macedo, 1869, p. 102, II) pela moça, o que tinha sido bem recebido pelo amigo; da parte dela, “Cândida amava desde sua primeira infância a Frederico” (Macedo, 1869, p. 103, II). Quanto aos pais, nada mais liberal: “A ideia de uma imposição era estranha por certo ao ânimo de Florencio da Silva, e não pairava no de Plácido Rodrigues” (Macedo, 1869, p. 102, II). O amor dos jovens é sincero, o que significa respeito pela sua autonomia de sentimento, e o “cálculo com um laço ainda mais estreito” era desejo dos pais, que hora nenhuma se mostraram autoritários em relação ao acordo das almas juvenis. Em resumo, autonomia individual e respeito aos interesses fami-

liares é, do ponto de vista senhorial, o melhor dos mundos, ideologia em estado puro. Onde reside, então, o obstáculo, sem o qual não se pode falar em romance sentimental?¹²

É essa conciliação realizada segundo os interesses de uma classe senhorial desejosa de um verniz liberal sem perder suas prerrogativas de mando que as lições de Lucinda põem em xeque. Entregue aos “gozos” e “arrebatamentos” dos galanteios, tudo estimulado pelas maquinações da mucama, Cândida se descola da realidade e se torna incapaz de julgar as ações corretamente, isto é, segundo o conjunto de valores que o esquema senhorial toma como indispensável para o bom andamento do mundo social. Os galanteios “inebriam os sentidos” (Macedo, 1869, p. 84, II), transviam “a razão” (Macedo, 1869, p. 87, II). No interior do sistema de classificação senhorial, que dá as cartas e orienta a organização dos elementos da narrativa, o que está em jogo é a perda do bom senso, algo de que já carecem os sujeitos vistos como incapazes.¹³ Embriagada por esse mundo, Cândida perde a habilidade de ler corretamente as qualidades de Frederico, que toma como defeito. Ao contrário dos moços que encontra nas reuniões e saraus da cidade e cuja corte, mesmo que falsas, toma como um reconhecimento do seu valor, ela “só achou em Frederico um cavalheiro respeitoso e discreto” (Macedo, 1869, p. 105, II). O fato de que ele é um “moço-velho” (Macedo, 1869, p. 106, II, grifo no original), ainda por cima feio, é o que o torna adequado do ponto de vista do romance, que preza a ordem acima de tudo, e inadequado quando pensado segundo os critérios desarrazoados do mundo dos bailes. No fundo, não há muita coisa de novo, porque Rosa já se comportara assim; a novidade agora é que a motivação da perdição feminina é o trabalho sub-reptício dos escravizados que moram sob o mesmo teto dos senhores. Se o medo figurado pelo comportamento de Cândida é o mesmo, a desonra da família de bem, a motivação ganha uma nota mais urgente, posta na ordem do dia pelo rumo do processo histórico: a insegurança causada pela possibilidade do fim da escravidão. “Lucinda” não ficcionaliza apenas o risco que a manutenção da instituição representa para a honra familiar – esse é o projeto político explícito –, mas também o conjunto de ansiedades da elite brasileira, aí incluída facção mais ferrenhamente escravocrata.

5.

Macedo não está apenas dialogando com o sentido histórico simbolicamente formalizado pela estrutura sentimental que ajudou a criar na década de 1840, mas também com as modificações realizadas por Alencar, em especial aquelas introduzidas após sua incursão no teatro realista no final dos anos 1850. A composição literária do jovem protagonista masculino é o melhor exemplo disso. Sumariamente, uma das inovações de Alencar em relação à sua herança macediana diz respeito à fratura da autoridade. Lá como aqui, por mais bem intencionados que sejam os pais das moças, a verdade é que eles não dão conta do recado

¹² Estou tomando o romance sentimental a partir da caracterização descrita por Beatriz Sarlo (2001-3, p. 397, v. II), para quem “a necessidade do obstáculo também se aplica às paixões cotidianas do romance sentimental. Sem obstáculos não há romance.”

¹³ Lembrando sempre que incapacidade é um termo jurídico, aplicado às mulheres, crianças, pessoas escravizadas e sem posse e que, portanto, precisam ser representados politicamente pelas figuras senhoriais. Para uma discussão interessante dessa questão em Alencar (cf. Rizzo, 2007).

de criá-las como manda o figurino senhorial. Contudo, ao invés de apostar na imagem do velho roceiro, o espaço narrativo da ordem passa a ser a tarefa do jovem bacharel, no caso de Alencar, que, rapaz sério e trabalhador, distante da gramática de lisonjas da vida mundana, se torna o responsável pelo controle das imprudências femininas. E é exatamente essa a função de Frederico no enredo, o “*moço-velho*” de Macedo. Os pais de Cândida não apenas foram negligentes ao permitir a convivência íntima entre a filha e a mucama; eles também foram incapazes de perceber que algo ia errado com a menina. Foi Frederico quem primeiro notou os gestos dissimulados, os apertos de mãos discretos, que denunciavam o relacionamento secreto de Cândida com Souvanel, o picareta francês, exilado de 1848, acolhido “pela mocidade crédula” (Macedo, 1869, p. 129, II), embalada pelas mais altas ilusões da idade; ou seja, seu adversário sentimental no enredo. Exatamente porque incorpora um elemento central para o mando, a desconfiança, o rapaz assume o papel paterno de protetor da honra da menina – e, portanto, da família –, reforçado pelo pedido materno: “Meu Frederico, jura-me que serás sempre o zeloso e vigilante amigo, protetor, e em último caso o salvador de tua irmã, da nossa Cândida!” (Macedo, 1869, p. 210, II).

A composição e a função literária de Frederico situam sua figuração entre duas experiências históricas, cuja linha de continuidade é interrompida pela introdução da escravidão enquanto matéria ficcional. De um lado, ele é o rapaz bem formado de Alencar, que explica para os mais velhos que alguns avanços não vão destruir a ordem tradicional.¹⁴ Nesse sentido, diante das contradições sociais do período, as quais tornam imperativas a reafirmação da fazenda como um espaço privilegiado no interior do mundo senhorial, Macedo recupera aquela que é a forma da sua redução estrutural, o enredo sentimental. Frederico, porém, não é apenas um recurso à tradição; ele também projeta uma expectativa de futuro. O jovem bem formado, que já havia cumprido essa função no espaço doméstico, agora é deslocado para a fazenda, onde lhe cabe modernizá-la em linha com sua nova função literária; isto é, nesse contexto específico, pôr fim à escravidão, sem que isso implique riscos à estrutura do mundo senhorial. Em suma, o que eu estou chamando de clivagem estrutural de Macedo é a tentativa de equacionar a manutenção da perenidade da fazenda como lócus de poder sem a apologia do modo de produção escravocrata – uma pirueta ideológica sem chão social.¹⁵

O momento é, para falar com Franco Moretti (1996, p. 6, grifo no original), de “*sobrecarga simbólica* que corre o risco de tornar a coesão social precária e a existência individual custosa”. A tarefa de Macedo é a de produzir uma forma literária que resolva, no plano simbólico, essa tensão social, no que falha. O risco operado pela matéria escravocrata vai muito além do que permite a conciliação inscrita na estrutura sentimental. Não é por menos que “Lucinda” termine com uma anomalia morfológica, uma conclusão dividida em duas partes: uma resolve a face amorosa da narrativa; a outra, a contraface escravocrata. E ambas rendem homenagem, com graus distintos de proximidade, a duas peças de Alencar: *O demônio familiar* e *As asas de um anjo*.

¹⁴ Esse caráter didático é mais evidente nas peças – em especial *O crédito* e *O demônio familiar* – do que nos romances. Para uma apresentação do funcionamento dos protagonistas masculinos de Alencar no teatro e seu impacto posterior na sua produção romanesca, cf. Cerqueira (2015).

¹⁵ Como não há espaço para aprofundar esse problema do ponto de vista histórico, deixo apenas uma passagem de Salles (2008, p. 33): “Esse paradoxo [o antagonismo das percepções de futuro entre fazendeiros e estadistas imperiais entre 1867 e 1871] criou condições para o estabelecimento de uma brecha entre a Coroa, na condição de ‘partido’ da classe senhorial, e o núcleo social dessa mesma base, os grandes fazendeiros proprietários de escravos do Sudeste, quando do debate em torno da liberdade do ventre escravo.”

O final sentimental de “Lucinda” difere do das outras novelas que compõem *As vítimas-algozes*, porque a desgraça não chega a consumir-se por completo. Num crescendo bastante folhetinesco, enganada por Lucinda, Cândida chega a imaginar que está grávida de Souvanel. Isso faz com que ela fuja de casa uma noite, indo parar num cortiço. Apesar de toda a boa vontade e empenho que demonstra, nem é tanto pela intervenção de Frederico que as coisas entram em ordem. Após presenciar um beijo entre Lucinda e Souvanel, Cândida foge novamente e sai correndo pelas ruas da cidade, onde, no último golpe de sorte folhetinesco, encontra Frederico e o irmão, que procuravam por ela. A honra da moça, contudo, depende de um gesto abnegado de Frederico.¹⁶ Ele age como Luís, de *As asas de um anjo*, que decide se casar com Carolina, uma personagem igualmente desvirtuada por ter fugido de casa. Em “Lucinda”, o pedido de Leonidia para que a filha aceite a mão do rapaz traz explicitamente essa referência: “Cândida! Cândida! este anjo da família te aceita por esposa, se quiseses salvar-te nas suas asas!!!” (Macedo, 1869, p. 329, II). Toda mácula fora purificada pelo que, na estrutura de sentido senhorial, é visto como altruísmo por parte de Frederico, que, no final, se considera o “anjo salvador” (Macedo, 1869, p. 385, II) da menina. Uma mudança nada desprezível aqui diz respeito ao sexo dos anjos, que em Alencar é sempre feminino, e isso não apenas nos romances. No final de *O demônio familiar*, quando Eduardo se refere aos “anjos tutelares” que protegem “nosso lar doméstico”, a didascália “[d]esigna as senhoras dos camarotes” (Alencar, 1858, p. 159). Se o inimigo agora é a escravidão, o que confere um risco maior à ordem social, faz-se necessário, digamos, um anjo da guarda mais másculo? De qualquer sorte, e sexo dos anjos à parte, a paz da família está salvaguardada, que é o desfecho adequado à estrutura sentimental.

A outra referência ocorre na segunda seção da “Conclusão”. Um pouco depois do casamento, Florêncio é informado de que Lucinda e o pajem, que estavam foragidos, foram enfim capturados. A decisão final sobre o destino deles, contudo, não cabe ao proprietário dos escravizados, mas a Frederico, que “avançou para o agente policial, e tomando a palavra ao sogro” declarou: “Nossos escravos ou não, nós os abandonamos ao seu destino; pois que de nós fugiram, rejeitamo-los” (Macedo, 1869, p. 387). O desfecho remete à *O demônio familiar*, em que Eduardo, o jovem protagonista ajuizado, um precursor de Frederico, também abre mão do seu escravo doméstico. Os termos, porém, são outros. Eduardo não o rejeita; liberta-o. Assim, sob a homenagem e as semelhanças mais aparentes, há diferenças importantes entre os dois finais, que dão a medida dos deslocamentos que estou tentando mapear. Se o sentimento geral é o mesmo – em toda casa em que o elemento servil habita, a paz doméstica está sob risco – sua formulação literária dá o tom do que mudou entre 1857 e 1869.

No final da peça, Eduardo assume a palavra para explicar sua decisão:

todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no facto primeiro que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expul-

¹⁶ A própria dinâmica entre Frederico e Liberato, o irmão de Cândida, repõe noutros termos a formalização da autoridade nos primeiros romances de Macedo. Nesses, o tipo mais liberal se mostrava incapaz de manter a ordem doméstica, cedendo a autoridade legítima para o roceiro, que desconfiava de certas modernidades como o respeito à autonomia sentimental dos jovens. Em “Lucinda”, é Liberato, o irmão de Cândida, quem encarna essa figura. Quando ambos os rapazes encontram a moça que acabara de fugir do cortiço, ela desfalece nos braços de Frederico, que expressa sua preocupação. Liberato, por sua vez, é mais categórico: “Seja antes a morte” (Macedo, 1869, p. 376, II).

so-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A *Pedro, dando-lhe um papel.*) Toma; é a tua carta de liberdade; ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto; apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes; porque não terás um senhor que vele sobre ti, que te aconselhe e te dirija; porque não terás uma família que te alimente, e te estime! (*Pedro beija-lhe a mão.*) (Alencar, 1858, p. 156-7)

Não pretendo entrar no debate de se a peça de Alencar é ou não é abolicionista. Para mim importa antes indicar que, se for (eu ainda mantenho certo ceticismo), como defendem Décio de Almeida Prado (1974) e João Roberto Faria (2022), é um abolicionismo moldado pelas categorias senhoriais. Ao fim e ao cabo, embora toda a comédia de erros do enredo tenha sido criada pelo jovem pajem, a culpa recai sobre os senhores, não apenas porque teimam em manter esses pequenos demônios no seio doméstico, mas também porque os desmandos dos seus cativos não deixam de ser um espelho da ausência de pulso ou do comportamento nada cristão de seu senhor. A questão não é necessariamente jurídica (Malerba, 2022), embora isso não seja desimportante. Os modos de todos os dependentes são, em maior ou menor medida, um reflexo da capacidade senhorial de impor a ordem, e os desmandos de Pedro revelam o fracasso de Eduardo. Assim, a liberdade não é um prêmio, mas uma punição. Ao ingressar como sujeito autônomo na sociedade, uma imagem com ímpeto modernizante, Pedro perde o que é mais caro ao ideário senhorial, o pertencimento a uma família que lhe dava direção e proteção (Alencar, 1858, p. 159). Difícil tampouco notar um certo eco bíblico. Pedro como que está sendo expulso do paraíso e agora vai precisar ganhar o alimento com o suor do próprio rosto. Essa é uma rara síntese de um ponto de vista de classe. A família continua sendo a categoria central do universo senhorial brasileiro, um espaço privilegiado e resguardado, fora do qual reside a aspiração de modernidade: a igualdade perante a lei, o trabalho como forma de dignificação social – tudo isso, claro, com o sinal invertido, uma provação que cabe exclusivamente ao homem livre e pobre no país. Trocando em miúdos, o desfecho de *O demônio familiar* dá o tom auspicioso do horizonte de expectativas senhorial do final da década de 1850, em que a libertação do escravo se faz sem que se coloque em questão a estrutura do mundo criado pela elite brasileira.

E “Lucinda” termina exatamente como *O demônio familiar*, com um longo discurso moralizador. Tomada em sentido estritamente formal, a fala de Frederico é idêntica à de Eduardo. Ambas estão no final das respectivas obras e tem a finalidade de explicar um gesto pouco usual: a manumissão por princípio. Contudo, como procurei argumentar ao longo desse artigo, *As vítimas-algozes* revela uma urgência histórica. Em algum sentido, a postura de Eduardo está mais próxima da ambientação das gravuras de Debret, pintadas no final da década de 1830, do que das novelas de Macedo, de que está separada por apenas uma década. Pedro é apenas um rapaz travesso, como são os meninos que, munidos de pedaços de pau, puxam uma perna de palha estraçalhada e malham um boneco de Judas no canto inferior direito da imagem. Em Macedo, da inocência infantil de Pedro, nada resta.¹⁷ As tramas de

¹⁷ A escolha de se caracterizar Pedro como criança é do próprio *raisonneur*, se falseia a realidade, traz a verdade própria da ficção. Ao infantilizar Pedro, a peça trata do problema da escravidão doméstica sem o pânico moral de *As vítimas-algozes*. Para notarmos a diferença, basta lembrar que, quando Lucinda é dada de presente para Cândida, ela era ainda mais jovem do que Pedro, tinha apenas 12 anos e nunca foi vista como menina, muito

Lucinda e do pajem contra a boa família senhorial na novela de Macedo nem se comparam às traquinagens do menino. São tão mais sérias as ações do casal de escravizados que até a força policial precisa se envolver, ela própria um sinal da clivagem da obra. Operasse segundo categorias de mundo senhorial, a reorganização do desfecho, sem o qual não podemos falar em romance sentimental, ficaria a cargo da figura de autoridade, seja ela velha ou jovem (como é o caso de *O demônio familiar*). Operasse segundo uma lógica moderna, a solução se daria segundo os parâmetros de quem detém o monopólio da violência legítima. Aqui, é Frederico que autoriza a ação do Estado: “a liberdade, como prêmio, eles a não merecem; como direito, a sociedade ou o governo, que lh’os outorgue” (Macedo, 1869, p. 377-8. II). Até a própria noção de liberdade está clivada em duas, tensionando aquela posta em cena por Alencar, na qual o sentido negativo era evidente. Por um lado, explicita-se o que estava velado, o que, por mais cínico que seja, não poderia ser dito anteriormente. Ao livrar-se de Pedro, a família de Eduardo também se livrava da escravidão. O enquadramento do problema por esse ângulo, contudo, questiona a validade do sistema escravocrata, o que não me parece estar no horizonte de Alencar (e por isso eu desconfio do abolicionismo da peça). Programaticamente, é esse o passo que Macedo (1869, 378, II) dá: “A escravidão é peste; por que não nos havemos de libertar da peste?” Além de cínica, a formulação abolicionista de Macedo também é classista, pois o sentido positivo da liberdade é de alcance restrito. A liberdade dos cativos é de outra natureza, que deve ser garantido pela “sociedade ou [pelo] governo” (Macedo, 1869, p. 378, II). O sentido mais avançado da frase, que descola o destino dos cativos das vontades individuais de seus senhores, se perde na concretude de sua aplicabilidade. Como ele está falando com as forças da ordem, a alocação do destino *desses* escravizados, que praticaram *esses* crimes, nas mãos do governo nada mais é do que legá-los à prisão. E assim vai se notando os travamentos de um abolicionismo que se recusa a abrir mão das categorias do mundo senhorial. Ao trazer à luz sem romper com a estruturação sentimental o que Alencar deixara entrevisto, Macedo revela os travamentos da imaginação político-social do abolicionismo oficial.

Mas explicitar o núcleo senhorial e escravocrata de *As vítimas-algozes* é um gesto simples; faz parte da própria superfície mais visível do texto. As contradições estruturais apontam em mais de uma direção, e me parece igualmente necessário fazer ver os caminhos não trilhados. A despeito das várias concessões feitas por Frederico ao ideário senhorial na sua defesa do fim da escravidão, ninguém parece entender direito seu posicionamento. Não apenas o “agente policial retirou-se confundido”, como a própria família também se mostrou “estupefata”, o que demandou de Frederico uma segunda preleção:

Árvore da escravidão deram seus frutos [sic]. Quem pede ao charco água pura, saúde à peste, vida ao veneno que mata, moralidade à depravação, é louco. Dizeis que com os escravos, e pelo seu trabalho vos enriqueceis: que seja assim; mas em primeiro lugar donde tirais o direito da opressão?... em face de que Deus vos direis senhores de homens, que são homens como vós, e de que vos intitulaís donos, senhores, árbitros absolutos? (Macedo, 1869, p. 388, II).

pelo contrário: “Lucinda era aos doze anos de idade, uma crioula quase mulher, tendo já tomado as formas que se modificam, ao chegar a puberdade” (Macedo, 1869, p. 34, II). Para um trabalho mais atento ao fundamento histórico da escravidão infantil, cf. Fonseca (2011).

O final do livro (e essa é a última das três novelas) amarra as pontas do começo, em que, dentre as duas possíveis estratégias de convencimento da classe senhorial, Macedo escolhe a vitimização dos poderosos por considerá-la mais efetiva.¹⁸ O resultado, sabemos, é um rol de estereótipos racistas, que, infelizmente, terão vida longa como matéria da vida social e literária nacional. Nessa segunda entrada, Macedo sobe o tom do seu protagonista, marcando uma diferença em relação a Alencar. A linguagem de que o rapaz formado na Europa e a caminho dos EUA para continuar sua formação intelectual se vale é religiosa, a qual, se por um lado, foi um dos pilares centrais do sistema escravocrata brasileiro, por outro também serviu de anteparo para o arbítrio senhorial.¹⁹ Mais: na ausência de um aparato jurídico que a sustentasse, é sobre esse substrato religioso que se assenta a ideia de igualdade de toda a humanidade, o que deslegitima a ideia de que alguém possa ser senhor de outrem, e que fundamenta a recusa de qualquer espécie de ganho mesquinho com a exploração. Fica sob fogo cruzado a suposta racionalidade econômica da classe senhorial, que julga poder viver proveitosa e tranquilamente da exploração brutal do trabalho compulsório. Macedo seria incapaz de chegar à formulação inequívoca de um Luiz Gama (2020, p. 263) – para quem “o escravo que mata o senhor, que cumpre uma prescrição inevitável de direito natural, e o povo indigno, que assassina heróis, jamais se confundirão” –, mas os dois tampouco estão assim tão distantes. Em *As vítimas-algozes* está muito claro que “a escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vinga [...], assassinando seus opressores” (Macedo, 1869, p. 389, II). A exploração brutal de uma humanidade comum – os escravizados “são homens como vós” – traz suas consequências funestas, como bem sabem os proprietários das duas outras novelas.

6.

A década de 1870 instaurou uma contradição no interior da hegemonia senhorial, de que *As vítimas-algozes*, apesar do seu caráter panfletário, dá notícia. Abre-se uma janela de futuro em relação ao “princípio da escravidão [que] era acatado por todos como um mistério sagrado” (Nabuco, [1897-99], p. 25, t. II). Macedo buscou os recursos para figurar essa abertura no interior das próprias categorias senhoriais, as quais não desejava, contudo, implodir, apenas reformar. O resultado é essa clivagem, mais evidente em “Lucinda” do que nas duas outras novelas, em que o desejo de um futuro diferente é formalizado por meio de uma estrutura formulada a partir da experiência histórica de uma classe proprietária rural desejosa de manter suas prerrogativas de mando face às transformações sociais. Não é coincidência, portanto, que os rearranjos sociais e políticos dos anos seguintes tenham antes feito transparecer sua configuração mais regressiva, toda uma imagética racista que será aproveitada pelo romance naturalista, do que a crítica rarefeita ao obscurantismo das elites escravocratas, que também estava na ordem do dia.

¹⁸ Na introdução do livro, intitulada “Aos nossos leitores”, Macedo (1869, p. xiv-xv) indica que há dois caminhos distintos para atingir o mesmo final: chamar a atenção para “as misérias tristíssimas, é os incalculáveis sofrimentos do escravo” ou apresentar “o quadro do mal que o escravo faz de assentado propósito ou às vezes involuntária e irrefletidamente ao senhor”.

¹⁹ Não é outra a posição social da prosa de Maria Firmina dos Reis em *Úrsula*, um romance cujo abolicionismo está longe de ser contestado.

Referências

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*: comédia em quatro actos. Rio de Janeiro: Typ. Soares & Irmão, 1858.
- AZEVEDO, Célia M. de. *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites do século XIX. Santos: Annablume, 2006.
- BARBOSA, Paula M. *Um idílio degradado*: um estudo do romance Til, de José de Alencar. São Paulo: Edusp, 2018.
- CERQUEIRA, Raul S. de. Mocidade ajuizada: história e função literária no teatro de José de Alencar. *História e Cultura*, Franca, v. 4, n. 2, set. 2015, p. 339-363.
- CERQUEIRA, Raul S. de. Extravagância estudantil: a forma simbólica possível dos primeiros romances e peças de Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 35, n. 1, mar. 2016, p. 177-192.
- FALAS do trono: desde o ano de 1823 até o ano de 1889. Brasília: Senado Federal, 2019.
- FARIA, João R. de. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FARIA, João R. de. *Teatro e escravidão no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- FONSECA, Marcus Vinícius. A educação da criança escrava nos quadros da escravidão do escritor Joaquim Manuel de Macedo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 36, n. 1, jan./abril. 2011, p. 231-251.
- GAMA, Luiz. Carta ao dr. Ferreira Menezes. In: *Lições de resistência*: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. São Paulo: Edições SESC, 2020.
- GRAHAM, Sandra L. *House and Street: The Domestic World of Servants and Masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- MACEDO, Joaquim M. de. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1844].
- MACEDO, Joaquim M. de. *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Garnier, [1845], 2 vols.
- MACEDO, Joaquim M. de. *As vítimas-algozes*: quadros da escravidão. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1869, 2 vols.
- MACEDO, Joaquim M. de. *Os dois amores*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1887, 2 vols.
- MALERBA, Jurandir. *Os brancos da lei*: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2022.
- MATTOS, Ilmar R. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.
- MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.
- NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império*: Nabuco de Araújo, sua vida, suas opiniões, sua época. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1897-99]., 3 vols.
- PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte*. Rio de Janeiro: Typ. Gazeta de Notícias, 1877.
- PRADO, Décio de A. Os demônios familiares de Alencar. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 15, 1974, p. 27-57.
- RIZZO, Ricardo M. *Entre deliberação e hierarquia*: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877). 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo. 253 p. 2007.

SALLES, Ricardo. *E o vale era escravo*. Vassouras, século XIX. Senhores e escravos no coração do Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SARLO, Beatriz. Segni della passione: il romanzo sentimentale. In: MORETTI, F. (a cura di). *Il romanzo, II: le forme*. Torino: Einaudi, 2001-3 p. 384-412.

SÜSSEKIND, Flora. Vítimas algozes e o imaginário do medo. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 115-138.