

C1
P-381

ANA GOMES PORTO

NOVELAS SANGRENTAS
Literatura de crime no Brasil (1870-1920)

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação
do Prof. Dr. Sidney Chalhoub.

Este exemplar corresponde à redação final
da tese defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em 17/02/2009.

BANCA

Prof. Dr. Sidney Chalhoub

Prof. Dr. Robert Andrew Wayne Slenes

Profa. Dra. Orna Messer Levin

Prof. Dr. Marcos Luiz Bretas da Fonseca

Prof. Dr. Nelson Schapochnik

Profa. Dra. Silvia Hunold Lara (suplente)

Prof. Dr. Jefferson Cano (suplente)

Prof. Dr. Leonardo A. de M. Pereira (suplente)

Handwritten signatures of the members of the Banca Julgadora, corresponding to the names listed on the left. The signatures are written in black ink and are somewhat stylized.

P838n **Porto, Ana Gomes**
Novelas sangrentas : literatura de crime no Brasil (1870-1920) /
Ana Gomes Porto. - Campinas, SP : [s. n.], 2009.

Orientador: Sidney Chalhoub.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Aluisio Azevedo (1857-1913). 2. Literatura popular.
3. Jornalismo e literatura. I. Chalhoub, Sidney. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

(sfm/ifch)

Palavras chaves em inglês (keywords) : Popular literature
Journalism and literature

Titulação: Doutor em História

Data da defesa: 17-02-2009

Programa de Pós-Graduação: História

Dedico esta tese ao Pedro.

RESUMO

Este estudo investiga a literatura de crime que circulou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1870 e 1920. A perspectiva de análise parte do pressuposto de que havia um interesse comum entre leitores, editores e autores para a publicação de folhetins e romances em que o tema central era o crime. Essas narrativas foram publicadas por inúmeros jornais, tipografias e editores e a intenção desse trabalho é analisar tais obras considerando-se o contexto de sua produção e circulação. Busca-se entender a constituição de um gênero de literatura de crime em suas diferentes interlocuções: por um lado, com um fenômeno literário internacional do século XIX e, por outro, com a imprensa, com a qual guardaria uma relação muito estreita.

ABSTRACT

This study examines literature of crime that circulated in the city of Rio de Janeiro and São Paulo between 1870 and 1920. The analysis done here is based on the assumption that readers, editors and authors had a common interest in the publishing feuilletons and novels that had crime as the main theme. These narratives, published by a number of newspapers, typographers, and editors, are analyzed here taking into account their production and circulation context. Here the construction of one variety of literature of crime is examined considering two aspects: its relationship with an international literary phenomena of the nineteenth century, and its relationship with the press, which continued to be a close one.

AGRADECIMENTOS

Escrever qualquer texto é difícil. Vamos, portanto, ao início de tudo.

Agradeço à Capes (12 meses) e à Fapesp (36 meses) pelo financiamento desta pesquisa.

O Prof. Sidney Chalhoub sempre esteve ao meu lado: incentivando, indagando, cobrando uma pesquisa séria e bons resultados. Depois de tantos anos de orientação (desde a época da minha graduação no curso de história da Unicamp) tive a oportunidade de ouvir as suas aulas, ler os seus livros e nunca deixar de admirá-lo. Sinto-me privilegiada por completar esse longo percurso sob a sua orientação segura e sensata.

Na Unicamp, eu travei relações com várias pessoas que acompanharam o meu trabalho de perto. Jefferson Cano é um grande amigo e excelente leitor. Eu tive a honra de ouvir as suas sugestões ao longo de todo o doutorado. Dono de uma fina ironia, nunca me abandonou, mesmo quando eu teimava que ele não tinha razão em alguns comentários.

Endrica Geraldo esteve presente em todos os momentos da feitura desta tese. Eu contei com ela para broncas e sugestões. Como uma grande amiga, nos momentos finais ela se tornou uma interlocutora importante e uma leitora minuciosa.

Priscila Nucci e Uassyr de Siqueira são amigos com os quais pude compartilhar conversas, idéias e risadas. Priscila, mesmo que não estivesse presente o tempo todo, foi minha companheira em congressos e cafés, nos quais nos divertíamos muito. Uassyr é meu colega de jornadas: graduação, mestrado e doutorado. Cíntia Vieira da Silva, mesmo longe, deu conselhos e foi companheira em momentos difíceis. Eu fico muito feliz em continuar mantendo essas amizades duradouras. Francisco Foot Hardman leu uma versão da tese e deu algumas sugestões, às quais incorporei ao texto.

O trabalho e a postura profissional de Silvia Hunold Lara são dignos de menção. Durante esses anos ela me incentivou com a sua experiência e foi boa companhia em almoços e cafés. Da mesma forma, agradeço a Fernando Teixeira da Silva.

Elciene Azevedo acompanhou, às vezes de perto, às vezes de longe, todo o meu percurso, desde o mestrado. Ana Paula Palamartchuck indicou um artigo fundamental enquanto eu ainda estava começando a pesquisa.

O Cecult me salvou em alguns momentos de desespero. A Flávia soube me indicar os melhores caminhos para resolver problemas técnicos. Além disso, ela se tornou uma amiga, ainda mais quando descobrimos que concluímos a graduação ao mesmo tempo.

Os membros da banca de qualificação me incentivaram a seguir adiante. O Prof. Robert Slenes fez excelentes sugestões que foram pensadas e repensadas. As suas indicações bibliográficas foram incorporadas à tese e as suas intervenções me mostraram um caminho mais seguro. Ao Prof. Luiz Dantas devo um agradecimento póstumo. Ele me deu convicção de que eu estava no caminho certo.

Devo um agradecimento especial ao Sr. Carlos da Biblioteca Central da Unicamp, que digitalizou grande parte do material microfilmado que foi fonte fundamental para a pesquisa. Na *Biblioteca Nacional* pude contar com a ajuda de Anna Naldi, sempre atenciosa. Os funcionários do *Arquivo Edgar Leuenroth* na Unicamp são imbatíveis. Sou grata a todos eles pela atenção e amizade. Da mesma forma, agradeço aos funcionários de todas as bibliotecas e arquivos que pesquisei.

Eu tive a sorte de ser apresentada aos arquivos e bibliotecas do Rio de Janeiro por uma excelente pesquisadora, Cristiana Schettini Pereira. Ela foi a responsável por abrir as portas do mundo das narrativas de crime que encontrei na *Biblioteca Nacional*. Serei sempre grata a ela.

Os “de casa” me apoiaram o tempo todo. Violeta e José Rubens, meus pais, mesmo nos meus dias de mau-humor, em que as palavras não formavam frases na tela do computador, agüentaram com paciência as minhas mazelas. Ambos com doutorado e experiência acadêmica, tornaram-se interlocutores importantes em momentos de angústia e dúvida. A minha mãe ainda traduziu as citações em francês em pleno fim de ano e festas.

Mário, meu querido irmão, e Mariana compartilharam horas de aflição e desespero. Mariana, além disso, traduziu as citações em inglês. Sem a sua boa vontade e sapiência dos meandros da tradução, seria bem mais difícil.

Vó Edith me distraiu em passeios regados de boas conversas sobre o passado. Tia Marília me hospedou nas viagens ao Rio de Janeiro, às quais eram acompanhadas de boa comida e de sua excelente companhia nos poucos momentos em que eu não estava nos arquivos e bibliotecas. Rosinha foi um apoio seguro e tranquilizador. Os pequenos cuidados de minha amiga Santana não passaram despercebidos. D. Maria (Nega) começou a fazer parte da minha vida há poucos anos, mas se tornou uma pessoa importante e, nesses últimos meses, essencial.

Pedro, apesar de tão novo, já sabe o que é uma tese: um computador e muita bagunça de papéis e livros. Os seus pequenos desvelos, às vezes vislumbrados apenas por um olhar, fizeram com que eu me dedicasse com mais afinco ao trabalho. A sua presença foi fundamental.

SUMÁRIO

Prólogo	01
Parte I – Personagens	
Capítulo 1: Investigadores	13
Capítulo 2: Criminosos	43
Parte II – Narrativas	
Capítulo 3: Romances de sensação	77
Capítulo 4: Maria da Conceição, vítima do desembargador Pontes Visgueiro	101
Capítulo 5: Dois Pedros	139
Capítulo 6: Dois estrangulados...	179
Capítulo 7: ...e um esquartejado dentro da mala	205
Parte III – Autores	
Capítulo 8: <i>Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca:</i> entre os leitores e os críticos	239
Capítulo 9: <i>Casa de Pensão</i> , da fabricação à escrita	261
Epílogo	301
Referências bibliográficas	307
Anexos	319

PRÓLOGO

No final de 2001, quando eu estava fazendo o meu mestrado sobre notícias de crime na imprensa, fui à *Biblioteca Nacional* instigada por uma amiga que, na época, fazia um doutorado sobre prostituição. Em meio às pesquisas, ela notara alguns livros de crime catalogados no fichário antigo do acervo geral desta biblioteca. Curiosa, resolvi acompanhá-la ao Rio de Janeiro por alguns dias. Dediquei-me a buscar tais livros sem saber o que encontraria pela frente. Assim, via as gavetas por “assunto”, ou seja, procurava-os por palavras-chave óbvias: “crime”, “criminoso”, “ladrão”, “assassino”.

A minha surpresa foi enorme quando me deparei com os mais variados títulos que faziam referência a algum crime ou história de criminoso. Folheando aquilo que foi possível no curto espaço de tempo que tinha, voltei para casa intrigada com o assunto e, sem pestanejar, decidi o tema do meu doutorado. O meu objeto de estudo histórico se concentraria na análise dessas obras. Eu queria mergulhar na leitura daquelas narrativas, compreender aquelas personagens que me inebriavam com aventuras heróicas, mistérios, crimes ocultos, dramas de sangue. Enquanto lia, pensava: Afinal, como explicar a existência dessa literatura? Como ela se formou? Era um gênero específico? Por que não existem dados ou estudos para a maioria dos autores e das obras?

A tarefa era atraente, mas difícil. Encontrava algumas referências da transformação de crimes verídicos em formas variadas de entretenimento, inclusive romances, como ocorreu com o “crime da mala” de 1908,¹ assim como já sabia que os crimes eram motivo de exploração nos periódicos brasileiros sob a forma de notícias cotidianas.² Porém, ninguém

¹ Boris Fausto comenta a edição de Um crime da mala ou um criminoso inocente em 1908 sobre o “crime da mala”. Boris Fausto. *Crime e cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 26. (1ª edição de 1984). Nos anos finais do século XIX, os *cantastorie* contavam histórias sobre dramas cotidianos, principalmente crimes, e gozavam de grande prestígio. Ver Maria Inez Borges Pinto. *Cotidiano e sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914)*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 169.

² Ana Gomes Porto. *Crime em letra de forma: sangue, gatunagem e um misterioso esqueleto na imprensa do prelúdio republicano*. Dissertação de Mestrado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2003.

havia se voltado ao estudo dessas obras que estavam na *Biblioteca Nacional*. Com isso, decidi retirá-las das estantes.

A pesquisa do material não foi fácil, pois muitos títulos estavam “fora de lugar” ou constavam como “inexistentes”. Mesmo assim, todas as vezes que a bibliotecária aparecia com velhas brochuras, eu suspirava aliviada quando elas se dirigiam para a minha mesa. Decerto, esses livros deveriam estar na seção de obras raras. Mas como considerar uma obra rara se, na maioria dos casos, os autores eram ilustres desconhecidos? Permaneciam, então, esquecidas naquele velho acervo. Foi o meu achado. A maioria dos livros deste trabalho estava nas prateleiras do acervo geral da *Biblioteca Nacional*, sem nenhuma restrição ao manuseio. Ainda são catalogados pelo número da estante, assemelhando-se à taxonomia proposta em 1853, pelo então diretor da biblioteca Frei Camilo Monserrate.³

Durante a realização da pesquisa havia a perspectiva de analisar aquilo que era publicado. Pautada por alguns estudos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros,⁴ partia do princípio de que havia uma dinâmica editorial gerada pelo interesse de leitores, autores e editores para a publicação de histórias de crime. A definição do período inicial – 1870 – foi feita a partir da datação da maioria das obras encontradas até então: com poucas exceções, muitas narrativas eram posteriores a essa década e aumentavam substancialmente ao longo das décadas seguintes. O fato reafirmava que o funcionamento do mercado de livros influenciava as publicações, pois as tipografias começaram a se modernizar com a aquisição de máquinas de impressão rotativas nas últimas décadas do século XIX.⁵ Portanto, as tipografias, em especial dos jornais, passaram a ter uma produtividade elevada, gerando um tempo disponível que foi aproveitado para a impressão de livros.

³ Nelson Schapochnik. *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte imperial*. Tese de Doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 186. O diretor propunha três números de identificação: um para a estante, outro para o volume e outro para a prateleira.

⁴ Robert Darnton. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; Robert Darnton. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; Robert Darnton. “O que é a história dos livros?”. Em *O Beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; Roger Chartier. “Do livro à leitura”. Em *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2001; Márcia Abreu (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, FAPESP, 1999; Alessandra El Far. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de M. Pereira. *A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁵ Sobre o assunto ver Artur José Renda Vitorino. *Máquinas e operários. Mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000, especialmente o capítulo 1.

Ainda na década de 1870, alguns jornais passaram a utilizar a venda avulsa, como a *Gazeta de Notícias* e a *Província de São Paulo*, ampliando o número de leitores e inserindo os periódicos na lógica do mercado editorial. Assim, criava-se um fluxo contínuo entre leitores, editores e autores. Sem dúvida, esse processo incentivou a alfabetização, que aumentou 20% a mais que a população total de livres entre 1872 e 1888; ampliando essa diferença para 70% a mais de alfabetizados entre 1888 e 1907.⁶

A publicação de histórias de crime era intrínseca ao funcionamento dos jornais. Alguns periódicos imprimiam obras, em geral já publicadas sob a forma de folhetim no rodapé. O tema “crime” foi motivo de interesse generalizado. Para Brito Broca, em meados do século XIX, o romance-folhetim era leitura indispensável para o público. O crítico sugeria que o leitor procurava a emoção cotidiana:

“Nessa época, em que ainda não se explorava o sensacionalismo da reportagem policial, o romance-folhetim oferecia ao leitor a emoção cotidiana que ele hoje procura nos crimes e assassinatos. Motivo também porque se tornavam indispensáveis ao folhetim tais ingredientes. A necessidade de proporcionar ao público esse gênero de emoção levava os diretores de jornais a fazerem traduzir romances estrangeiros, que depois eram, por vezes, editados em volume.”⁷

O suspense era característica do corte cotidiano da publicação seriada. Crimes eram temas apropriados ao suspense e emoção. Para o crítico, o “gênero de emoção” foi adaptado aos folhetins antes do “sensacionalismo da reportagem policial”. Entretanto, não foi exatamente dessa maneira que ocorreu a inserção de crimes e assassinatos nos folhetins. A produção de romances de crimes (no rodapé ou não) ocorreu em concomitância com a presença dos crimes e assassinatos em folhetins de grande fôlego. Da mesma forma, o sucesso dos crimes nos periódicos já podia ser notado a partir da década de 1870. É claro que esse processo foi complexo, mutável e apresentou formas distintas ao longo dos anos. Mas é possível localizar um momento inicial e as inter-relações entre várias formas narrativas.

“O assassino de Marieta”, por exemplo, era a primeira parte do folhetim *O ventríloquo* de Xavier de Montépin e ocupava por pouco mais de um mês o espaço do rodapé da *Gazeta de*

⁶ Ver a tabela 5 feita por Laurence Hallewell. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, Editora da Universidade de São Paulo, 1985, p. 176. Pela tabela é possível fazer uma comparação entre população total de livres e alfabetizados que concluíram o primário. Agradeço o auxílio de José Rubens Dória Porto para a interpretação da tabela.

⁷ Brito Broca. “Quando se começou a traduzir no Brasil”. *A Gazeta*, 11.04.1953. Em Brito Broca. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991, p. 58.

Notícias a partir de dezembro de 1876: era uma história de crime. O “Prólogo” de *Novas façanhas de Rocambole* seguia o mesmo procedimento da inserção de narrativas de crime em meio aos folhetins. “O assassino”, por exemplo, circulou no *Jornal do Commercio* entre 10 de janeiro e 01 de março de 1877.

Se nos folhetins grassavam crimes, em outros espaços do periódico ocorria o mesmo processo. Assim, o crime do desembargador Pontes Visgueiro teve ampla repercussão na imprensa fluminense em 1873 e foram publicadas, em pouco espaço de tempo, gravuras e notícias nos periódicos, além de um romance e da publicação de partes do processo e julgamento com os debates entre os advogados em 1874. O “crime da mala” e “os estranguladores do Rio” tiveram ampla repercussão, inclusive em cinematógrafo. Ambos ocorreram no início do século XX, em que o fenômeno era ampliado e se adaptava aos novos meios de comunicação.

O sucesso das histórias de crime era visível nessas rápidas adaptações dos folhetins – inserindo partes estratégicas que se centravam em um crime – ou pela publicação simultânea de narrativas distintas sobre um crime verídico. Além disso, destacavam-se as publicações de livros de crime. Era comum que uma obra fosse impressa pela tipografia de um jornal. De forma geral, eram os mesmos folhetins publicados no espaço do rodapé. Assim, a maioria desses volumes estava estruturada em duas colunas, sem índice e sem divisões entre as partes.

Mas as tipografias de jornais podiam editar um livro independente da publicação sob a forma de folhetim, como parece ter sido o caso de *O roubo de um diamante* (1881) de Pedro Ribeiro Vianna, que foi impresso pela Tipografia do *Rezendense*. No caso desse volume, um anúncio no final do romance instigava novas leituras: “Brevemente sairá à luz a Biblioteca Romântica, folheto mensal, elaborado com o romance original, intitulado: *Os mistérios da Paraíba*, ornado de gravuras, em três volumes, por Pedro Ribeiro Vianna”. É possível diferenciar a produção dessa obra das anteriores pela impressão mais aprimorada do volume. Algumas narrativas de crime eram vendidas como parte de “coleções românticas”. *O crime do beato Antonio* (1887) de Eduardo de Borja Reis foi inserido como parte da “Biblioteca Serões Românticos” da Tipografia a vapor Augusto dos Santos no Rio de Janeiro.

A edição de livros por tipografias e não apenas por editores era comum nesse período. Assim, *Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro* (1873) era publicada pela Tipografia Comercial e *A noiva de um assassinado* (1879) de Maria das Dores

saía pela Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães & Cia.. Alguns anos depois *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da carioca* (1906) foi impresso pela Tipografia Luiz Miotto e *Memorial de um morto, história de um criminoso* (1908) pela Casa Beschizza de Ribeirão Preto. Esse fenômeno indica que o mercado editorial incluía não apenas as editoras, mas as tipografias em geral. Ainda aponta a importância das tipografias dos jornais para a circulação de livros.

Uma rápida comparação entre alguns anos do *Almanaque Laemmert*⁸ indica que houve um crescimento do número de tipografias entre 1860 e 1889. Além disso, é impressionante a quantidade de anúncios em destaque a partir da década de 1880, em que as casas tipográficas se mostravam dispostas à impressão dos mais variados formatos e obras. No *Almanaque* são visíveis, principalmente, as tipografias dos jornais, entre eles, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Commercio*, *Folha Nova*. Como veremos, todos publicavam folhetins de crime e, em muitos casos, transformavam a mesma versão em livro, seguindo o procedimento de aproveitamento do formato seriado, ou seja, em colunas. A formação de um mercado de livros de crime saltava aos olhos.

Os editores também se aproveitavam do fenômeno. B. L. Garnier publicou *Criminosos célebres* de Moreira de Azevedo entre 1873 e 1874 e duas obras de “Emílio” Gaboriau em 1873: *O crime de Orcival* e *A corda na garganta* (em cinco volumes). A Laemmert editava, incluindo na “Coleção econômica”, *O médico assassino* (década de 1880) de Octavio Fére: “Romances dos melhores autores, em volume de 240 a 320 páginas, a 1\$000 réis o volume” e *Na senda do crime* de E. A. Koenig, romance em quatro volumes. A livraria do Povo de Pedro Quaresma tinha como parte da “Biblioteca da Livraria do Povo” a biografia do bandido português José do Telhado (1910) e *O fruto de um crime* estava na sua 5ª edição no início do século XX.

O *corpus* deste trabalho se estabeleceu a partir das raridades encontradas na *Biblioteca Nacional*, mas também da pesquisa em outros arquivos e bibliotecas como *Gabinete Português de Leitura*, *Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, *Arquivo Nacional*, *Fundação Casa de Rui Barbosa*, *Biblioteca Mário de Andrade*, *Arquivo do Estado de São Paulo*, *Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, *Arquivo Edgard Leuenroth*. A intenção

⁸ *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844-1889)*. Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1888. Obra digitalizada, disponível em: «<http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>», acesso em 20.12.2008.

foi levantar os títulos de livros de crime que se situavam entre os anos de 1870 e as primeiras décadas do século XX nesses arquivos e bibliotecas. Além disso, não houve uma diferenciação entre livros e folhetins. De fato, como se verá, havia obras publicadas apenas nos jornais. Porém, como existia um número enorme de folhetins, optei por realizar uma ampla pesquisa dos livros e me centrar apenas em alguns folhetins.

Entre as décadas de 1870 e 1920 é possível definir um gênero de literatura de crime, sem considerar as especificidades do “romance policial” ou “aventuras”.⁹ Editores, autores e leitores lidaram com definições amplas e voláteis. As narrativas surgiam a partir da Europa e se estendiam ao resto do mundo através das traduções. Alguns autores brasileiros adaptaram-se e passaram a escrever histórias que eram lidas a partir de um repertório conhecido que, de fato, ajudava a delinear o que era parte da literatura de crime.

É impressionante a diversidade de títulos a partir de 1920, em especial de traduções. A partir desta década, além da grande variedade de histórias, havia coleções específicas que direcionavam algumas obras para “policiais e aventuras”, definindo que esses termos já eram reconhecidos como parte de gêneros específicos dentro de uma literatura de crime.

A intenção deste estudo é investigar essa literatura de crime que circulou no Rio de Janeiro e São Paulo entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. A perspectiva de análise parte do pressuposto de que a existência de um gênero deve levar em conta a lógica de um mercado editorial que cria a possibilidade de acesso a essas narrativas. Esse mercado surgiu a partir de um interesse comum entre leitores, editores e autores que alimentavam o seu funcionamento. Sem dúvida, outras narrativas fizeram girar as engrenagens do mercado editorial, mas as histórias de crime eram uma parte relevante dessa fábrica de histórias.

As narrativas de crime analisadas neste trabalho eram, em geral, romances. A definição de um gênero específico não foi claramente formulada na época. As histórias de crime podiam ser apresentadas sob diversos nomes: “romance original”, “romance histórico”, “relato”, “biografia”, “romance de sensação”, “narrativa baseada em um crime sensacional”. Da mesma forma, tinham referenciais em relação ao fato de serem “realistas” ou “românticas”. Assim,

⁹ Como por exemplo, a série de “Policiais & Aventuras”. *Nat-Pinkerton, o rei dos detetives*. Rio de Janeiro, 12 fascículos, s.d. (década de 1920) ou *A mão sinistra: cine-romance policial*. Por Eduardo Victorino. Rio de Janeiro. Edição da sociedade Anônima de *O Malho*, s.d. (cerca de 1925).

algumas faziam parte de coleções “românticas” como *O crime do beato Antonio* publicado como parte da “Biblioteca Serões Românticos”.

Apesar dessa aparente indefinição, é viável delimitar um gênero de literatura de crime para aquele momento. Mesmo com os referenciais variados, havia algumas semelhanças evidentes entre as histórias, as quais independem do fato de se apresentarem sob a forma de livro ou folhetim. A característica mais importante que une diferentes histórias de crime e criminoso é o seu caráter de veracidade. Mesmo quando fica visível que se trata de uma história fictícia, havia um apelo ao verossímil, ao plausível.

A invocação da veracidade criava uma característica relevante do gênero: o sensacional. A emoção decorrente das sensações criadas pelas histórias gerava esse aspecto importante das narrativas. O “sensacional” era inerente à literatura de crime existente entre 1870 e 1920. A criação de sensação decorria de apelo exagerado ao real. Assim, cenas sangrentas, descrições de cadáveres e delineação do momento do crime eram sensacionais por se fixarem em contar os fatos nas suas minúcias. Em alguns momentos, o exagero à estética do sensacional criava cenas que mais se assemelhavam a histórias inverossímeis. Apesar da contradição aparente, o hiper-realismo das histórias de crime podia gerar situações rodeadas de mistérios e relações proibidas. Em algumas narrativas, o criminoso era norteado por características que o retiravam do cotidiano corriqueiro. Portanto, o hiper-realismo intrínseco à literatura de crime deste período era, às vezes, exagerado ao ponto de se assemelhar a ações falsas, ou personagens inverossímeis, extrapolando o efeito de veracidade.

A tese está dividida em três partes. A primeira, “Personagens”, traça um perfil das duas principais personagens da literatura de crime: os investigadores e os criminosos. O capítulo 1 – Investigadores – mostra como se construiu essa personagem, partindo de um subgênero iniciado na França por Émile Gaboriau, o romance judiciário. A intenção será mostrar que houve uma interação constante entre algumas formas narrativas que criaram essa personagem instigante. Assim, romance judiciário, crônicas judiciais e algumas produções feitas para os policiais fornecem pistas para uma compreensão da imagem do investigador.

O capítulo 2 – Criminosos – afirma a necessidade da existência do investigador. Rodeado por imagens nem sempre positivas, o criminoso representava o papel do herói nas narrativas. O capítulo exhibe as condições que cercavam o surgimento do criminoso. Nesta primeira parte da tese, o objetivo é mostrar que havia determinadas imagens impregnadas para

essas duas personagens. Como se verá, as comparações não seguiram um caminho cronológico. A lógica pouco óbvia dessa opção é evidenciar que o gênero apresentava algumas imagens condensadas sobre o criminoso. Essa imagem era, muitas vezes, imprimida pelos próprios membros da polícia, mas também eram incrementadas pelo sucesso dos tribunais.

A segunda parte – Narrativas – define a característica principal das narrativas de crime, o sensacional. Dividida em cinco capítulos, a intenção é apresentar diversas formas desta estética, em momentos distintos e sob formatos diversos. Assim, partirei do significado do romance de sensação inglês para situar historicamente o surgimento da “sensação” como algo específico e relacionado a um determinado tipo de narrativa, em um contexto histórico delimitado. Após este capítulo introdutório, começarei a analisar o “caso Pontes Visgueiro” de 1873, seguindo com os “Dois Pedros”, que se remete a duas narrativas sobre o mesmo bandido: uma de 1873-1874 escrita por Moreira de Azevedo e outra publicada sob a forma de folhetim em 1884 na *Gazeta da Tarde*, de autoria de José do Patrocínio. Os dois últimos capítulos se voltam a analisar grandes crimes de sucesso na época: o “crime da rua da Carioca” de 1906 e o “crime da mala” de 1908.

A terceira parte – Autores – detém-se em três romances de Aluísio Azevedo. Voltar-se a um autor canônico da literatura brasileira mostra que há mais de uma chave de leitura¹⁰ para a compreensão da sua obra. Além de escritor relacionado ao naturalismo brasileiro já naquela época, Aluísio Azevedo escreveu literatura de crime. *Memórias de um condenado* (1882, 1886) e *Mistério da Tijuca* (1882, 1883) foram modificados pelo autor e se transformaram em *A Condessa Vesper* (1901) e *Girândola de Amores* (1900).

No capítulo oito mostrarei que as modificações feitas pelo autor foram intencionalmente elaboradas para desvincular as duas obras do gênero de literatura de crime. A relação da produção desse autor com as narrativas de crime é evidente, como ficará demonstrado. Esse aspecto afirma o grande impacto que as histórias de crime tinham na época. Além disso, mostra a importância do estudo da literatura dentro de um contexto histórico

¹⁰ Jauss aponta para um “modelo comunicacional” na análise sincrônica de qualquer obra. Insere a idéia de que uma obra ganha sentido apenas quando no ato da leitura (e que os leitores têm interpretações distintas em momentos históricos diferentes). Se na análise diacrônica, os significados fornecidos pelo leitor se modificam ao longo do tempo, na análise sincrônica os leitores partem de princípios comuns daquele momento histórico para a compreensão de seus significados. Portanto, é possível visualizar que existem chaves de leitura possíveis. No caso, a proposta é de que uma chave de leitura para algumas obras de Aluísio Azevedo é a sua contextualização em meio a uma ampla publicação de narrativas ficcionais de crime que definia, naquele momento, um gênero de literatura. Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

específico, analisando as relações com a forma de produção, os temas das narrativas e a dinâmica entre autor, leitor e mercado editorial.

O capítulo nove analisará *Casa de Pensão*, romance escrito em 1883 sob a forma de folhetim e fascículo e em 1884 sob a forma de livro. Aluísio Azevedo se inspirou em um crime ocorrido em 1876 e denominado, na época, de “Questão Capistrano”. Essa obra foi considerada um dos ícones do “romance moderno” brasileiro e elogiada pela crítica da época. A partir de uma análise detida sobre o crime de 1876, as discussões da época acerca das casas de tolerância e a feitura da obra alguns anos depois, a intenção é propor uma leitura diversa de *Casa de Pensão*, partindo da sua inserção em um contexto mais amplo de narrativas ficcionais de crime.

A relação próxima com a imprensa, que faz parte de todo o estudo, fica patenteada nesta última análise. É possível visualizar as relações entre um autor canônico com formas narrativas de caráter mais popular, como a literatura de crime; a tentativa de criar uma imagem diversa para os dois romances de 1882 reafirmam que esse gênero fazia parte do cotidiano editorial da época e, além disso, que não eram narrativas consideradas como literatura “séria”, já que receberam críticas e foram modificadas pelo próprio autor, que assume uma posição clara em relação ao assunto. A escolha de um autor canônico da literatura brasileira como parte da análise possibilita uma leitura mais enriquecedora do gênero: era um tipo de literatura “condenada”; possuía uma relação bastante próxima da imprensa; inseria-se, muitas vezes de forma contraditória, em um debate relevante para a época – a discussão acerca do realismo e romantismo; mostrava a relevância do gênero que abarcava obras variadas, independente do grilhão de escolas literárias.

Esta parte completará o percurso realizado desde o início da tese. A situação de Aluísio Azevedo ao esconder a relação de *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca* com um gênero de literatura de crime torna compreensível o esquecimento atual generalizado da publicação dessas histórias. Elas não estavam empoeirando nas estantes da *Biblioteca Nacional* por acaso. Mesmo que exibissem características óbvias de sucesso de público, elas definharam nas prateleiras da atualidade.

PARTE I - PERSONAGENS

Through all grades of society the evil influences of a desire to enrich oneself at the expense of others is manifested; through all classes of humanity, the greed of gain, the ambition to be rich without labor, or the disposition to yield to passions – which in weak natures are uncontrollable – are lamentably apparent; and the Detective is required to mingle with the dissimilar, and often desperate, natures, which compose this great army of Law Breakers which now infest the community. In my extended experience, I have frequently been an actor in episodes which partaken of the elements of both Tragedy and Comedy, some of them startling in their nature, and with a deep infusion of the pure romance life; while others have often caused the eyes to twinkle with merriment and the lips to curl with a smile at the humorous side of various scenes that would from time to time presented to my view.”¹¹

“Apareceu no nordeste paulista a figura sinistra de Dioguinho, o mais audacioso e sanguinário bandido que ilustrou a crônica e os anais forenses do estado de São Paulo.”¹²

¹¹ Allan Pinkerton. “Preface”. *Professional thieves and the detective*. New York: G.W. Carleton & Co., Publishers, 1880, p. VI.

¹² João Guião. *Dioguinho. Crônica de um bandido no oeste de São Paulo*. São Paulo, 1954. (1ª edição de 1901). Publicado sob a forma de folhetim no *Correio de Jau*.

Capítulo 1

Investigadores

Enrico Ferri, jurista italiano, reunia no livro *Os criminosos na arte e na literatura*¹³ os resultados de uma conferência realizada em diversas cidades italianas e Bruxelas entre os anos de 1892 e 1895. O tema era a representação dos criminosos na arte e, principalmente, na literatura contemporânea, fazendo uma “crítica psicológica dos criminosos descritos pelos artistas”, apoiado pela “observação científica e positiva”.¹⁴ Formado pela escola italiana de Lombroso e defensor, portanto, da antropologia criminal,¹⁵ a perspectiva de análise nessa obra era notar “até que ponto soube a intuição artística prever ou seguir as noções tão penosamente adquiridas pela experiência científica, acerca da verdadeira natureza dos crimes e dos criminosos”.¹⁶ Em determinado momento, faz a análise do “romance judiciário”, definido da seguinte maneira:

“Émile Gaboriau foi o inventor d’um certo gênero de romances judiciários, depois imitados, e muito em moda há alguns anos. Os folhetins dos jornais e as coleções de leitura tinham encontrado aí um rico veio de emoções artísticas a explorar no grande público.

Nesta espécie de obras, o criminoso é quase sempre relegado para o segundo plano: figura como um acessório, um manequim necessário à representação d’um crime misterioso, porque o verdadeiro protagonista é o polícia, o agente astuto genial e sutilmente lógico, possuindo um faro

¹³ Enrico Ferri. *Os criminosos na arte e na literatura*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1923, 3ª. edição. (1ª edição em francês, 1895). Segundo o prefácio da segunda edição, feita em 1902, ele pôde alcançar sucesso entre o público internacional em grande medida pela língua francesa.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 12.

¹⁵ Enrico Ferri foi um “inovador”: “Ele apóia-se no positivismo antropológico, mas, ao mesmo tempo, tenta realizar uma síntese entre as idéias da nova escola e o ponto de vista da escola sociológica. Seu livro, *I nuovi orizzonti del Diritto et della procedura penale*, foi traduzido para o francês sob o título significativo de *Sociologie criminelle* (1892)”. Segundo Pierre Darmon. *Médicos e assassinos na Belle Époque. A medicalização do crime*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 146-7. Em 1908, Enrico Ferri veio no lugar de Lombroso à América do Sul, inclusive ao Brasil, para uma série de conferências. *O Comércio de São Paulo* resume-as, elogiando o professor e jurista italiano. “Segunda conferência”. *O Comércio de São Paulo*, 01.11.1908.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 12.

especial para descobrir um criminoso, entre indícios vagos, insignificantes na aparência.”¹⁷

Analisando o criminoso em diversas obras literárias, Ferri considera que “o público se fartou” desse tipo de romance, pois, segundo ele, “não contém uma representação verdadeira das paixões criminosas”, e o “enredo engenhoso é quase sempre o mesmo”.¹⁸ Independente da opinião de Ferri sobre o valor positivo ou negativo de determinados romances é relevante a referência ao termo “romance judiciário” e ao autor que foi o seu grande representante.

Com muito sucesso na França dos anos 60 do século XIX, Émile Gaboriau era conhecido do público brasileiro. Segundo Hallewell, ele figurava entre os autores franceses mais traduzidos no Brasil.¹⁹ Marlyse Meyer apresenta-o ao lado de Ponson du Terrail, inventor do famoso Rocambole: “(...) O então não menos célebre e não menos *dandy* Gaboriau, criador de m. Lecoq da série *L’Affaire Lerouge*.”²⁰

Dominique Kalifa, no instigante estudo sobre as narrativas de crime na França da Belle Époque, aponta que a obra de Gaboriau “permanece profundamente composta, associando ao princípio dedutivo de intermináveis divagações e narrativas retrospectivas, a relação ao melodrama tradicional”.²¹ Segundo o autor, mesmo *L’Affaire Lerouge*, que tem um início bastante “policial”, apresenta em um dos capítulos uma intriga sentimental.²² Segundo Kalifa, a sua obra era “híbrida” e “um exemplo perfeito daquelas formas transitórias onde o ‘policial’ aparecia progressivamente do ‘popular’”. Na França, muitos autores, em geral sob a forma de folhetim, seguiam a “brecha” aberta por Gaboriau e lançavam narrativas que seguiam o perfil do romance judiciário.²³

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 87.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 92.

¹⁹ Entre Julio Verne e Xavier de Montépin. Laurence Hallewell. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, Edusp, 1985, p. 137.

²⁰ Marlyse Meyer. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 107.

²¹ Dominique Kalifa. *L’encre et le sang. Récits de crime et société à La Belle Époque*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 30. Agradeço a indicação desse autor feita por Marcos Luiz Bretas. As citações em línguas estrangeiras foram traduzidas para esta tese.

²² Dominique Kalifa. *Idem, ibidem*, p. 30. Aspas em “policial” no original. *L’Affaire Lerouge* foi publicado e traduzido pelo *Correio Pernambucano* em 1871: Émile Gaboriau. *Processo Lerouge*. Recife: Correio Pernambucano, 1871.

²³ *Idem, ibidem*, p. 31. Segundo Dominique Kalifa: Adolphe Belot. *Le Drame de la rue de la Paix*, 1886; Eugene Chavette. *La Chambre du crime*, 1875 e *La Bande de La belle Alliette*, 1882; Pierre Zaccane. *L’Incunnu de Belleville*, 1881 ; Constant Guérout. *L’Affaire de la rue du Temple*, 1880. Constant Guérout foi traduzido para a *Gazeta de Notícias* que, a partir de fevereiro de 1876 publicava *O regresso de Rocambole* que havia “aparecido pela primeira vez no folhetim da *Petit Presse* em 18 de novembro passado”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro,

Provavelmente em decorrência de sua fama, Garnier, no ano da morte do autor, 1873,²⁴ publicou dois romances de Gaboriau: *O crime de Orcival* e *a Corda na garganta*. O periódico ilustrado *O Mosquito*, na seção inicial de agradecimentos, dispensava comentários sobre a tradução d'*O crime de Orcival*, pois se tratava de um “romance de Gaboriau, autor já bem conhecido”.²⁵ Ao mesmo tempo, o *Diário do Rio de Janeiro* exibia no espaço do rodapé *Vida Infernal*,²⁶ reafirmando a sua aceitação entre os leitores brasileiros.

A tradução de autores estrangeiros era prática comum nos jornais brasileiros do século XIX. Se havia o interesse em não pagar direitos autorais aos seus autores, havia também a intenção de buscar leitores a partir de uma referência de leitura e de autores já existente na Europa e, mais especificamente, na França. Neste sentido, “um autor já bem conhecido” e que, por isso, dispensaria comentários, pode ser indicativo de que existia um lugar estabelecido para os romances de Gaboriau no Brasil.

As obras de Gaboriau eram simultâneas ao sucesso do *Le Petit Journal* na França (anos 1860), jornal que teve publicações suas e de Ponson du Terrail alternadamente.²⁷ Periódico de apelo popular, foi o responsável pela criação dos *fait divers*, que eram o seu grande chamariz, ao lado do folhetim.²⁸ Segundo a pesquisadora Marlyse Meyer, era “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo”.²⁹ Dominique Kalifa remete a sua criação ao contexto político da década de 1830, mas aponta uma tradição mais antiga, vinculada aos *canards* de variedades do século XVIII.³⁰

Este tipo de produção apresentava temas e formas semelhantes e as obras de Gaboriau estavam circunscritas a este contexto, ou seja, circulavam em um mesmo meio e eram dirigidas aos mesmos leitores. Esse escritor começou a carreira como secretário de Paul Féval, que o inspirou na criação da sua mais famosa personagem, Monsier Lecoq. Paul Féval

29.01.1876. *Novas façanhas de Rocambole*, desta vez assinado por Ponson du Terrail, era publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro a partir de 10.01.1877.

²⁴ Larousse Universel. *Nouveau dictionnaire encyclopédie*. Tome Premier. Paris : Librairie Larousse, 1922, p. 958.

²⁵ *O Mosquito*. Rio de Janeiro, 6.12.1873.

²⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Entre 05.05.1873 e 17.12.1873.

²⁷ Marlyse Meyer. *Op.cit.* p. 107.

²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 97-8.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 98.

³⁰ Dominique Kalifa. *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005, p. 137 e Dominique Kalifa. *Op.cit.*, p. 19.

escreveu *Les Mystères de Londres* (1844) e *Les Habits Noir* (1863), série de narrativas que retratava um grupo de ladrões – uma “gang” de reconhecidos assaltantes, em que um deles, chamado Lecoq, era esperto, inteligente e astuto.³¹

Criminosos tomavam parte importante do enredo de diversas obras nesse período. Segundo Murch, estes romances eram, na maior parte das vezes, sensacionais e considerados como literatura inferior e de baixa qualidade. Havia “um senso de drama e suspense, uma preferência para assuntos envolvendo crimes sensacionais, um interesse especial pelos criminosos e pela forma como eles eram unidos”.³² Neste sentido, o *Le Petit Journal* e os *fait divers* puderam rapidamente se estabelecer como um tipo de leitura bastante reconhecida, já que existia uma produção de sucesso em obras literárias que traziam eventos sensacionais como objeto da narrativa. Entre eles, os criminosos figuravam como elementos bastante importantes.³³

Dominique Kalifa aponta para uma questão relevante em relação aos periódicos franceses que publicavam ao mesmo tempo os “romances de crime” e os *fait divers*: “A apresentação de numerosos romances, freqüentemente ambíguos, contribui para dissipar a sua condição: reportagem ou ficção? Ao contrário, os *faits divers*, freqüentemente qualificados, aliás, de romances, encontram-se sob a forma de Memórias no rodapé dos jornais”.³⁴ Esta situação era comum nos jornais brasileiros, onde o limite entre reportagem e ficção era, muitas vezes, tênue e confuso. Assim, narrativas romantizadas de crime com cortes diários equivalentes aos apresentados pelos romances de pé de página eram publicadas no espaço do noticiário. Um bom exemplo está em *O crime no Paço Imperial*, que circulou no jornal *O Estado de São Paulo* no ano de 1890.³⁵

A literatura de folhetim traçada por romances longos, muitas vezes ocupando o espaço do rodapé por anos, chegava ao Brasil quase ao mesmo tempo em que era publicada na França. Pelo menos no que se refere aos folhetins, como se pode notar pela tradução de

³¹ Alma Elizabeth Murch. *The Development of the detective novel*. New York: Philosophical Library, 1958, p. 116.

³² *Idem, ibidem*, p. 50. As informações sobre Paul Féval foram extraídas desse trabalho.

³³ Os crimes de sangue nos anos finais do século XIX eram reconhecidos como sensacionais no Brasil. Ver o meu mestrado sobre o assunto. Ana Gomes Porto. *Op. cit.*.

³⁴ Dominique Kalifa. *L'encre et le sang...*, p. 34.

³⁵ Sobre o assunto ver o meu mestrado Ana Gomes Porto. *Op.cit.*, especialmente o capítulo 1.

Mistérios de Paris de Eugène Sue entre 1844 e 1845³⁶ por Justiniano José da Rocha. A tradução era quase simultânea à publicação do folhetim na França e foi feita em paralelo ao *Conde de Monte Cristo*.³⁷ O próprio Justiniano José da Rocha escreveu um livro com um título bastante singular: *Os assassinos misteriosos ou a paixão dos diamantes* (1839) que, segundo Barbosa Lima Sobrinho, foi o precursor do folhetim no Brasil.³⁸

Criminosos (ou vilões), perseguições e mistério eram comuns na literatura folhetinesca. Embora já predominasse certa aura de suspense (característica que surgia vinculada à técnica dos cortes diários), Émile Gaboriau e a criação do agente Lecoq faziam diferença em relação aos outros escritores franceses de sua época e anteriores. Mesmo existindo um grande espaço para crimes e criminosos nos folhetins franceses que circulavam no Brasil, apenas algumas partes podiam ser consideradas como literatura de crime. Na década de 1870 era marcante a influência que o romance judiciário passara a ter nos autores de longas narrativas de folhetim. O diferencial de Gaboriau e dos romances judiciários estava na centralidade de suas narrativas na detecção do crime e não apenas no criminoso.

De acordo com Murch, Gaboriau foi o primeiro escritor que se utilizou deste tipo de construção narrativa.³⁹ Até então, a tendência européia estava em realizar histórias que se centravam no criminoso, muitas vezes relatando as suas proezas de maneira romantizada. De fato, a publicação de uma literatura de crime no Brasil era uma miscelânea de formas narrativas distintas, que lidavam com proezas romantizadas de bandidos ou se fixavam em histórias infundáveis aos moldes do folhetim. Uma personagem que representasse o investigador não era generalizada nas narrativas, mas ficava patente a sua existência. Assim,

³⁶ Vitorino ressalta a receptividade do público em relação às obras de Eugène Sue no Brasil. Este interessante artigo mostra algumas formas de apreensão de leitura através da análise de alguns artigos publicados por um tipógrafo no *Jornal dos Typographos* da década de 1850: “Não foi à toa que os artigos sobre os livros de Eugène Sue foram publicados no Jornal do Typographos, pois além de este jornal ser no período financiado e editado exclusivamente pelos compositores tipográficos, havia neste periódico um cruzamento entre o mundo da escrita e o mundo do trabalho que ocorria na profissão dos tipógrafos e era tema de fundo para os comentários das obras de Sue. Artur José Renda Vitorino. “Leitores e leituras de romances franceses em nossas plagas imperiais.” Em *Cadernos Ael. Literatura e imprensa no século XIX*. Campinas, SP: Unicamp/IFCH/AEL, 2002, p. 83.

³⁷ Laurence Hallewell. *Op.cit.*, p. 139.

³⁸ O próprio autor considera o livro uma “tradução livre do francês”, ou seja, em algumas passagens Justiniano José da Rocha traduziu, em outras inseriu comentários próprios, reduziu algumas circunstâncias, ampliou outras. Em Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance folhetim (1839-1870)*. Brasília: Editora UNB, 1997, p. 58.

³⁹ A pesquisadora Alma Elizabeth Murch tem como objetivo descobrir como se desenvolveu o romance policial e apenas por este motivo se volta ao escritor francês. Porém, naquele momento em que o romance policial ainda não existia, Gaboriau era famoso por outros motivos. Portanto, embora a pesquisadora forneça informações importantes, relevemos o interesse em chegar ao romance policial e imaginemos um meio literário em que este tipo de produção ainda não existia.

algumas narrativas forneciam mais espaço para as ações dos investigadores, enquanto outras se fixavam mais no crime e no criminoso. Mesmo assim, a influência do romance judiciário era visível.

Um anúncio na *Gazeta de Notícias*, em 1876, elucida a presença do romance judiciário no Brasil. Ao publicar a primeira parte d' *O Ventríloquo*, de Xavier de Montépin, uma pequena nota de propaganda do novo folhetim, que iria ocupar muitos meses do jornal, dizia o seguinte:

“No *Ventríloquo*, Xavier de Montépin além das peripécias em que é fértil a sua imaginação, faz o romance judiciário, à imitação de Gaboriau. Logo aos primeiros capítulos, fica presa a atenção para um fato criminoso envolto em grandes mistérios, que hábeis agentes de polícia conseguem descobrir.”⁴⁰

Os longos romances de Xavier de Montépin possibilitavam a inserção de formas narrativas que se adequavam ao gosto dos leitores. Escrever uma parte inicial “à imitação de Gaboriau” mostra que esse tipo de narrativa – o romance judiciário – era reconhecido como algo derivado das suas produções, tornando-o uma referência do gênero. Além disso, apontava para um novo fato: os grandes e famosos folhetinistas eram apresentados como escritores que adaptavam as suas histórias para que tivessem mais sucesso entre os leitores. O romance judiciário chamava a atenção do leitor brasileiro e era motivo de destaque no anúncio do folhetim de Xavier de Montépin.

O termo “detective novel”, de acordo com o estudo de Murch, remete-se às histórias de Gaboriau, que era reconhecido na França, como o constituinte de um novo gênero, ao qual seu editor, Dentu, deu-lhe o nome de *romans judiciaires*: “O uso público rapidamente transformou o termo para o mais apropriado *romans policiers*, que tem sido usado desde então para todo enredo de crime e detecção, independente da presença de um herói policial ou não”.⁴¹ Esse “novo gênero” tinha a especificidade da centralidade da narrativa em um exercício mental, feito a partir de fatos observáveis, que gerava a solução de um complicado crime ou mistério.

Gaboriau criava, naquele momento, histórias com um perfil folhetinesco e agradável ao leitor, mas que se diferenciava do típico *roman feuilleton* por ser focada na detecção e não no

⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27.12.1876.

⁴¹ Elizabeth Murch. *Op.cit.*, p. 244, grifos no original.

crime ou criminoso.⁴² *L’Affaire Lerouge* (1863) é considerada a primeira novela que utiliza esse tipo de construção narrativa. Outros autores, entre eles Balzac e Ponson du Terrail, já haviam criado personagens que solucionavam crimes como Rocambole, que desvendava intrincados mistérios.⁴³ Mas seria apenas com as histórias de Gaboriau que o romance judiciário seria reconhecido como um tipo de narrativa diferenciada.

O agente, porém, não era um homem comum. Na tradução da Garnier de *O Crime de Orcival*, Lecoq rememora o seu passado. Ele trabalhava como calculista para um astrônomo:

“(…). Meu espírito fértil em combinações apresentava-me uns projetos, qual deles o mais praticável. Causar-lhes-ia espanto, se lhes contasse metade somente do que eu imaginava nesse tempo. Acreditem que se existissem muitos ladrões da minha força, seria preciso riscar do dicionário a palavra – propriedade.

As precauções, bem como os cofres fortes, seriam inúteis. Felizmente para os ricos, os malfeitores de Paris são uns idiotas.

(...)

Eu mesmo um dia tive medo das minhas idéias. Tinha inventado uma operação, por meio da qual se roubariam duzentos mil francos a qualquer banqueiro sem perigo algum. De modo que, disse-me um dia, se isto assim continua, momento virá, em que da idéia passaria naturalmente à execução. Eis porque, sendo honesto e querendo forçosamente utilizar a aptidão com que me tinha mimoseado a natureza, oito dias depois, despedia-me do astrônomo e entrava na prefeitura. Com medo de tornar-me ladrão, fiz-me agente de polícia.”⁴⁴

A questão se voltava para a discussão da vocação. Como menciona Lecoq: “Mais vale ser sapateiro, se se não tem vocação”.⁴⁵ E o seu talento natural estaria em exercer as “faculdades de cálculo e dedução”.⁴⁶ Portanto, delimitado pela sua natureza, Lecoq tinha anseios que o levariam a cometer crimes. Assumia a profissão de agente de polícia como a forma de exercer uma capacidade intrínseca ao seu caráter que não poderia ser reprimida. Segundo a citação ele poderia optar apenas por duas “profissões”: ladrão ou agente de polícia.

Se um elemento hereditário determinava as ações humanas, Lecoq tinha uma “tara” bem específica: um “espírito fértil em combinações”. Lombroso, ao escrever o *Homem de*

⁴² *Idem, ibidem*, p. 58.

⁴³ “A ressurreição de Rocambole” traz o personagem como um agente. Ver Alma Elizabeth Murch. *Op.cit.*, capítulo VII. Ver, também, Marlyse Meyer. *Op.cit.*. e Dominique Kalifa. *L’encre et le sang...*, p. 30. As aventuras de Rocambole foram produzidas entre 1857 e 1870.

⁴⁴ Emilio Gaboriau. *O crime de Orcival*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873, p. 122.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 121.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 122.

gênio, concluía que entre o gênio e o criminoso não havia uma diferença tão grande⁴⁷ e ambos poderiam apresentar características anormais. A questão central estava em um comportamento fora do normal, um desvio de personalidade. No caso de Lecoq, as suas idéias engenhosas revelavam um comportamento excêntrico e um “gosto” em se sentir superior aos colegas da polícia e da justiça. Ele precisava do “enigma indecifrável” para mostrar a sua força e, ao falar sobre o assunto com os colegas na casa de Orcival, “chispas de fogo saíam-lhe dos olhos”:⁴⁸ a personagem já estava transformada e ansiava pelo “enigma”.

Porém, ao chegar à casa onde havia ocorrido o crime, criava a desconfiança no juiz formador de culpa em relação à sua verdadeira identidade. Ele vinha disfarçado de “homem da província” e chegara duas horas antes. Assim que o juiz, Sr. Domini, começava a contar-lhe o que já sabia até então, Lecoq respondia que já conhecia aquelas informações, pois havia se misturado aos curiosos e indagado sobre o crime. Portanto, gostaria de passar adiante e ver o local do crime para realizar novas pesquisas: “E satisfeito com o efeito produzido, o Sr. Lecoq engoliu uma pastilha”.⁴⁹

Em Gaboriau vislumbra-se a presença marcante do agente de polícia com a capacidade de desvendar crimes através do exercício intelectual, disfarces e pesquisas minuciosas no local do crime. A personagem era apresentada com comportamentos que chocavam os próprios homens da justiça. A partir de uma imagem contestadora das práticas estabelecidas de interrogatórios, muitas vezes intimidadores, Lecoq inseria valor à capacidade de descobrir o criminoso através de indícios que não eram considerados importantes. Assim, comentava com o pai Plautat (juiz de paz de Orcival) que se tornou solidário aos seus métodos: “Temos um sistema, mas o sr. Domini também tem um, e que é baseado sobre fatos materiais, enquanto que o nosso baseia-se em sensações muito discutíveis.”⁵⁰

Aquilo que fornecia poder ao genial policial era a sua natureza de descobrir o criminoso a partir de formas inusitadas. Estas formas eram reconhecidas como sendo unicamente dele, Lecoq, que era um homem mais esclarecido para seguir o caminho do

⁴⁷ Pierre Darmon. *Médicos e assassinos na Belle Époque. A medicalização do crime*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 59 comenta essa obra de Lombroso. Segundo o próprio Lombroso: “Não se pode entretanto negar que, aqui e acolá, existem criminosos dotados de um verdadeiro gênio, homens que criam novas formas de crime, verdadeiros inventores do mal”. Cesare Lombroso. *O homem delinqüente*. (Tradução baseada na 2ª edição francesa). Porto Alegre: Ricardo Lenz, 2001, p. 444.

⁴⁸ Emilio Gaboriau. *Op.cit.*, p. 121.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 60.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 121.

criminoso. Para que essa característica se tornasse verdadeira, entretanto, ele deveria agir como um criminoso.

Os motivos de sucesso do romance judiciário eram, em grande medida, consequência da construção de uma personagem heróica que competia com o criminoso em relação ao crime. De fato, o romance judiciário fornecia uma centralidade no desvendamento do crime, embora mostrasse, ao longo da história, um processo de criação de uma personagem que muito se assemelhava ao próprio criminoso, ou a um determinado criminoso idealizado. Portanto, os métodos indiciários, as provas visíveis apenas ao investigador, eram relevantes porque estavam ligadas à imagem daquela personagem excêntrica e capaz de combinações mentais que lhe forneciam a inteligência e o poder do criminoso. O investigador e herói da narrativa era, portanto, feito à imagem do criminoso.

Data do início do século XIX a compilação sistemática de lendas e baladas cujo tema central eram os bandidos. Hobsbawm afirma que estas histórias derivavam de uma existência real de bandidos no final do século XVIII e foram decorrência de uma cultura oral imortalizada por cronistas e poetas.⁵¹ Ginzburg ressalta que, a partir do final do século XVIII, houve uma “verdadeira ofensiva cultural da burguesia”,⁵² que se apropria do saber de artesãos e camponeses, codificando-os sob a forma escrita. Esta “coletânea sistemática”⁵³ teve um número de leitores cada vez mais crescente e o livro passou a ser essencial para o acesso a determinadas experiências, sendo as formas romanceadas centrais nesse processo. Ernest Mandel, apesar de não mencionar o romance judiciário, conclui que o moderno romance policial deriva da literatura popular sobre os “bons bandidos”. Se inicialmente esta tradição perdurou nos contos folclóricos, canções e formas de conhecimento oral, ela foi consolidada através de romances de autores ligados à burguesia.⁵⁴

As observações dos estudiosos apontam para o fato já esperado. Embora Ferri, de certa forma, critique o romance judiciário pela centralidade no “agente astuto e genial”, não deixa de ressaltar que “uma laboriosa instrução judiciária excita a atenção do leitor”⁵⁵ e que “estes

⁵¹ Salvo algumas exceções, como é o caso de Robin Hood, embora não exista fonte alguma que afirme a sua existência. Eric J. Hobsbawm. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975, p. 129-30.

⁵² Carlo Ginzburg. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. *Em Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 167. Ginzburg está interessado na popularização do paradigma indiciário através dos romances.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 168.

⁵⁴ Ernest Mandel. *As delícias do crime. História social do romance policial*. São Paulo: Busca vida, 1988.

⁵⁵ Enrico Ferri. *Op.cit.*, p. 87.

romances dão uma idéia, senão muito fiel ao menos aproximada, das manobras da polícia e dos bastidores dos tribunais”.⁵⁶ O romance judiciário não era apenas a demonstração de técnicas incríveis de desvendamento do crime. Naquele momento histórico em que as histórias romantizadas de criminosos se misturavam aos *fait divers*, aos romances feitos de cortes diários e muito suspense, a existência de uma personagem imbuída de características heróicas era fundamental. Como já dizia Ferri, o “protagonista é o polícia”. Porém, não um “polícia” qualquer, mas aquele que podia se equiparar aos heróicos (e desviantes) bandidos legendários. Em paralelo a essa característica, insinuava-se nas obras de Gaboriau uma forma narrativa que se centrava nos bastidores dos Tribunais.

Assim, em meio a técnicas de investigação praticamente ininteligíveis às outras personagens (e talvez ao leitor), o agente brilhante se destacava pela sua perspicácia em desvendar o crime e prender o criminoso. Porém, não se desvinculava a técnica de investigação do investigador: ela não era algo objetivo que qualquer um pudesse assimilar. Ao contrário, era dependente da personagem, era uma vocação pessoal e estava intrínseca à sua personalidade.

Os leitores brasileiros tinham acesso a essas informações através das traduções. Dominavam o jargão que rodeava as histórias de crime, conheciam o romance judiciário, os agentes, os meandros da justiça francesa. Em “O assassino de Marieta” – primeira parte de *O Ventríloquo* – existe, no decorrer da narrativa, uma explicação mais detalhada do romance judiciário. Essas narrativas teriam influenciado uma importante personagem, Jobin, o agente de polícia, que as “devorava” nos seus anos de juventude. Essa personagem tem papel central na descoberta do assassino:

“O leitor deve estar lembrado que foi por esse tempo que surgiu na literatura o romance judiciário, com um êxito imenso.

Penas delicadas, descrevendo com arte as múltiplas peripécias dos dramas que tem seu desfecho no tribunal do júri, estimularam o público já um tanto enfasiado.

Como era natural, o herói dessas hábeis narrativas em que um interesse pungente aumentava a cada linha, e metia, por assim dizer, a faca aos peitos do leitor (relevemos a expressão) foi o agente de polícia, seguindo uma pista, sem hesitar no meio do labirinto de um trama sombrio e complicado, desmascarando o criminoso apesar da sua astúcia diabólica, e salvando o ‘inocente’ designado por falsas aparências à vindita das leis”⁵⁷

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 92.

⁵⁷ “O assassino de Marieta”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11.01.1877.

“O assassino de Marieta” tem como eixo central do enredo um duplo assassinato – de Marieta e seu pai. Envolto no mistério e descrito como um crime violentíssimo começavam as investigações com a busca de testemunhas, de pistas e da “decifração do enigma”. Tanto essa definição de romance judiciário como àquela indicada por Ferri apontam para a relevância da criação de uma personagem que podia se equiparar ao bandido na sua “astúcia diabólica”. Forças que não eram derivação de esforço físico, mas sim de elaboração mental sobre os passos do criminoso antes, durante e depois do crime. As “pesquisas” de Lecoq caminhavam nesse sentido.

Em “O assassino de Marieta” nota-se, porém, outra explicação para o romance judiciário. O trecho acima chama a atenção para um tipo de narrativa que descrevia crimes que iam para o Tribunal do Júri. Principalmente nas últimas décadas do século XIX, a crônica judiciária destacava-se como um gênero de narrativas sobre os julgamentos. Dominique Kalifa aponta para uma profissionalização, a partir da década de 1880, de uma “escrita jornalística que fundava sua estratégia precisamente sobre a capacidade de dizer a ‘verdade’”.⁵⁸ Essa forma de narrar estava nos jornais, nos *fait divers* e em periódicos especializados como a *Gazette des Tribunaux*, ou as crônicas de Albert Bataille no *Figaro*, reconhecido como o mais famoso cronista judiciário.⁵⁹ Esse tipo de narrativa tinha um caráter aparentemente informativo e se firmava como um gênero que buscava uma isenção de opinião, mostrando que dizia o que aconteceu, ou seja, a “verdade”.

Com efeito, não era bem isso que acontecia. A leitura de uma crônica desse tipo mostra que havia uma recorrência evidente a recursos literários e o caráter informativo era moldado para tornar a leitura mais agradável. O romance judiciário não se distanciava deste tipo de narrativa e possivelmente os seus leitores eram os mesmos que se interessavam pelos julgamentos. O diferencial do romance judiciário foi a centralidade na figura do investigador, amador ou profissional.

Portanto, havia uma complexidade maior de sentidos fornecidos ao romance judiciário que não aquele que o relacionava ao moderno romance policial e ao agente genial que desvendava um crime misterioso. O romance judiciário apresentava aproximações com produções jornalísticas sobre crimes cotidianos, assim como com essas crônicas dos tribunais.

⁵⁸ Dominique Kalifa. *Crime et culture...*, p. 137.

⁵⁹ Idem, *L'encre et le sang...*, p. 277.

O gênero chegou ao Brasil através do grande número de traduções em formato de folhetim e livro. Além disso, gerou inúmeras derivações em traduções ou narrativas brasileiras, decorrência de encontros casuais com o termo nas páginas de jornais que falavam com uma total sem cerimônia desses romances, quase familiarmente, como se fossem conhecidos de longa data. E, quando achamos que o limite está em alguns anúncios impressos, encontramos o nome do mais reconhecido autor do gênero, Émile Gaboriau, em edições do não menos conhecido livreiro-editor Garnier.⁶⁰

Mas o limite do “certo gênero de romances judiciários”, como já disse Ferri, parece infinito. Assim, se o objetivo não é entender o desenvolvimento do romance policial, como fez Murch, nem mesmo mostrar a imensidão folhetinesca do século XIX, como Marlyse Meyer, mas entender e situar uma produção ficcional de narrativas de crime publicadas e produzidas no Brasil desde o século XIX deve-se passar pelas crônicas judiciárias.

Nos jornais brasileiros, provavelmente influenciados pela imprensa francesa, as crônicas judiciárias eram comuns a partir do final do século XIX. Descreviam com minúcias algumas sessões de julgamento e se apresentavam como relatos fiéis dos eventos. Algumas vezes, contavam em detalhes os debates entre os advogados e denunciavam a empolgação da assistência. Na década de 1870 no Brasil, as crônicas judiciárias não eram uma forma comum nos jornais. Alguns crimes, entretanto, já eram foco da atenção pública. Mais adiante, veremos um caso ocorrido em 1876 que, apesar de não se intitular como “crônica do Tribunal” ou algo do gênero, apresentava com detalhes o julgamento e os eventos que levaram ao crime.

O acompanhamento das sessões do Tribunal gerava, também, a publicação de algumas peças do processo, assim como o debate entre os advogados. O crime de Pontes Visgheiro, ocorrido em 1873, foi publicado dessa maneira, transformando-se em um pequeno livro que narrava o caso.⁶¹ Portanto, no Brasil havia uma familiaridade com narrativas desse gênero através da imprensa cotidiana ou dos semanários e também pela publicação de alguns julgamentos. As narrativas eram feitas no ritmo folhetinesco, cotidianamente e às pressas. Decerto, o leitor, deparando-se com a referência aos “dramas do Tribunal” em “O assassino de

⁶⁰ Apenas nas traduções de Garnier aparece o nome “Emilio”. Em outras informações o autor é tratado por Émile, forma que optei para as citações do escritor.

⁶¹ Sobre o crime de Pontes Visgheiro, ver a segunda parte da tese.

Marieta”, não os estranhasse. Sem dúvida, a influência das crônicas produzidas na França era visível.

Georges Claretie foi um escritor francês de crônicas do Tribunal que, no início do século XX, recorria a uma tradição de cronistas do mesmo feitio ainda no século XIX. A relação com a imprensa era fundamental, segundo nos conta o prefaciador daquelas crônicas, Raymond Poincaré, em muito se remetendo a Bataille, um famoso cronista do século XIX francês. Para reforçar a proximidade entre o “romance judiciário” e a “crônica judiciária”, as edições de Albert Bataille – *Causes criminelles et mondaines* - eram publicadas pelo mesmo editor de Émile Gabouriau, Edouard Dentu.⁶² Bataille era responsável, também, pela coluna dos tribunais no *Figaro* e tinha uma relação bastante estreita com o jornalismo. Claretie se tornaria uma espécie de herdeiro de Bataille, o qual: “reconstituía, com uma arte incomparável, todas as cenas cômicas ou trágicas que se desenrolaram cotidianamente no Palácio. Ele desenhava com traços seguros, as fisionomias dos acusados ou das testemunhas; ele analisava, com uma imparcialidade divertida, os acusados e os advogados”.⁶³

O livro – *Drames et comédies judiciaires. Chroniques du Palais* – refere-se ao ano de 1909 e está dividido em partes que trazem os meses do ano como título – para cada mês existem crônicas selecionadas pelo autor como cenas notáveis do Tribunal. Claretie, segundo Poincaré, conseguiria unir a ciência do advogado e a vivacidade do escritor, além de “reproduzir, como um cinema falado, as mais interessantes peças judiciárias do ano que acabava”. Havia os crimes de grande repercussão, normalmente sangrentos, mas estes não eram os únicos que tomavam parte da edição. Situações irônicas e estranhas também ocupavam as páginas do ano judicial de Claretie, como foi o caso da reclamação do diretor de uma escola contra um pai que não queria pagar o trimestre do curso do filho, pois afirmava que ele se distraía com a “dama da frente”:

“Ninguém conhecia seu nome. Chamavam-na a ‘dama da frente’. E os alunos da segunda classe da Instituição *Sainte-Marie* sabiam somente que ela era muito bonita e loira. Nos dias de sol, na hora da aula, ela aparecia na janela como uma personagem de uma serenata, e imediatamente todas as pequenas cabeças que

⁶² Entre as suas obras, Ferri cita as *Causas criminais e mundanas de 1886*. Paris, 1887. Em Enrico Ferri. *Op.cit.*, p. 154. Segundo Dominique Kalifa. *L'encre et le sang...*, *Cause mondaines et criminelles* de Bataille foram publicadas entre 1881 e 1898 e são a reunião das crônicas do autor publicadas no *Figaro*.

⁶³ George Claretie. *Drames et comédies judiciaires. Chroniques du Palais. 1909-1910*. Paris: Berger-Levrault et C. Éditeurs, 1910.

estavam debruçadas sobre os dicionários, se elevavam para contemplar a dama da frente. Para estes jovens colegiais, todas as deusas loiras ou morenas da antiguidade, de corpo marmóreos, olhos cor do mar, pareciam encarnar a dama misteriosa que, da sua janela, olhava os automóveis passarem. Assim que as cortinas de mousseline se abaixavam, e a visão da beleza desaparecia, os jovens ‘colegiais’ sonhavam Galatéia fugindo entre os salgueiros e, quando, com um gesto gracioso a ‘dama da frente’ soltava os seus cabelos, eles pensavam nos braços brancos de Antígona levando uma ânfora. A desconhecida era atraente como um mistério. Nos dias de chuva, era um desespero. A janela ficava fechada e a versão do latim parecia mais difícil e o tema, mais duro. Mas quando as cortinas se elevavam, as margens dos dicionários ou dos tratados de álgebra se cobriam de sonetos e baladas dirigidas à ‘dama da frente,’ que não desconfiava de nada.”⁶⁴

O trecho dessa crônica é revelador do conteúdo que o leitor encontraria pela frente. Como uma descrição cotidiana de eventos do Tribunal, esse caso diverge de outros bem mais longos que descreviam um crime brutal, sanguinolento. Nas palavras do cronista sobressai a construção do episódio como ele deve ter se passado, ou seja, descrevia a situação possível vivida pelos alunos ao se depararem com a esplêndida mulher que ficava na janela em frente ao colégio. Da mesma forma, narrava a tristeza que solapava os alunos nos dias de chuva, em que ela se ausentava, tornando as lições mais árduas. Com certeza, quando o diretor entrou com um processo contra o pai que não se via obrigado a pagar a escola do filho por causa das distrações cotidianas com a bela mulher, a linguagem não foi fantasiosa como essa do trecho citado.

Esse tipo de construção narrativa romanesca em muito se diferenciava daquilo que era realizado no Tribunal. As crônicas podiam transformar casos que não seriam notados no cotidiano dos julgamentos, mas que, floreados com uma linguagem mais apropriada forneciam material aos “dramas e comédias” de Claretie. Portanto, esse tipo de produção não era exatamente um relato informativo dos eventos ocorridos no Tribunal. Com recursos literários óbvios, essas narrativas se aproximavam da linguagem dos romances do rodapé dos jornais. A obra de Claretie era conhecida dos brasileiros, assim como as *Causas criminelles et mondaines* de Albert Bataille.

Alvarenga Netto escrevia as *Comédias e dramas judiciários* que abrangia o período situado entre 1913 e 1933 e fazia uma referência explícita ao título de Georges Claretie, chamando atenção para uma tradição desse tipo de produção: “Na França e em outros países,

⁶⁴ George Claretie. “Janvier”. *Drames et comédies judiciaires. Chroniques du Palais. 1909-1910*. Paris: Berger-Levrault et C. Éditeurs, 1910.

relatos desta natureza, são feitos anualmente, em livros ou revistas. Em Paris tornaram-se célebres as obras de tal gênero de Albert Bataille, Saint Auban e Georges Claretie. Deste tomei emprestado o título ‘Drames et Comedies Judiciaires’”.⁶⁵ O autor afirma que as narrativas são fiéis e marcam um “registro de algumas tragédias ou dramas sensacionais” e não um “estudo de psicologia criminal”.⁶⁶ Algumas são semelhantes à crônica de Claretie e destaca-se o caráter literário que marcava a transcrição de cenas do cotidiano judiciário. Veja-se, por exemplo, “O sorriso de Chin Lin Lé”:

“Chin Lin Lé tinha oitenta anos e vendia amendoim, Lang Fung também velho, vendia ‘nougats’. Ambos eram chineses e habitantes do beco dos Ferreiros. Uma noite, desavieram-se. Chin Lin Lé, calmo, frio, espetou uma faca no coração do patrício. Lang Fung morreu instantaneamente. Quando prenderam Chin Lin Lé, ele sorriu, ao entrar no cubículo da Casa de Detenção, sorriu ainda.

Dia do julgamento no Tribunal do Júri:

Chin Lin Lé está indiferente, álgido. Olha o juiz e sorri. Fala o promotor e ele sorri. Durante a defesa do advogado que lhe deu a Justiça, sorri também. Nada o comove, nada o emociona. Percorre, o olhar vagaroso pela sala do Tribunal. Parece alheado a tudo. Seus lábios estão abertos num constante sorriso. Faz piedade. Tão velhinho...

Os jurados voltam da sala secreta, trazendo a sentença: 24 anos de prisão! Quando o juiz a leu, o chinês sorriu. O intérprete anunciou-lhe, em seguida, a decisão. Chin Lin Lé, não sorriu mais. Duas lágrimas lhe afloraram aos olhos. Chorou...”⁶⁷

Alvarenga Netto era advogado e jornalista e foi nessa condição que participou de alguns julgamentos no Tribunal. O fato de ter acompanhado diversas sessões certamente foi considerado importante para os contemporâneos registrarem a crônica como um relato verídico. A crônica que aborda o conflito entre os dois chineses é um relato que demonstra o estado de um criminoso que não entendia a língua portuguesa e sorria educadamente a tudo aquilo que ocorria em seu redor. Não pela graça, mas pela incompreensão. A narrativa não apresentava nenhum tipo de construção pautada no mistério ou suspense, como ocorria no

⁶⁵ Francisco de Paula Alvarenga Netto. *Comédias e dramas judiciários (crônicas de processos célebres)*. 1913-1933. Rio de Janeiro: Marisa Editora, 1933, p. 10. Um volume sobre causas célebres no Brasil foi feito em 1868. *Causas célebres do Foro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tipografia Perseverança, 1868.

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 9.

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 73-4.

romance judiciário de Gaboriau. Era voltada para o entretenimento e podia-se fazer um paralelo com a popularidade alcançada por algumas sessões do Tribunal.⁶⁸

Segundo os seus autores, a crônica judiciária era um relato da verdade. Porém, as características literárias presentes nesses relatos eram evidentes. A descrição da “verdade”, dos “fatos observados” era a condição inicial para a realização dos “dramas e comédias” do Tribunal. Porém, o caráter de “verdade” nesse tipo de produção era muito específico e estava, inclusive, distante de um relato ou uma descrição dos fatos da maneira como ocorreram. Sem dúvida, os leitores sabiam o que encontrariam nos volumes de Alvarenga Netto, assim como em Claretie e Bataille. Apenas tomar conhecimento dos fatos de maneira sisuda e grave não era o esperado para esse tipo de produção. Ao contrário, havia uma expectativa de encontrar uma narrativa, de certo modo, ficcional: isso não significava, entretanto, que o fato narrado não tivesse ocorrido. O leitor esperava os fatos verídicos e os “dramas e comédias do Tribunal”. Porém, queria visualizá-los através de uma narrativa dotada de elementos ficcionais.

Esclarecer o que era a crônica do Tribunal ajuda no seguinte ponto: o romance judiciário era uma derivação desse tipo de narrativa e teve a sua origem na França. Além disso, havia uma mistura ou confusão de significados em relação ao que abordava o romance judiciário, ou seja, poderiam ser histórias centradas na descoberta do crime por um agente ou também descrições romanceadas de cenas do Tribunal.

Outras “causas célebres” de Alvarenga Netto (como por exemplo, *A estrangulada da rua dos Arcos*) possuem um enredo que descreve o desenrolar da investigação. Nesta crônica, o delegado de polícia é descrito como “experiente e inteligente”, “sagaz”, parte de uma “polícia hábil”.⁶⁹ Além da conclusão do caso na justiça com a culpabilidade ou não do criminoso, nesse caso, o desvendamento do crime é elemento central da narrativa. A crônica iniciava com a descoberta do cadáver:

“Um grito desvairado, àquela hora matinal (...) alarmou a todas (...). O grito aflitivo, cheio de angústia, partira de um dos aposentos da casa. A arrumadeira, tendo visto a sua porta mal cerrada, ia fechá-la, quando, olhando para o interior,

⁶⁸ Os autores seguintes comentam sobre o sucesso de alguns julgamentos. Elizabeth Cancelli. *A cultura do crime e da lei (1889-1930)*. Brasília: Editora UNB, 2001; Joseli Maria Nunes Mendonça. *Evaristo de Moraes, tribuno da República*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007; Boris Fausto. *Crime e cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1884-1924)*. São Paulo: Edusp, 2001 (2ª edição).

⁶⁹ Francisco de Paula Alvarenga Netto, *Op.cit.*, pp. 144, 138 e 149, respectivamente.

deparou com um quadro que a horrorizou, fazendo-a soltar a exclamação apavorante. Sobre o leito, vira morta, nua, completamente nua, a moradora do quarto. Tinha as mãos unidas e amarradas por finas cordas. Pelo pescoço e pela boca, passavam-lhe laçadas, também de cordas, cujas pontas estavam amarradas à cabeceira da cama. A morta era a polaca Fryda Meyertall. Fora assassinada.”⁷⁰

O crime foi considerado “de sensação” e teve uma grande repercussão na imprensa que, segundo Alvarenga Netto, acompanhou o resultado das “diligências policiais, para elucidá-lo”.⁷¹ Ao longo da narrativa, que mais se assemelha a um conto, o cronista registra a história de Fryda expondo a sua vida ao leitor de maneira dramática. O delegado tinha papel importante no enredo e era o responsável pelas investigações que, como não poderia deixar de ser, traziam a expectativa da resolução do caso ao leitor. Porém, nada se resolvia até o surgimento de uma carta de confissão de dois salteadores alemães que não tinham nenhuma relação aparente com a morte de Fryda, mas que, cinco meses após a sua morte, resolveram confessar o assassinato. Eles foram julgados e condenados.

A perspectiva do cronista caminhava, então, de um movimento que apresentava uma polícia eficiente e capaz para um desfecho desvinculado da ação policial e das técnicas de desvendamento do crime. Nesse entremeio, estava o procedimento para a solução do caso e o conflito que cercava as investigações, como por exemplo, o interrogatório de dois suspeitos do assassinato, que conseguiam provar a inocência com um álibi convincente. No fim da crônica, Alvarenga Netto duvida da resolução do caso:

“As autoridades da então 4ª delegacia auxiliar, informaram no processo, que na busca feita no quarto dos dois, encontraram pedaços de cordéis, inteiramente iguais aos que amarravam o cadáver de Fryda. Ponho minhas dúvidas. Isso porque, Fritz e Hans não esclareceram nunca onde adquiriram o cordel, o estranho cordel de uso dos pescadores! Este ponto permaneceu sempre na obscuridade. Onde foi comprada a corda? Porque os indigitados criminosos não o disseram?

Para mim, tenho que eles não foram os matadores de Fryda.”⁷²

Essa crônica exhibe certas sutilezas. Ela começa como uma narrativa que poderia se vincular àquelas que ressaltam a genialidade do agente, pois fornece descrições detalhadas das investigações e o caráter sagaz e inteligente do delegado. Porém, o que se efetiva não é bem isso, já que o autor considera que os culpados não foram encontrados e, mais ainda, aqueles que foram presos como culpados não o eram. Se em algum momento se espelha uma polícia

⁷⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 133-4.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 134.

⁷² *Idem, ibidem*, pp. 155-6.

eficiente, ela o deixa de ser ao longo da narrativa. Essa perspectiva aparentemente confusa em que o narrador elogia os métodos policiais para depois considerar a resolução do caso duvidosa torna visível um aspecto desse tipo de narrativa. O cronista opinava, indagava sobre os métodos, fazia comentários sobre o crime e os criminosos. Entretanto, aquilo que menos fazia era fornecer um caráter informativo, que chegava ao leitor repleto de significados pelo tom literário da crônica: mistérios, segredos, sensação.

Outras narrativas do volume possuem um caráter de comédia, como por exemplo, “O colar da baronesa” ou mesmo o último capítulo, “Humorismo nos Tribunais”, em que o autor relembra fatos engraçados ocorridos durante as sessões. Em contrapartida, “O sorriso de Chim Lim Lé” ou “A Estrangulada da Rua dos Arcos” são dramáticos. Como dizia o autor no seu prefácio, a intenção era registrar algumas tragédias e dramas ocorridos nos Tribunais. Havia o registro, sem dúvida. Porém, em meio às minúcias do episódio, havia a ficcionalização do evento. As histórias de criminosos e o mundo do crime eram percebidos a partir da perspectiva de Alvarenga Netto.

Assim, em “A Estrangulada da Rua dos Arcos”, Fryda é uma prostituta que não teria como “fugir” aos seus desígnios, os quais não eram tão brutais como o seu assassinato, mas também não eram positivos: “Se pecaram um dia, têm de ser sempre pecadoras. Elas têm que seguir o seu fadário triste, amargar o fel da sua imprevidência. Redimir-se, reabilitar-se, é para o preconceito social, um impossível. No lodo, na podridão moral, é que devem expiar a sua culpa”.⁷³ Os condenados, Fritz e Hans, eram salteadores e o assassinato de Fryda não estava em seus planos: “(...) agarrou-lhe fortemente a garganta. Isso com a intenção de fazê-la perder os sentidos. Em seguida, amarrou-a com a corda que levava, e, vendo-a completamente imóvel, teve a impressão de que a havia assassinado.”⁷⁴

Apesar da ausência de referências ao romance inglês de crime nos jornais brasileiros de fins do século XIX, houve também, na Inglaterra, uma tradição de histórias centradas no criminoso. O *Newgate Calendar* era uma espécie de relato biográfico dos condenados à forca, que circulava ainda na primeira metade do século XIX. Segundo o pesquisador Ronald

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 136.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, pp. 153-4. O trecho se refere à confissão de Hans, um dos envolvidos.

Thomas, estes relatos, muito populares,⁷⁵ influenciaram uma produção literária centrada no crime que, por sua vez, influenciou a “detective fiction” do final do século XIX.⁷⁶

Para esse autor, histórias de crime foram centrais na literatura do período vitoriano e não se concentraram somente no final do século XIX, com o sucesso estrondoso de Sherlock Holmes: “(...) romances clássicos do realismo vitoriano como *Mary Barton* (1848) or *Great Expectation* (1861) or *Daniel Deronda* (1876) acabam por se tornar histórias de detetives no fim, não por focar em um ato de descoberta do crime ou de uma identidade secreta ao fim de uma trama complexa, mas pela forma como dramatizam o comedimento e autocontrole de cada personagem em relação às pressões sociais (...). Isto não é dizer que todos os romances do século XIX são histórias de detetive ou que a distinção entre esses diferentes tipos de narrativas não são importantes. É dizer que as condições históricas que fizeram com que esse formato aparecesse também surgiram (de forma mais ou menos intensa) em praticamente todas as formas de literatura desse período. Neste sentido, ‘detecção’ é tanto uma qualidade de todos os romances Vitorianos quanto um tipo específico de romance Vitoriano”.⁷⁷

Criminosos, investigadores, crimes eram tema de diversos tipos de produção, em diversos países. As narrativas de crime no Brasil foram influenciadas pelo que se passava na Europa, exibindo traduções de autores ingleses e franceses em geral. Com o início do século XX, as traduções norte-americanas passam a surgir paulatinamente, feitas sob a forma de fascículos avulsos. Ainda no século XIX, algumas obras eram produzidas em Portugal – narrativas portuguesas ou traduções portuguesas. O romance judiciário foi uma produção de origem francesa, assim como o *Newgate Calendar* era uma tradição específica do contexto inglês.⁷⁸

⁷⁵“Unindo memórias sensacionais de instrução moral e história legal em um texto, o *Newgate Calendar* proveu numerosos e ávidos leitores com avisos éticos sobre as conseqüências da vida de crime enquanto, ao mesmo tempo, romantizava o rebelde desviante através de um breve entretenimento excitante e mórbido sobre as intrigas do submundo criminoso de Londres.” Ronald R. Thomas. “Detection in the Victorian novel”. Em Deirdre David. *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 174.

⁷⁶ Peter Linebaugh analisa a história de um condenado, Jack Sheppard, no capítulo 1 de *The London hanged*. Peter Linebaugh. *The London hanged. Crime and Civil Society in the Eighteenth Century*. London: Penguin Books, 1991. Sobre a *Newgate Novel*, ver Keith Hollingsworth. *The Newgate novel (1830-1847)*. Detroit: Wayne University Press, 1963.

⁷⁷ Ronald R. Thomas. *Op. cit.*, p. 170.

⁷⁸ A particularidade pode ser explicada pela grande quantidade de crimes que foram punidos com a pena capital a partir da elaboração da “Lei Negra” de 1723. O *Newgate Calendar*, portanto, é uma clara repercussão de fatos da sociedade inglesa do período. Sobre a ampliação da pena de morte e a “Lei Negra”. Ver Edward P. Thompson. *Senhores & Caçadores. A origem da lei negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Ver também o livro de Peter Linebaugh. *Op. cit.*

No Brasil, ao abrir as páginas impressas de um jornal diário do Rio de Janeiro de finais do século XIX, fica patente a importância dos crimes. Entre as notícias, histórias de pequenos roubos ou quadrilhas; homicídios (crimes de sangue) e, às vezes, algum crime ocorrido fora do Brasil era motivo de destaque, como foi o caso do “Crime do Porto” em 1890, que além das notícias em destaque, foi encenado no teatro *Variedades Dramáticas* em 5 atos.⁷⁹ A diversidade de histórias em volume ou folhetim era imensa. A análise de formas textuais diversas, mas que poderiam se encontrar na figura do investigador tem como função entender a construção dessa personagem. O agente era uma figura presente mesmo nas notícias de crime cotidianas, mas era através das produções ficcionais que a personagem ganharia forma e sedimentaria a imagem do investigador perspicaz, capaz de descobrir crimes obscuros e que, ao longo do século XX, seria imediatamente relacionado ao romance policial.

Porém, o romance judiciário “à Gaboriau” não se limitava apenas àquilo que passou a ser reconhecido como romance policial, *roman policier*, *detective fiction* ou *detective novel*. Ele dialogava com uma tradição de pequenas histórias que surgiam dos corredores do Tribunal. O próprio nome “romance judiciário” reflete a relação próxima com a justiça. De fato, o romance judiciário tirava o foco do criminoso e voltava-o ao investigador, que era apresentado como uma personagem relevante para o desenvolvimento do enredo. Lecoq se encaixava no perfil, pois trazia consigo a imagem excêntrica de alguns criminosos. O seu sucesso foi efeito da capacidade de assimilação, pelos leitores, de uma imagem legendária e heróica relacionada ao investigador e não ao criminoso. Ao menos neste momento histórico (até o final do século XIX) as narrativas centradas no investigador eram muito mais afeitas à própria personagem e sua capacidade de descobrir crimes do que ao processo de desvendamento do crime. De fato, era impossível separá-los.

Na literatura de crime que circulou no Brasil, o desvendamento do crime era feito, normalmente, por agentes ou inspetores. *Na senda do crime*, história publicada em quatro volumes em 1887 de E. A. Koenig, o “inspetor Rubens, um velhinho” era o responsável por desvendar o vilão – conde de Hohenhausen. Ele já havia cometido mais de um assassinato e um deles se resolveu na justiça com a prisão de um homem inocente. O inspetor conversa com o promotor para sugerir-lhe que vigie o conde. Suspeita da possibilidade que de ele não fosse

⁷⁹ “Anúncios”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14.06.1890. As notícias do crime também circularam em São Paulo, por exemplo, no jornal *O Estado de São Paulo*.

o verdadeiro conde. Para isso se utiliza da comparação da caligrafia de duas cartas: uma escrita há dezoito anos e a outra na presença do próprio inspetor: ambas apresentavam diferenças relevantes.

A segunda suspeita era decorrência de “pesquisas” no local do crime, principalmente da análise de pegadas: “Fiz pesquisas detidas naquele lugar, e na pista que deixou o corpo arrastado, achei ainda o sinal de um pé, impresso no musgo”.⁸⁰ A aproximação entre o sinal do pé no musgo e a pegada do conde é feita pela comparação de um desenho detalhado da pegada com uma bota do conde, que o inspetor, sagazmente preparado, descobre no sapateiro: pede-lhe um sapato para aquele molde e o sapateiro aparece com uma bota feita para o conde.

O crime de Regina de Odysse Barot foi publicado pela Tipografia da *Gazeta de Notícias* em 1882. Essa narrativa tem uma posição negativa em relação à justiça francesa, considerada muito burocratizada. Ao longo de todo o enredo existe uma crítica veemente ao seu funcionamento. O agente de polícia é descrito com sarcasmo. Duas personagens estão conversando e uma delas fala de Virgílio, em latim. O agente conclui que deveria se tratar de um “novo calão”: “Alerta! Alerta! Terei eu posto a mão sobre uma associação de malfeitores? Quem será este *Virgilio* de que fala aquele tipo? Há de ser o chefe da quadrilha!... Precisamos ver isto!”⁸¹ Em outro momento duas personagens conversam sobre a “polícia secreta”: “Desta gente nada se pode esperar!...”⁸²

Representado como esperto e sagaz ou não, importava o desvendamento do crime. Como dizia o inspetor Rubens: “Crescendo as dificuldades, crescia igualmente o mérito”.⁸³ Assim, o dr. Ludgero, chefe de polícia do Rio de Janeiro, ao prender Gregório, principal suspeito de um crime de roubo e assassinato, caminha ao seu lado “com o ar satisfeito de quem alcança vitória”.⁸⁴ Decerto para mostrar alguma mania excêntrica, o mesmo dr. Ludgero, nos momentos de tensão dos depoimentos, “limpava as lunetas” seguidamente.⁸⁵

A noiva do assassinado, romance publicado em 1879 e assinado por Maria das Dores, tem como fio condutor a busca do culpado do assassinato de Godofredo. Lívia, a noiva de Godofredo e personagem principal do romance, será a pessoa que se encarregará de descobrir

⁸⁰ E. A. Koenig. *Na senda do crime* (3º volume). Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1887, p. 31.

⁸¹ Odysse Barot. *O crime de Regina* (livro primeiro). Rio de Janeiro: Tipografia da *Gazeta de Notícias*, 1882, p. 18.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 22.

⁸³ E. A. Koenig. *Op.cit.*, p. 37.

⁸⁴ Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Folha Nova*, 1882, p. 227.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 24.

a verdade sobre o assassinato. A narrativa, que começa com um baile de máscaras durante o carnaval na casa da família de Godofredo, apresenta logo no segundo capítulo (“Assassinado”) o momento de sua morte. A dicotomia entre o “bem” – representado por Livia (a noiva do assassinado) e o “mal” – representado por Estevão – percorrem toda a narrativa, criando uma situação narrativa própria do melodrama.⁸⁶

Livia era a responsável pelo desvendamento do verdadeiro criminoso. O mistério cerca o assassino e seus cúmplices que são, no final do romance, julgados e considerados culpados. Há uma tímida descrição sobre o funcionamento da justiça, destacando-se um capítulo sobre a sessão no Tribunal. Esta narrativa, denominada pelo autor no prefácio de “um escrito em forma de novela” tem um final surpreendente, em que Livia é condenada a viver com o “assassinado sempre ao seu lado”, “assombrando-a”.⁸⁷ A relação entre elementos sobrenaturais e crimes era comum, assim como não era raro encontrar referências à providência ou ao destino. A fatalidade que cercava a maioria da vida de criminosos, de alguma maneira se voltava à inevitabilidade dos eventos que, mesmo quando possuía um aparato narrativo bastante realista, acabava por vincular determinados eventos à “obra do destino”.

No início do século XX, a comparação entre o delegado ou agente à personagem de Gaboriau era explícita, evidenciando a importância de Lecoq como referência aos investigadores, reais e fictícios. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca*, romance de Abílio Soares Pinheiro de 1906 conta o processo de desvendamento do violento crime de roubo e homicídio de dois rapazes. Baseou-se em um crime verídico que ocorria no mesmo ano.⁸⁸ O autor compara o delegado ao investigador de Gaboriau:

“O dr. Caetano Junior, o digno delegado da quarta circunscrição não é Monsier Lecoq. Se pela falta do meio não desenvolveu ou não possui as qualidades do legendário polícia parisiense, tem no entanto um riquíssimo cabedal de firmeza extraordinária, energia inabalável, em que o estudo facilita as deduções, que dos fatos ele tira com lógica impecável”⁸⁹

A relação entre o investigador criado para a ficção e os investigadores reais se intensificaria nos anos iniciais do século XX. Nesse romance, Lecoq estava fadado a ser a

⁸⁶ Sobre o melodrama ver Peter Brooks. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995 (2ª edição). A 1ª edição é de 1976.

⁸⁷ Maria das Dores. *Op.cit.*, pp. 178-9.

⁸⁸ Ainda falaremos mais detalhadamente sobre esse caso na parte III da tese.

⁸⁹ Abílio Soares Pinheiro. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906, p. 108.

referência para o responsável pelo desvendamento do crime. Ainda outro tipo de produção se voltava para a imagem do investigador. Uma literatura voltada para um público mais específico, os policiais, detinha-se em algumas obras para comentar sobre os métodos de investigação. As publicações analisavam detidamente obras que descreviam os passos do investigador. A primeira personagem que se tornou exemplo de comparação foi Lecoq. Sem dúvida, foi uma personagem relevante como inspiração de outras histórias. Funcionando como uma espécie de exemplo aos policiais, enalteciam as narrativas de crime e as suas personagens centrais – criminoso e investigador.

Em 1913, o *Boletim Policial*, publicação direcionada aos membros da polícia, publicava um artigo denominado “O Romance Policial”.⁹⁰ O autor, Alfredo Niceforo, foi adepto das idéias lombrosianas e escreveu um artigo publicado nos *Archives d’Antropologie Criminelle* em que desenvolvia análises em torno do “pobre-nato”.⁹¹ O teor inicial do artigo é mostrar a popularidade de um determinado tipo de literatura, chamada de “rubra”:

“De algum tempo a esta parte os romances policiais e as novelas sangrentas invadiram as livrarias, constituindo-lhes os mais rendosos negócios. Muita gente hoje há que não lê senão Sherlock Holmes ou suas imitações mais ou menos grosseiras. Quem é que lê hoje romances de amor, romances realistas, romances sociais, novelas romanescas?

Alguém já deu o grito de alarma contra essa visão persistente de crimes e de sangue! Há nessas leituras uma sugestão perfeita, uma verdadeira escola do crime.”⁹²

Nesse momento, as histórias de Sherlock Holmes já estavam sedimentadas no mundo todo como exemplo do romance policial. Niceforo, entretanto, voltava-se a outro autor, considerado por ele um “precursor” desse tipo de romance.⁹³ O agente mostrado por Gaboriau seria “o tipo mais completo do investigador, o que mais se aproxima do investigador moderno

⁹⁰ Agradeço a Ana Paula Palamartchuk pela indicação desse artigo.

⁹¹ Pierre Darmon. *Op. cit.*, p. 31 em item intitulado “Os novos párias”. O título do artigo de Alfredo Niceforo é “Essai d’antropologie des classes pauvres”. Referência citada por Pierre Darmon. *Op.cit.*

⁹² Alfredo Niceforo. “O romance policial”. Em *Boletim Policial*. Ano VIII, Novembro de 1913, p. 437.

⁹³ Felix Pacheco, primeiro diretor do *Gabinete de Identificação e Estatística da Polícia do Distrito Federal*, tinha a seguinte obra em sua biblioteca, apontando o interesse dos membros ligados à polícia pelos romances que abordavam processos de investigação: *L’Œvre de Conan-Doyle. La Police Scientifique au vingtième siècle. Étude médico-légale*. Paris, Lyon: A. Maloine Éditeur, 1906. As obras sobre crime existentes na Biblioteca Mário de Andrade foram, em geral, de Felix Pacheco. É possível identificar as obras pertencentes a ele através de duas indicações: a sua assinatura ou uma dedicatória direcionada a ele. Essa obra foi oferecida por Edgard Costa.

científico.”⁹⁴ A intenção do autor é delinear o que chama de “a investigação judiciária científica”,⁹⁵ que cria o “investigador moderno científico”, mostrando justamente como este tipo de identificação se calcou no romance policial,⁹⁶ com destaque para Gaboriau, que criara um “investigador judiciário” a partir de uma “imaginação fecunda”.⁹⁷

No decorrer do texto há a demonstração de técnicas de investigação modernas e a comparação entre o “detetive real” e o “detetive imaginário” numa competição que transforma os agentes fictícios em homens quase reais. O sentido de evolução dos descobrimentos técnicos de investigação policial sugere, inclusive, que o romancista policial teria um “manancial inesgotável” para as suas idéias, caso considerasse as mais variadas descobertas científicas ocorridas nos últimos tempos.⁹⁸ Além da enumeração dessas descobertas científicas que revolucionavam a investigação policial e eram expostas pelo autor de maneira instrutiva, certamente por causa do público a que se destinava o *Boletim*, o texto buscava mostrar que o caráter dessa investigação estava baseado tanto na ciência como na lógica indutiva do investigador.

Niceforo fornece exemplos dos novos estudos em torno da análise de pegadas, sinais invisíveis, manchas e outros possíveis elementos que poderiam auxiliar na descoberta de um criminoso. A investigação judiciária, com o auxílio dos conhecimentos científicos, podia “resolver mistérios” e “estabelecer fatos que são mais dos romances que da realidade”.⁹⁹ A aproximação entre ficção e realidade vai aumentando no decorrer do artigo e a conclusão sugere que os detetives “reais” teriam vantagens em relação aos “detetives ficcionais”. Porém, a “literatura rubra” era a responsável por exemplificar e tornar de conhecimento público esta grande “ciência” da descoberta do crime:

“Em quanto, porém, é o *detetive* do romance inferior ao da realidade! É que as surpresas da vida ordinária e as da ciência excedem muitas vezes às mais atrevidas imaginações dos romancistas. Há tanta verdade nessa afirmação que o

⁹⁴ Alfredo Niceforo. *Op.cit.*, p. 438.

⁹⁵ *Idem, ibidem*. p. 443.

⁹⁶ O termo “romance policial” foi usado pelo autor. Neste momento é possível falar em romance policial, algo que não era comum, ao menos no Brasil, até o início do século XX. Gaboriau foi colocado, por Niceforo, como um dos mais “notáveis precursores.”

⁹⁷ Alfredo Niceforo. *Op.cit.*, p. 438.

⁹⁸ *Idem, ibidem*. p. 444.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 446.

romancista policial poderá sempre abeberar-se à fonte investigável da ‘investigação judiciária científica’ para criar as mais imprevistas situações de suas narrativas.”¹⁰⁰

O artigo é elucidativo em diversos sentidos. Aponta para uma diversidade de histórias de crime, indicadas através de uma variada nomenclatura: romance policial, romance baseado na investigação judiciária, novelas sangrentas, literatura rubra, romance barato, imitações mais ou menos grosseiras de Sherlock Holmes. Além disso, sugere que em troca da leitura desses “romances baratos”, os leitores deixaram de se interessar por outro tipo de obra, que delimita pelos seguintes gêneros: “romances de amor, romances realistas, romances sociais, novelas romanescas”. A segmentação em diversos gêneros distintos entre si e separados das histórias de crime está muito distante daquilo que se notava pelos volumes e folhetins de crime.

Esse capítulo teve como objetivo delinear a imagem do investigador em uma literatura de crime bastante difícil de visualizar enquanto um gênero homogêneo. Como já vimos, Gaboriau e a sua personagem Lecoq foi importante para o estabelecimento do investigador enquanto personagem das narrativas de crime. No Brasil, a referência ao “romance judiciário” era diretamente vinculada ao investigador de Gaboriau e a determinados eventos do Tribunal.

Porém, se existia uma literatura de crime que causava interesse aos leitores, autores e editores para gerar aquela enorme diversidade de narrativas, também era difícil estabelecer parâmetros de inspirações literárias. A partir do artigo de Niceforo, é possível perceber que as histórias de crime eram foco de atenção de públicos variados. Émile Gaboriau surgia, mais uma vez, como referência das histórias de crime. O fato de aproximar os romances de uma ação efetiva da polícia possibilitava uma confusão que fazia com que Niceforo concluísse pela superioridade do detetive real. Porém, inseria elementos da ficção para a solução de crimes verídicos. Assim, apontava que a investigação judiciária científica era uma fonte para as narrativas ficcionais. Por outro lado, os romances com os seus mistérios podiam inspirar a realidade que apresentava fatos que “são mais dos romances”.

Elysio de Carvalho, mentor do mesmo *Boletim Policial*, publicou, por volta de 1920, o livro *Sherlock Holmes no Brasil*.¹⁰¹ O título poderia indicar uma análise das histórias de

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 452.

¹⁰¹ Elysio de Carvalho. *Sherlock Holmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa A. Moura, s.d. (cerca de 1920).

Conan Doyle no Brasil, já bastante conhecidas neste momento.¹⁰² Elysio de Carvalho não foi somente um membro do aparato policial brasileiro, mas também um romancista. Portanto, seria bem razoável imaginar que trataria da ficção sherlockiana no Brasil. Contudo, apesar das referências ao detetive, segue um caminho muito parecido ao de Niceforo trocando, entretanto, a personagem ficcional:

“Se não fosse o receio de fazer literatura, diria que Reiss é a encarnação viva de Sherlock Holmes, um Sherlock autêntico, em carne e osso. A analogia é flagrante, apenas com esta vantagem, que o sábio de Lauzanne realiza humanamente tudo quanto é ficção no ‘detetive’ ideal de Conan Doyle, e ainda muito mais, e superiormente. Reiss, como Sherlock Holmes, possui esse dom natural que empiricamente se chama ‘faro’ policial, mas desenvolvido, educado, aperfeiçoado no trato cotidiano com os intrincados problemas científicos na descoberta de criminosos, e um e outro utilizam o método de observação e de dedução no estudo do crime. Soma feita, Reiss é um tipo de ‘detetive’ lógico, completo, perfeito, porque possui a profissão, a ciência e a arte da polícia.”¹⁰³

Ao longo do livro, torna-se patente o interesse em mostrar a eficácia da polícia do momento, o que parece apropriado, levando em conta que parte de alguém vinculado ao aparato policial. O fato curioso é que o procedimento para essa comprovação é, mais uma vez, a comparação entre detetives imaginários e reais. As histórias de detetive tinham tanta repercussão que uma pessoa ligada ao aparato policial utilizava-se delas para mostrar uma suposta eficiência da própria polícia? É surpreendente o interesse de membros da polícia ligados à investigação judiciária em se reportarem à literatura como um lugar apropriado para o estudo das façanhas detetivescas, utilizando-as como base para a análise da realidade.

Carvalho continua a sua análise de figuras de destaque no mundo investigativo real. Outra personalidade que “supera” a inteligência de Holmes é Bertillon¹⁰⁴. Em um dos capítulos, o autor chega a comentar sobre a “inveja” que Sherlock Holmes tinha de Bertillon que, de acordo com ele, “excede ao herói imaginário em saber, em imaginação e em perspicácia”.¹⁰⁵ No capítulo “Sherlock Holmes não é uma ficção” vislumbra-se uma possível explicação para o fato da importância dada ao detetive imaginário. Segundo o autor, o “tipo de

¹⁰² Por volta de 1920, eram publicadas as *Aventuras extraordinárias de um polícia secreta (Sherlock Holmes)* pela Empresa Editora das Aventuras Extraordinárias de um polícia secreta, no Rio de Janeiro e Garnier publicava as obras de Arthur Conan Doyle ainda na primeira década do século XX.

¹⁰³ Elysio de Carvalho. *Op.cit.*, p. 13

¹⁰⁴ Ver também, sobre Bertillon, o livro Elysio de Carvalho. *Alphonse Bertillon*. XXVI - Biblioteca do “Boletim Policial”. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914. As informações são praticamente as mesmas de *Sherlock Holmes no Brasil*.

¹⁰⁵ Elysio de Carvalho. *Op.cit.*, p. 26.

detetive criado pela imaginação de Conan Doyle”¹⁰⁶ foi baseado em personagens reais, entre eles um professor de Doyle, o detetive norte-americano Pinkerton¹⁰⁷ e algumas descobertas científicas da medicina legal.¹⁰⁸

Portanto, para Elysio de Carvalho, era possível equiparar Sherlock Holmes a investigadores reais porque se tratava de uma personagem derivada de uma dada realidade. A análise dos indícios era reconhecida como um fato e o detetive excêntrico de Conan Doyle era uma extensão desses mesmos fatos. Assim, o autor podia dizer que a técnica dos indícios estava tão bem desenvolvida entre os reais investigadores que “Sherlock Holmes não passa[va] de um bem fraco tipo de ‘detetive’”.¹⁰⁹ No decorrer do capítulo, a narração da resolução de um crime era a prova de que “Sherlock Holmes não somente não é uma pura imaginação, mas é até uma pálida cópia da realidade palpitante.”¹¹⁰

Sherlock Holmes no Brasil era, a partir de então, uma sucessão de capítulos semelhantes àqueles existentes em Alvarenga Netto.¹¹¹ Uma seleção de “grandes casos” é exibida à luz das técnicas de investigação indiciária, mostrando a eficácia da polícia investigativa. Portanto, apesar da análise à luz da antropologia criminal e das técnicas de investigação judiciária, o livro de Carvalho retoma, em certo nível, o sentido daquelas crônicas de causas célebres feitas por Alvarenga Netto.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 36.

¹⁰⁷ Enrico Ferri chama a atenção para William Pinkerton: “A célebre Pinkerton Agence de Chicago realizou na vida real descobertas tanto ou mais extraordinárias do que às dos romances de Gaboriau” (Enrico Ferri. *Op.cit.*, p. 93). Reparo que, ainda em 1895, Conan Doyle, apesar do sucesso que já sustentava, não foi utilizado como comparação para Ferri que, no entanto, se refere a Émile Gaboriau. A Pinkerton Agence foi fundada por Allan Pinkerton que tem uma série de livros sobre as suas descobertas investigativas. Estes livros foram considerados como memórias, mas claramente fazem parte de uma produção ficcional de crime. Ver, por exemplo, Allan Pinkerton. *Professional thieves and the detective*. G.W. Carleton&Co. Publishers. New York, 1880. Pinkerton obteve muito sucesso na captura de criminosos na época da conquista do oeste americano. As suas memórias contam essas histórias. Verdícas ou não, o tipo de construção narrativa em muito se assemelha às histórias policiais. No Brasil, temos a tradução das *Aventuras de Nat-Pinkerton*, fascículos publicados no início do século XX em que a personagem principal é Nathaniel Pinkerton, um detetive de Nova York. A Pinkerton Agence existe até os dias atuais e ficou reconhecida mundialmente como uma agência privada de detetives.

¹⁰⁸ Elysio de Carvalho. *Op.cit.*, p. 36.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 42.

¹¹¹ Vicente Reis (delegado de polícia) escrevia, em 1903, *Os ladrões no Rio*, com a intenção de fazer um “relatório” dos “freqüentadores do xadrez”. Descrevendo diversos criminosos, apontando delitos, formas de furto, roubo, estelionato, assassinatos etc, Reis tenta delimitar o “mundo do crime”. Apesar desse objetivo claro, em alguns momentos escapa algumas façanhas de criminosos. Para alguns deles, o delegado dedica belas frases. O dr. Cornélio, por exemplo, foi considerado um “tipo original na classe dos amigos do alheio”, “uma das fontes de informação para as notas deste livro” e autor de algumas “proezas”. Vicente Reis. *Os ladrões no Rio*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, 1903, p. 17.

Para o estudioso Ronald Thomas, o auge da “detective fiction” com a criação da personagem de Conan Doyle é paralelo às novas formas de investigação e controle do crime e do criminoso. Assim, a primeira história de Holmes, *Um estudo em vermelho* de 1887, era publicada no mesmo ano em que Alphonse Bertillon ganhava notoriedade com o método de identificação de criminosos baseado nas medidas e na quantificação de certas partes do corpo humano.¹¹² Para Thomas, “as histórias de Sherlock Holmes não só entretinham leitores de classe média como também anteciparam e popularizaram os avanços da época em práticas de criminologia”. Conforme esse autor, Edmond Locard, estudioso da medicina forense e da criminologia, instruía seus alunos a ler *Um estudo em vermelho* e *O signo dos quatro*.¹¹³

Os especialistas do crime, na sua busca pela verdade e pelo controle do crime e do criminoso, não abdicavam de nenhuma possibilidade, nem da leitura das “novelas sangrentas”. Neste ínterim, existia não apenas uma tentativa de tornar públicas as descobertas científicas, mas mostrar que os agentes reais da polícia eram eficientes, mais que aqueles mostrados nas narrativas detetivescas. Para isso, inúmeras pequenas histórias eram produzidas. Um tipo de produção que se assemelhava às crônicas do Tribunal, requintado pelas análises da ciência criminal.

Retornemos à definição de romance judiciário de Enrico Ferri, que ainda chama atenção para os dramas judiciários, ou seja, peças teatrais que tinham um crime como tema central. Para ele, era de um gênero análogo ao romance e, muito comumente, “tirado de um folhetim”.¹¹⁴ Acrescentava ainda que o público aguardava “emocionado e ansioso”¹¹⁵ a resolução do drama que, de forma geral, acabava com a punição dos culpados e o júbilo dos inocentes.

O que era chamado de “romance judiciário” abrangia um grupo de romances mais amplos que aqueles que foram reconhecidos como “romance policial” no século XX. Thomas, ao mostrar que havia uma disseminação de histórias de crime na literatura do período vitoriano repara no fenômeno. Franco Moretti em “Slaughterhouse of literature” toma o mesmo

¹¹² Ronald R. Thomas. *Op.cit.*, p. 185.

¹¹³ *Idem, ibidem*, pp. 185-6.

¹¹⁴ Enrico Ferri, *Op.cit.*, p. 106.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 105.

procedimento e conclui que as histórias de Sherlock Holmes estavam imersas em uma imensidade de outras histórias que não necessariamente se assemelhavam ao que ele definiu como um padrão de histórias de sucesso, determinadas pela busca e decifração de pistas, as quais o leitor necessariamente deveria acompanhar: “Inevitável era a árvore, não o sucesso deste ou daquela ramificação: de fato, nós temos visto quão improvável era a ramificação das pistas na década de 1890.”¹¹⁶

Uma indefinição de sentidos era, de fato, intrínseca à delimitação de um gênero de narrativas de crime. Naquele momento – final do XIX e início do XX – havia um grupo de narrativas de crime, a maioria sob a forma de romance, que possuía determinados requisitos e circulava de formas semelhantes: edições das tipografias de jornais, folhetim, livreiros-editores. Traziam uma discussão sobre o aparato policial e judiciário, em consequência sobre o controle do crime e do criminoso, transmitindo imagens que poderiam ser relacionadas, à primeira vista, a ensinamentos de comportamentos adequados. Porém, não se pode desconsiderar o componente de uma “fórmula de sucesso” presente naquelas histórias.

O capítulo seguinte indicará que a questão central na literatura de crime era um debate sobre os criminosos. Assim, eles eram o elemento central e o fato de que, em alguns romances, o agente se tornasse personagem importante, era a partir de uma ligação estreita com o criminoso. Como já foi dito antes, o agente era o espelho do criminoso e o relato de suas proezas, eram decorrentes das proezas do seu reverso.

¹¹⁶ Franco Moretti, “Slaughterhouse of literature”. Em *Modern Language Quarterly*. Durham, NC: Duke University Press, spring, 2000, p. 227.

Capítulo 2

Criminosos

Câmara Cascudo em *Flor de Romances Trágicos* seleciona a história de alguns criminosos famosos do sertão nordestino a partir do registro de cantigas populares que circularam sob a forma de folhetos¹¹⁷ desde o século XIX. Entre os temas estão histórias de bandidos famosos, muitos dos quais reconhecidos como cangaceiros temidos. Pedro Espanhol, embora tenha feito fama no Rio de Janeiro, chegou aos ouvidos dos homens do nordeste através dos seguintes versos:

Pedro Espanhol
Era ladrão,
Viveu matando
Por perdição.

Viveu matando
Por agonia,
Roubando o povo
De noite e dia.

De noite e dia
Por seu pecado
Sempre viveu
Desesperado.

De clavinote,
E de punhal,
Viveu fazendo
Somente o mal.

Pedro Espanhol,
Faca na mão,
Foi amarrado
Para a prisão.

¹¹⁷ Câmara Cascudo identifica-os como “folhetos da poesia popular”. De fato, era um tipo de literatura que se assemelhava ao cordel.

Alvíssaras ao povo
Desta Cidade;
Morreu no Aljube
Este malvado.

Morreu no Aljube
Sem ter perdão.
Ficamos livres
Deste ladrão.

Morreu no Aljube
Por seu destino;
Ficamos livres
Deste assassino.¹¹⁸

O bandido viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Apesar disso, foi o único que constou da seleção bastante pessoal de Câmara Cascudo, que não se exime desse limite. A intenção do autor era registrar a “aventura do homem valente não confundido na entidade capitulada no Código Penal.”¹¹⁹ Entre as personagens das cantigas selecionadas, Pedro Espanhol foi o único bandido que fez fama longe do sertão nordestino. Assim, figurava entre os famosos temerários Silvino, Lampeão e Corisco. O seu sucesso não extrapolou os limites da Corte à toa. Ao menos dois autores – José do Patrocínio e Moreira de Azevedo – contam a sua história. Ele era considerado um bandido feroz, capaz de matar qualquer um com extremo sangue frio. Por causa disso, virou uma lenda que levou a sua fama para além dos limites do Rio de Janeiro. Por que o sucesso de Pedro Espanhol? Afinal, foi um bandido perigoso e a sua fama foi consequência de suas ações, ocorridas em poucos anos na década de 1830.

Pedro Espanhol não foi o único a inspirar narrativas. Havia outras histórias centradas em bandidos. Elas tinham um sentido de rememoração de suas façanhas, contavam as histórias de suas vidas através de relatos romanceados e biográficos. Entre elas estão *Criminosos Célebres* (1873-4) – que contém três relatos biográficos: “Pedro Espanhol”, “Vasco de Moraes” e “Os Salteadores da Caqueirada”, *A Assassina* (1850, 1886, 1922), *José do Telhado e sua quadrilha* (1874, 1910, 1918), *História Completa de João Brandão em verso e prosa*

¹¹⁸ “Cantiga de Pedro Espanhol”. Em Luis da Câmara Cascudo. *Flor de Romances Trágicos*. Natal: EDFRN, 1999, (3ª edição), pp. 161-2. O autor seleciona as cantigas e as introduz com uma pequena biografia do criminoso.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 10.

(cerca de 1925), *Memórias de um Rato de Hotel* (1912), *Evasões Célebres da Cadeia Pública de São Paulo* (1925).

Segundo Câmara Cascudo, “a tradição do registro poético dos bandoleiros viera de Portugal, com as populares quadras sobre José do Telhado, João Brandão.”¹²⁰ A história desses dois bandidos será central nesse capítulo. Ambos figuraram em mais de uma narrativa. Além disso, são personagens com estereótipos opostos: enquanto José do Telhado é o ícone do “bom ladrão”, João Brandão ocupa uma imagem inversa. Portanto, esse capítulo não seguirá uma sequência cronológica das histórias, pois elas serão expostas de forma comparada, sempre a partir da história desses dois bandidos. Assim, a intenção será efetuar comparações entre criminosos de várias narrativas.

As histórias são semelhantes na construção do enredo, sugerindo a existência de um formato típico. Em geral, a vida do criminoso (a) é descrita minuciosamente, desde a sua infância. Porém, nem sempre a ordem de exposição é a mesma. Em histórias mais elaboradas, a narrativa não é definida, muitas vezes, pela sequência: infância – primeiro crime – outros crimes – prisão. Em *José do Telhado* e *João Brandão* existe uma nítida estrutura narrativa feita a partir desses tópicos. Por isso, servirão de padrão de comparação. Os autores, ao centrarem suas histórias nos criminosos, exibiam esse perfil de referência para as personagens. Recuperar o passado explicava a condição de criminoso. Essa característica era repetida pela maioria dos autores. Mesmo quando a centralidade estava em um único crime, como “o crime da mala”(1908), “os estranguladores do Rio”(1906) e o “caso Pontes Visgueiro”(1873).¹²¹ Apesar dessa estrutura padrão, não podemos considerá-la uma regra.

O título já indicava a centralidade no criminoso: *A Envenenadora* (1906), *O Ladrão* (1899), *O crime do Beato Antonio* (1887), *Os Grandes Ladrões de Casaca do Rio de Janeiro*¹²² (1877), *Memórias de um Condenado* (folhetim de 1882 e livro de 1886). Em alguns casos se podia prever, apenas pelo título, aquilo que viria pela frente. Contudo, outras vezes a história do criminoso não era tão explícita. Assim, contavam sobre um mundo do crime ou atitudes criminosas secretas de personagens que, ao menos pela aparência, não poderiam ser relacionadas diretamente a crimes. O conde de Hohenhausen de *Na senda do crime*, por

¹²⁰ Luis da Câmara Cascudo. *Op.cit.*, p. 9.

¹²¹ Sobre esses crimes ver a parte II desta tese.

¹²² Essa narrativa está incompleta. A sua forma de apresentação é uma sequência de cartas que sugerem a ocorrência de um estelionato. As cartas publicadas são das pessoas envolvidas e foram escritas durante o crime. Assim, é possível notar a tensão existente ao longo dos dias em que elas vão sendo emitidas.

exemplo, era o disfarce de um perigoso assassino que, como já vimos, causava desconfianças do inspetor Rubens. Entre essas narrativas estavam o *Caminho do crime* (1884), *O crime de Regina* (1882), *O fruto de um crime* (1898), *O selo da morte* (1882), *O roubo de um diamante* (1881). O fio condutor que as aproxima e faz com que elas se tornem parte de um gênero está na construção de determinadas características e ações que delimitam o criminoso.

É perceptível, portanto, as impressões dos contemporâneos sobre os criminosos em um determinado tipo de produção que permanecia ignorada pela crítica pelo seu caráter de sub-literatura, mas que era, com efeito, parte de um gênero amplo e disseminado por diversos tipos de produções. Destinava-se, de maneira geral, a um público diverso e letrado. Marcava, também, a existência de sentidos compartilhados entre leitores, autores e editores.

Já vimos no capítulo 1 que a existência de narrativas centradas em crimes circulou em publicações variadas, principalmente folhetins, que começavam a circular no Brasil desde a década de 1840. Por outro lado, é possível delimitar um período histórico de fixação de uma literatura de crime de modo mais enfático. A partir da década de 1870, os jornais e as edições em livro começaram a se multiplicar, transformando a publicação de narrativas de crime, no final do século XIX, em um fenômeno midiático. De fato, foi um bombardeio de crimes em inúmeros formatos: volume, folhetim, notícias detalhadas de crimes nos periódicos, crônicas judiciárias, imagens (nos periódicos e cinematógrafo).

Se a perspectiva da existência de um gênero multiforme, que não era reconhecido enquanto tal, mas que se estreitava na linguagem folhetinesca e cotidiana é correta, a publicação de histórias cujo fio condutor eram as ações de um criminoso ganharia sentido dentro de um contexto social e cultural mais amplo e poderia ser compreendido a partir desse parâmetro. Assim, o que se verá é que essa produção se desenhava a partir de um complexo emaranhado que possuía vínculos com outras tradições de histórias, mas que também criava raízes no Brasil.

A publicação efetiva de um número considerável de narrativas de crime remete não apenas a um contexto editorial e lucrativo das empresas tipográficas e dos livreiros-editores em um mercado que passava a se tornar visível a partir, principalmente, da segunda metade do século XIX.¹²³ Deve ser considerado que em meio a esse *boom* editorial, havia sentidos importantes que traziam o criminoso para lugar de destaque.

¹²³ Sobre o assunto ver Laurence Hallewell. *Op.cit.*.

É inegável a presença dos médicos nos tribunais nos anos finais do século XIX.¹²⁴ A teoria da degenerescência de Morel foi elaborada em 1857¹²⁵ e a idéia de uma medicina preventiva que evitasse a degeneração justificou a intervenção sanitária.¹²⁶ Os criminologistas apropriaram-se da “metáfora caldo microbiano”¹²⁷ para designar as patologias sociais que, de fato, embasava uma política intervencionista dos médicos com caráter preventivo.

A interferência em ambientes considerados perniciosos ao desenvolvimento de criminosos era justificada pela querela científica da infestação, do meio profícuo ao desenvolvimento de doenças sociais como a reprodução de gatunos e homicidas. Em particular, voltava-se para as condições insalubres geradas pelo capitalismo industrial. No Brasil, a moradia dos pobres era motivo de preocupação aos “intelectuais-médicos”, que imaginavam esses lugares como “focos de irradiação de epidemias, além de, naturalmente, terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos.”¹²⁸

De acordo com Morel, havia um “*continuum* em que forças infinitamente variáveis e combinações ambientais poderiam produzir padrões de conduta que variavam da curiosa excentricidade à mania homicida.”¹²⁹ O estigma atávico se apresentava na idéia de degeneração de Morel. Seria a partir, principalmente, da década de 1870 que estudiosos – baseados na idéia de “caldo bacteriano” e estigmas atávicos – voltavam-se para o criminoso e não para o crime.¹³⁰ Lombroso teve uma importância fundamental para retirar o foco do crime e transferi-lo para o criminoso. O crime era intrínseco ao criminoso e havia a necessidade de avaliá-lo, como se fosse portador de uma “doença”, para evitar que houvesse reincidência ou “contágio”. Portanto, era necessário analisar o criminoso, estabelecendo parâmetros para distintos níveis de criminalidade.

¹²⁴ O autor que analisa esse processo com mais clareza é Pierre Darmon. *Op.cit.*, “Segunda parte – A batalha do Tribunal”. Ver, também, Ruth Harris. *Assassinato e loucura. Medicina, leis e sociedade no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

¹²⁵ Ruth Harris. *Op.cit.*, p. 61-3.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 80.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 110. A palavra “micróbio” foi criada em 1878.

¹²⁸ Sidney Chalhoub. *Cidade febril. Cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 29.

¹²⁹ Ruth Harris, *Op.cit.*, pp. 62-3.

¹³⁰ Estabelecia-se penas de acordo com o crime cometido, independentemente do criminoso. A obra de C. Beccaria foi uma referência na época. C. Beccaria. *Dos delitos e das penas*. (prefácio de Evaristo de Moraes). São Paulo: Atena Editora, 1956. (5ª edição brasileira). 1ª edição de 1764. Sobre essa discussão ver o capítulo VII – “A dosagem médica da responsabilidade criminal” de Pierre Darmon. *Op.cit.*

Para Lombroso, alguns criminosos eram muito insensíveis à dor e às emoções, sendo estes os responsáveis pelos crimes mais brutais. Ferri assistiu a morte de três criminosos em Paris no ano de 1889, enquanto esteve nessa cidade para o *Congresso de Antropologia Criminal*. Impressionara-se muito com o terceiro, Sellier: “É um homem alto e forte de um aspecto verdadeiramente formidável: pescoço de touro, cara grosseira, bochechas salientes, grandes orelhas.” Ele se mostrava completamente alheio à sua morte contrastando com a postura apresentada pelo condenado anterior, que aparentava uma “agonia espasmódica”. A avaliação de Ferri era a de que Sellier, apesar de receber a mesma pena, era insensível física e moralmente, condição que “forma um dos característicos especiais de certos criminosos e explica a fria ferocidade dos seus crimes”.¹³¹

Em paralelo a esse verdadeiro arsenal de análises dos criminosos, comparando físicos, crânios, particularidades psicológicas, Bertillon, ainda na década de 1870, criava as fichas sinaléticas dos presos, para facilitar a identificação dos reincidentes. Nos tribunais, os “preceitos criminológicos”¹³² eram aceitos pelos representantes da lei e a inocência ou culpabilidade do réu dependia, em grande medida, da análise “objetiva” dos especialistas em avaliar criminosos. Portanto, ao longo da segunda metade do século XIX, dois movimentos são relevantes. O primeiro está na corrida para “higienizar” locais considerados ambientes de contágio, em grande parte, locais de moradia das classes pobres. Esse processo ocorreu na Europa, mas também foi visível no Brasil. O segundo foi a centralidade da avaliação do criminoso nos julgamentos, fazendo com que a justiça passasse a considerar a responsabilidade criminal do réu;¹³³ por fim, a utilização de métodos ligados à antropometria para avaliar criminosos ou suspeitos.

A objetividade em avaliar ambientes contagiosos e criminosos potenciais levou a uma suspeição generalizada que, no Brasil, acarretou no incremento do aparato policial, visível a partir da República e, com mais intensidade, na primeira e segunda década do século XX.¹³⁴ A

¹³¹ Enrico Ferri. *Op.cit.*, pp. 130-1.

¹³² Ruth Harris. *Op.cit.*, p. 133.

¹³³ A irresponsabilidade criminal foi particularmente relevante para a absolvição de homens que assassinavam mulheres sob o forte impacto emocional. Dizia-se que eles eram “irresponsáveis” por seus atos. Ver, entre outros, Mariza Corrêa. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981; também Joseli Maria Nunes Mendonça. *Op.cit.*

¹³⁴ Ver Marcos Luiz Bretas. *A guerra das ruas: povo e polícia na Cida do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, em especial o capítulo II – “A organização policial no Rio de Janeiro: 1889-1907”; Luís Antônio Francisco de Souza. *Poder de polícia, Polícia Civil e práticas policiais na cidade de São Paulo (1889-1930)*. Tese de Doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

discussão sobre as classes perigosas pelos deputados brasileiros na comissão parlamentar que analisaria o projeto de lei sobre a repressão à ociosidade em 1888 estava amparada em teorias importadas da Europa, como a de Frégier, funcionário da polícia francesa. Como observa Sidney Chalhoub, a suspeição generalizada e a relação entre classes perigosas e classe pobres era conseqüência, em grande medida, do fim da escravidão: “Nesse momento de incerteza em relação ao que poderia acontecer, a primeira invenção que permitiu pensar a organização das relações de trabalho em novos termos foi a ‘teoria’ da suspeição generalizada – que é, de fato, a essência da expressão ‘classes perigosas’.”¹³⁵

O *boom* editorial de narrativas ficcionais de crime esteve no âmago desse processo que voltou a atenção para o criminoso. Malfeitores, amigos do alheio, homens perversos eram as personagens principais desse gênero. Esta relação não significou, entretanto, que havia um sentido pedagógico inerente a essas narrativas, caminhando em um sentido próximo ao da suspeição generalizada, ou seja, criando imagens negativas dos criminosos. Essa seria uma visão restrita de um processo de comunicação bem mais complexo.

Alguns autores de literatura de crime, no prefácio, explicavam as suas intenções. Assim, Abílio Soares Pinheiro escrevia o romance sensacional sobre o crime da Rua da Carioca para “perpetuar a lembrança do mal”.¹³⁶ Embora tenha essa intenção, ao longo da narrativa, como ainda veremos, havia o interesse de aproveitar um crime de sucesso para a elaboração de uma história que agradasse o público. Por causa desse fator, é possível supor que houvesse sentidos compartilhados entre leitor e autor que forneciam à história significados vários, muitas vezes contraditórios, mas, de forma alguma, pedagógicos.

Houve um processo histórico de constituição dos criminosos a partir dessas publicações que, algumas vezes, compartilhavam das teorias tecidas sobre o criminoso a partir de meados do século XIX. Porém, também existiam posições contraditórias em relação às teorias que geraram uma suspeição generalizada naquela sociedade. Em paralelo às características negativas do criminoso havia a criação de uma imagem legendária. Uma ponta de heroísmo, característica que estereotipada em José do Telhado, estava presente inclusive

Paulo, São Paulo, 1998. Uma comparação entre os relatórios anuais do chefe de polícia do estado de São Paulo exibem uma preocupação paulatina em cercear as ações dos sujeitos considerados perigosos.

¹³⁵ Sidney Chalhoub. *Op.cit.*, p. 24. A influência de Frégier para a discussão sobre classes perigosas foi extraída das pp. 20-1. Sobre a relação entre “classes perigosas” e “classe trabalhadoras”, ver o estudo de Louis Chevalier. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Plon, 1958. Esse estudo apresenta uma visão ampla sobre a importância que o criminoso adquiria no decorrer do século XIX.

¹³⁶ Abílio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. VI.

para criminosos que transmitiam apenas uma imagem negativa. De alguma maneira, em algum momento, subverteram a ordem estabelecida, mesmo que fosse para, depois, incluir-se nela. A criação da lenda fazia parte desse processo.

Ao trazer como foco de análise a história de criminosos é tentador voltar às análises feitas por Hobsbawm em dois estudos clássicos sobre o tema. Ao estudar os denominados “bandidos sociais” em *Rebeldes Primitivos* e *Bandidos*, o autor os situa em função de algumas condições, entre elas a existência de uma sociedade camponesa, pré-capitalista e tradicional.¹³⁷ Seria nesse tipo de sociedade que surgiriam bandidos como Lampeão no Brasil, Pancho Villa no México, irmãos James nos Estados Unidos, Salvatore Giuliano na Itália entre outros.

Como fenômeno relacionado às sociedades pré-capitalistas, os bandidos não eram revolucionários, sendo, no máximo, reformadores.¹³⁸ Contudo, o historiador, que no início considera o banditismo social ineficiente como movimento social,¹³⁹ passa a considerá-lo revolucionário, sendo tal idéia desenvolvida em *Bandidos*, livro escrito 10 anos após *Rebeldes Primitivos*. Para Hobsbawm, dois motivos transformariam esse “objetivo modesto dos bandidos”:¹⁴⁰ O primeiro seria a “possibilidade de ele se tornar o símbolo, ou mesmo a ponta-de-lança da resistência por parte de toda a ordem tradicional contra as forças que a desagregam ou a destroem. Uma revolução social “não é menos revolucionária por ocorrer em nome daquilo que o mundo externo considera como ‘reação’, contra o ‘progresso’”.¹⁴¹ O segundo motivo seria inerente à sociedade camponesa: “Mesmo aqueles que aceitam a exploração, a opressão, a submissão como norma da vida humana sonham com um mundo de igualdade, fraternidade e liberdade, um mundo totalmente novo, livre do mal”.¹⁴²

O historiador indica que o século XVIII foi a época áurea do banditismo, conclusão decorrente da constatação de inúmeras narrativas sobre os bandidos a partir do início do século XIX. Embora com mais interesse nos bandidos que nas formas de assimilação que

¹³⁷ Eric J. Hobsbawm. *Rebeldes Primitivos. Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 31 (1ª edição de 1959).

¹³⁸ Eric J. Hobsbawm. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975, p. 20 (1ª edição de 1969).

¹³⁹ Eric J. Hobsbawm. *Rebeldes*..., p. 34.

¹⁴⁰ Eric J. Hobsbawm. *Bandidos*..., p. 20.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 20-1.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 21.

possibilitaram o acesso a eles, o autor apresenta várias narrativas de bandidos, no mundo ocidental e oriental. Histórias que, afinal, foram a sua documentação principal para acessá-los.

No final de *Bandidos* conclui: “Entretanto, na imagem cultural literária ou popular do bandido existe mais que a documentação da vida contemporânea em sociedades atrasadas ou o anseio por aventura ou perda inocência nas adiantadas. Existe aquilo que fica quando eliminamos a moldura local e social do bandoleirismo: uma emoção permanente e um papel permanente. Há a liberdade, o heroísmo e o sonho de justiça”.¹⁴³ A idéia de um bandido-herói, justiceiro e livre que permeia as análises de Hobsbawm seria um dos efeitos positivos da criação imagética dessas personagens e está presente em algumas das narrativas que circularam no Brasil, misturadas a outras imagens, nem sempre tão positivas.

José do Telhado era o bandido mais exemplar no quesito heroísmo. A primeira referência de uma obra sobre o criminoso data de 1874.¹⁴⁴ No Brasil, existe uma edição de 1910. *José do Telhado e sua quadrilha* é de autoria anônima e foi publicada pela Quaresma nesse ano.¹⁴⁵ Houve, ao menos, mais uma edição no Brasil, publicada no mesmo volume da história de João Brandão: *Aventuras de José do Telhado e João Brandão: o terror das encruzilhadas de Portugal*.¹⁴⁶ João Brandão era personagem de uma história publicada pela Livraria João do Rio, sem indicação de autoria, sob o título *História Completa de João Brandão*.¹⁴⁷ Esse mesmo título fazia parte do catálogo da Livraria Quaresma anexado à edição de *José do Telhado e sua quadrilha* de 1910. Anunciado entre os “Livros Populares” e com um custo bastante ínfimo para a época, \$500,¹⁴⁸ vinha sob a seguinte denominação: *Despedida de João Brandão, a sua mulher, filhos, amigos e colegas, seguida da resposta de sua esposa Carolina Augusta*.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, pp. 132-3.

¹⁴⁴ Raphael Augusto de Souza. *A vida de José do Telhado*. Porto: Tipografia de Antonio José da Silva, 1874 (2ª edição).

¹⁴⁵ *José do Telhado e sua quadrilha*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C., 1910.

¹⁴⁶ *José do Telhado (aventuras de) e João Brandão; o terror das encruzilhadas de Portugal*. São Paulo: Livraria Paulicéia, 1920. Há, ao menos, mais uma referência de outra edição publicada pela Livraria Paulicéia: *Aventuras de José do Telhado. O terror das encruzilhadas de Portugal*. São Paulo, Livraria Paulicéia, 1914. Essa edição não foi localizada.

¹⁴⁷ *História completa de João Brandão em verso e prosa*. Rio e Janeiro: Livraria João do Rio, s.d. (cerca de 1923).

¹⁴⁸ \$500 é um valor baixo, mesmo se comparado a outros valores de livros da mesma editora. Não havia livro com custo menor no catálogo de 1910 da Livraria do Povo, Quaresma & C..

A personagem já era conhecida desde, ao menos, a década de 1890, em que era anunciada uma peça no teatro São Pedro de Alcântara, com a seguinte chamada: “João Brandão – o mata-crianças – o rei dos salteadores portugueses.”¹⁴⁹ Apesar da variação de títulos, a história era a mesma. A fama de “mata-crianças” era tema de um dos versos da edição da Livraria João do Rio, aproximando-o da peça de teatro. A primeira parte dessa edição, que trazia a história de João Brandão em verso, tem dois subtítulos: “Despedida de João Brandão à sua mulher, filhos, amigos e colegas” e “Resposta de Carolina Augusta a seu esposo João da Silva Brandão”. A edição vendida no catálogo da Quaresma é apresentada a partir de “um volume com o retrato de João Brandão, com a espingarda na mão”. É plausível considerar que se trate da mesma imagem da capa da edição da Livraria João do Rio, que exibe a personagem nessa situação, embora com a cabeça de uma de suas vítimas em outra mão e acompanhada dos seguintes versos: “Dizem que João Brandão, À sombra do seu loureiro, Andava a jogar a bola, c’ a cabeça do ferreiro!”.¹⁵⁰

Se João Brandão era retratado dessa maneira, José do Telhado, que tem a mesma gravura em duas edições diferentes, aparece sozinho, com a espingarda pendurada no ombro e a aparência calma.¹⁵¹ O contraste com João Brandão é evidente: enquanto esse caminha com a cabeça do ferreiro em uma mão e espingarda em outra, a feição tensionada e direcionando o olhar para a cabeça do ferreiro morto, numa expressão que chama a atenção por um misto de assustado e bravo, José do Telhado está parado, com um olhar distante, talvez triste e sem elementos que tirem a atenção da sua figura, a qual se coloca numa postura corporal bem diferente da exibida por João Brandão. Ainda, na edição conjunta das duas histórias, o subtítulo “o terror das encruzilhadas de Portugal” está ao lado da imagem de José do Telhado.

Na edição com as duas personagens, a história é a mesma, porém, em uma versão resumida, comparando-se às outras. O enredo é similar e traz o acréscimo de alguns versos e músicas, assemelhando-se aos populares folhetos e cordéis.¹⁵² A republicação da mesma história em moldes diferentes mostra o interesse editorial existente por esses romances, reafirmado pelas características da publicação: todas em formato popular, acessível a

¹⁴⁹ “Anúncios”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25.05.1890.

¹⁵⁰ Ver ilustração 1 em anexo.

¹⁵¹ A edição portuguesa de 1874 não tem gravuras. Refiro-me à edição da Livraria do Povo, Quaresma & C. e da Livraria Paulicéia. Ver ilustração 2 em anexo.

¹⁵² Sobre cordéis e folhetos ver as seguintes obras: Márcia Abreu. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999; Mark J. Curran. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973; Antônio Fausto Neto. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979, entre outros.

diferentes grupos sociais. Pode indicar, ainda, algo bem mais interessante. José do Telhado era visto como um “bom bandido”, encaixando-se na imagem do herói, conclusão que pode ser extraída facilmente da narrativa publicada pela Livraria do Povo. Porém, dois pontos chamam atenção: o primeiro se remete ao fato da publicação conjunta com outro bandido – *Aventuras de José do Telhado e João Brandão* – que, inicialmente, não se apresenta com características de herói (ele era o “terror das encruzilhadas de Portugal”); o segundo se evidencia no título, em que se acrescenta a palavra “aventura”.

John Cawelti percebe a dificuldade em se estudar “histórias populares” como o *western* e a “detective stories”, as quais não se encaixariam facilmente em nenhum gênero. Elabora, então, um conceito de “fórmula” que lida com essas definições enquanto arquétipos ou “concepções universais ou transculturais da estrutura literária”¹⁵³ e sugere uma compreensão de “formulaic structures”.

Apesar da intenção do autor em constituir um “esquema” para a sua análise, é relevante a reflexão sobre determinadas definições de fórmulas literárias baseadas em histórias de sucesso produzidas ao longo dos séculos XIX e XX. Entre elas, a fórmula para as histórias de aventura. Apesar das obviedades do “esquema”, que acaba se fixando na figura do “super-herói”, vale a pena notar certos padrões que o autor considera importantes na fórmula das histórias de aventura: “A fantasia central das histórias de aventura é aquela em que o herói – único ou vários – ultrapassa obstáculos e perigos e efetua alguma importante missão moral. Normalmente, mesmo que nem sempre, as dificuldades presentes no caminho do herói são resultados de maquinações de um vilão, e, em recompensa, o herói freqüentemente recebe, como um tipo de vantagem pelo seu papel, os favores de uma ou mais atraentes e jovens moças.”¹⁵⁴ Cawelti busca padrões para determinadas “estruturas ficcionais”¹⁵⁵ e essas não se resumem à literatura, mas se estendem aos filmes e séries televisivas. Embora com uma perspectiva ampla, abrangendo diversas “criações populares”,¹⁵⁶ centra-se na literatura produzida como “dime-novels”, que esteve concentrada entre meados do século XIX e início

¹⁵³ John G. Cawelti. *Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press 1976, p. 7.

¹⁵⁴ *Idem ibidem*, pp. 39-40.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 297.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 296.

do XX nos Estados Unidos.¹⁵⁷ Dessa maneira, o seu “esquema” foi baseado em narrativas existentes em um período histórico muito próximo daquele que é foco neste estudo.

Voltemos a José do Telhado, porém, comparando-o a outros criminosos. Segundo o anônimo autor, ele pertencia a uma família de bandidos, porém, “havia sido educado com esmero e a sua alma bem formada em nada refletia os instintos perversos dos antecessores”.¹⁵⁸ Casara-se com a prima (o seu primeiro amor) e por ser “bom” dava dinheiro aos que necessitavam, embora ele próprio não tivesse nenhuma fortuna e possuísse somente um pequeno dote, dado pelo pai de sua esposa, suficiente para a subsistência. Em Lisboa, liderava a revolta de 1846: “o povo amotinado procurava quem o dirigisse, e como era notória a valentia de José rogaram-lhe que aceitasse o comando da guerrilha”. Além de aceitar o comando, salva o general Sá da Bandeira, em uma “milagrosa intervenção”.¹⁵⁹

Se José do Telhado tem essas características, Pedro Espanhol apresenta-se de maneira bem diversa, apesar de ser “o herói da narrativa”.¹⁶⁰ Em *Criminosos Célebres*, Moreira de Azevedo conta-nos três histórias sobre a vida de alguns criminosos: Pedro Espanhol, Vasco de Moraes e os “Salteadores da Caqueirada” (sobre quatro criminosos condenados à morte). O volume foi produzido entre 1873 e 1874 e se refere a personagens que viveram entre o final do século XVIII e o início do XIX. Todas as histórias se concentram em descrever “assassinos terríveis”. As narrativas contam a vida dos criminosos desde o nascimento.

“Vasco de Moraes”, segunda história de *Criminosos Célebres*, foi filho de um vendeiro português, endinheirado, porém avarento, e vê como única perspectiva de vida a posse do dinheiro deixado pela mãe após a sua morte. O pai, contrário a isso, pretende enviá-lo à Índia. O autor mostra um tipo de criação inadequada. O pai de Vasco de Moraes e seu irmão conversam sobre o assunto:

“- Não te aflijas, irmão, porém não achas que desterrar o rapaz para Índia é matá-lo de saudades dos seus?
-Tá, tá, tá, não conhece a índole do teu afilhado, nem lhe sabe a cor do coração; olha, há naquela alma um sentimento que domina todos os outros, é a sede do ouro.

¹⁵⁷ Sobre as “dime novels” ver Edmund Pearson. *Dime Novels or following an old trail in popular literature*. Boston: Little, Brown, and Company, 1929; Albert Johannsen. *The House of Beadle and Adams and its dime and nickel novels. The story of a vanished literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.

¹⁵⁸ *José do Telhado e sua quadrilha*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C., 1910, p. 6.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁶⁰ Manuel Duarte Moreira de Azevedo. *Criminosos Célebres. Episódios Históricos*. Garnier: Rio de Janeiro, Paris, s.d., p. 1.

- Foi doutrina que bebeu contigo, disseste que o dinheiro era o Deus, e por isso adora ele a divindade que seu pai apontou-lhe como única.”¹⁶¹

Ao saber da intenção do pai, Vasco de Moraes começava a “vida de crimes”. O seu primeiro crime foi o assassinato do pai. Nunca mais conseguiu uma “vida digna”, pois uma vez criminoso não havia caminho de volta. Se o problema era de “má educação” no caso acima, a “educação esmerada” de José do Telhado parece transformá-lo em um bandido melhor que os outros. Apesar disso, não foi motivo para desviá-lo do caminho de crimes. Nesse caso, os estigmas atávicos foram mais fortes: com pai criminoso, não escapava da existência como um criminoso. Em *Memórias de um Rato de Hotel*, o ladrão conhecido como Dr. Antonio teve uma educação equivalente a de José do Telhado, porém, as “más companhias” o haviam levado à vida de crimes:

“Devo dizer que em tenra idade, ainda no colégio, veio-me uma propensão especial pelas mulheres de má vida. Frequentava-as, arranjava-lhes coisas, era o ‘bonitinho’ de várias, que exploravam não só a minha adolescência como o meu nome, porque sabiam meu pai rico. Não continuei os estudos precisamente por causa das mulheres.”¹⁶²

“O primeiro crime” fornecia título ao 4º capítulo e foi premeditado por Júlio Charuteiro e capitão Soriano, amigos feitos no “beco do Faina”:

“Bebemos e pandegamos até alta hora. Eles estavam no mesmo natural. Eu não sabendo em que alhada me devia meter, olhava-os com uma certa precaução e um certo desejo de ir até o fim. Estava realmente aflito. Afinal eles saíram e eu os acompanhei. Na escuridão do beco as duas vozes deixaram de ser fingidas, falando pela primeira vez francamente.

- Então quer saber? Perguntou o capitão.
- É um trabalho em que tomaremos parte, atalhou Júlio.
- Que é?
- Não se trata de venda.
- Ah!
- Você sabe onde estão os papéis do seu pai?
- Sei.
- Pois tire um dos títulos de propriedade dele.”¹⁶³

O Dr. Antonio, nome pelo qual ficou conhecido o ladrão Arthur Antunes Maciel, conta a sua vida em *Memórias de um Rato de Hotel*, escrita por João do Rio em primeira pessoa,

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, pp. 101-2.

¹⁶² João do Rio. *Memórias de um Rato de Hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000, p. 41 (1ª edição de 1912).

¹⁶³ *Idem, ibidem*, pp. 51-2.

como uma autobiografia. Se existia um convívio da personagem com pessoas que o “iniciaram” nos crimes¹⁶⁴ - havia certa fatalidade que justificava a sua opção. Assim, o seu destino era visto por uma cigana e cartomante: “A minha fatalidade! Sim. Ela estava escrita, sem que eu desse por isso.”¹⁶⁵ Mais adiante: “Ninguém foge à sua sorte.”¹⁶⁶

Vasco de Moraes e o Dr. Antonio são exemplos de criminosos que tiveram a história narrada a partir da perspectiva da biografia (ou autobiografia). José do Telhado, apesar de não indicar que se trata de uma história biográfica é, de fato, também biografia. A edição portuguesa – *A vida de José do Telhado* – deixa mais clara essa condição. Apesar disso, a edição brasileira – *José do Telhado e sua quadrilha* – conta a história do bandido como se fosse uma bigrafia, ou seja, havia a intenção de narrar o passado da personagem, feito de maneira ordenada, começando pela infância e terminando com a prisão ou a morte.

Três características distintas foram motivos para que as personagens se tornassem criminosas. Vasco de Moraes teve uma educação errada – o pai valorizava apenas o dinheiro e ele passava a fazer a mesma coisa; José do Telhado, apesar da sua bondade e honestidade, foi guiado pelos estigmas hereditários; o Dr. Antonio, mesmo tendo uma educação adequada, passou a conviver com “malfeitores”, tinha uma vida desregrada, mas o seu destino era traçado pela fatalidade. Com efeito, as narrativas apontam para o fato de que os bandidos não tiveram opção e foram levados para a condição de criminosos de forma repentina: “ninguém foge à sua sorte”, dizia o Dr. Antonio. Porém, ela era traçada por elementos bastante específicos: uma péssima criação, a hereditariedade e a convivência com outros criminosos.

O selo da morte, título da *Biblioteca da Gazeta de Notícias*, publicado sob o formato de livro em 1882, conta a história de mãe e filha, ambas sujeitas a duras penas pela sociedade em que viveram. Rosa, personagem principal da primeira parte do livro, era uma moça pobre e do campo, órfã que passa a viver com uma tia até a sua instalação em Lisboa, onde arruma um emprego de criada numa “casa de luxo”. Nessa casa a mãe tinha o costume de contratar “criadas bonitas” para “distrain” os dois filhos, já moços. Rosa parecia perfeita para tal fim. Veja-se a sua descrição:

¹⁶⁴ Algum tempo depois, quando já é um ladrão estabelecido no Rio de Janeiro, lembra-se dos ensinamentos de Júlio Charuteiro: “O meu processo era o ensinado pelo Júlio Charuteiro, com o aperfeiçoamento de uma inteligência aguçada e preparada.”(*Idem, ibidem*, p. 65).

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 45.

“Rosa concluía apenas vinte anos. Tinha toda a rudeza dos campos e também toda a simplicidade deles. Era sadia e forte, carnes duras, cabelos sedosos, longos e abundantes, uma boca que exprimia desejos, cujo sentido ela mal compreendia ainda e uns olhos em que eles se adivinhavam. Daí as cores vivas do carmim das faces, uns toques de liz inimitáveis, a vivacidade natural que não se reproduz, o perfil corretíssimo, oferecendo um modelo primoroso à estatuária e um ideal perfeito à arte.”¹⁶⁷

Se o leitor pensava em encontrar pela frente um livro libidinoso, estava enganado e o que se apresentava era uma história que sustentava o seu enredo pelos crimes. Rosa caminha de criada comportada a amante dos dois filhos da casa e mãe de duas crianças, uma delas que nasce no mesmo cenário em que os dois irmãos lutam e um deles é morto (José é morto por Antonio). Esse caminho é traçado como uma predestinação, uma fatalidade, mas também consequência, novamente, de um ambiente inadequado. No caso, a vida urbana, em oposição à rural, é motivo importante para as alterações no comportamento de Rosa. A mudança inicial fica patente ao leitor:

“Os costumes de Lisboa eram neste ponto inteiramente opostos aos costumes da sua aldeia.

Resignou-se; não sabe mesmo explicar que idéia extraordinária lhe atravessou a mente.

Essa idéia era como que um desforço, uma vingança.

Sentia que debaixo dos seus pés estava um abismo a atraí-la, um abismo para o qual todas as circunstâncias da sua situação a impeliram.

Mergulhar-se nele era uma necessidade fatal, quase uma predestinação. Depois restar-lhe-ia esse triste direito à comiserção dos seus algozes.

Triste ilusão!

Rosa transformara-se inteiramente.

Tornara-se desenvolta, maliciosa, temível.”¹⁶⁸

Mais adiante, o autor enfatiza que Rosa foi vítima do ambiente social, tornando-se amante, prostituta e ladra, como consequência de um convívio inadequado. Nesse caso, o ambiente negativo é propiciado pelas pessoas de posse e pela cidade em oposição ao campo. Como nas outras narrativas, após cometer o primeiro crime, não era possível evitar o caminho da criminalidade: como um destino sem volta, um castigo. Nessa narrativa, predomina a visão do criminoso como vítima da sociedade. Entretanto, é premente um caráter de fatalidade, como em *Memórias de um Rato de Hotel*. O nascimento da filha de Rosa, no mesmo local e hora em que Antonio mata José pode ser indicativo desse fato:

¹⁶⁷ Leite Bastos. *O selo da morte*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Gazeta de Notícias*, 1882, p. 20.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 25.

“Essa criança preocupava-a imenso.

Tinha a seu respeito as mais sinistras apreensões, porque ela nascera terrivelmente predestinada, e a data do seu nascimento recordava-lhe ainda hoje o período mais angustioso e mais trágico de sua vida.

Ela viera à luz no mesmo dia e quase a mesma hora que seu pai deixara de existir, pagando com a vida, que era uma crápula repugnante, a série de infâmias que praticara, e seriam bastantes para completar a biografia da maior celebridade do vício e da maior celebridade do crime.

Dera a luz aquela criança achando-se em face de um cadáver, sozinha, nessa casa da rua da Saudade, onde acabava de se efetuar o desenlace de um grande drama.”¹⁶⁹

O roubo de um diamante (1881)¹⁷⁰ mostra um procedimento parecido, porém, nessa história, o filho do ladrão do diamante, que deseja restituir a fortuna à filha da vítima, apaixona-se por ela. O seu amor era impossível por causa do passado, marcado pelo roubo que envolvia as duas famílias. Esse desfecho trágico (e romântico) do “amor impossível” era comum em algumas narrativas. De forma geral, as histórias são marcadas por um caráter pessimista e, na maioria dos casos, o final é trágico, com a condenação do criminoso ou a sua morte.

A punição também estava na transmissão de determinadas condutas que marcavam as gerações seguintes, apontando a importância da hereditariedade, que era usual entre os especialistas em analisar criminosos nas últimas décadas do século XIX. No caso de *O roubo de um diamante*, o filho do criminoso não se tornara criminoso como o pai. Porém, ele era punido por uma vida de percalços, consequência da paixão pela filha da vítima. Nesse romance, a herança do pai não era apenas a riqueza ilícita, mas a punição do crime.

O caminho do crime não necessariamente começava com o roubo como foi o caso de algumas histórias já comentadas (Vasco de Moraes, José do Telhado e o Dr. Antonio). *A Assassina* foi um romance publicado sob a forma de folhetim (1850), com duas edições em volume (1886 e 1922).¹⁷¹ A edição de 1886 foi precedida de um prefácio de Julio Ribeiro. O conteúdo do volume contava uma história real ocorrida na vila de São Roque do Carambeí:

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁷⁰ Pedro Ribeiro Vianna. *O Roubo de um diamante (romance original)*. Rezende: Tipografia do Rezendense, 1881.

¹⁷¹ A edição consultada foi a de 1922, que afirma a existência das edições anteriores.

“Para nos distrairmos de nossa vida comercial tão árida e tão prosaica, resolvemos romantizar um fato verídico, ocorrido nesta vila, há oitenta anos (...)”.¹⁷²

O enredo era acerca de um adultério ocorrido no final do século XVIII em que Catharina vivia o papel principal. Casada com Agostinho, Catharina tinha uma relação amorosa com o melhor amigo de seu marido, Juca da Cachoeira. A descrição das personagens é detalhada e o leitor cria uma imagem estereotipada de cada um, apresentados com características pontuadas por um caráter “bom ou “mau”. Assim, enquanto Agostinho possuía “franqueza e generosidade”, Juca tinha um “gênio poético e jovial”, além de “maneiras desleixadas”. O amor para Juca era “desejar, ou melhor, desejar sem amar, porque então mais facilmente se faz uma conquista, e deixa-se a bela amante antes de ser por ela desprezado”.¹⁷³ Para Agostinho, a definição era outra: “O amor é um afeto puro e divino, que Deus faz baixar do céu para purificar as criaturas, inspirar-lhes sentimentos nobres e generosos, e fazê-los sair por alguns momentos da estreita esfera da vida prosaica e semeada de infortúnios, que pesa sobre todos que habitam neste vale de lágrimas”.¹⁷⁴ Catharina era uma mulher jovem e linda, que atraía a atenção dos homens. Assim, possuía “uma cintura de fada e lindos contornos”, “longos e ondeantes cabelos pretos, moldurando um rosto moreno, oval e belo como o de um anjo”, “um riso feiticeiro e indefinido”,¹⁷⁵ saltava do cavalo com “graça e ligeireza”¹⁷⁶ e era uma “virgem sedutora, que despontava com todo o viço e encanto”.¹⁷⁷

Os três últimos capítulos são fundamentais para a história e marcam o caminho do crime, iniciado com o adultério e, de novo, pelas más influências: respectivamente “A tentação”, “O homicídio” e “A assassina”. Juca deseja o amor de Catharina, mesmo após o casamento da moça com o seu amigo Agostinho. “A tentação” retrata o momento em que eles começam uma relação amorosa:

“-Ah! Balbuciou Catharina subjugada. Não vês que um laço eterno e sagrado me prende a outro homem?

-E não vês que os laços de amor são ainda mais sagrados? Oh! Apalpa-me este coração; conta as suas palpitações e esmaga-me a teus pés, se assim te apraz; mas deixa embeber-me em sonhos de amor e ventura!

¹⁷² Julio Ribeiro. “Prólogo”. Em Antonio Joaquim da Rosa (Barão de Piratininga). *A Assassina. Romance histórico*. São Roque, Tipografia da Livraria Sãoroquense, 1922 (4ª edição).

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 32.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 29.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 69.

O mancebo caiu delirante aos pés de Catharina. Ela estendeu-lhe involuntariamente sua mão trêmula e mimosa, que o jovem apertou contra o peito com frenético entusiasmo: depois estreitou com braço febril e convulso a sua cintura de fada; colheu um beijo em seus lábios de rosa e desapareceu como uma sombra.”¹⁷⁸

O desfecho amoroso inicia os próximos eventos: o assassinato de Agostinho pelos amantes e a subsequente fuga. Segundo o autor, o “castigo” não demorou e anos mais tarde, Catharina reencontra um de seus filhos com Agostinho:

“- Não meu filho! Curvemos a cabeça ao destino inexorável e deixa-me aqui neste inferno, onde a mão do Eterno me colocou para espiar o crime horrível de ter assassinado teu pai! Ai de mim! Aproxima-se o momento da chegada de meu marido, desse instrumento da cólera do Céu!...”¹⁷⁹

Juca morre assassinado numa briga e Catharina passa a viver com um homem que a tratava muito mal. O final do romance, que coincidia com o final trágico de Catharina era como uma “vingança divina” pelo seu crime. A idéia de um destino sem volta persegue as personagens de quase todas as histórias, assim como está presente certa dubiedade no que concerne ao caráter do criminoso.

As características dos criminosos não estampavam a idéia de um degenerado por natureza aos moldes de Lombroso. Essa possibilidade é indicada, porém, ela não é clara. Assim, se havia uma dose de fatalidade e má sorte, havia também uma vitimização do indivíduo, que estava subjugado aos ditames do meio que o influenciava negativamente através das más companhias ou da má criação ou pela ausência de alguma oportunidade justa.

Permanece como ponto dúbio, entretanto, a origem criminosa. Pois se existe uma referência à origem familiar do indivíduo, há também a chance de que ele não se inicie na vida de crimes, se tiver uma boa educação e criação. Esse fato é ressaltado em *O selo da morte*, em que a filha de Rosa, que teve uma excelente criação e educação pelo seu tutor, não se tornara criminosa como a mãe. Mesmo assim, vários sobressaltos colocam a sua vida em perigo, decorrência da vida pregressa de sua mãe. Nesse romance, embora não exista uma referência explícita à degeneração de Rosa, a sedução pelo meio fica manifesta, afirmando um caráter presente em alguns teóricos do crime, como em Morel, por exemplo, ou Lacassagne, que

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, pp. 108-9.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, pp.129-30.

imprimia mais valor à teoria do “meio social como um caldo de cultura da criminalidade.”¹⁸⁰ Continua a idéia de que ela havia sido desviada, porém, o desvio foi consequência de uma sedução que a tomava pouco a pouco até apossar-se de todo o seu corpo. Como uma doença incurável.

O crime de Regina conta uma história confusa, publicada inicialmente em folhetim e depois em formato de livro pela tipografia do próprio jornal, em 1882, e é exemplar para a mostrar o caráter de provação. Traduzida do francês, de autoria de François Odysse Barot, o enredo gira em torno de Regina, uma menina pobre que tenta conseguir dinheiro para salvar a sua mãe da morte. A situação não é novidade. A diferença nessa história está em uma ironia em relação ao crime principal: Regina é presa ao tentar penhorar uma jóia de grande valor, que diz pertencer à sua mãe como uma lembrança deixada por seu pai. A narrativa é uma profunda crítica ao sistema judiciário e policial francês, em que o autor vê uma burocracia infundável e descreve os policiais como incapazes.¹⁸¹ Assim, os verdadeiros criminosos, que seguem um caminho do crime equivalente a outras narrativas, ficam soltos e os falsos são presos, como foi o caso de Regina.

Ao contrário de outras personagens, como Rosa em *O selo da morte* ou Catharina em *A Assassina*, Regina é descrita como uma pessoa que não perde a sua integridade. Ela não é tentada e seduzida como Catharina e nem sucumbe ao meio como Rosa. É uma personagem quase inatingível, intrinsecamente virtuosa e boa: “tudo nela infundia respeito e simpatia”.¹⁸² O final da história é positivo para todas as personagens, inclusive para os criminosos, pois ficam imunes à ação de uma justiça burocrática e ineficaz, evidenciando-se a crítica do autor ao aparato policial e da justiça. Esse livro aponta as provações passadas por Regina e, apesar de trazer já no título o indício do crime: “o crime de Regina”, o que se observa é o contrário: Regina é o estereótipo da boa moça e não de uma criminosa.

Apesar da abordagem naturalista e objetiva da degeneração ou da influência do meio, as narrativas tinham, em um mesmo nível, a idéia da provação, ou seja, remetiam-se a uma determinação de fundo religioso, assim como reiteravam a idéia de predestinação e sorte. Ambas delimitando a possibilidade de se tornar criminoso ao terreno da subjetividade. Além disso, a culpa é um elemento presente no final das histórias. Em *A Assassina*, Catharina se

¹⁸⁰ Pierre Darmon. *Op.cit.*, p. 91.

¹⁸¹ Já comentamos sobre isso no capítulo 1.

¹⁸² Odysse Barot. *O crime de Regina*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Gazeta de Notícias*. 1882, p. 32.

julga vítima da “vingança divina”. Em *Memórias de um Rato de Hotel*, no capítulo “O primeiro crime”, a personagem comenta: “- Escrevi como título deste capítulo – ‘o primeiro crime’, para dar a mim todo o seu peso.”¹⁸³

Para um criminoso o caminho parecia único e o crime de assassinato era o seu destino. Assim, a morte (ou o morto) não os deixava em paz, trazendo a culpa, com uma conotação cristã, muitas vezes seguida do pedido de perdão. Em *Memorial de um morto*, o assassino, Michel Trad começa a se arrepender do assassinato de Elias por causa do cheiro que exalava da “sinistra mala” em que havia depositado o corpo. A mala era um “martírio atroz” para Michel, que sente remorsos e pede desculpas ao cadáver de Elias:

“Teve um momento de fraqueza lembrando-se do crime que praticara, compadeceu-se de si próprio sentindo a asa do remorso roçar-lhe na consciência.

Aproximou-se da mala fatídica; o cheiro inextinguível, que lhe provocava náuseas, de novo reacendeu, forte, intenso, provocador, como se fosse um grito incessante daquele objeto inanimado.

Prosternou-se humilhado, contrito diante daquela força invisível, e numa prece fervorosa pôs-se a acariciar aquela mala impiedosa:

- Elias, meu bom Elias, perdoa o teu amigo de sempre.”¹⁸⁴

A metáfora religiosa é evidente e a mala se torna o algoz do criminoso que, naquele instante, era culpado pelo crime através da presença do cadáver putrefato. Em outra narrativa, parte de *Criminosos célebres* de Moreira de Azevedo – “Os salteadores da Caqueirada”, as personagens principais preferem o suicídio ao martírio da morte no patíbulo. Nessa história não há culpa, mas há punição. “Os Salteadores da Caqueirada” conta a história de quatro condenados à morte, momentos antes da aplicação da pena. Eles contam suas vidas uns aos outros até a hora da chegada dos guardas que iriam levá-los para a execução; revoltam-se e, ao se verem sem saída, suicidam-se. Apenas um vai para o patíbulo. Segundo Moreira de Azevedo, que considera as narrativas como um “registro histórico”¹⁸⁵ fornecendo, quando possível, dados exatos sobre os criminosos, essa história foi baseada em *Últimos momentos de quatro sentenciados à morte*, narrativa publicado no *Jornal do Commercio* em 1839.¹⁸⁶

¹⁸³ João do Rio. *Op.cit.*, p. 54.

¹⁸⁴ João Guião (Ruy Flavio). *Memorial de um morto, história de um criminoso*. Ribeirão Preto: Casa Beschizza, 1909, p. 251. Este romance deriva de um crime muito citado nos jornais e ainda será analisado mais adiante.

¹⁸⁵ (...) e como não queremos alterar a verdade histórica, e desejamos proceder como cronista sisudo e grave (...).” Manuel Duarte Moreira de Azevedo. *Op.cit.*, p. 6.

¹⁸⁶ É possível que se refira a uma publicação feita pela Laemmert em 1839: *Últimos momentos dos quatro sentenciados à morte pelo assassinato e roubo na Ilha da Caqueirada*. (conforme as revelações feitas no

Ao contrário de Regina, que tem a imagem impressa por uma idéia de santificação, ou mesmo de Michel, que passa por um “martírio atroz” ao lado da mala com o cadáver, a *História completa de João Brandão* apresenta um bandido intrinsecamente mau. Nessa história, a origem em uma área rural não torna a personagem inicialmente íntegra, como foi o caso de Rosa em *O selo da morte*. Assim, João Brandão era “dotado de esmerada educação”, mas sempre mostrou um “gênio irascível, turbulento e mau”, além de possuir “maus instintos”.¹⁸⁷

A envenenadora, publicado pelo *Jornal do Brasil* em 1906, é um extenso romance em três partes: “Um drama”, “Segredo mortal” e “Rosa de maio”. A história traz uma saga de longos anos, em que as personagens vão envelhecendo e outras, no início ainda crianças, vão assumindo posição central ao longo da narrativa. Mesmo com um enredo complexo e longo, o cerne está nas características degenerativas da personagem principal, Morgana. Ela é descrita de modo similar a João Brandão, embora a estrutura narrativa seja bastante diversa daquela apresentada em *História completa de João Brandão*. *A envenenadora* foi romance publicado sob a forma de folhetim e transformado em volume pela tipografia do jornal. Essa diferença estrutural, entretanto, não impede a comparação entre as duas narrativas.

O primeiro crime de Morgana, que trabalhava como governanta, é o envenenamento da esposa do Marquês de Presles, pois desejava adquirir riqueza através do casamento com o Marquês, que “a adorava”, já que se tratava de uma “bela mulher”. O crime havia sido premeditado: “germinara naquele cérebro, sazou naquele coração gangrenado”.¹⁸⁸ Sedutora e bastante cortejada, Morgana era filha de pescador e descrita como uma mulher adaptada às “durezas da vida ao ar livre”. Não se difere, nesse ponto, das descrições de João Brandão e de alguns criminosos da quadrilha de José do Telhado. Antes de casar-se com o Marquês, ela já tinha um filho, fruto de um antigo amor. O Marquês passa a desconfiar do crime cometido por Morgana:

“- Sou uma selvagem e nada receio. Habituada às tempestades das ondas, as tempestades da vida não me assustam: estou pronta a lutar contra a mentira e a duplicidade (...).

Hospital da Misericórdia do Rio de Janeiro, pelo sobrevivente Antonio Joaquim as Silva, executado no dia 8 de fevereiro de 1839 no Largo do Capim). Rio de Janeiro: Tipografia da Laemmert, 1839.

¹⁸⁷ *História Completa de João Brandão*.... Rio de Janeiro: Livraria João do Rio, s.d., pp. 15-6.

¹⁸⁸ Máxime Villena. *A envenenadora*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Brasil*, 1906. p. 3.

Incessantemente repetia a mim mesma as palavras que o senhor tinha pronunciado: Oh! Ser livre! Não mais nos deixarmos, amarmo-nos, podermos-lo dizer, ter o direito de amar e ser amado sem que outra mulher venha separar-nos! Vivemos juntos, sempre...que embriaguez, que felicidade!
- Demônio!...demônio...!”¹⁸⁹

Ao longo do romance, Morgana comete vários crimes: rouba a filha de Miquelina (filha do Marquês de Presles), troca a filha morta da irmã (Coralia) por essa menina e depois (quando ela já é adulta) tenta matá-la envenenada; comete chantagens, ameaças; torna-se cortesã e viciada em jogo. Enfim, Morgana não é apenas a criminosa da narrativa, mas a personagem que une características que, para o leitor, transformam-na em um monstro, um ser abominável e anormal. No final do romance, Morgana e Coralia suicidam-se. Ela se mostra, de certa forma, arrependida e culpada. Porém, “reagia contra a voz da consciência” e por isso cometia o suicídio:

“Devias contentar-te com a tua situação de preceptora; estimavam-te, acariciavam-te, e no castelo de Verdes Folhas ter-te-iam ajudado a educar teu filho, que seria hoje o que é, com orgulho, mostraria a mãe, apontando-a como um modelo de honestidade e de perseverança no trabalho! Vivendo contigo, contente e satisfeito!

Para que aspiraste a riqueza, para que te tornaste criminosa?

O seu ser reagia contra aquela voz que tais acusações formulava, o ódio que a animara contra tudo e contra todos, lutava ainda na sua alma, lutava energeticamente contra a voz da consciência.”¹⁹⁰

A representação de Morgana e João Brandão pode ser remetida às teorias sobre a degeneração do criminoso, em específico à teoria do criminoso-nato de Lombroso. Ferri, nos trilhos lombrosianos, dizia que houve uma mudança de percepção em relação ao crime no final do século XIX. De acordo com ele, o crime era considerado como uma “infração às leis” e não o “episódio revelador d’um modo de existência”, fato que, para o jurista, não resolvia o problema da criminalidade, que deveria ser buscado nas “raízes profundas no terreno patológico da degenerescência individual e social”:¹⁹¹

“A ciência atual esforça-se por pôr em relevo os caracteres que diferenciam os criminosos entre si, e por exprimir a sua individualidade física e psíquica no

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 358.

¹⁹¹ Enrico Ferri. *Op.cit.*, p. 11. A pesar de não fazer referência alguma, Enrico Ferri parece se opor à teoria de C. Beccaria e às formas de julgamento que se voltavam para o delito e não para o criminoso.

meio ambiente particular a cada um deles; enfim, substitui ao tipo clássico, único e incolor, diferentes fisionomias de delinquentes.

Há muito tempo já que eu os agrupei a todos em cinco tipos principais: o criminoso-nato, o criminoso-louco, o criminoso-passional e o criminoso-acidental – e a minha classificação bio-sociológica é hoje adotada por quase todos os sábios.

Estes tipos característicos vão de uma maior a uma menor anomalia; isto é, encontram-se mais ou menos freqüentemente no meio dessa mediocridade obscura (...).

Os delinquentes a que eu dava em 1881 o nome de criminosos-natos são as vítimas das condições de degenerescência hereditária de anomalias patológicas (nevrose criminal) que não se limitam a uma inferioridade biológica – mas que, sob a pressão do meio se transformam numa força anti-social e agressiva.”¹⁹²

Pode-se compreender o fascínio que algumas obras literárias causavam em Lombroso¹⁹³ e Ferri,¹⁹⁴ por exemplo, as obras de Émile Zola. Mas não é apenas em autores reconhecidos como Zola que se pode notar a proximidade entre o debate científico e a literatura. Nas histórias romanceadas de criminosos, existe a intenção de delimitar os fatores de formação do criminoso. A possibilidade de uma influência naturalista pode se vislumbrar em alguns instantes, os quais, se não as tornam parte do movimento, sem sombra de dúvida, insere-as em um mesmo período histórico de ascensão dessa nova forma de concepção literária. Porém, depois da análise de algumas narrativas de crime não é possível pensá-las apenas pela influência desta ou daquela escola literária. Como foi visto, havia determinadas possibilidades de constituição dos criminosos, as quais definiam não apenas o criminoso, mas o crime em si.

Uma hipótese plausível que se relaciona ao pensamento da antropologia criminal está na hereditariedade das características criminosas. Porém, elas não aparecem como determinadoras de comportamentos, a não ser que venham amplificadas por um convívio social destacado como inadequado. Assim, Pedro Espanhol, por exemplo, era um “pelitrapo

¹⁹² *Idem, ibidem*, pp. 14-5.

¹⁹³ Zola e Lombroso trocavam correspondência elogiosas, como essa de Lombroso a Zola, de 1890: “Devo dizer-lhe que suas obras são um dos meus maiores consolos, porque são paralelas às minhas idéias. O mesmo acontece com vários livros de Dostoiévski. A razão disto é que ambos colheram na fonte do verdadeiro e numa escola psíquica que surgiu pela primeira vez na França, a de Morel, que aliás eu considero como meu mestre. Muitos de seus trabalhos [de Zola] foram incorporados aos meus para a nova edição de meu livro *O homem de gênio*, e vários fatos de seu *Germinal* serão publicados em meu *Delitto politico*, o caráter de Étienne sendo para mim um documento de epilepsia política.” *Apud* Pierre Darmon. *Op.cit.*, p. 80.

¹⁹⁴ “Mas a série dos Rougon-Macquart, em que ele [Zola] estudou mais de perto a verdade antropológica, alargou o horizonte da arte e contribuiu poderosamente para a progressiva evolução da consciência comum para as novas verdades científicas. Zola semeou e enraizou no espírito dos seus leitores, graças à *Taberna*, as opiniões dos psiquiatras a respeito do alcoolismo; na *Besta Humana* popularizou as teorias dos criminalistas e na *Lourdes* as dos psico-patologistas. Ferri discorre longamente sobre Zola em *Os criminosos na arte e na literatura*. Enrico Ferri. *Op.cit.*, p. 149.

endemoinhado” que, além de sua “índole rebelde”, tinha a seu favor os “maus tratos” do padrinho e a falta de educação adequada.

Porém, não é desprezível a tentativa de conhecimento biográfico do criminoso, semelhante àquela traçada por Ferri, que pressupõe a “individualidade física e psíquica no meio ambiente particular a cada um deles”. Na realidade, em grande medida, as narrativas sobre criminosos se referem às suas vidas e à sua formação. Acrescentava-se certa dose de fatalidade e destino e formava-se o criminoso. Em geral abominável, mas rodeado de *glamour*. Assim, transformavam-se em celebridades, como bem lembrou Moreira de Azevedo no título de sua obra: *Criminosos célebres*. Portanto, voltamos ao princípio, ou seja, ao bandido mais herói de todos: José do Telhado.

A narrativa de *José do Telhado e sua quadrilha* é feita em um movimento comum às diversas histórias de criminosos: retoma-se a vida da personagem principal desde a infância (antes de cometer algum crime); o momento que marcou o início da nova vida baseada em crimes; a descrição de alguns eventos importantes relacionados aos assaltos; a traição; a prisão seguida da audiência e condenação. Se nesse aspecto existe semelhança com outras histórias, *José do Telhado e sua quadrilha* é marcada por exageros decorrentes da criação de uma imagem estagnada que, embora esteja presente em outras histórias, aqui parece redobrada.

Desse modo, os diversos “caminhos do crime” estão indicados no título dos capítulos, todos muito sucintos. Exemplo: no primeiro capítulo, que tem cinco páginas, o leitor tem acesso à infância de José, ao seu namoro, casamento e os cinco filhos com a prima; a vida em Lisboa, inclusive a participação como um dos líderes da revolta de 1846; o retorno à família sem trabalho e os anos de sofrimento pela falta de dinheiro. A descrição do primeiro crime, crucial para a história, é título do capítulo 2: “O primeiro crime”. Ao contrário do primeiro capítulo que conta muitos episódios em poucas páginas, o capítulo 2 se detém em apenas um evento. Marca patente de que se tratava de algo relevante.

A opção pelo crime foi forçada e mostra ao leitor que a personagem estava em um estado de desespero, conseqüência da fome de sua mulher e filhos. José do Telhado não se preocupa consigo mesmo, uma vez que o mote para o primeiro crime não foi a sua necessidade, mas a de sua família. O primeiro assalto foi, portanto, inesperado: a vítima (como

não podia deixar de ser para tornar a história ainda mais dramática) era um trabalhador que vinha com o pagamento do dia. Após esse o crime, José do Telhado se convence de que teria a vida de um criminoso: “a minha má estrela assim o quer...é este o meu destino....diz um ditado que o filho de peixe sabe nadar, e eu hei de saber provar que o ditado não mente.”¹⁹⁵

Portanto, ainda no início da narrativa, José passa por inúmeras provações, planos de ação múltiplos que o levam de pacato candidato a trabalhador comum a líder da Revolta Popular de 1846 e, finalmente, a bandido conhecido e respeitado pelo seu diferencial exemplar: roubava sem deixar “rastro de sangue”, atitude comum entre outros bandidos, inclusive seu irmão, Joaquim do Telhado. Porém, se por um lado havia a tentativa de transformá-lo em um “bom ladrão”, voltava-se, também, ao ponto inicial da origem, ou seja, ele possuía uma “má estrela” porque fazia parte de uma família com tradição em formar criminosos.

Mesmo assim, era o bom moço. O capítulo sobre o primeiro crime - “Assalto à casa de D. Anna Victoria d’Abreu e Vasconcellos” - vem acompanhado de uma imagem em que José do Telhado arromba a porta do quarto em que as filhas de D. Anna estavam sendo violentadas. A frase acompanha a entrada triunfal de José do Telhado ao quarto: “- Para trás, canalhas!...bradou José do Telhado, com toda a força de seus pulmões.”¹⁹⁶ Além da entrada triunfal, o texto corrobora a imagem do herói:

“- Minhas inocentes filhas estão sendo ultrajadas por dois miseráveis que as surpreenderam no seu próprio quarto. Se não corre já em seu auxílio, esses monstros deshonra-las-ão sem piedade.

- Ah! Cães! Rugiu *Zé do telhado!* Queira indicar-me o caminho que devo seguir.

- Por aqui, senhor; e deitou a correr seguida de José até ao quarto, onde suas filhas, já sem forças, iam servir de pasto aos esfaimados e repugnantes corvos.

Então José dando um encontrão na porta derrubou-a e colocando-se entre os dois bandidos e as inocentes meninas bradou com toda a força dos seus pulmões:

- Para trás, canalhas!

Elisa derrubada sob o leito sentia o hálito impuro do Veterano, que estava prestes a manchar-lhe as faces com os hediondos lábios e Joana debatendo-se com coragem acabava de cair sobre uma poltrona.”¹⁹⁷

José do Telhado, mesmo comandando a quadrilha de bandidos, ocupa o papel do bom moço que chega no exato momento de salvar as mocinhas desamparadas. Apesar do papel de

¹⁹⁵ *José do Telhado e sua quadrilha*. Edição de 1910, p. 13.

¹⁹⁶ Ver a ilustração 3 em anexo.

¹⁹⁷ *José do Telhado e sua quadrilha*. Edição de 1910, pp. 41-2.

salvador, José do Telhado equiparava-se aos companheiros: Eles são “monstros”, “cães” e “repugnantes corvos”; José do Telhado “ruge”. Ao fornecer características de animais aos bandidos o autor retira-os, de certa forma, de uma suposta sociedade civilizada. Os companheiros de José estão em uma posição mais extrema, pois as metáforas são mais depreciativas: as moças são a comida que saciaria os “repugnantes corvos” numa referência a um animal que se alimenta de restos; ao contrário, a personagem principal “ruge” como uma fera. Todos eram apresentados através de metáforas que os relacionavam aos animais, porém, a personagem principal parecia ocupar lugar superior aos companheiros.¹⁹⁸

Ainda nesse assalto, José não se limita a salvar as duas moças dos “repugnantes corvos”, mas se explica à dona da casa, que se sente tão agraciada pelo “bom bandido” que o acolheria nos últimos capítulos da narrativa, quando o herói estava fugindo da polícia:

“- Minha senhora, nós somos uns miseráveis que não possuímos os meios para a nossa subsistência; no entanto nunca se ouvirá dizer que José do Telhado abusou da fraqueza de duas inocentes pombas que perderiam o mais precioso tesouro que possuíam.

- Obrigada, senhor, acaba de praticar uma ação mais digna de um homem de bem que de um salteador.

- Eu era bom, senhora, a miséria e o desprezo que a sociedade me votou é que me conduziram pelo espinhoso caminho do crime d’onde não mais poderei sair, porque nele perdi o que no mundo mais prezava, a honra.”¹⁹⁹

Durante todo o enredo as ações de José são valorizadas como positivas, fazendo com que o bandido seja mais idolatrado do que temido pelo leitor, ocupando o lugar do bom moço. Entrar para o “mundo do crime” como uma forma de sobrevivência em um mundo injusto é uma visão presente na obra toda e que atingia a maioria dos bandidos. Custódio, chefe de quadrilha, comenta: “Pois não será justa a guerra travada entre a sociedade e os seus desprezados. Porque razão há de aquele banquetear-se cotidianamente, quando meus filhos morrem de fome? Por ventura não seremos todos iguais?”²⁰⁰

¹⁹⁸ A comparação aos animais vinha, na maior parte das vezes, em momentos de assaltos. Apesar da qualidade de “rugar” não fica claro qual o animal que estava sendo utilizado para a imagem de José do Telhado. Portanto, ele podia “rugar” como um leão que era uma imagem positiva, mas também podia “rugar” como um tigre que era uma “fera” traiçoeira. Sobre as representações animais ver “Jurgis Baltrusaitis. “Fisiognomonía animal”. Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas. Em *Revista de história da arte e arqueologia*. IFCH-Unicamp, nº 2, 1995-6 e Mary Cowling. *The artist as anthropologist. The representation of type and character in Victorian art*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1989.

¹⁹⁹ *José do Telhado e sua quadrilha*. Edição de 1910, p. 45.

²⁰⁰ *Idem, ibidem*. p. 19.

As quadrilhas, ao lado do “herói” José do Telhado, são personagens importantes nessa história. Em diversos capítulos, o autor descreve as relações entre os bandidos da quadrilha liderada por Custódio, a qual, após a sua morte, teria José do Telhado como líder. Essa escolha envolvia diversos sentimentos, desde o respeito mútuo entre os colegas até a inveja. Custódio resolve retirar-se da quadrilha, morrendo logo em seguida:

“- É preciso tomarmos uma resolução; dizia o *Tira-vidas*, para se ver quem fica a governar a *família*. Rei morto, rei posto, diz o ditado. O mestre ausentou-se e da maneira que foi é provável que não volte. É pois uma necessidade que dentre nós se nomeie um que tome o comando. A esse respeito sou da opinião que se cumpram os desejos do mestre e se nomeie José do Telhado, que tem mostrado ser um *gajo mystico* cá para o *negócio*, e além disso se tem portado com toda a *limpeza* cá para conosco.

- É muito novo e tem pouca prática, murmurou o *Veterano*, fazendo-se com terra de abichar o penacho.”²⁰¹

Veterano era um bandido adepto do uso da violência e desleal. Como forma de vingança pelas formas de agir de José do Telhado, denuncia-o, em conluio com José Pequeno e o próprio irmão de José, Joaquim do Telhado. Este quis vingar-se de José por causa do desprezo que os homens de sua quadrilha tiveram por ele. De acordo com a narrativa, os bandidos da quadrilha de Joaquim decidiram que José devia liderá-los, pois perceberam a sua “superioridade de inteligência”. Reparo ainda que Veterano e José Pequeno eram os bandidos reprimidos por José do Telhado no episódio das filhas de D. Anna de Vasconcelos.

“Proezas do novo capitão” reúne histórias memoráveis de José do Telhado. Fixava-se mais ainda a imagem do bom bandido, a qual já vinha sendo construída ao longo de todo o enredo:

“Entregou a senhora sem hesitação todos os valores que tinha, exceto um anel, que José do Telhado urbanamente lhe devolveu, tirando-o da mão de seu camarada, o Veterano que cada vez mais se enfurecia contra o chefe. O fato seria galante, se o chefe não dissesse no mesmo momento que José Joaquim d’Athaíde, o recém-morto, pai da senhora, tinha trinta mil cruzados em moeda”²⁰²

“Aí o surpreendeu a horda, com o chefe montando em fogosa égua. Quando ele chegou ao terreiro da estalagem exclamou:
Carreguem com quartos, que está aqui o Zé do Telhado.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 52. Grifos no original.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 57.

A tropa saiu e empenhou-se um tiroteio, que rematou pela retirada do destacamento”.²⁰³

“José Teixeira, folgava de entremeter incidentes cômicos nos seus crimes. A uma dama do Carrapatelo dera ele um beijo na despedida, e à mulher do senhor Carmello perguntara de que lhe servia o dinheiro, se não podia comprar uma cara mais nova e menos feia”.²⁰⁴

“O sr. Bernardo José Machado, bem conhecido negociante do Porto, ia um dia para Cerva, sua terra natal, e alcançara à distância curta do torrão, um cavaleiro bem posto no seu corpulento cavalo, acamaradou-se com ele na jornada. Falavam em diversos assuntos e veio a propósito os perigos de viajar por tais sítios infestados pelo terrível José do Telhado. O cavaleiro mostrou-se também horrorizado pela hipótese de o encontrarem, e ouviu da boca do senhor Machado a história dos flagícios do célebre bandoleiro. O cavaleiro mudara de estrada e despediu-se do senhor Machado que lhe ofereceu o seu préstimo. Pediu a conta à estalajadeira e soube que o companheiro havia pago a despesa. Perguntou quem era tão amável cavalheiro e a estalajadeira respondeu-lhe que era José do Telhado.”²⁰⁵

As citações mostram uma imagem positiva que era reafirmada a cada novo comentário. Assim, de galante ao devolver o anel roubado pelo Veterano, passando pela valentia perante a tropa (montado numa “fogososa égua”), fazendo comentários e novamente galanteios, à última citação, que o mostra como um “amável cavalheiro”, José do Telhado adquire ares de uma pessoa excepcional e, como tal, era passível de viver essas aventuras, como bem se refere o autor no final do capítulo: “E além destas, muitas aventuras que o acanhado espaço não nos permite publicar”.²⁰⁶

Esse capítulo, de maneira sucinta, destaca situações muito parecidas àquelas que eram relatadas nas crônicas judiciais, ou seja, curiosidades relacionadas a crimes. Porém, com a particularidade de se fixar em uma única personagem. Essa condição faz toda a diferença na medida em que será através da reconstituição da vida heróica e aventureira do bandido que se vincularia a imagem do justiceiro. Quer dizer, o fato de um fora da lei fazer justiça com as próprias mãos reforça a postura do herói, pois ele só adquire essa imagem por causa de uma situação fora do padrão social. Isso não significa que ele é um indivíduo que faz parte de um suposto “mundo da desordem” em oposição à “ordem civilizada”, mas alguém que se sobrepõe a essa ordem, está acima dela. E isso é muito diferente de permanecer fora da ordem considerada adequada.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 58.

²⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 59.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, pp. 59-60.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 60.

As Aventuras de José do Telhado e João Brandão: o terror das encruzilhadas de Portugal reitera, já no título, a relação entre José do Telhado e as histórias de aventuras. A relevância da obra, entretanto, é a união das histórias dos dois criminosos. Ambos tinham muito em comum: os planos de ação eram em Portugal, os autores eram portugueses, os bandidos viveram na mesma época, eram narrativas feitas de acordo com uma memória já existente (remetiam a personagens reais, que criaram um aspecto lendário em torno de seus nomes).

Mas os dois bandidos eram bem diferentes. Enquanto José do Telhado poderia ser facilmente vinculado ao bom moço, típico herói (lembremos da definição de Cawelti), João Brandão era o protótipo do bandido mau, sanguinário. José do Telhado não se vangloriava de matar um indivíduo. Apenas cometia esse ato em legítima defesa:

“- Não me fales nos meninos...Eles já me não pertencem...são teus...eu sou indigno de que me chamem de pai.

- Qual indigno! Tu não és malfeitor. Abraçaste essa desgraçada vida porque a miséria a isso te forçou. Tu nunca feriste ninguém, não é verdade? Nunca tentaste matar; não é assim?

- Oh! Não! Se alguma vez desfechei com alguém foi em legítima defesa. Juro-te pela boa sorte dos teus queridos filhos.”²⁰⁷

Ambos matavam, sem dúvida. Mas as diferenças entre os comportamentos dos bandidos em relação ao assassinato são óbvias. João Brandão era reconhecido como o “mata-crianças”. Além disso:

“E que feio, que horroroso
Me pintaram o retrato!
Mais torto que o Borda d’Água,
Com barba pior do que um gato!

Eu, que sou e fui sempre
Airoso, alegre e bonito,
Ver-me agora retratado
Mais horrendo que um cabrito!

Não consinto, se eu agora
Caçasse quem tal me fez.
Ou lhe dera quatro tiros,
Ou então um soco inglês.

Mais esta morte fizera
E com ela me vingara.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 70.

A quem tem vinte e oito mortes,
Mais uma pouco importara.”²⁰⁸

O capítulo que relata os seus crimes mostra ao leitor atitude bem diversa se comparado a José do Telhado. Por exemplo, o assassinato do ferreiro:

“A porta estava apenas no fecho. João Brandão levantou-o e entrou, seguido da sua feroz quadrilha.

O velho, vendo-se subitamente diante de tal gente, levantou-se e agarrando na faca, recuou para se defender.

- Ah! Ah! Ah! – fez João Brandão, rindo convulsivamente. – Hoje esqueceu-te a carabina e não podes fazer fogo sobre nós. Meu velho, cá neste mundo, onde se fazem a i(sic) se pagam. Ontem pouco te importava matar um de nós; é justo pois, que aqueles a quem querias matar pensem o mesmo a teu respeito.

- Porém, homem, praticava-se um crime, e eu...

- Agora, porém, voltou-se o *feitizo* contra o *feiticeiro* e como não estamos para perder tempo, vais receber um bilhete para fazer a viagem desta para melhor.

E tirando uma pistola do cinto, meteu uma bala na cabeça do pobre ferreiro.

O ruído causado pela detonação e a queda do corpo, fizeram acudir o irmão da vítima, que foi agarrado por dois bandidos, enquanto outros saqueavam a casa, encontrando apenas vinte pintos em prata.”²⁰⁹

Esse capítulo seria equivalente às “Proezas do novo capitão” em José do Telhado, se não fosse a descrição de João Brandão como um bandido cruel, sem nenhum dilema moral em relação aos assassinatos que cometia. Bem contrário de José do Telhado, que norteava todas as suas ações de culpa e horror, sendo o assassinato um crime que deveria se evitar ao máximo. Porém, não tão distante de Morgana, personagem principal de *A Envenenadora*. Rememoremos o seu suicídio no final da história: “O seu ser reagia contra aquela voz que tais acusações formulava, o ódio que a animara contra tudo e contra todos, lutava ainda na sua alma, lutava energicamente contra a voz da consciência.”²¹⁰ Ou ainda de Pedro Espanhol, bandido cruel, apesar da denominação de “o herói desta narrativa”.²¹¹

Na realidade, apesar de José do Telhado se mostrar como um criminoso exemplar em relação às suas ações e, por causa disso, condizer de forma adequada com a perspectiva do bandido-herói, as outras narrativas também se apresentavam da mesma maneira. A idéia que permanece é a de que, independente das formas narrativas – folhetim, relato, romance – os criminosos eram retratados enquanto pessoas, de certa maneira, excepcionais. Se o fato de ser

²⁰⁸ *História completa de João Brandão...*, p. 11.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, pp. 25-6.

²¹⁰ Maxime Villena. *Op.cit.*, p. 358.

²¹¹ Manuel Duarte Moreira de Azevedo. *Op.cit.*, p. 1.

excepcional podia levar aos diversos tipos de criminosos da antropologia criminal, também podia formar a personagem que vivia aventuras, que fazia proezas, que era o herói da narrativa.

Hobsbawm tinha razão em notar heroísmo, liberdade e sonho de justiça nas histórias de bandidos que ele analisa em *Rebeldes Primitivos* e *Bandidos*. Porém, várias nuances devem ser ressaltadas a partir dessa imagem. Essas características estavam presentes de maneira ampla e diversa em muitas narrativas de crime, sob formatos variados. Se nos guiarmos pela definição de Cawelti sobre a fórmula dos romances de aventuras, certamente encaixaríamos *José do Telhado e sua quadrilha* nesse gênero de romance.

Sem sombra de dúvida, o papel de herói com suas proezas e aventuras, às quais realizava em função de astúcia e inteligência superior, estava presente como uma imagem que se fazia dos criminosos. Deixando os exageros e disparates de Lombroso à parte, a idéia de que alguns criminosos eram dotados de um “verdadeiro gênio”²¹² aproxima-se da imagem construída nessa literatura de crime. Isso não significa que se baseavam nelas, mas talvez fossem questões que, de certa maneira, eram convergentes. O ponto central estava no criminoso.

Assim, “mocinho” e “bandido” acabam, de certa maneira, tornando-se a mesma pessoa. Pois, há de se notar que as imagens de ambos são construídas enquanto pessoas exageradamente capazes de ações boas ou más. *O crime de Regina*, narrativa em que Regina se mostrava a boa moça da história trazia essa dubiedade desde o início. Durante toda a narrativa, o indivíduo “bom” trocava de lugar com o indivíduo “mau”. Se a intenção do autor era exprimir uma crítica à burocracia da justiça francesa, mostrava também que esses dois lugares – o herói e o bandido – não eram tão estanques como se poderia imaginar e que, de certa maneira, ambos eram poderiam viver aventuras.

Portanto, reparo que havia determinadas imagens vinculadas aos criminosos nas narrativas de crime. Alguns procedimentos eram parte de todas as narrativas, enquanto outros não. Dois momentos importantes da maioria das narrativas se referem ao primeiro crime e também à vida pregressa do futuro criminoso. Ele era visto como um ser excepcional, característica presente em todas as narrativas. Assim, a sua vida antes do primeiro crime refere-se à sua vida enquanto pessoa comum, ou seja, os autores parecem se preocupar com os

²¹² Cesare Lombroso. *Op.cit.*, p. 444.

motivos que levaram aos crimes, o que significa, em outras palavras, entender como aquela pessoa deixou de ser uma pessoa “comum”, regular.

Havia uma série de motivos para essa mudança entre o indivíduo “comum” e o “desviante”. Nesse ponto, as narrativas nem sempre convergem para um mesmo lugar, apesar das semelhanças em alguns pontos. Havia uma disputa no que concerne ao determinismo biológico e cultural. Assim, alguns criminosos eram mostrados como degenerados, significado que caminha em paralelo às teses da antropologia criminal. Porém, em muitos casos havia o péssimo convívio com a família, a má educação e também a falta de condições de sobrevivência, que leva a crer que o caminho do crime poderia ser evitado em função de determinadas condições sociais. Havia também a fatalidade e a má sorte.

Depois de se transformarem em criminosos, passavam a viver situações fora do normal e do corriqueiro e nesse novo contexto, viviam aventuras. A imagem do herói é decorrência dessas aventuras, as quais não necessariamente coincidem com a idéia do bom moço, como em *José do Telhado e sua quadrilha*. Mesmo nessa narrativa que apresenta uma imagem positiva do bandido, a personagem principal sempre sofria as conseqüências das suas ações: com a morte, a prisão, a culpa. Se havia uma tradição de histórias de aventura, o criminoso parecia se encaixar com perfeição nela.

PARTE II - NARRATIVAS

Approaching Notre Dame by river-side, I passed, on my way, the terrible dead-house of Paris – the Morgue. A great crowd clamoured and heaved round the door. There was evidently something inside which excited the popular curiosity, and fed the popular appetite for horror.

*I should have walked on the church, if the conversation of two men and a woman on the outskirts of the crowd had not caught my ear. They had just come out from seeing the sight in the Morgue; and the account they were giving of the dead body to their neighbours, described it as the corpse of a man – a man of immense size, with a strange mark on his left arm.*²¹³

²¹³ Wilkie Collins. *The Moonstone and The Woman in White*. New York: Random House, 1937, p. 840 (1ª edição de *The Woman in White* de 1860).

Capítulo 3

Romances de Sensação

“Sensação” era referência a um determinado tipo de narrativa da década de 1860 na Inglaterra. Os “romances de sensação” eram “sensacionais” pelo conteúdo – crimes, em geral assassinatos, consequência de adultérios e algumas vezes bigamia, na maior parte das vezes em um ambiente doméstico e burguês.²¹⁴ Mulheres eram comuns como personagens centrais, muitas vezes, no papel da vilã-heroína. Em *The Woman in White*, Walter Hartright depara-se, logo no início da narrativa, com uma “mulher vestida de branco”, aflita para encontrar o caminho que levava a Londres, próximo da uma hora da manhã, no cruzamento entre diversas estradas. Era uma moça que havia escapado do Asilo. As circunstâncias em que ocorrera o encontro provocavam dúvidas em relação ao comportamento da fugitiva.

As ações das personagens vêm acompanhadas de um profundo mistério. A fuga da “mulher de branco” era exatamente esse caso. A sua aparição depois da meia-noite, em um lugar inóspito, possuía uma aura de mistério: “Ali, no meio da larga e iluminada estrada – ali, como se naquele momento tivesse saído da terra ou caído do paraíso – estava uma figura solitária de Mulher, vestida da cabeça aos pés com roupas brancas”.²¹⁵

No romance, esse evento se torna fundamental para situar o resto da narrativa, que se desenvolve em função da identidade e história dessa mulher. Como o leitor saberá bem mais adiante, ela era a principal vítima dos criminosos. Porém, até então, permanecia a dúvida e o mistério ao redor da personagem. Um enredo carregado de suspense definia uma maneira de ler, a qual “apelava aos nervos” e aos estímulos sensoriais, excitando os sentidos, gerando uma “hiper-estimulação”.²¹⁶ Segundo Mrs. Oliphant, “os nervos dos leitores são afetados como os do herói”.²¹⁷

²¹⁴ Patrick Brantlinger. “What is ‘Sensational’ about the ‘Sensation Novel?’”. Em *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, n. 1 (Jun., 1982), p. 1. Disponível em «<http://links.jstor.org>», acesso em 19.12.2007.

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 394.

²¹⁶ Nicholas Daly. “Railway novels: sensation fiction and the modernization of the senses”. Em *English Literary History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 466. Disponível em

Era através do comentário de contemporâneos, outros escritores, que algumas obras foram vistas enquanto um tipo de literatura diferenciada, na maioria dos casos, condenada. Segundo Jonathan Loesberg, os autores produziram “em relativa independência entre eles” e uma “ficção sensacional” foi objeto de debate em resenhas literárias: “romances classificados como tal eram extremamente populares e sua produção e recepção era tópico de um intenso debate entre críticos vitorianos e escritores de ficção”²¹⁸ Loesberg considera a ficção sensacional um subgênero em relação à categoria da literatura popular. Apesar disso, era publicada nos mesmos periódicos dos trabalhos de “verdadeira importância literária”. Quando havia alguma crítica, de modo geral era tecida através de comparações depreciativas para a ficção de sensação.²¹⁹

“Sensational Mania”,²²⁰ eufemismo utilizado pelos críticos para se referir aos romances de sensação, aponta uma atenção generalizada com uma produção de sucesso súbito. De acordo com Winifred Hugues, eles “não tiveram uma infância muito perceptível”. Para a pesquisadora, o romance inglês apresentava características do “realismo convencional” e culminou, ao redor da década de 1850, com a ascendência da “domestic novel”(romances centrados em eventos familiares, interações sociais do cotidiano doméstico).²²¹ Os romances de sensação retratavam um cotidiano familiar, mas quebravam a tônica realista com histórias que mais se aproximavam do gótico de final do século XVIII. Além disso, flertavam com a tradição do *Newgate Calendar*.²²²

Winifred Hugues aponta também uma forte influência do melodrama, em particular na sua “tendência ao redor do abstrato e do alegórico, assinalando uma personificação entre o Bem e o Mal”. Para a pesquisadora, os romances de sensação preservavam o “ritual de confrontação entre heroínas e vilões, porém, e ao mesmo tempo, radicalmente alterando os seus sentidos.”²²³ Acrescentaria que os tornava mais complexos. Uma das diferenças estava no

«<http://links.jstor.org>», acesso em 10.12.2007. Sobre comentários de contemporâneos em relação aos romances de sensação ver entre as pp. 462-466.

²¹⁷ Mrs. Oliphant. "Sensation novels" Em *Blackwoods* 91, 1862. *Apud* por Nicholas Daly. *Op.cit.*, p. 462 e Jonathan Loesberg. "The ideology of narrative form in sensation fiction". Em *Representations*, nº13 (Winter, 1986), p. 125. Disponível em «<http://links.jstor.org>», acesso em 19.12.2007.

²¹⁸ Jonathan Loesberg. *Op.cit.*, p. 115.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 115.

²²⁰ Winifred Hugues, *The maniac in the cellar. Sensation novels of 1860s*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 5. Termo utilizado na época.

²²¹ *Idem, ibidem*, p. 6.

²²² Forma de narrativa comentada no capítulo 1.

²²³ Winifred Hugues, p. 12.

caráter de subversão das narrativas, que geravam desfechos nem sempre embasados em “princípios poéticos de justiça”²²⁴ e lidavam de maneira conflituosa com a ordem social estabelecida. Mostrando atitudes inadequadas infiltradas àquelas consideradas ideais, traziam as contradições sociais para o foco da discussão. E faziam sucesso, muito sucesso.

Os “penny dreadfuls”, cujo nome carrega a sua característica original, ou seja, histórias de crimes e aventuras a preços módicos,²²⁵ também se aproximam das narrativas sensacionais. Os “ancestrais” dos romances de sensação foram, portanto, vários. O que deve ser considerado relevante é a sua proximidade com formas narrativas consideradas “populares”.

De forma geral, esses romances apresentavam segredos irrelatáveis que permeavam a vida das personagens tornando-as, de certa maneira, misteriosas. Havia um adiamento contínuo do momento da revelação. Para tanto, “novas estratégias foram desenvolvidas para provocar o leitor por meio da ocultação de informações”.²²⁶ Esse procedimento narrativo, carregado de suspense, induzia à continuidade da leitura. Porém, essa não era a única finalidade. Indicando ao leitor a existência de um “segredo”, esperava-se que o narrador o desvendasse. Havia uma seqüência numerosa de episódios que, embora *quase* revelassem o “segredo primordial”, acabavam levando a maiores dificuldades para a sua elucidação e ainda geravam outros segredos e enigmas. Criava-se uma atmosfera de sensação ao hiper-valorizar elementos que não possuíam nenhum valor. Induzia-se o leitor a dar importância a uma trivialidade, um aparente detalhe. Esse estado de tensão gerado por uma leitura feita aos sobressaltos era característico do gênero.

Esse “estilo de narrar” possibilitou o aparecimento de personagens que desvendavam segredos, inserindo o leitor nos enigmas da história. Passados tenebrosos, perigo constante fornecem espaço a uma personagem relevante: o detetive. Muitas vezes, era um dos heróis da história, como é o caso do romance *The Woman in White*, em que Walter Hartright, um professor de desenho, faz o “papel de detetive” da intrincada história da “mulher de branco”.

²²⁴ *Idem, ibidem*, p. 10.

²²⁵ O termo “penny dreadful” aparece no *Webster* com esse significado e datação de cerca de 1870. Disponível em «Websterhttp://www.merriam-webster.com/dictionary», acesso em 03.03.2008. Nos Estados Unidos, havia as “dime novels” ou “nickel novels”, que eram comuns e populares: “Popularmente, o termo tinha pouca referência ao preço que as livrarias vendiam, mais ele era aplicado especialmente para qualquer romance sensacional de detetive ou romance de sangue na forma de folheto.” Albert Johannsen. *The House of Beadle and Adams and its dime and nickel novels. The story of a vanished literature. Vol. I*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1950, p. 3

²²⁶ Kathleen Tillotson. “The Lighter Reading of the Eighteen-Sixties”. Em *Introduction to Wilkie Collins, The Woman in White*. Riverside e Boston: Houghton, 1969. *Apud* Patrick Brantlinger. *Op.cit.*, pp. 1-2.

A “detecção” (aparentemente baseada em princípios lógicos e racionais) surgia em meio a um gênero que valorizava os segredos, mistérios. O detetive, nessas circunstâncias, possuía um significado bastante diverso do detetive dos romances policiais do século XX: aqui, ele é um dos envolvidos, sofre como as vítimas, toma resoluções ilógicas e, muitas vezes, se vê preso da “providência” ou “destino”. Os eventos, apesar da intervenção daquele que desvendava os segredos, ocorriam porque eram inevitáveis.

Para Brantlinger, assim como para Robert P. Ashley, o romance de sensação seria como um antepassado da moderna ficção policial.²²⁷ Apesar do sentido manifesto dessa conclusão para a história do romance policial atual, pode-se dizer que é uma avaliação direcionada a apontar uma sequência de possíveis antepassados da “detective fiction”, assim como fez Alma Elizabeth Murch em *The development of the detective novel*.²²⁸ Porém, é mais relevante notar que essas narrativas exibiam características de outros tipos de entretenimento da época ou anterior – *Newgate Calendar*, dime-novels –, que contavam histórias relacionadas a crimes.

O romance de sensação possuía características narrativas já consideradas superadas pelos contemporâneos e talvez estivesse nesse aspecto uma das críticas dirigidas a ele. Apesar disso, como nota Brantlinger, era um “gênero de ficção que ficava no meio do caminho entre o romantismo e o realismo, mistérios góticos, popular e séria literatura: um gênero, em outras palavras, que tinha todos os gêneros nele mesmo como uma mistura de algumas formas contraditórias, estilos e convenções”²²⁹ Kendrick avalia que, antes da aproximação entre a “detective novel” do século XX e os romances sensacionais, especialmente *The Woman in White* de Wilkie Collins, deve-se notar que esse romance “marcou uma ruptura incerta do contrato realista do auge do período vitoriano”²³⁰ Para o pesquisador, a discussão gerada pelos romances de sensação estava muito mais concernente aos “problemas de enredo e personagem, forma e imitação, artifício e autenticidade”²³¹

²²⁷ Patrick Brantlinger, *Op.cit.*, Robert P. Ashley. “Wilkie Collins and the detective story”. Em *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, nº 1(jun, 1951) e Robert P. Ashley. “Wilkie Collins reconsidered.” Em *Nineteenth-Century Fiction*, vol.4, nº 4(mar, 1950). Ambos disponíveis em «<http://links.jstor.org>», acesso em 13.04.2008.

²²⁸ Sobre o assunto, ver o capítulo 1.

²²⁹ Patrick Brantlinger. *Op.cit.*, p. 3.

²³⁰ Walter M. Kendrick. *Op.cit.*, p. 35.

²³¹ *Idem, ibidem*, p. 22. Para uma compreensão desse debate na época ver Henry James. “The art of fiction.” Publicado pela primeira vez na *Longman’s Magazine* (set. 1884), disponível em «<http://guweb2.gonzaga.edu>», acesso em 13.08.2008.

O quadro que se pintava aos poucos naqueles intensos anos 1860 é impensável sem a presença da imprensa, com as notícias cotidianas e rápidas dos jornais diários. Era em decorrência da proximidade das reportagens diárias, da descrição de eventos múltiplos sobre a tela efêmera do papel descartável do jornal que os escritores buscavam inspiração para as suas histórias consideradas sensacionais. Assim, se por um lado afastavam-se dos romances realistas que forneciam a pauta crítica do momento, era através das reportagens “reais” e cotidianas que a “sensação” encontraria terreno fértil para se fixar e fazer um enorme sucesso de público.

Os “dramas” cotidianos, em especial aqueles relacionados a crimes ou atos subversivos, estavam na base das histórias sensacionais. O apelo realista partia dessa relação intrínseca com a imprensa e as “histórias reais”. Patrick Brantlinger, em seu elucidativo artigo sobre os romances de sensação, repara o quão dúbio era a situação daqueles que consideravam que tais romances não eram realistas: “Aquele que tentava desmerecer esses romances como melodramáticos, simplistas, ou pior, tinha antes que demonstrar que os fatos em si não eram melodramáticos ou simplistas”.²³²

Segundo Robert Ashley, Wilkie Collins não escondia o fato de que algumas de suas histórias derivavam de famosos crimes e julgamentos. Esse foi o caso de *The Woman in White*, que devia parte de seu enredo a um famoso julgamento francês do século XVIII. Do mesmo modo, *The Moonstone* se baseava em recentes casos sensacionais: o assassinato de Constance Kent em 1860 e o assassinato de Northumberland Street em 1861.²³³

Se a referência a fatos verídicos era feita abertamente pelos próprios romancistas, “nada ‘sensacional’ era, ao mesmo tempo, levado muito a sério, e a própria palavra indicava uma fonte de surpresa ou excitação imediata, o domínio do inesperado.”²³⁴ Delineava-se uma narrativa que se remetia à veracidade, à verossimilhança e, na mesma medida, a algo que mais se aproximava do evento extraordinário e, muitas vezes, sobrenatural. Uma forma narrativa que unia elementos que, para a crítica da época, eram inconcebíveis juntos: o plausível com o improvável e extraordinário.

²³² *Idem ibidem*, p. 10.

²³³ Robert P. Ashley, “Wilkie Collins and a Vermont Murder Trial.” Em *The New England Quarterly*, vol. 21, nº 3, (set., 1948), p. 368 <<http://links.jstor.org>>, acesso em 30.04.2008 e Patrick Brantlinger. *Op.cit.*, p. 9.

²³⁴ Patrick Brantlinger. *Op.cit.*, p. 27.

Patrick Brantlinger ressalta a diversificação do termo que, se por um lado se relacionou a determinadas obras e autores, possuía uso amplificado na sociedade: “Durante a década de 1860, sensação e sensacional eram relacionados – normalmente com um certo sarcasmo – a outros artefatos, além dos romances”²³⁵ Entre eles, peças de teatro. Os “dramas sensacionais” tinham uma incrível popularidade. O sucesso do “sensacional” era enorme e, muitas vezes, romances sensacionais eram adaptados ao teatro.²³⁶ No palco ou nos periódicos e volumes, o fato é que a sensação dominava a cena artística. Acompanhando o sucesso de dramas e romances, estava o debate acirrado sobre a literatura, que com certeza não passou despercebido para aqueles que viviam na época.

Sensação era um termo corriqueiro que foi vinculado, às vezes de maneira explícita; outras, subjetivamente, a toda uma literatura que trazia o crime e os criminosos para o centro da cena e que circulou em folhetins ou brochuras no Brasil. Além da força do termo, as características do sensacional, assim como apareciam nesses romances ingleses, trazem indícios de que o “romance sensacional” ou a “narrativa sensacional”, termos utilizados em algumas narrativas de crime no Brasil, não estavam ali ao acaso.

O sucesso dos romances sensacionais da década de 1860 na Inglaterra, Estados Unidos e França fornece indícios de que “sensação” tinha um significado específico, derivado de um determinado contexto literário que o condenava enquanto, ao mesmo tempo, não podia deixar de notá-lo. Como consequência, refletiremos sobre aquele que foi considerado o ícone dos autores de romances de sensação, sucesso de público, Wilkie Collins. *The Woman in White* foi apontado como referência no gênero pela crítica e os escritores da época.

The Woman in White foi escrito sob a forma de folhetim nas colunas do periódico criado por Charles Dickens – *All the Year Round* – e circulou, simultaneamente, em Londres e Nova York entre os meses finais de 1859 e agosto de 1860.²³⁷ O folhetim anterior – *A Tale of two Cities* de Dickens – inaugurava as publicações de rodapé do semanário. Os três volumes que compunham a primeira edição do romance foram impressos ainda em 1860, logo após a

²³⁵ *Idem, ibidem*, p. 4.

²³⁶ *Lady Audley's Secret* foi encenado em mais de um teatro, *The Woman in White* no *Olympic Theater*.

²³⁷ A análise e comparações das edições foram feitas por Walter Kendrick em 1977 em “The sensationalism of *The Woman in White*”, artigo já citado. Esse artigo foi crucial para a compreensão do romance de Wilkie Collins. A circulação entre ingleses e americanos é motivo de comentário pelo próprio autor no prefácio à 1ª edição em livro de 1860, em que ressaltava a “calorosa recepção” do folhetim. Esse prefácio, assim como o prefácio de 1861 e o prefácio à primeira edição francesa de 1861 estão disponíveis no site <<http://www.wilkiecollins.com>>.

publicação seriada. Uma segunda edição foi realizada, incluindo um novo prefácio, em fevereiro de 1861. Possivelmente foi essa a edição que circulou em língua francesa, já que o autor fez um prefácio em francês no ano de 1861.²³⁸

Nesse prefácio Wilkie Collins explica a relação entre a história do romance e um julgamento que assistiu em Londres. Os interrogatórios sucessivos das testemunhas geravam pontos de vista distintos em relação ao mesmo fato, tornando-o mais complexo e estimulando a assistência, que o acompanhava curiosa. Esse procedimento foi fonte de inspiração para o escritor:

“(…). Eu fiquei chocado com a maneira dramática pela qual se desenrolou a história do crime ao ser submetido às investigações dos magistrados, devido às sucessivas testemunhas ouvidas, uma de cada vez. À medida que cada uma delas se levantava para fornecer a sua versão pessoal, à medida que de um lado ao outro cada anel separado vinha formar com os outros uma corrente contínua de irrefutável evidência, eu sentia que minha atenção estava cada vez mais presa; o mesmo acontecendo com as demais pessoas ao meu redor e esse fenômeno tinha uma intensidade sempre crescente, à medida que a corrente se alongava, à medida que ela se comprimia, à medida que ela se aproximava daquilo que, durante todo o julgamento, era o seu ponto culminante. Certamente, pensei, uma série de fatos romanescos se adequaria muito bem a uma exposição como essa; certamente, pelos mesmos meios que se fizeram aqui, tentarei passar para o espírito do leitor essa convicção, essa fé que eu via se produzir graças à sucessão dos testemunhos individuais, tão variados em sua forma, e, entretanto tão estreitamente ligados a um final comum.”²³⁹

O que levava os ouvintes a permanecer no Tribunal era a história do crime, como ele foi perpetrado, como foi a sucessão de eventos que levaram a ele. A sequência de sensações produzidas pelos interrogatórios das diversas testemunhas era um fenômeno único e cativante. Os relatos subseqüentes sobre um mesmo evento (mesmo crime) a partir de pontos de vista distintos tornavam o julgamento uma “série de fatos romanescos”, os quais tinham a mesma finalidade: resolver o crime. Inspirado pelo procedimento do Tribunal, portanto, Wilkie Collins construiria a narrativa de *The Woman in White* e “contaria o romance pelas personagens do próprio romance (como as testemunhas que eu havia visto no Tribunal).”²⁴⁰

A intenção da narrativa era “apresentar a verdade sempre do modo mais direto e inteligível possível”. De fato, a história narrado nas 400 páginas seguintes, durante três épocas

²³⁸ “Prefácio”. Escrito pelo autor de *The Woman in White* (*La Femme en Blanc*). Para os leitores da tradução francesa. No Brasil circulou uma tradução portuguesa do romance: Wilkie Collins. *O fantasma branco*. Lisboa: Tipografia Lisboense, 1876, em quatro volumes com ilustrações.

²³⁹ “Prefácio”. Escrito pelo autor..., p. I.

²⁴⁰ Idem, ibidem, p. III.

distintas era, segundo o narrador, um caso de julgamento no Tribunal. Porém, “a lei ainda é, em certos casos onde é inevitável, o serviçal designado a uma longa busca”. *The Woman in White* contava uma história de um crime que foi ocultado.

Logo no início, portanto, o leitor toma consciência de que os fatos descritos tinham relação direta com um crime. Seria a partir dessa apresentação de Walter Hartright que se indicaria os caminhos percorridos e a maneira de exposição. Para enfatizar o caráter de uma narrativa inédito, Hartright acrescentava que “a história [seria] contada pela primeira vez, nesse lugar” e da seguinte maneira:

“Como o Juiz poderia ter algum dia ouvido isso, também o Leitor deve ouvir agora. Nenhuma circunstância importante, do começo ao fim da revelação, será baseada em evidências infundadas. Quando o escritor destas linhas introdutórias (chamado Walter Hartright) for mais pessoalmente relacionado com os incidentes a serem registrados, ele os descreverá em primeira pessoa. Quando a experiência falha, deixará de ser o narrador, e sua tarefa será continuada, do ponto em que ele a abandonou, por outras pessoas que podem falar dos fatos de acordo com seu próprio conhecimento, da mesma forma clara e segura com que ele havia falado antes.

Portanto, a história aqui apresentada será escrita por mais de uma caneta, da mesma forma que uma ofensa à lei seria descrita em um Tribunal por mais de uma testemunha – com o mesmo objetivo nos dois casos, apresentar a verdade do modo mais inteligível possível.”²⁴¹

“Apresentar a verdade do modo mais inteligível possível” exigia do autor do romance uma plausibilidade histórica. Portanto, a “série de documentos” devia conter aspectos verificáveis. No prefácio de 1861, Wilkie Collins enfatizava a plausibilidade histórica, mencionando a consulta a um especialista: “Um solicitador experiente em sua profissão, que delicadamente e cuidadosamente me guiou dentro do labirinto da Lei.”²⁴²

Os autores de romances de sensação eram avaliados negativamente pela crítica “porque criavam complicados enredos e davam menos importância à feitura das personagens.”²⁴³ Uma das críticas feitas a Wilkie Collins, que tentava se impor entre os melhores romancistas da época, era a de que ele teria que aprender a “criar uma personagem que o mundo pudesse reconhecer como um igual em relação ao número de seres humanos.”²⁴⁴

²⁴¹ Collins, Wilkie. *Op.cit.*, p. 383.

²⁴² *Idem, ibidem*, p. 381.

²⁴³ Walter M. Kendrick. *Op.cit.*, p. 20.

²⁴⁴ *Spectator*. 15.10.1870. *Apud* Walter M. Kendrick, *Op.cit.*, p. 20.

No prefácio da edição de 1861, Wilkie Collins afirmava opiniões precisas sobre o objetivo da ficção. Ela deveria ser remetida à “realidade”, fazendo com que “homens e mulheres” da ficção se tornassem quase seres vivos, comuns, reconhecíveis no cotidiano:

“Eu sempre tive uma opinião conservadora de que o principal objetivo de uma obra de ficção deveria ser o de contar uma história; e eu nunca acreditei que o novelista que satisfizesse essa primeira condição de sua arte corresse o risco, neste caso, de negligenciar a delineação da personagem – por esse simples motivo, que o efeito produzido por qualquer narrativa de eventos é essencialmente dependente não dos eventos *per se*, mas no interesse humano que é diretamente relacionado a eles. Pode até ser possível na escrita de romances apresentar personagens de modo bem sucedido sem contar uma história; não é possível, porém, contar uma história bem sucedida sem se apresentar as personagens e suas existências como seres reconhecíveis na realidade, sendo essa a única condição para que uma história possa ser efetivamente contada.”²⁴⁵

O romance foi bem sucedido sob a forma seriada, segundo informa o autor no prefácio à primeira edição inglesa de 1860. Ao menos, para os leitores, os quais “receberam a história calorosamente”. Para os críticos, entretanto, algumas questões “inofensivas e inocentes” eram formuladas nas palavras finais desse prefácio, as quais foram retiradas da edição de 1861. Talvez pelo tom polidamente agressivo que obtiveram:

“Como esta história foi escrita por mim – com as inevitáveis supressões que as publicações periódicas forçam o romancista a fazer – o ato de contar preenche mais de mil palavras impressas com letras pequenas. Grande parte deste espaço é ocupado por centenas de pequenos ‘elementos de conexão’, de pouco valor individual, mas de importância crucial para a manutenção da fluidez, verossimilhança, e plausibilidade de toda narrativa. Se o crítico conta a história com isso, será que ele consegue fazê-lo no espaço permitido, ou tamanho da coluna, de acordo com cada caso? Se ele a conta sem esses elementos, ele estaria sendo um companheiro de trabalho em outra forma de Arte, e [onde estaria] a justiça que os escritores se devem mutuamente? E, finalmente, se ele conta tudo, da forma que for, estará ele ajudando o leitor ao destruir, de antemão, dois elementos principais na atração de todas as histórias – o interesse gerado pela curiosidade, e a empolgação gerada pela surpresa?”²⁴⁶

O romance se propunha a esclarecer um crime, um evento que não chegou ao conhecimento público. Desta forma, o desenvolvimento da história se referia a uma cronologia de acontecimentos bastante específicos, em que o momento exato de algumas ações era

²⁴⁵ Wilkie Collins. *Op.cit.*, pp. 381-2. Este prefácio foi incluído nas edições posteriores à segunda edição do livro, em 1861.

²⁴⁶ Wilkie Collins. *The Woman in White. Preface to the first English book edition*, 1860, p. VIII.

fundamental. Porém, *The Woman in White* se baseava numa coerência interna em que a “série de documentos” apresentados por Hartright indicaria o caminho do “desvendamento da verdade” por qualquer um que aplicasse o seu método, com as mesmas fontes (os diversos testemunhos): “Na verdade, ele [o leitor] pode comparar uma parte do romance com outra, usando como guia as datas e durações apresentadas no próprio romance. Se o leitor aceita essa missão e se o autor constrói um sistema que preenche suas próprias necessidades, então o contrato entre eles é honrado. Este é o contrato radical do sensacionalismo, e é a única ligação necessária entre a ficção e o mundo vivido pelo leitor”²⁴⁷

A sensação ocorria ao longo da leitura, a partir de revelações tímidas fornecidas pelos testemunhos. A irritação de Wilkie Collins no prefácio à primeira edição era por causa do fato de que a análise feita pela crítica tenha retirado, de antemão, a possibilidade de “surpresa” e “curiosidade” em relação à resolução da história. Para alguém que tinha como principal finalidade “contar uma história”, dizer o final antes mesmo do começo, era elemento suficiente para a indignação em relação aos críticos demonstrada no primeiro prefácio.

Neste prefácio há, também, a referência a uma “forma de arte” distinta, que fazia com que o crítico não estivesse sendo um “companheiro de trabalho” do escritor. A “forma de arte” que parece se revelar em *The Woman in White* é derivada de uma atenção especial às personagens – se não a partir de complexidades descritivas, de uma pintura bem acabada, ao menos enquanto contadores de história e elementos fundamentais para o discorrer das ações. A sua “opinião ultrapassada” se efetivava, da forma como intencionava o autor: “o objetivo primeiro de um trabalho de ficção deve ser contar uma história”. Como já dissera Wilkie Collins no prefácio à edição de 1861: “o efeito produzido por toda narrativa de eventos é essencialmente dependente, não dos eventos em si, mas do interesse humano que é diretamente relacionado a eles.” Desvendemos alguns mistérios de *The Woman in White*.

Apesar da centralidade da história no mistério da “mulher de branco”, a qual foge às pressas e assustada com um “certo barão” (Sir Percival) que a persegue, o eixo central da narrativa está na relação entre Walter Hartright, Marian Halcombe e Laura Fairlie. Professor de desenho contratado por Mr. Fairlie em Limeridge's House, Hartright rapidamente se sente envolvido por Miss Fairlie:

²⁴⁷ Walter M. Kendrick. *Op.cit.*, p. 24.

“Mesclado à impressão de vivacidade produzida pelo charme de suas feições francas, sua expressão doce e sua simplicidade cativante nos modos me davam a idéia de que algo estava faltando. Uma hora, parecia que faltava algo *nela*; em outra, que faltava algo em mim, o que fazia com que eu não a compreendesse como deveria. Essa impressão era ainda mais forte, da forma mais contraditória, quando ela olhava para mim; ou, em outras palavras, quando eu estava mais consciente da harmonia e charme de seu rosto, e ainda assim, ao mesmo tempo, mais perturbado pela idéia de uma ausência que era impossível de descobrir. Faltava alguma coisa, faltava alguma coisa – e onde ela estava, eu não podia dizer”²⁴⁸

Repleto de suspense, o trecho impressiona porque, desde que Hartright conhece Miss Fairlie, não apenas se percebe deslumbrado diante da moça, mas nota que “falta algo”: era a semelhança evidente entre a “mulher de branco” e Laura. Durante esse mesmo dia, à noite, Miss Halcombe pede a Hartright que descreva novamente a “mulher de branco” que encontrara em tão inusitada situação. A razão do pedido estaria na suposição de que a “mulher de branco” fosse Anne Caterick. Miss Halcombe, meia-irmã de Laura – Mr. Fairlie era segundo marido de sua mãe – estava intrigada com a possibilidade de que ambas fossem a mesma pessoa. O fato é que, através da leitura de uma carta de sua mãe ao marido, ela tinha algumas informações sobre Anne Caterick. A menina, na época com 11 anos e apenas um ano mais velha que Laura era colocada sob os cuidados de Mrs. Fairlie, que explicava a situação ao marido através de uma carta.

O diálogo entre Hartright e Miss Halcombe ocorre ao mesmo tempo em que Miss Fairlie passeia no terraço. Em alguns momentos ela surge na narrativa, interrompendo a leitura da carta de Mrs. Fairlie. Essa descontinuidade criava um enorme suspense na história e evidenciava um tom marcado por elementos que geravam sobressalto. As interrupções vão aumentando à medida que o significado das aparições de Miss Fairlie indica, cada vez mais, algo ao leitor.

Durante a leitura da carta feita por Miss Halcombe, o narrador (Hartright) reparava em Miss Fairlie nos seguintes momentos: quando se indicava a pequena diferença de idade entre Anne e Laura; logo depois, assim que Mrs. Fairlie percebia que Mrs. Caterick, mãe de Anne, tinha uma grande reserva em falar sobre o seu passado – “ela é exatamente o que se pode chamar de um mistério permanente”;²⁴⁹ por fim, Miss Halcombe interrompia a narrativa da carta no momento em que Mrs. Fairlie contava que a menina fez uma promessa: vestir-se

²⁴⁸ Wilkie Collins. *Op.cit.*, p. 415.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 420.

inteiramente de branco para que pudesse se lembrar pelo resto de sua vida de Mrs. Fairlie e da atenção que lhe foi concedida por esta. Logo a seguir, Miss Halcombe perguntava a Hartright a idade aproximada da “mulher de branco” encontrada no cruzamento das estradas e se ela estava vestida de branco “dos pés à cabeça”: “Toda de branco? Repetiu Miss Halcombe.”²⁵⁰

O momento crucial do longo evento era concomitante ao final da leitura da carta. Mrs. Fairlie explicava o motivo de sua afeição por Anne: “embora ela não seja tão bonita, ela é, sem dúvida, por um desses extraordinários caprichos da semelhança accidental que às vezes se encontra, a cópia fiel, nos seus cabelos, sua compleição, a cor de seus olhos e o formato de seu rosto...” O incompleto término da carta fornecia ensejo para uma descoberta:

“Eu me levantei do divã, antes que Miss Halcombe pudesse proferir as palavras seguintes. Um arrepio, parecido com o que me percorreu quando fui tocado no ombro na estrada solitária, me gelou novamente.

Ali estava Miss Fairlie, uma forma branca, solitária ao luar, em sua compleição, no formato de seu rosto, a imagem viva, daquela distância e sob aquelas circunstâncias, da mulher de branco! A dúvida que havia preocupado a minha mente por horas e horas virou certeza em um instante. Aquela ‘alguma coisa’ que faltava era o meu próprio reconhecimento da semelhança diabólica entre a fugitiva do asilo e minha pupila de Limeridge’s House.”²⁵¹

Mrs. Oliphant considerava dois grandes “momentos de sensação” em *The Woman in White*.²⁵² Um deles estaria no início da narrativa, no momento em que Hartright se deparava com a “mulher de branco”; o segundo, durante a leitura da carta de Mrs. Fairlie por Miss Halcombe e na convicção, para Hartright e Marian Halcombe de que, talvez, essa semelhança significasse algo, além de pura coincidência. Segundo Mrs. Oliphant, o “efeito das duas cenas” é “pura sensação, não mais nem menos”²⁵³ Os eventos não ocorriam a partir de uma linearidade cronológica, ou seja, a sequência de acontecimentos não era equivalente à sequência de narradores apresentados pelo narrador principal, Hartright. Seria essa forma de construção narrativa que tornaria o romance sensacional.

Um mosaico de evidências era traçado pela sequência de descobertas do narrador principal. O encontro entre Anne Caterick e Walter Hartright é a razão da existência das narrações organizadas *por ele* com a intenção de esclarecer (ou “contar nada mais que a

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 421.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 422.

²⁵² De acordo com Kendrick. “Sensation Novels.” *Blackwood's*, (may 1862). *Apud* Walter M. Kendrick. *Op.cit.*, pp. 26-7.

²⁵³ *Idem, ibidem*, pp. 27-8.

verdade”) um fato escuso. Portanto, apresenta-se uma *cronologia das revelações*, que partem das dúvidas de Hartright: “Como esta mulher se encontrava aqui? Por que ela veste branco? Quem é o ‘*baronet*’ que ela teme e por que ela o teme?”²⁵⁴

Acrescentaria que o fato da semelhança física entre Miss Fairlie e Anne Catherick produziu, ao principal narrador, ainda mais curiosidade em esclarecer os fatos. Ao chegar em Limeridge's House, Hartright se apaixonou por Laura, um amor impossível, já que ela estava destinada ao casamento com *Sir Percival*. Hartright recupera o diálogo em que descobria o casamento de Laura:

“‘Um *gentleman* com muitas posses, em Hampshire’
Hampshire! Local de nascença de Anne Catherick. De novo, e mais uma vez, a mulher de branco. Havia uma fatalidade nisto.
‘E seu nome?’ Eu falei do modo mais calmo e indiferente que consegui.
‘Sir Percival Glyde.’
Sir – Sir Percival! A pergunta de Anne Catherick – aquela pergunta suspeita sobre os homens que eram *Baronets* e que eu possivelmente conhecia – não havia sido apagada da minha memória pela resposta de Miss Halcombe. Eu parei de repente e olhei para ela.
‘Sir Percival Glyde’ ela repetiu, imaginando que eu não havia escutado corretamente sua resposta anterior.
‘Cavaleiro ou *Baronet*?’ Eu perguntei, com um nervosismo que já não conseguia esconder.
Ela parou por um momento e então respondeu, de forma fria – ‘*Baronet*, é claro’”²⁵⁵

A primeira “época” do romance encerra com a partida de Hartright e o casamento de Laura. Durante a segunda “época”, a maior parte dos acontecimentos é narrada a partir do diário de Marian Halcombe, escrito na propriedade de Sir Percival, Blackwater Park em Hampshire. Nessa parte do romance os vilões aparecem abruptamente ao leitor. Um deles é *Sir Percival* e o outro, Conde Fosco, um italiano casado com a irmã de Mr. Fairlie. Portanto, na propriedade de *Sir Percival* e sua esposa (chamada agora de Lady Glyde) estão hospedados Marian, Laura, *Sir Percival*, Conde Fosco e sua esposa. Enquanto Hartright está na América Central, em uma expedição científica, acontecem os crimes. A visita de Hartright ao túmulo de Laura finalizava a segunda “época”.

O crime principal do romance é a troca forçada de identidade entre Laura e Anne perpetrada por Fosco, com a anuência de Percival, que seguia as suas instruções categoricamente. A semelhança física entre as duas foi logo percebida por Fosco, que

²⁵⁴ Walter M. Kendrick. *Op.cit.*, pp. 26-7.

²⁵⁵ Wilkie Collins. *Op. cit.*, p. 433. Grifos no original.

arquitetou um plano que resolveria dois problemas ao mesmo tempo: a herança de Laura passaria para as mãos de seu marido e a morte de Anne terminava com as ameaças de revelação de um “segredo” sobre o passado de *Sir Percival*. A troca de identidade foi feita durante a segunda época do romance. Porém, um mistério norteia o episódio e o leitor não sabe quais as circunstâncias em que ele foi cometido. O fato se deve às narrações consecutivas de várias personagens, que analisam o episódio a partir de pontos de vista distintos.

Após os indícios de que Fosco e Percival planejam um crime, a narrativa do diário de Marian é bruscamente interrompida. O leitor, assim como ela, parece sentir o efeito da sua “doença”, a qual, na realidade, era uma forma de afastá-la de Lady Glyde para que o crime mais importante pudesse ser realizado – a troca de identidades. O fim do diário de Marian terminava com um “pós-escrito de um amigo sincero” (Conde Fosco) que o concluía. Antes disso, Marian descrevia a sua indisposição, que chegava ao ponto de não conseguir mais escrever. Uma breve nota estava escrita entre as palavras de Marian e às de Fosco:

“Neste ponto o diário deixa de ser legível. As duas ou três linhas que se seguem contém apenas fragmentos de palavras, misturados com as manchas e arranhões da caneta. As últimas marcas no papel traziam alguma semelhança com as duas primeiras letras (L e A) do nome de Lady Glyde.

Na página seguinte do diário, há outro trecho. Ele aparece em letra maiúscula, larga, forte, e muito regular; e qual é a data? 21 de junho.”²⁵⁶

Decerto, essa “nota” foi inserida com a função de tornar os acontecimentos mais verdadeiros. Se a intenção do narrador principal era de que o leitor pensasse como um juiz (como foi exposto na apresentação do romance), o diário de Marian é inserido como uma peça importante do processo. A maneira abrupta da interrupção e a nota interposta entre as palavras quase ilegíveis de Marian e a escrita “firme, larga e regular” do intruso indicam que houve uma ação dessa pessoa contra a primeira. Assim, “a doença de nossa excelente Miss Halcombe” (como começa a escrever Fosco) foi decorrência de uma intervenção, que seria decifrada apenas nas últimas páginas do romance, em “A narrativa do Conde.” A intenção de Fosco e Percival era a fortuna de Laura, a qual só estaria disponível após a sua morte. Com a troca de identidade entre Anne e Laura, ainda resolviam o problema que Anne criava para *Sir Percival*.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 625.

As ações estão imbricadas nas narrações consecutivas das personagens. Essa forma de exposição fornece ao romance uma sequência de episódios romanescos que instigam a leitura e a curiosidade. As personagens figuram como uma cadeia de eventos e proporcionam uma narrativa de ação ao se apresentarem enquanto um veículo que fornece a história ao leitor. Nesse romance, “ação” e “personagem” estão inexoravelmente interligados, às vezes, com papéis invertidos.

Desta forma, as três personagens que motivam toda a história não possuem voz enquanto narradores. Laura, Anne e Percival são apresentados somente por outras personagens. A principal história do romance, ou seja, a relação entre essas três personagens e as suas conseqüências faz parte da cadeia de eventos. Eles existem somente enquanto lembrança dos narradores.

O desfecho não poderia ser diferente: Percival e Fosco morrem, enquanto Marian, Laura e Walter²⁵⁷ passam a viver em Limeridge's House. A morte do Conde foi independente dos eventos que se desenrolaram ao longo da narrativa: ele foi assassinado por traição. O motivo de sua morte é o último segredo da história misteriosa do romance. Apesar disso, não tem nenhuma relação com a “mulher de branco”. Segundo Hartright:

“Eu vou deixar aos outros que cheguem às suas próprias conclusões em relação ao segredo de seu assassinato, da mesma forma que cheguei à minha. Quando eu revelei que o estrangeiro com a cicatriz de um T no braço esquerdo do homem morto significava a palavra italiana ‘Traditore’, e mostrei que a justiça havia sido feita pela Irmandade em um traidor, eu revelei tudo o que sabia e que poderia auxiliar na elucidação do mistério da morte de Conde Fosco.”²⁵⁸

A morte de Fosco fazia parte de um desfecho já esperado, assim como o final feliz que reunia Laura, Marian e Walter. Apesar da clara dualidade “herói” e “criminoso”, é possível notar elementos que extrapolam essa oposição. A percepção dos momentos de sensação nesse romance é crucial para contextualizar o significado de sensação para aqueles que notaram tal efeito na época. Para compreendê-lo de forma adequada, os comentários da crítica não são suficientes e deve-se mergulhar na narrativa e notar as suas nuances, às quais são perceptíveis a todo o instante, mas em graus diferentes. Uma série de “sensações” criava efeitos visíveis no

²⁵⁷ Durante todo o romance esses personagens foram tratados pelo sobrenome ou posição social. No final do romance, pela primeira vez, são apresentados pelo primeiro nome.

²⁵⁸ Wilkie Collins. *Op.cit.*, p. 841.

público e chamou a atenção para um efeito narrativo específico, que tomou parte inexorável na produção de uma literatura de crime no Brasil.

Willian L. Davidson compila os significados de “sensação” e reflete sobre eles, em um pequeno ensaio publicado em 1881. O termo possuía uma “clara e definida conotação”, porém, pertencia, também, a um grupo de três fatores, os quais deveriam ser cuidadosamente definidos, pois tinham uma variedade de significados especiais.²⁵⁹ Em linhas gerais, dos três fatores, dois eram objetivos e invariáveis – estimulavam o organismo por um fator externo, levando a uma consequência dessa influência. Outro elemento era delimitado pela subjetividade, ou seja, dependeria de cada organismo: um estado mental ou de consciência da natureza desse sentimento, intimamente ligado ao caráter específico de cada indivíduo, por disposição orgânica.²⁶⁰

Esse fator subjetivo levou o autor a conclusões relevantes para o significado de “sensação”, mesmo que a intenção fosse apenas estabelecer conclusões acerca das sensações orgânicas produzidas nos indivíduos:

“Nós assumimos, então, que Sensação é um fato puramente subjetivo e que depende da impressão do organismo; mas não é. Por este motivo, pode ser considerado como uma questão puramente passiva. Ao contrário, como todo fenômeno consciente, a Sensação implica mudança; e qualquer que seja a extensão desta, tanto mais será ativa. Mesmo a linguagem corriqueira nos levará a isso. Da linguagem comum (seguindo o Francês) o uso de sensação indica algo novo, fresco e empolgante – como quando falamos de ‘criar uma sensação profunda’, ou de que certas pessoas são ‘incapazes de viver sem sensação’; e o que é isso senão reconhecer, em termos do uso corriqueiro, que Sensação se baseia em relatividade, e envolve um elemento ativo.”²⁶¹

No francês, a palavra “sensacional” é definida no dicionário como uma variável de sensação: “que faz ou é destinada a fazer sensação”. “Sensacional” surgiu na língua francesa em 1875 com o seguinte sentido: “Que faz sensação, produz uma viva impressão sobre o público. Um *romance sensacional*”.²⁶² Em português, houve uma modificação de sentidos ao longo do século XIX e início do XX: enquanto na edição de 1813 do dicionário de Antonio

²⁵⁹ Willian L. Davidson. “Definition of ‘Sensation’.” Em *Mind*, vol. 6, n. 24 (out.,1881), p. 551. Disponível em <<http://links.jstor.org>>, acesso em 19.12.2007.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 551.

²⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 552.

²⁶² *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Montreal: Dicorobert, 1996, p. 2072.

Moraes Silva a palavra “sensação” designava apenas um “sentimento, que a alma tem dos objetos por meio da impressão que eles fazem nos órgãos sensórios externos, ou no interno”;²⁶³ em 1939 o sentido era ampliado para: “surpresa ou grande impressão devida a sucesso extraordinário” e, na forma figurada, “comoção moral, sensibilidade”. Como na língua francesa, houve o acréscimo da palavra “sensacional”, que seria aquilo “que produz grande sensação.”²⁶⁴

Uma comparação entre os significados dos dicionários e do artigo de William Davidson de 1881 leva-nos à conclusão de que houve uma mudança em relação ao sentido da palavra ao longo dos anos. Para Davidson, o significado mais complexo de “sensação” repousa no terreno da subjetividade. Essa hipótese foi baseada em vários fatores, mas podia, também, ser “guiada pela linguagem comum”. A interpretação de “sensação” a partir do seu uso cotidiano aproximava os significados fornecidos por Davidson daqueles que estavam nos dicionários de francês e português. Aponta também que, mesmo sendo derivação da subjetividade, adquiria sentido ampliado e passava a designar algo “que faz sensação”.

Ora, “produzir uma viva impressão no público”, leva-nos a pensar a “sensação” como “algo sensacional”, ou seja, um objeto gerador de sensações e exterior ao indivíduo. Não era coincidência que “sensacional” era um termo novo no dicionário francês em 1875. Apesar da individualização do “sentir sensação”, o “sensacional” parecia criar um elemento externo a esse sentimento, igualando e generalizando, de certa forma, o sentido individualizado.

O sucesso dos romances ingleses da década de 1860 deve ter influenciado o significado de “sensação”. Ocorreria uma mudança. Apesar da conexão à subjetividade e particularidade, “causar sensação” implicava um fenômeno mais amplo e estava diretamente vinculado aos sentidos adquiridos em meio àquela produção efervescente de romances que excitavam a imaginação e produziam efeitos profundos sobre os leitores da época.

A popularidade que essa forma narrativa adquiria está relacionada à sua forma de produção dinâmica, gerando páginas diárias com enorme rapidez, assim como com a produção cotidiana de notícias, que eram fonte de inspiração dos escritores. O sucesso dos julgamentos,

²⁶³ Antonio de Moraes Silva. Dicionário da Língua Portuguesa recopilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813, p. 687.

²⁶⁴ *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Organizado por Hildebrando Lima e Gustavo Barroso, 2ª edição. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro-São Paulo, 1939, p. 935.

muitos dos quais publicados como “causas célebres” incitavam a imaginação, em particular aqueles que traziam cadáveres e muito sangue.

Apesar da relação direta entre crimes brutais e sensação, não se pode dizer que a sensação derivava apenas de narrativas sangrentas. Havia um arsenal bem mais complexo para se produzir “efeitos sensacionais”: construção de parágrafos que incitavam à leitura e o mistério; narrativa feita aos “pedaços”, ou seja, sem que o leitor tenha consciência de todos os eventos; impressão de que aconteceram crimes terríveis, quando nem sempre era esse o caso; ocultação de relações suspeitas, entre outros. Assim, um romance sensacional devia se utilizar de certas formas narrativas que geravam, ao longo da leitura, tal efeito. Wilkie Collins utilizou-se deste tipo de recurso de maneira brilhante.

No Brasil, ao menos desde a década de 1870, a recorrência ao sensacional era evidente nas exposições de crimes brutais que abundavam as páginas impressas dos periódicos. Os romances de sensação ingleses da década de 1860 não tiveram uma repercussão direta entre os escritores brasileiros.²⁶⁵ Porém, ao analisar alguns romances baseados em crimes, nota-se uma tênue, mas incisiva influência desses romances: é impossível não reparar nas similitudes.

Assim, não basta afirmar que houve uma influência do “centro à periferia”, opção que não nos leva muito adiante. Porém, o debate britânico era conhecido dos escritores brasileiros, daqueles desconhecidos que escreviam romances de crimes e muitas vezes nem se identificavam como autores das narrativas que escreviam. Eram nessas produções efêmeras que se percebiam as características do sensacional. Os romances não eram sempre definidos enquanto romances de sensação pelos autores, apesar dos explícitos recursos que “apelavam aos nervos”.

Nos anos 1920 era publicada as *Aventuras extraordinárias de um polícia secreta*, com histórias de Sherlock Holmes e Harry Taxon. A série era um exemplo das narrativas baseadas no afamado detetive de Conan Doyle. Inúmeras paródias e pastiches de Holmes surgiram após as publicações bem sucedidas das *Adventures* na *Strand Magazine* nos idos de 1890 e esta era uma entre muitas outras que já haviam sido feitas. Essa narrativa era uma variável do detetive

²⁶⁵ Havia traduções portuguesas, como *O fantasma branco* de Wilkie Collins, que está no acervo antigo da *Biblioteca Nacional*.

criada por dois alemães – Kurt Matull e Theo Blankensee – às quais se centravam mais na personagem Harry Taxon do que no próprio Sherlock Holmes (este o chamava de mestre, palavra presente em um dos títulos - *Harry Taxon und sein meister*) e foram escritas entre 1907 e 1911.²⁶⁶

A narrativa, que seguia com apenas 75 páginas, divergia bastante, neste aspecto, daquelas histórias de crime intermináveis já conhecidas dos leitores brasileiros e exibidas pelos folhetins dos jornais ou sob a forma de livro. Nesta época, a publicação em fascículos, bastante comum desde a década anterior, era mais palatável e menos prolixa e inaugurava uma nova forma de leitura, mais ágil e equivalente à linguagem veloz do cinematógrafo. O surgimento dos “cine-romances” insere-se neste contexto e as histórias de crime caminham em paralelo ao espetáculo do crime no cinema.

Desde, ao menos, a segunda década do século XX, “romance policial” passa a ser um termo mais corriqueiro e algumas publicações passam a ser definidas como policiais. Várias pequenas histórias eram publicadas sob a forma de fascículos e se tornava marcante a presença do detetive, atestando o início de um gênero que se tornou sucesso de público até os dias atuais. Pode-se avivar a lembrança do leitor com o artigo “O romance policial” de Niceforo traduzido, em 1913, para o periódico dirigido aos membros da polícia e da justiça – *Boletim Policial* – atestando para o fato de que, já neste ano, o termo romance policial era corriqueiro para os brasileiros.

A velocidade da leitura nesses romances sob a forma de fascículo diferia daquela que era feita em romances anteriores. O fascículo era um tipo de formato que permitia a separação das histórias, as quais tinham algumas personagens centrais que faziam parte de todas as narrativas, embora cada um dos fascículos apresentasse uma história única, com início, meio e fim. Assim, apesar de seriada, havia um desfecho em cada um dos fascículos. Mesmo com a permanência de algumas personagens, os planos de ação eram outros, possibilitando a existência de diversas aventuras, termo que, como já vimos no capítulo 2, dirigia-se a um determinado tipo de história.

Assim, se em anos anteriores os criminosos célebres faziam sucesso em decorrência das suas aventuras, neste momento o termo sobressai como título de série (*Policiais &*

²⁶⁶ A Universidade de Minnesota organizou um levantamento bibliográfico para as produções feitas em torno de Sherlock Holmes, desde os originais e traduções aos pastiches e paródias produzidos no mundo inteiro. Disponível em «<http://special.lib.umn.edu/rare/ush/04C.html>».

Aventuras, por exemplo), definindo, de modo claro, algo que já existia de maneira diluída desde, ao menos, os anos 70 do século XIX. A ligação entre “aventuras” e “policiais” também pode ser facilmente compreendida neste contexto se nos voltarmos para as produções anteriores. Afinal, se um criminoso poderia “viver aventuras”, um policial (ou detetive) também as vivia.

Apesar da mudança que vinha ocorrendo com as histórias de crime, algumas características existiram durante um tempo mais extenso – desde o século XIX até a década de 1920. A partir desta constatação, pode-se elencar um determinado repertório narrativo que definia uma literatura que se utilizava do crime como elemento central, apesar de extensa e aparentemente díspare. O significado de sensacional, que já vinha criando raízes, é indispensável para essa compreensão e era reiterado a todo o momento. Crime e sensação eram palavras sinônimas naquele contexto.

Uma sessão de cinema trazia o subtítulo “Emocionante romance de aventuras” e, como prática de muitas histórias equivalentes, não indicava o nome do autor. Na condensada história de suspense, Sherlock Holmes e Harry Taxon liam os anúncios de uma coluna que indicava a exibição de um “teatro cinematógrafo” que os interessou sobremaneira, pois se tratava de uma fita em que o diretor oferecia à platéia a exibição de um assassinato filmado “do natural”, ou seja, no momento em que o evento se desenrolara. “O assassinio no pântano” os levou imediatamente à próxima sessão de cinema:

“Sherlock Holmes e Harry assistiram primeiro à exibição de fitas, parte dramática, parte cômica, até que finalmente o pregoeiro anunciou em alta voz:

- Agora, meus senhores, segue-se a fita que tem sido a sensação de toda a cidade de Londres:

O Assassínio no pântano

- Esta fita é a última palavra em cinematografia. Nunca se viu uma fita como esta, tirada do natural! Esta fita exercerá nos nervos dos espectadores o efeito da realidade da vida! É, em suma, a mais alta sensação!

O pregoeiro tinha razão ao empregar a palavra sensação. A sala estava à cunha, e no rosto dos espectadores, que por alguns minutos esteve iluminado pelas luzes que se tinham aceso de novo, via-se bem que o 'assassinio no pântano' constituía a grande sensação do teatro cinematográfico.

Sherlock Holmes curvou-se sorrindo para Harry e segredou-lhe:

- Devo confessar que não estou menos ansioso e excitado do que toda esta gente, que com certeza tem a mais notável concepção dos dramas que diariamente se repetem na humanidade."²⁶⁷

Nessa pequena novela, o drama tem o mesmo peso que a veracidade da história: além de exibir um “assassínio”, era uma “fita tirada do natural”, ou seja, tinha a característica de uma história sem cortes, real, assim como os eventos *realmente* se passaram. Esse efeito concretiza um sentido estético, que era gerado pela realidade criada na tela e compartilhado enquanto algo natural, que não necessitava de explicações, compreendido por todos. Obter a “mais alta sensação” era exibir algo dramático e real. O cinematógrafo foi um meio relevante para aumentar a sensação do que já existia em imagens ou texto.

Assim, crimes como “o crime da mala” de 1908 e a “quadrilha da morte”²⁶⁸ (1906) geraram romances, inúmeras notícias na grande imprensa, nos semanários e também cine-documentários. Simultaneamente e relacionados entre si. Em 1873, a morte de Maria da Conceição pelo desembargador Pontes Visgueiro não teve o impacto do cinematógrafo. Porém, as inúmeras imagens produzidas pela imprensa ilustrada quase substituíam esse recurso midiático. Neste caso, as narrativas concomitantes se baseavam nas palavras do delegado que descrevia em detalhe o crime. O efeito produzido por esta contínua e exagerada reprodução era sensacional.

A variedade de narrativas que se referiam de maneira explícita à sensação, ou seja, aquelas que se autodenominavam como romance sensacional, nem sempre abordavam um “caso verídico”. Esse é o caso de *Um crime no Rio de Janeiro*²⁶⁹ de Mauro de Almeida, que trazia como subtítulo “romance sensacional” e não tinha nenhuma relação direta com um “caso de sucesso”. Da mesma maneira, a série *Policiais & Aventuras*, que publicava as aventuras do detetive Nat-Pinkerton, fazia referência ao sensacional ao anunciar a “nova e sensacional história de Nat-Pinkerton, intitulada a *Casa do Terror*”. O título poderia nos remeter a lugares inóspitos e aterrorizantes, a uma história sobrenatural. Porém, a nova aventura de Nat-Pinkerton era precedida da primeira aventura publicada, com duas histórias: “Uma conspiração de malfeitores” e “Legrand, o rei dos gatunos”.

²⁶⁷ *Aventuras Extraordinárias de um polícia secreta (Sherlock Holmes). Uma sessão de cinema. Emocionante romance de aventuras*. Rio de Janeiro: Empresa Editora das Aventuras Extraordinárias de um polícia secreta, s.d. (cerca de 1920), p. 4.

²⁶⁸ O crime da rua da Carioca (ou os estranguladores do Rio) aparecia com este título na imprensa cotidiana.

²⁶⁹ Mauro de Almeida. *Um crime no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Míccolis, s.d. (cerca de 1922).

O crime, que tão bem definia o que era sensacional, abria espaço para acontecimentos extraordinários. Assim, histórias que desvendavam um crime e, a princípio, deveriam se situar no terreno da plausibilidade, da lógica e do raciocínio, da demonstração de técnicas da polícia científica e judiciária estavam sujeitas a eventos extraordinários e, muitas vezes, providenciais. Abílio Soares Pinheiro, autor de *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca* delimita o seu romance como sensacional:

"Emoldurado e toscamente pintado sobre uma tela romântica oferecemos hoje aos amadores de fortes sensações a sua narração fiel, não na fria rigidez das crônicas a judiciárias, nem nos detalhes, embora exatos, mas desordenados, das crônicas dos jornais, mas amoldada ao estudo do Rio oculto, dessa parte da sociedade fluminense que tão perto de nós se esconde, se organiza e age, desferrando os seus golpes certos e semeando o pavor e a morte.

Pensamos que para alguma coisa podiam servir os nossos esforços e o fato apresentava-se com todas as características de um romance sensacional"²⁷⁰

O lado oculto da sociedade estava mais perto do que se supunha. Eventos cotidianos, relações estáveis podiam encobrir más intenções, violência, crime, terror. Como já dizia Mary Elizabeth Braddon em *Lady Audley's Secret*.²⁷¹ Essa proximidade inusitada, que parece implodir (ou explodir) conflitos cotidianos, sustentaria as inúmeras histórias de crime. Romances hiper-realistas, mas que apelavam ao inesperado. Crônica mundana de histórias embrenhadas no cotidiano de cidadãos comuns, que as viviam enquanto leitores e, às vezes, personagens. José Giancarulo, ao escrever *A morte trágica de Maria de Macedo*, publicada no adiantado ano de 1930, explicava que o leitor encontraria nas páginas seguintes uma “narrativa romantizada de um crime sensacional” e explica “Aos Leitores”:

“A Morte Trágica de Maria de Macedo é a narrativa romantizada e minuciosa de um drama brutal, bárbaro e emocionante, que em fins de 1892 empolgou profundamente a população da cidade.

É um drama horripilante.

O desenho rubro desse tremendo drama ocorreu na madrugada calma de setembro.

Não serão muitos os habitantes do Rio de Janeiro, que não tenham ouvido ao menos uma ligeira referência ao esquiteamento de Maria de Macedo, que, pelo imprevisto, pela

²⁷⁰ “Prefácio”. Pinheiro, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906, p. IV.

²⁷¹ “(...) paz mascara violência; aparências inocentes escondem intenções diabólicas; a realidade por si só funciona como um mistério até a revelação da culpa, que sempre está escondida nas sombras”. Mary Elizabeth Braddon. *Lady's Audley's Secret*. Apud Patrick Brantlinger. *Op.cit.*, p 14 (1ª edição de 1862).

brutalidade, pela covardia feroz com que agiram os criminosos, causou demorada inquietação na alma da cidade.

Todo o mistério que o envolveu, nos primeiros dias, foi inteiramente desvendado, em poucas horas, não pela argúcia das autoridades policiais, mas simplesmente por um acaso providencial."²⁷²

Romantizada porque abordava fatos trágicos e ocultos. Misteriosa e horripilante. Sensacional e providencial. Era nesse terreno árido dos crimes que os romancistas encontravam inspiração para as suas histórias. Elas ficaram esquecidas, mas foram glorificadas no momento em que foram produzidas. E, enquanto a polícia buscava aparatos cada vez mais modernos para conter os crimes e criminosos com argúcia, ainda se cria que havia um acaso providencial. Curiosa contradição.

²⁷² “Aos Leitores”. Giancarulo, José. *A morte trágica de Maria de Macedo (Narrativa romantizada de um crime sensacional)*. Rio de Janeiro: Oficinas gráficas do Jornal do Brasil, 1930, pp. 3-4.

Capítulo 4

Maria da Conceição, vítima do desembargador Pontes Visgueiro

Em 1934, Evaristo de Moraes, naquele momento membro do *Conselho Técnico da Sociedade de Criminologia*, propunha-se a comentar alguns processos célebres da história brasileira. A série tinha início com um caso instaurado em 1873 contra o desembargador Pontes Visgueiro²⁷³ e a intenção do famoso advogado, que começara a profissão como rábula ainda no final do século XIX, era mostrar que a condenação (galés perpétuas, substituída por prisão perpétua com trabalho por ser o réu maior de 60 anos)²⁷⁴ foi um erro judiciário, pois as ações do acusado eram decorrência de uma alienação mental, que se confirmaria a partir de um “exame médico-mental”,²⁷⁵ que não fora realizado na época.

A intenção do autor era demonstrar a completa inocência de Pontes Visgueiro que confessou o crime de homicídio do qual foi vítima Maria da Conceição, sua amante. Para isso, traçava um resumo da vida pregressa do desembargador, as circunstâncias em que o crime foi cometido e uma análise detalhada do julgamento e dos debates entre o advogado de defesa, Franklin Doria, e o procurador da Coroa. A monografia é baseada, em grande parte, nas notícias da imprensa da época e a partir de uma compilação do processo feita pela revista *O Direito*. O crime envolvia um desembargador da província do Maranhão e foi julgado em uma única instância, no Supremo Tribunal de Justiça, no Rio de Janeiro. Vejamos alguns pontos relevantes do “caso Pontes Visgueiro” pela lente de Evaristo de Moraes

A análise que o levou a apontar o “erro judiciário” cometido na época tem fundamento no caráter de exceção que o crime apresentava na vida do desembargador. Assim, para corroborar a sua tese, Evaristo de Moraes não somente se baseou em resultados científicos,

²⁷³ Evaristo de Moraes. *Um erro judiciário: O caso Pontes Visgueiro*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1934. Agradeço a Joseli Maria Nunes Mendonça pela indicação (e empréstimo) deste livro.

²⁷⁴ O advogado de defesa Franklin Doria considerou o resultado do julgamento uma vitória, pois o crime cometido pelo desembargador era punido, no grau máximo, com a pena de morte. A acusação foi incluída no artigo 192 do *Código Criminal*, combinado com os parágrafos nº 4, 6, 8, 10, 13, 17 do artigo 16, que previa o “homicídio com agravantes”. O libelo da acusação pedia a pena máxima ao réu.

²⁷⁵ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, p. 219.

mas na vida do desembargador até o momento do crime. O primeiro fato a ser ressaltado é de natureza física: desde a infância, ele possuía uma deficiência auditiva que o levava à surdez total aos 40 anos de idade. Segundo o advogado, este problema poderia se relacionar a uma alienação de “cunho degenerativo”.²⁷⁶

Citando diversos autores que realizaram trabalhos acerca da “loucura na velhice” ou das “características da degeneração e alienação mental”, Evaristo de Moraes tece um argumento amparado pela ciência. O procedimento analítico, porém, ocorre somente no último capítulo - “A mais plausível interpretação psiquiátrica do crime”. Os estudos citados são todos posteriores ao ano de 1873, alguns baseados no “caso Pontes Visgueiro”.²⁷⁷ Conclui, portanto, que o desembargador era um alienado e irresponsável perante a justiça. Por outro lado, como sempre sofreu dessa alienação, “adaptara-se ao ambiente”:

Assim se percebe que, a despeito de tal ou qual adaptação do viver do desembargador ao ambiente, ele não permaneceria *normal*, como se poderia crer. O automatismo de certos gestos, de certas palavras, de certas deliberações encobre, as mais das vezes, grave enfermidade mental em marcha. É a lição dos competentes.

Ainda aqui, neste triste episódio da nossa crônica criminal, se confirmam as observações científicas.

Deplorável foi que não se houvesse procedido, àquela época, ao exame médico-mental do desembargador.²⁷⁸

Pontes Visgueiro, que não era uma pessoa normal, passava a apresentar sinais da sua anormalidade de “cunho degenerativo” com a velhice²⁷⁹ e como consequência de uma relação amorosa com uma mulher que não se encaixava entre os padrões adequados de virtude. Aliás, muito pelo contrário: o seu apelido era “Mariquinhas devassa”. Evaristo de Moraes se baseava na argumentação da defesa para as suas conclusões. Porém, com o acréscimo dos “versados em Psiquiatria”.²⁸⁰

²⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 212.

²⁷⁷ Entre os estudos, Viveiros de Castro. *Atentado ao Pudor* (Estudo sobre as aberrações do instinto sexual) de 1895, a tese do Dr. Estácio de Lima acerca da “Capacidade Civil e seus problemas médico-legais” de 1926 e Afrânio Peixoto. *Psico-patologia Forense*, 1931 (3ª edição).

²⁷⁸ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, p. 219. Grifo no original.

²⁷⁹ Evaristo de Moraes comenta alguns estudos sobre velhice: Krafft-Ebing. *Médecine Légale des Aliénés*, edição de 1911; Depré. *Traité de Pathologie Mentale*, 1903; Thivet. *La folie chez les vieillards*, 1889; Alexandre Páris, *Caracteres de degenerescence et alienations mentales*, 1909; Ball, *Leçons sur les maladies mentales*, 1880-3. Ver, especialmente, entre pp. 210-4.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 211.

Não era Pontes Visgueiro alienado pelo simples fato de haver atingido tal idade. Tudo indica que ele o era por uma constituição de cunho degenerativo, a qual, talvez, pudesse, também, explicar a surdez que o acabrunhava desde a infância e se tornara completa e definitiva, cerca dos 40 anos.²⁸¹

A psiquiatria foi a grande auxiliadora do advogado para corroborar o “erro judiciário” ocorrido no julgamento do desembargador. Utilizando-se de diversos autores posteriores ao caso, concluía que o crime apresentava uma “feição anômala”. Portanto, questionava: “se tal feição assim se impõe, irresistivelmente, porque não admitir a classificação psiquiátrica do crime?”²⁸² De fato, a interpretação de Evaristo de Moraes diferia em citações e estudos mais elaborados em torno da psiquiatria, mas não se distanciava tanto do argumento do advogado de defesa no julgamento. Este era baseado no efeito que as paixões poderiam produzir em um indivíduo. Assim, depois de expor os debates entre defesa e acusação, Evaristo de Moraes comenta:

Em mais de um tópico do discurso que oferecemos à admiração dos leitores, força é reconhecer que o advogado de Pontes Visgueiro empregou argumentos, de índole doutrinária, ainda utilizáveis, com mais sólidos elementos, nos tempos d’agora.²⁸³

Evaristo de Moraes instaurava, em 1934, a certeza da absolvição (e do erro judiciário) de um julgamento antigo a partir de estudos que mostravam a “evolução” dos métodos científicos para o auxílio da justiça. Publicar um estudo sobre esse caso era afirmar novas possibilidades que a ciência dispunha para se chegar a uma suposta verdade no Tribunal, mesmo que ela fosse baseada em conceitos subjetivos e individuais. Tais métodos, para Evaristo de Moraes, confirmavam os anteriores (que haviam sido utilizados pelo advogado de defesa), com o acréscimo de ferramentas mais adequadas para o exercício de argumentação da defesa em casos equivalentes.

Apesar da caracterização do acusado como um indivíduo que sofria de uma “grave enfermidade mental”, que se desenvolvia de forma lenta e atingia o seu ápice no homicídio inexplicável, ainda era relevante apontar o caráter de exceção do crime em comparação aos antecedentes do acusado. Desta forma, Evaristo de Moraes realiza o mesmo procedimento do advogado da época: tece longos comentários sobre a vida pregressa de Pontes Visgueiro, de

²⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 212.

²⁸² *Idem, ibidem*, p. 216.

²⁸³ *Idem, ibidem*, p. 169.

preferência com a comprovação de testemunhas e documentos que atestavam a sua sobriedade, competência e, acima de tudo, normalidade (em alguns trechos, a referência ao debate dos advogados é explícita). A questão era colocada, então, de maneira contraditória, pois como comprovar a normalidade do desembargador se ele já possuía características de “cunho degenerativo”?

De fato, ambas as explicações eram articuladas ao mesmo tempo. Como dizia o advogado, “certas circunstâncias”²⁸⁴ refletiam o comportamento inadequado ou imprimiam a “feição anômala do crime” e estariam ligadas às ações próximas ao evento criminoso. O crime de Pontes Visgueiro foi considerado um “crime horroroso” que chocou toda a cidade de São Luís do Maranhão. A análise dos antecedentes em comparação com as ações ocorridas durante o homicídio só era compreensível para os doutos em ciência e crime (assim como o era o desembargador) por uma completa ausência de “auto-crítica”:

Demais, bem analisadas certas circunstâncias anteriores, concomitantes e posteriores ao crime, sem custo se percebe que a auto-crítica do desembargador já falhava lamentavelmente, quando ele atraiu à sua casa a volubilíssima amante, para lhe dar o trágico fim demonstrado pelo processo.

A só idéia de a matar na *própria residência, com a colaboração perigosa de um empregado de poucos dias*, denuncia (em homem tão experiente da vida e habituado a apreciar, como juiz, casos de toda espécie) deficiência de raciocínio.²⁸⁵

Em oposição ao estranho comportamento de Pontes Visgueiro, o passado virtuoso do inesperado criminoso contrabalançava o seu repentino ato irracional:

Recordem-se: os precedentes familiares do desembargador; a sua duradoura e honesta atuação na magistratura; a sua rápida, mas acentuada, passagem pela deputação geral; a correção do seu procedimento para com a filha, espontaneamente reconhecida, educando-a com esmero e casando-a com um seu colega e amigo; o conceito em que era geralmente tido e que levava o governo imperial a tomar em consideração a sua surdez, ao acomodá-lo em função judiciária de alta responsabilidade, não o compelindo a se aposentar; a atitude de pessoas gradas do Maranhão e do Rio de Janeiro, trazendo à Justiça o testemunho da sua persistente estima para com o homem acusado de um crime que a toda gente horrorizara, as palavras significativas do severo procurador da Coroa, não se dedignando a confessar, no Supremo Tribunal, a antiga amizade que o unira ao matador de Maria da Conceição; enfim, tudo quanto o processo fornece no sentido da discordância *do crime com a personalidade anterior do criminoso*.²⁸⁶

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 216.

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, pp. 216-7. Grifos no original.

²⁸⁶ *Idem, ibidem*, pp. 215-6. Grifos no original.

Havia uma tentativa de relacionar o homicídio a um comportamento desviante, ou seja, anormal. Elaborava-se a imagem do desembargador como um homem que cometeu um desvio único e excepcional em comparação aos seus atos dignos do passado. Essa imagem divergia em relação às notícias da imprensa no ano de 1873, que corriam para mostrar que o fato de um desembargador premeditar e cometer um crime com tantos requintes de crueldade trazia-o para o lugar dos criminosos e tornava-o foco dos *Fatos Diversos*, com as características de uma personagem comum dessas colunas: diferente, diverso, fora da normalidade social. Uma das motivações da sensação ocasionada pelo caso na época tem relação com o envolvimento de um homem que deveria julgar e condenar criminosos e não ocupar o lugar de um criminoso.

Assassínio de Maria da Conceição. Perpretado pelo Desembargador José Candido Pontes Visgueiro no dia 14 de agosto de 1873 foi uma publicação do “processo e julgamento, inclusive a acusação e defesa produzidas perante o Supremo Tribunal da Justiça” e “segundo a compilação feita para a revista *O Direito*”. Essa publicação tinha algum alcance entre aqueles que não eram vinculados ao aparato policial e judiciário. Os julgamentos eram muito populares, assim como as notícias de crime e essa popularidade aumentou com o passar dos anos e a diversificação dos meios de comunicação.

O crime cometido pelo desembargador foi um desses grandes crimes que se transformou em foco de análise de diversos especialistas como, por exemplo, Viveiros de Castro, que o incluiu em seu estudo *Atentados ao Pudor. Estudos sobre as aberrações do instinto sexual* de 1895. O crime ainda ocupou páginas de diversos periódicos e foi inspiração para um romance publicado no Rio de Janeiro, ainda em 1873 - *Maria da Conceição, a vítima do Desembargador Pontes Visgueiro*. O autor, F.R.,²⁸⁷ caracteriza-o como um romance histórico.

Portanto, a publicação do processo e julgamento não pode ser avaliada apenas como uma descrição factual de eventos relacionados ao crime, pois detinha um sentido subjetivo intrínseco à sua forma de produção que fazia com que ela se inserisse em um determinado mercado de produção de narrativas que tinha crimes e criminosos como elementos fundamentais. A relação com a revista *O Direito*, da qual “compilou” os eventos descritos,

²⁸⁷ O prefácio é escrito por C. Imolopy, que é o pseudônimo de Olímpio Barcelos, autor de alguns versos e um “drama histórico” sobre a Revolução Mexicana. Augusto Victorino Sacramento Blake. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902, 6º volume.

criava uma atmosfera de veracidade dos dados fornecidos,²⁸⁸ essencial para a sua inserção enquanto relato de algo que aconteceu *de fato*.

A descrição do crime, feita pelo Chefe de Polícia Miguel Calmon du Pin e Almeida, conta-nos, em detalhes, os eventos que se desenrolaram durante o crime. Segundo ele, houve premeditação, fato que o leva a incluir os réus (o desembargador e seu principal cúmplice, Guilhermino) no artigo 192 do Código Criminal.²⁸⁹ O promotor concorda com o Chefe de Polícia e defende o grau máximo, devido às “circunstâncias agravantes”, entre elas, “abuso de confiança e ajuste, e, além destas, as do motivo reprovado, superioridade em sexo, forças e armas, premeditação e surpresa”²⁹⁰

Pontes Visgueiro havia conhecido Maria da Conceição na época em que ela pedia esmolas com a mãe nas ruas de São Luís. A relação amorosa entre os dois começara cerca de um ano antes do crime, com os incentivos da mãe de Maria da Conceição. De acordo com as testemunhas da defesa, pessoas que conviviam com o desembargador em São Luís, o desembargador tinha uma “violenta paixão”,²⁹¹ que o fazia, “em pleno dia, [correr] pelas ruas atrás de Maria da Conceição, mulher de costumes os mais depravados, e em cuja casa estava a qualquer hora do dia, e não duvidava, até, ele próprio ir à procura de médicos para tratá-la em suas enfermidades”.

O desembargador da Relação não poupa palavras a respeito do estado alterado de Pontes Visgueiro: era uma “paixão violenta e que praticara atos próprios de alucinação”.²⁹² O primeiro conferente da alfândega comenta: “vivía inteiramente apaixonado por tal mulher, a ponto de aparecer em casa dele testemunha e beber cognac repetidas vezes, não tendo, aliás, costume de fazê-lo, acender cigarros, passeando como dominado de uma idéia, e

²⁸⁸ Segundo Evaristo de Moraes, a revista *O Direito* “publicou ‘*ipsis verbis*’, todas as peças do processo, bem como os discursos de acusação e de defesa.” Evaristo de Moraes. *Op.cit.* p. 8.

²⁸⁹ O artigo 192 referia-se a “Matar alguém com qualquer das circunstâncias agravantes mencionadas no artigo 16, nº 2, 7, 10, 11, 12, 13, 14 e 17”. *Código Criminal do Império do Brasil pelo Dr. Carlos Antonio Cordeiro*, Rio de Janeiro, Tipografia de Quirino e Irmão, 1861, pp. 142-4. Esta obra está digitalizada e disponível em «<http://books.google.com/books>», acesso em 3.08.2008.

²⁹⁰ *Assassínio de Maria da Conceição. Perpetrado pelo Desembargador José Candido Pontes Visgueiro no dia 14 de agosto de 1873*. Rio de Janeiro: Tipografia Teatral e Comercial, 1874, p.27 (Libelo acusatório do Desembargador Promotor da Justiça contra o Desembargador da Relação do Maranhão José Candido de Pontes Visgueiro). As circunstâncias agravantes fazem parte do artigo 16 do mesmo código. O crime foi considerado grave e corrobora todas as circunstâncias agravantes, com exceção da nº 13, do artigo 16. A diferença entre o artigo 192 e 193 está unicamente na inserção das “circunstâncias agravantes”, às quais modificam a pena máxima: no artigo 192, pena de morte; no artigo 193, galés perpétuas.

²⁹¹ “Defesa”. Em *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 92.

²⁹² “Testemunhos da defesa”. *Idem, ibidem*, p. 60.

concentrando-se sem proferir palavra, em uma cadeira, o que tudo ele testemunha atribuía à paixão de que se achava dominado”.²⁹³

Ainda outro afirmava: “que durante o tempo de suas relações amorosas com Maria da Conceição, o mesmo Desembargador sempre praticou atos de verdadeira loucura, atos esses que a todos surpreendia, porque ele, homem maior de 60 anos de idade, colocado em elevada posição social, geralmente estimado e benquisto por sua maneira de proceder como magistrado e como simples cidadão, infundia respeito a todos, merecendo geral consideração”.²⁹⁴ Os testemunhos possuem coincidências relevantes: o desembargador “estava alucinado” em decorrência de uma “violenta paixão” e Maria da Conceição era uma “mulher perdida”, prostituía-se “com o proveito de sua mãe, mulher solteira”.²⁹⁵

O crime ocorreu no dia 14 de agosto de 1873. O desembargador confessou o assassinato e o nome de seus cúmplices: Guilhermino (que receberia dinheiro pelo serviço) e Luís, escravo de Pontes Visgueiro, que ajudou a enterrar o caixão (em troca da sua carta de alforria, que lhe foi concedida alguns dias depois). Houve premeditação, segundo o Chefe de Polícia, em conseqüência da encomenda de dois caixões, sendo um deles comprado durante viagem ao Piauí e o outro forrado de zinco e encomendado logo depois de seu regresso à capital da Província do Maranhão.

A publicação desse pequeno livro detalhando algumas partes do processo e julgamento de Pontes Visgueiro foi preparada para produzir um efeito sensacional. Desta forma, os dois relatórios do Chefe de Polícia do Maranhão iniciam a narrativa e o leitor não tem conhecimento de todas as partes do processo policial, com os depoimentos e interrogatórios na íntegra.²⁹⁶ Portanto, além dos dois relatórios do Chefe de Polícia ao Presidente da Província, estão descritos os doze testemunhos da “Formação de Culpa”, a defesa do acusado, os cinco testemunhos da defesa e os debates entre acusador e defensor. Inserir essa publicação como parte de um processo mais amplo de significados fornecidos ao crime revela que o sensacional

²⁹³ *Idem, ibidem*, p. 63.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 61.

²⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 63.

²⁹⁶ As várias etapas do processo permitiam versões distintas, às vezes, da mesma testemunha. Essa prática podia se efetivar nas delegacias, em que os testemunhos poderiam ser distorcidos ou forjados pelos policiais ou pelos próprios depoentes, que mudavam o depoimento de acordo com o interesse de piorar ou não a situação do réu. Sobre o assunto, ver Sidney Chalhoub. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, pp. 276-7 e 283-4, entre outros exemplos.

era criado com a ênfase em determinadas opiniões e a partir da seleção de narrativas que fornecessem tal significado.

Como veremos mais adiante, os relatórios do Chefe de Polícia seriam fonte e inspiração para a descrição detalhada do crime nos jornais e romance. A sensação criada por essa apropriação era surpreendente e inevitável. Porém, para que os significados possam ser expostos de maneira mais apropriada, cabem alguns comentários sobre o julgamento e a maneira de concepção do criminoso para os especialistas no assunto: juristas, advogados e especialista em medicina legal. A partir, claro, da pequena compilação do processo e julgamento.

O centro dos debates entre acusador e defensor de Pontes Visgueiro foi a adiantada premeditação do crime. Logicamente, ambos discordavam em relação ao assunto. O “horroroso espetáculo”,²⁹⁷ que se apresentava na descoberta do cadáver, mutilado para que coubesse dentro do pequeno caixão, enterrado no quintal do desembargador, foi impressionante para todos naquele momento.²⁹⁸ Da mesma forma, imaginar que tal espetáculo fosse decorrência de uma longa premeditação parecia inviável para a defesa, pois envolvia um homem que ocupava importante posição social e pública (relacionada ao cumprimento das leis e da justiça). Portanto, a defesa deveria provar que o crime fora cometido em consequência de uma “alienação mental”.²⁹⁹ Além disso, que o réu estava “alienado” há meses (devido à longa premeditação) ou então que não houvera premeditação. Contra esse argumento pesavam as “provas dos autos”,³⁰⁰ em particular às encomendas dos caixões.

O desembargador assumia, depois da confissão, que esteve em um “estado alterado” durante os eventos que anteciparam e sucederam ao crime. Algumas atitudes eram incompreensíveis. Depois da aplicação do clorofórmio (que a deixara inconsciente) e da efetiva morte (causada por “feridas penetrantes no coração e estômago”, através de “violência

²⁹⁷ *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 2.

²⁹⁸ Pontes Visgueiro necessitou de proteção policial, pois houve inúmeros “ataques” à sua casa. Segundo nos informa Franklin Doria: “Descoberto o homicídio da vítima, a indignação popular, quase sempre tão nobre nos seus impulsos, mas não raro apaixonada em seus desabafos, prorrompeu em excessos contra o acusado na cidade de São Luís. Por duas vezes grandes bandos de gente assaltaram-lhe a casa e a apedrejaram, arremessando projéteis para o interior da habitação e despedaçando as vidraças das janelas. Esses ímpetos chegaram a tal ponto, que foi preciso contê-los com a força pública.” “Defesa”. *Idem, ibidem*, p. 72.

²⁹⁹ “Defesa”, *Idem, ibidem*, p. 82.

³⁰⁰ “Réplica”. *Idem, ibidem*, p. 103.

com instrumento cortante e perfurante”)³⁰¹ chegou-se à conclusão de que Pontes Visgueiro “mordia-lhe o corpo”.³⁰² Do mesmo modo, impressionava a participação em uma festa de família logo após o assassinato e os “ajustes” feitos no cadáver para que coubesse na caixa. O agravante da premeditação colocaria Pontes Visgueiro em uma situação mais difícil ainda.

Desta forma, os debates ocorriam em torno da ausência momentânea (ou não) da razão, que motivaria atos irracionais e provaria que o desembargador não era responsável pelo crime. Para que esse argumento fosse minimamente plausível, Franklin Doria utilizava todos os recursos possíveis: estudos científicos, bons antecedentes e efeitos da paixão imoral (motivada por uma “mulher perdida”).

Afirmar o “desarranjo mental” de Pontes Visgueiro era uma condição satisfatória para a compreensão de um ato tão brutal por uma pessoa, a princípio, tão virtuosa. Portanto, o advogado Franklin Doria, seguia o procedimento de distanciar o desembargador do “mundo do crime”: “Senhores, este homem não é o monstro que a sociedade pintou. Não; ele não saiu do mundo sombrio dos malfeitores, com o coração empedernido pelo vício e pelo crime.”³⁰³ Ao contrário, Maria da Conceição, sem educação e criação adequada, estaria sujeita ao vício e ao crime:

Maria da Conceição, segundo a opinião dos peritos, que a examinaram, era uma rapariga de 18 a 25 anos. Não era formosa; estava gasta e abatida pelos estragos de uma prostituição precoce. Na sua tenra idade pedia meças à mulher dissoluta. Era analfabeta, não tinha uma idéia religiosa. Quando menina, vagava com sua mãe pelas ruas da cidade de S. Luís a esmolar de porta em porta; depois de moça, repartia com a mãe o preço de suas devassidões, que a mãe mesma favorecia.

E foi a semelhante mulher que se escravizou o Sr. Pontes Visgueiro! Mais um deplorável exemplo da fragilidade humana!...³⁰⁴

Maria da Conceição não tivera chances de se tornar uma mulher honesta. O agravante do incentivo materno à “devassidão” piorava a situação. Ao contrário, Pontes Visgueiro havia tido uma boa educação. Então, como explicar a repentina mudança de humores e atitudes? A defesa se baseava em estudos da medicina legal que mostravam as conseqüências de uma paixão extremada.

³⁰¹ “Corpo de Delito”, *Idem, ibidem*, p. 17.

³⁰² “2º relatório do Chefe de Polícia”, *Idem, ibidem*, p. 13.

³⁰³ “Defesa”, *Idem, ibidem*, p. 73.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 81.

Citando diversos autores, o advogado considerava, inclusive, a discordância entre eles. Segundo as suas conclusões, não se poderia conceber o crime do desembargador como algo “natural”, pois era um “fato isolado”. Porém, era possível que ele fosse “impelido por circunstâncias psicológicas, provenientes já de uma moléstia mental, já de uma violenta paixão”.³⁰⁵ Um dos pontos discordantes da relação entre paixão e criminalidade para alguns estudiosos se referia ao fato de que, mesmo na mais “delirante paixão”, o homem não deixaria de “ter a percepção do bem e do mal e de conhecer a natureza dos atos a que se entrega”.³⁰⁶

Outro ponto, particularmente relevante para o “caso Pontes Visgueiro”, era a “legitimidade dos motivos de tais paixões”. Uma paixão “repreensível por sua natureza” não poderia justificar um crime. Em relação a esse ponto, Franklin Doria considerava que, caso houvesse uma supressão passageira da “liberdade moral”, não importava a sua origem (uma paixão ilícita ou não) e sim se o “agente criminoso obrou ciente e livremente” ou “possuía possibilidade psicológica de medir todo o alcance de seu procedimento”. Para ele, Pontes Visgueiro não agira conscientemente e não possuía “livre-arbítrio”, já que a paixão por Maria da Conceição produziu um “profundo desarranjo”.³⁰⁷

De fato, a opinião dos especialistas em medicina legal sobre o poder imperioso das paixões parecia diluir o argumento da defesa, que tinha que acrescentar novas interpretações, muitas vezes unindo análises diferentes. Por um lado, havia estudos que não reconheciam a relação da criminalidade à paixão “repreensível por sua natureza”. Neste ponto específico, o ato de Pontes Visgueiro não “tinha legitimidade”.

Porém, a defesa considerou o “profundo desarranjo” da paixão por Maria da Conceição como um efeito relevante, principalmente pelas condições físicas do acusado-vítima: um homem com mais de 60 anos, celibatário, surdo e predisposto aos “efeitos funestos de uma paixão violenta”, devido à sua “constituição robusta e vigorosa”, mais susceptíveis ao “ardor

³⁰⁵ Casper. *Traité pratique de médecine légale*. Baillière, 1862, p. 259. Apud “Defesa”. *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 82.

³⁰⁶ “Defesa”. *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 82. Em contraposição a este argumento, Franklin Doria citava Marc. *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions medico-judiciaires*, tom.1º, p. 121. Apud *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 83. A intenção era expor uma posição que considerava o homicídio menos grave e, portanto, eliminava a pena de morte: “Não é duvidoso que em muitos casos a vivacidade de certas paixões possa chegar ao grau capaz de produzir um verdadeiro delírio que, isso por mesmo (sic), pode passageiramente destruir o império da vontade. Esta verdade tem-se tornado até um dos melhores argumentos a favor da abolição das penas irreparáveis, e sobretudo da pena de morte”.

³⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p. 84.

de uma imaginação poderosa”.³⁰⁸ O delito definia as fragilidades do desembargador. As relações amorosas ilícitas o levaram ao abismo moral que desencadeou o homicídio. Relacionava-se o crime aos maus costumes de Maria da Conceição, que sucumbia um homem sob determinadas circunstâncias. Afinal, como imaginar que um desembargador freqüentasse “reuniões licenciosas da ínfima ralé”?³⁰⁹ Os lugares foram trocados e a vítima já não era mais a mulher mutilada dentro do pequeno caixão.

Dentre as condições que predispunham o desembargador a se tornar vítima de uma paixão violenta, a mais utilizada para o argumento da defesa (e retomada anos depois por Evaristo de Moraes) foi a sua surdez:

A surdez do Desembargador Pontes Visgueiro de alguma sorte o segregou do mundo exterior, produzindo funesta modificação em seu caráter. Quem não sabe que de todos os nossos sentidos o ouvido e a vista são os únicos que nos põem em comunicação imediata com tudo que fora de nós reveste formas físicas? Pelo ouvido nos chegam ao espírito a voz humana, a poesia, a música, todas as harmonias da natureza (...) E quem não sabe da influência salutar que exercem sobre nosso ânimo as belezas exteriores, sobretudo aquelas que nos são transmitidas por meio das ondulações sonoras? A música, por exemplo, além do prazer estético que produz, não é remédio para graves afecções morais? Que direi do poder mágico da voz humana, da virtude secreta da palavra, essa mensageira misteriosa da alma, que desperta em nós, por meio de modulações levadas até o infinito, toda a ordem de idéias, todas as gradações do sentimento?

Assim, compreende-se que aquele para quem se fechou o caminho que leva ao espírito a noção dos sons múltiplos da natureza e da arte, é uma criatura mutilada, é um ente meio morto no grêmio da comunhão social. Não admira, pois, que sua surdez seja uma causa determinante de qualquer afecção mental.³¹⁰

Evaristo de Moraes, em 1934, falaria de uma “adaptação do viver do desembargador ao ambiente”. Como já foi visto, segundo a análise do advogado, ele possuía uma anomalia de “cunho degenerativo”. Portanto, as boas ações de Pontes Visgueiro seriam consequência da boa educação e do convívio com pessoas virtuosas. Porém, ele “não permaneceria normal”. Seria essa condição de “anormal” que o levaria ao “dessarranjo”. A relação com Maria da Conceição se tornara perigosa não apenas “por ser repreensível”, mas porque estimulava “as anormalidades” em Pontes Visgueiro e o trazia para um “mundo do

³⁰⁸ “Defesa”. *Idem, ibidem*, p. 85.

³⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 88.

³¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 86. O testemunho do médico do desembargador segue, logicamente, a mesma idéia: “Crê que esta paixão, exercida sobre um homem concentrado em si pela surdez e como que estranho no meio da sociedade, e ainda mais contrariado constantemente, foi uma das causas determinantes do delito.” (“Testemunhos de defesa”. *Idem, ibidem*, p. 53)

crime”, ao qual a sua amante pertencia, de acordo com os doutos advogados, Evaristo de Moraes e Franklin Doria.

Ainda Evaristo de Moraes acrescentava em *Um erro Judiciário: o caso Pontes Visgueiro* um capítulo denominado “Boatos, versos populares e romance a respeito de Pontes Visgueiro”. Em relação ao romance comentava:

Produção literária, ou, por outra, com pretensão a literária, referente ao caso - Pontes Visgueiro, encontramos no romance MARIA DA CONCEIÇÃO, A VÍTIMA DO DESEMBARGADOR PONTES VISGUEIRO, *romance histórico*, por F.R., precedido de um prólogo por C. Imolopy. Ao romance foram adicionadas seis poesias medíocres, a propósito dos amores e do crime do desembargador.³¹¹

Se era duvidosa, para Evaristo de Moraes, a relação entre o romance e uma “produção literária” ou “com pretensão a literária”, o fato é que esse romance foi escrito entre o crime (agosto de 1873) e o final do mesmo ano, enquanto o desembargador esteve preso no quartel de polícia no Rio de Janeiro, à espera do julgamento. A rapidez da sua confecção foi consequência do destaque que o crime de Pontes Visgueiro suscitou não apenas na província do Maranhão, mas também na Corte. Além de mostrar a eficácia das tipografias na preparação de um volume.

O subtítulo – romance histórico – indicava uma relação com a História e, portanto, com o passado e a realidade. Neste sentido, as palavras de C. Imolopy são esclarecedoras e remetem-se, embora de forma superficial, ao debate que já foi apontado sobre as personagens e eventos em uma narrativa ficcional e, além disso, em relação à plausibilidade histórica. Neste romance, a realidade deriva diretamente do evento que a proporcionou, inexistindo uma separação temporal entre a escrita do romance e o fato que serviu de inspiração ao escritor.

No Prólogo, C. Imolopy defende que um livro deve ter três elementos de “peça didática”: “o fato, a história do fato, a sua narração.” Em outras palavras: “o que o autor viu; o que o autor contou; o que o autor inventou”.³¹² Desses, somente a narração era o “traço característico do escritor”, o seu “estilo” e se desnudava na forma de expor os eventos. O traço estilístico do escritor descartava o fato e sua história. Poderíamos voltar à afirmação de Wilkie

³¹¹ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, pp. 204-5.

³¹² C. Imolopy. “Prólogo”. *Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro*. Romance histórico por F.R.. Rio de Janeiro: Tipografia Comercial, 1873, p. VII.

Collins: “O objetivo principal de um trabalho de ficção deve ser contar uma história”. Para esse objetivo, não se pode ignorar a descrição das personagens: “o efeito produzido por qualquer narrativa de eventos é essencialmente dependente, não dos eventos em si mesmos, mas no interesse humano que é diretamente conectado a eles.”³¹³ O interesse por uma história, para Wilkie Collins, estava no reconhecimento das personagens enquanto pessoas que poderiam ser reais.

Apresentando o romance como uma derivação direta da verdade que o autor viu, C. Imolopy não descartava os elementos de construção da narrativa. Porém, o estilo narrativo estava desconectado do ato de “contar o fato”. Embora tenha a intenção de separar os três elementos do livro, “contar uma história” não era apenas descrever ações factuais, mas apresentar personagens que realizaram determinadas ações. O escritor escrevia o romance a partir dessa narração, em que a denominação de “romance histórico” reafirmava a condição de algo que ocorreu. As notícias na imprensa sustentavam esse estado.

A especificidade da narrativa está na relação direta com o evento principal, o crime. O leitor já sabia o que aconteceria no final a partir da leitura das notícias de jornal. Portanto, não existia suspense em relação ao que aconteceria, mas uma tentativa de compreensão do crime que definia o romance. Essa narrativa se mostrava quase como um experimento, no qual o autor avaliava os resultados a partir de determinados dados. C. Imolopy se refere ao “romancista moderno”:

Eis porque, o romancista moderno, por exemplo, ao defender uma causa, ao estudar uma página da vida, é que tem confeccionado a sua obra.

E é, ordinariamente, à resolução de um problema que ela é consagrada.

Ainda, geralmente, esse problema representa uma questão da difícil ciência do homem.

Neste aspecto, a obra requer a aplicação; porque a aplicação é a vitalidade da ciência.

A fórmula experimental, sob que se apresenta, é comumente, o romance histórico, ou uma lauda da vida das sociedades.

Forrar-se-á esse desempenho, como se fugisse aos azares de uma luta, é abater o intelecto às raias da fantasia estéril.

É mudar o homem da razão no homem da imaginação.³¹⁴

“Romance histórico” aparece como a representação de uma “fórmula experimental” que era utilizada a partir de uma “aplicação”. Evidencia-se nessas palavras a relação entre o

³¹³ Sobre Wilkie Collins, ver o capítulo 3.

³¹⁴ C. Imolopy. “Prólogo”. *Maria da Conceição...*, pp. VIII-IX.

“romance histórico” e a “ciência”. O elemento central do romance era um crime que acabava de acontecer, ainda não havia julgamento, mas especulações sobre os seus resultados. Ainda no “Prólogo”, comentando a história que se faria a seguir, C. Imolopy expressava que o autor “expurgado da ficção nociva”, faria um “brado de indignação”³¹⁵ ao brutal assassinato de Maria da Conceição.

Uma espécie de panfleto que terminaria com uma conclusão inacabada – já que o julgamento ainda não ocorrera quando o livro foi escrito – em forma de perguntas: “Qual será a sua condenação? Qual será a palavra da medicina legal?” E, mais adiante: “Como se condenará à (sic) um delinqüente, se ele marcha impelido pelo dedo do destino?” Segundo o autor “punir o criminoso – a vítima da fatalidade –, é expurgar da sociedade a fonte do erro, abrir as portas ao exemplo”. Apesar disso, ainda com uma pergunta (a última frase do livro), indicava que se deveria “curar dos meios”.³¹⁶

Era na discussão acerca dos motivos que levam alguém a cometer um crime equivalente ao de Pontes Visgheiro que o autor entrava na seara do romance histórico, assim como foi definido no “Prólogo”. A partir do “estudo de uma página da vida” refletia sobre a providência e o destino, termos utilizados várias vezes durante o romance. A partir de definições próprias que fornecem um significado específico para a ocorrência do crime, “providência” e “destino” sustentam o desenvolvimento da narrativa e, de certa forma, o “brado de indignação” contra o violento crime. Apesar desses elementos que tornam o romance algo parecido com a “resolução de um problema” (assim como explicitou C. Imolopy), o efeito sensacional se constrói ao longo da narrativa e chega ao grau máximo nos últimos capítulos. Ainda voltaremos a falar sobre isso. No momento, vejamos os significados de providência e destino.

O romance é centrado na história de Maria da Conceição. Até o capítulo IV, ela e a mãe estão sob a proteção de Ana, uma senhora caridosa, “respeitável”,³¹⁷ viúva que vive com seu filho, um negociante, e “soubera sempre manter a pureza de seu nome”.³¹⁸ Os dois primeiros capítulos - “As duas mendigas” e “Felicidade inesperada” - contam eventos que ocorreram desde o momento em que ambas foram recolhidas, em uma noite de chuva,

³¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. XI.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 93.

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 4.

³¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

“tiritando” de frio e fome. A senhora as acolhe em sua casa, fornece-lhes roupas e comida e interessa-se pela história de ambas, que são descritas da seguinte maneira:

Nas feições da mãe, bem se poderia ver os estragos que deixa uma vida desregrada, cheia de privações e gasta pelas vigílias. Tinha 38 anos e representava ter 47.

A filha, conquanto parecesse ter 8 anos, tinha 11 incompletos. O seu pouco desenvolvimento físico era sem dúvida filho de uma má alimentação e de uma vida, como a de sua mãe, cheia de vicissitudes.

Nenhuma delas era bonita.

Um observador minucioso descobriria na primeira traços de uma beleza instintiva; desbotada pelas lufadas das orgias; morta aos açoites da fortuna.

Da segunda, nada se podia dizer. Era uma menina pálida, quase sem expressão; pés grandes e cabelos pretos.

Era uma pobre florzinha que desabrochava sem cultivo, sem mão protetora que dela cuidasse.³¹⁹

Segundo a mãe, ela fazia parte de uma “família honesta e de alguma posição social”.³²⁰ Porém, casara-se forçada pelos pais. O marido, apesar das tentativas, não conseguiu fazê-la “conduzir-se convenientemente”, pois era “de um gênio forte e descomedido à toda a prova ameacei (sic) de matá-lo muitas vezes quando ele me admoestava dos meus desregramentos e ociosidade de vida que levava.” Como resultado, ela abandona o marido quando a filha tinha quatro anos e passava a viver com um homem que “se dizia amigo de meu marido”. Desde então, acha que foi “fadada à desgraça”. Seguiram-se vários homens desde o primeiro “amante”,³²¹ até “reduzir-me ao estado em que vocemecê me vê”.³²²

A senhora, após ouvir a história da mãe (que se nega a dizer o seu nome), fica comovida e no dia seguinte comenta com o filho que havia acolhido mãe e filha e que a primeira se tornara “uma desgraçada”, pois “transviando-se da senda da virtude, tem trilhado o caminho da perdição”.³²³ Ambos perguntam à mãe de Maria da Conceição se ela gostaria que a filha fosse enviada ao Asilo de Santa Tereza, onde receberia uma boa educação. No mesmo dia (seguinte ao acolhimento de mãe e filha) ficava decidido que Maria da Conceição seria admitida no Asilo de Santa Tereza em 25 dias, vaga conseguida pelo filho, através de uma “pessoa de muita influência”.³²⁴ O final deste capítulo é dramático:

³¹⁹ *Idem, ibidem*, pp. 4-5.

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 7.

³²² *Idem, ibidem*, p. 8.

³²³ *Idem, ibidem*, p. 12.

³²⁴ *Idem, ibidem*, p. 13.

A velha sorriu-se satisfeita, e a mãe de Maria, dando um grito de alegria, foi cair de joelhos aos pés do moço, que a susteve delicadamente dizendo-lhe:

- Senhora, nada tem que agradecer-me; renda graças à Deus e bendiga à minha mãe, que tem sempre os braços abertos para aqueles que se lançam à eles.

Maria da Conceição encostou-se à mesa e começou a chorar.

Infeliz criança, chorava porque ia ser feliz!³²⁵

Maria Grande (como era chamada a mãe) permanecia com a filha na casa da senhora até o dia em que Maria da Conceição partisse para o Asilo de Santa Tereza. Ao longo das semanas, Ana manifestava apreensão em relação à Maria Grande: “vou-lhe tendo medo”,³²⁶ dizia a seu filho. O agradecimento dramático que finalizava o capítulo 2 transforma-se, de repente, em receio. Segundo o autor, a mãe foi “se desgostando” da senhora caridosa após algumas conversas com umas “mulheres plebéias”, “pessoas de baixa moral e de rasteira educação”.³²⁷ De acordo com as amigas, a intenção de Ana e seu filho não era apenas a ingênua proteção e previam “tomar conta de sua filha”,³²⁸ ou seja, transformá-la em amante do filho. Enquanto a mãe de Maria da Conceição se arrependia da oferta de Ana, a senhora flagrava atos da menina que considerava impudicos como, por exemplo, exhibir-se na janela, “com seios postiços”, para dizer “adeus ao seu namorado”,³²⁹ pois estava indo para o Asilo de Santa Tereza.

Portanto, dois movimentos aconteciam ao mesmo tempo. Um deles estava na descrição de um estranhamento mútuo entre Ana e Maria Grande e a percepção que a senhora teve da educação que a menina havia recebido até o momento. Uma de suas escravas, após o evento citado, comenta: “Esta menina sabe mais coisas feias do que uma pessoa grande!”.³³⁰ Ao mesmo tempo em que descrevia o arrependimento da mãe em aceitar um lugar para a filha no Asilo, Ana começava a sentir receio das ações da menina e medo de Maria Grande. O autor concluía:

É que as criaturas muito afeitas à desgraça desconhecem a felicidade, e buscam enxergar em tudo um mal e um perigo; descrentes de si, levadas unicamente por seus perversos instintos, sem moral e sem religião, alma podre e coração gangrenado, desconhecem tudo, a não ser a própria abjeção em que vivem.

³²⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

³²⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

³²⁷ *Idem, ibidem*, p. 20.

³²⁸ *Idem, ibidem*, p. 21.

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 22.

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 24.

Desgraçada humanidade!³³¹

Será no capítulo IV – “Benefício e ingratidão (continuação)” – que o autor aplicará os conceitos de providência e destino. Em um adendo, o autor questiona: “A vida da humanidade pertencerá à Providência ou ao Destino?” Mais adiante: “Que futuro pode esperar o ente que desde a aurora de sua vida segue um rumo tortuoso?”³³² Em seguida, vinha uma discussão acerca do significado da “Providência” – “suprema sabedoria de Deus”. Opunha-se um “bom Deus”, que consente que “se extraviem almas” e o livre-arbítrio, que faz com que os homens possam escolher o seu destino:

Mas o que é o Destino?

Será porventura esse braço oculto que nos segue sempre, e em todos os atos de nossa vida; a que alguns chamam atos da vontade, mas que nós o negamos sem que vejamos ou saibamos o que é?

Atos da vontade!

Haverá quem seja mau por gosto; ladrão, bêbado e pobre por vontade livre e plena?

Parece-nos que não.³³³

Além da relação direta entre classes pobres e classes perigosas,³³⁴ o que se apresenta nesses comentários é a tentativa de compreender um ato particular, ou seja, o que levou Maria da Conceição a não entrar para o Asilo de Santa Tereza onde, de acordo com o autor, ela teria chance de uma educação adequada e, em consequência, a felicidade. Porém, a menina “tinha sido fadada para a miséria, a prostituição e o martírio!”³³⁵ Maria da Conceição começava a se inserir entre aqueles que estavam incluídos no fim da citação. Ela não fora levada a essa condição por vontade própria, assim como nos diz o autor: “ninguém é mau por gosto”.

Seguindo o raciocínio tecido no “Prólogo”, o livro é a narração de um evento real, no qual o autor faz uma aplicação e reflete sobre algo objetivo. A questão central era mostrar que a sociedade devia ter o “Caso Pontes Visgueiro” como um exemplo, um aprendizado. Embora elabore uma atmosfera negativa em torno da vida de Maria da Conceição, é relevante a

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 22.

³³² *Idem, ibidem*, p. 27.

³³³ *Idem, ibidem*, p. 28.

³³⁴ Sobre o assunto, ver Sidney Chalhoub. *Cidade febril...*, capítulo 1 – “Cortiços”. Já abordei esse assunto no capítulo 2.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 30.

sugestão final de “curar os meios” evitando “os princípios às conseqüências, os efeitos às causas”.³³⁶ O último capítulo - “Conclusão” – faz referência ao capítulo IV:

O que expusemos no nosso capítulo IV acaba de ser plenamente justificado. Admitindo aquela força oculta, sob que evoluciona-se o ser, nada mais fazemos do que atirar as coisas a seus legítimos círculos - o da contingência.

Dir-nos-ão, porém: - nesse caso, como se condenará à (sic) um delinqüente, se ele marcha impelido pelo dedo do destino?³³⁷

A pergunta final se refere à condenação de Pontes Visgheiro. Porém, é equivalente àquela feita no capítulo IV em relação ao destino de Maria da Conceição. De fato, o mais relevante nesses questionamentos do autor é a constante disputa entre um determinismo natural e inato à vida dos homens, no caso, delimitado como “Providência”; e o “Destino”, ou uma “força oculta” impelida por “atos da vontade”. Apesar da inexorável força de um “Destino” (ou “atos da vontade”) admitiam-se os limites da contingência. Porém, eram limites rigorosos.

Existindo uma brecha para a “contingência” – “eventualidades” ou “fatos imprevisíveis ou fortuitos”³³⁸ – conclui-se que os “efeitos” podem ser alterados. Segundo este ponto de vista, a vida de Maria da Conceição poderia dispor de outras possibilidades desde que o tênue limite entre a boa e a má educação fosse superado e vencido pelos *meios* que a levassem a um caminho diverso. Ela perdeu a chance, de acordo com o romance, por causa da equívoca decisão da mãe que, talvez por este motivo, não tenha nem nome nesta história.

O fim do capítulo IV representava o marco divisor da vida de Maria da Conceição. A partir desse momento, sua mãe era a verdadeira culpada pelo seu destino. Alguns testemunhos descritos na publicação do processo e julgamento apontavam de forma negativa o conhecimento e incentivo da mãe na relação entre Maria da Conceição e Pontes Visgheiro. Este incentivo mostrava que não lhe foi dada uma boa educação. No romance, a situação da mãe inserindo (e incentivando) a filha na prostituição, é muito dramática. Ela estaria com 13 anos e a mãe, “vendendo-lhe a honra, tinha acabado de desgraçá-la”:

³³⁶ *Idem, ibidem*, p. 93.

³³⁷ *Idem, ibidem*, p. 92-3.

³³⁸ Significados extraídos do Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Há atos da vida tão degradantes, histórias tão repelentes que a pena de um escritor, por mais afeita que esteja a descrevê-las parece tremer-lhe nos dedos e quebrar-se de encontro ao papel.

Quem, dois dias depois, passasse pela porta da nova casa dessa mãe desnaturada, veria uma pobre menina com os olhos pisados, feições maceradas e um lenço branco atado à cabeça, encostada a um canto, gemendo de quando em quando.

Se lhe tomassem o pulso achá-lo-iam acelerado. A infeliz tinha febre.

Desgraçada vítima de dois monstros tão opostos!

Oh! Criança, mísero brinquedo do destino, porque quando viste a luz no mundo, tua mãe não te abafou a vida na garganta, se tinha mais tarde de ser ela própria o verdugo que te havia de matar?!...

A troco de um punhado de dinheiro ela vendeu-te e te reduzirá, amanhã, ó cadáver moral, à vindita pública!³³⁹

Com oposições claras, as personagens eram exageradas e existia uma nítida distinção entre o “bem” e o “mal”, como no melodrama (e em outras narrativas já vistas). Neste momento, Maria da Conceição era a vítima (no caso, de sua mãe e Oliveira), os quais foram chamados de “dois monstros”. Mais adiante, o papel do criminoso seria ocupado pelo importante magistrado. A vítima nunca mudava – seria sempre Maria da Conceição, que era descrita como um brinquedo que passava pelas mãos das personagens e seguindo aquilo que fora afirmado no título do romance.

Se fosse possível uma padronização dos romances de crime, diria que, apesar de elementos de maior complexidade narrativa ou não, há uma constante: mostrar o “bem” e o “mal”. Essa característica aparecia de inúmeras maneiras. Uma dos efeitos do sensacional, aliás, era criar complexidade em torno dessas constantes, com a adição de fenômenos ocultos infiltrados na “boa sociedade”, com elementos sobrenaturais e extraordinários, ou mesmo através de uma personagem que desvendava crimes. No caso da morte de Maria da Conceição, a sensação estava na expectativa do momento do crime. Como ponto de partida ou de chegada, permanecia a constante atenção dispensada ao crime, que era um mistério mesmo quando já se sabia quem era o culpado. No crime de Pontes Visgueiro, a brutal execução do assassinato era o motivo do mistério.

Após a introdução de Maria da Conceição na prostituição, vários são os adjetivos utilizados pelo autor para se referir a ela: “rameira das estalagens”, “baixa meretriz”,

³³⁹ *Maria da Conceição...*, pp. 34-5. 100\$000 era a quantia combinada para a “venda” de sua filha. O mesmo valor que Guilhermino receberia para ajudar a matá-la.

“perdida”, “impura”, “desgraçada”, “cadáver moral”, “incapaz de se regenerar”.³⁴⁰ De acordo com a narrativa:

A mulher, que uma vez, se lança à voragem do vício, jamais se regenera
Principalmente quando esta, como Maria, nunca foi bem educada.
Regeneração neste caso só se opera por dois modos: ou pela velhice ou pela
morte.
Há uma espécie de atração, um certo imã, digamos assim, na vida que elas
arrastam, que não há nada que as possa verdadeiramente reabilitar.
A pedra, uma vez lançada do vértice da montanha, só pára no fundo do
vale.³⁴¹

A idéia da “força do destino” é retomada a todo instante e revela-se um conceito crucial para o autor. De certa forma, essa abordagem leva ao desfecho que todos já conhecem e que prova a sua análise. A morte de Maria da Conceição era inevitável pelas características da personagem, que não tinha mais domínio sobre a sua vida, que fora mal educada pela mãe, que era “viciada”. O movimento de construção dessa narrativa, que considera Maria da Conceição como “vítima”, não é tão diverso das conclusões que foram expostas na publicação do processo e julgamento de Pontes Visgueiro. Apesar de “vítima”, Maria da Conceição tomara um caminho sem volta e não importava mais os motivos que a levaram a isso, apenas que o seu fim só poderia ser a morte. Portanto, ela transformava a sua vida em alvo fácil para outras “vítimas”, como o desembargador. A idéia de “mulher perdida” permanecia inalterada. Porém, a sua trágica morte era motivo para a sua glória.

O significado de “romance histórico” ganhava nuances de algo que foi vivido por todos que leram o romance, acompanharam o crime pelas notícias dos jornais e viram o rosto de Maria da Conceição estampado em um retrato vendido a 500 réis. Segundo Evaristo de Moraes, havia uma exploração comercial em cima do caso, mas a venda do “Retrato de Mariquinhas”³⁴² apontava também para uma “expressiva mudança do sentir da cidade em relação à vítima. Em vida, fora ela estigmatizada por sua devassidão, apontada como prostituta, bêbada e até ladra. Morta, nas condições que a toda gente horrorizaram, teria

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 54.

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

³⁴² Evaristo de Moraes cita o jornal *O Paiz* do Maranhão. Na *Vida Fluminense* do Rio de Janeiro, podia-se comprar o retrato de “Mariquinhas” e um quadro: “Retrato de Maria da Conceição. A infeliz vítima do desembargador Pontes Visgueiro. Vende-se a 200 rs. cada uma. Números avulsos da *Vida Fluminense*, com o grande quadro representando o processo do mesmo criminoso, a 500 rs cada um”. *Vida Fluminense*, 18.10.1873.

descido sobre ela a piedade daqueles mesmos que tanto a desprezaram...”.³⁴³ Maria da Conceição tornara-se famosa.

A fama, porém, surgia após a sua violenta morte. Esse romance se aproxima de vários outros que já foram discutidos, especialmente no capítulo 2. Como vimos, a história de criminosos se constrói a partir de uma narrativa que se volta ao passado. A compreensão do motivo que levou determinada pessoa a se tornar criminosa depende de uma especulação sobre aquilo que *possibilitou* o desenvolvimento de uma tendência criminosa.

Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro se volta ao passado da vítima. Porém, uma vítima que também era considerada criminosa. Como nos conta Evaristo de Moraes, ela era “até ladra”. Porém, o outro lado da moeda – Pontes Visgueiro – rouba-lhe o papel principal, aquele que a colocaria como “grande criminosa”. Seria a partir do “Capítulo X - Amor de velho” que ele ocuparia a posição mais importante.

De certa maneira, as qualidades fornecidas a Maria da Conceição, eram direcionadas ao desembargador. A única diferença estava na intensidade. O leitor, que já sabia o que encontraria na leitura do romance, passava a ter a certeza de que o momento mais esperado chegaria logo. A narrativa se construía com vários elementos de repetição. Assim, as classificações negativas da menina que virou prostituta, “destinada desde seus princípios à (sic) uma vida errante e vagabunda”,³⁴⁴ dona de uma “vida licenciosa”,³⁴⁵ encontrava o seu funesto fim. A fatalidade estava em um encontro contingencial com um homem velho:

Esse homem encontrando-se com ela disse-lhe algumas palavras e seguiu-a até penetrar em casa.

Olhou para ambos os lados, e como julgasse que não era visto, entrou.

Duas horas depois saiu para subir à sua residência.

Um fenômeno extraordinário se manifesta na natureza, até então, refratária desse homem.

Ele ama, mas não sabe ainda definir qual o gênero de sentimento que lhe vai pela alma, avassando-lhe o coração.

São as primeiras faúlas de uma chama que em breve se tornará incêndio.

Desde o dia em que chegara à casa, nunca mais foi senhor de si.

Os seus modos distraídos e às vezes a sua inquietação, provavam que as suas idéias convergiam todas para um único ponto fixo.

Esse ponto era ela!³⁴⁶

³⁴³ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, p. 89.

³⁴⁴ *Maria da Conceição...*, p. 73.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, pp. 57-8.

Pontes Visgueiro idolatra Maria da Conceição e exige fidelidade absoluta. Em troca do seu amor, compra-lhe roupas, fornece-lhe uma boa casa e todos os meios para uma vida sem preocupações financeiras. Apesar de “inteligente e honrado”, possui um “gênio irascível, muitas vezes, imprudente” e “no seu olhar severo há alguma coisa de mal”.³⁴⁷ Além disso, tinha “um coração caduco” e um amor “fatal”.³⁴⁸

Embora os adjetivos utilizados para descrever Maria da Conceição fossem inúmeros e negativos, aqueles que definiam o desembargador eram piores. Era mesmo movimento, mas com tonalidades diferentes. O efeito sensacional, que já estava inserido na obra pelo adiamento da cena principal, aumentava a partir das descrições do criminoso e do crime. As ações do desembargador eram autômatas, como se ele as fizesse quase de maneira natural e costumeira. Porém, o comentário do autor é dramático:

Que calma, que horrível premeditação!
Será isso de um louco de razão?
Não, por certo.
Os instintos do desembargador Pontes Visgueiro são ferozes!
Como o tigre, não contenta-se com o espedaçar a vítima, quer ainda beber-
lhe o sangue!...³⁴⁹

A imagem feroz do desembargador já foi fixada e a sua calma suscita os modos animalescos de agir. Afeito a trazer um caráter de narração verídica para o seu romance, o autor transpõe as palavras do Chefe de Polícia descrevendo em detalhes o momento do crime, acrescentando: “Leitor, se vos incomodar a transcrição do ofício do incansável Dr. Almeida, por já teres lido, fechai os olhos e passai adiante”.³⁵⁰ Porém, “passar adiante” era a ação que ninguém faria, pois a descrição do crime era o auge do efeito do sensacional. Apesar da inexistência de momentos de tensão e suspense, como em *The Woman in White*, o romance recorre à característica de “romance histórico” para mostrar a veracidade de um ato tenebroso, para confirmar o título do capítulo que se detém em um “crime horroroso”.³⁵¹

De fato, apesar das explicações feitas por C. Imolopy sobre o caráter do romance, a narrativa apresenta algo equivalente ao suspense no contínuo ato de adiamento do momento do crime. O romance histórico, nesse caso, tinha o efeito de mostrar uma suposta realidade de

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 66.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 59.

³⁴⁹ *Idem, Ibidem*.

³⁵⁰ *Idem, ibidem*.

³⁵¹ “Capítulo X – “Crime horroroso”.

maneira exagerada. O exagero imprimirá o caráter dramático da narrativa. Porém, era na frieza da descrição do Chefe de Polícia no ofício ao Presidente da Província que aparecia uma história mais do que real. Talvez, quem sabe, beirando o extraordinário. Pois, como julgou Franklin Doria na sua defesa, “o Chefe de Polícia do Maranhão, tão jovem como distinto magistrado”³⁵² tirou conclusões precipitadas sobre o crime. Talvez o advogado tivesse razão. Porém, ao julgar os atos do criminoso, imprimiu uma imagem que ganhou os impressos e conquistou o público:

Só com a vítima, conversou com ela, e para obter que ela entrasse na fatal sala, lhe disse que ali fosse buscar um presente, que para ela tinha guardado.

Maria da Conceição entrou e foi logo por ele acompanhada; quando descansava sobre um baú, vê Guilhermino que lhe saiu ao encontro acompanhando o desembargador, ela dá um grito agudo, e o segundo estava a partir e transformou-se em um surdo gemido, porque o desembargador se lhe atirava à garganta e lhe tapava a boca com uma toalha, ao mesmo tempo que Guilhermino lhe agarrava as espáduas.

Assim domada, lhe foi aplicado o clorofórmio pelo desembargador, que mandou o cúmplice agarrar a toalha que lhe tapava a boca.

As repetidas aplicações deste narcótico, auxiliados pela asfixia, proveniente de estar a garganta fortemente apertada, lhe fizeram perder os sentidos.

Recostada a meio sobre um baú em que se havia assentado, luta para livrar-se do desembargador; este, porém, segura-lhe uma das mãos colocando-a sobre o pé direito que estava descalço e sobre o baú. Ao mesmo tempo as convulsões da asfixia lhe fazendo bater as pernas, o desembargador as prende entre as suas.

Adormecida que foi, a ela lançou-se este e lhe mordeu enfurecido o corpo.

O comparsa Guilhermino retirou-se para a sala de visitas, e quando voltou encontrou Maria da Conceição reduzida a cadáver, além de ter tido a precaução de forrar o chão com um capote de seu uso, para que o tabuado não se manchasse de sangue, agarrava sua própria camisa e com ela enxugava o sangue que extravasava das feridas.

Não querendo deixar o mínimo vestígio de sangue, mandou que Guilhermino agarrasse o cadáver pelos pés e segurando-o pelos ombros o depositaram no caixão.

Vai agora aumentar-se o horror da cena. Maria da Conceição jaz num pequeno caixão de cinco palmos de comprimento, que não a pôde conter estendida. O desembargador que já o havia compreendido, tinha-se prevenido de cordas, e amarrando o pé direito o faz voltar sob a coxa respectiva, e os amarra, mandando a Guilhermino que fizesse o mesmo com a perna esquerda.

Preparado assim o corpo, que estava numa posição má, e por força dela levantado de tal sorte que não seria possível pregar o caixão, o desembargador assim compreendendo, lança mão do trinchete, que, anteriormente havia feito amolar por Guilhermino, e cortadas as cordas, estendeu de novo a perna direita e deu profundo golpe na curva, procurando vergar perna sobre coxa.

Não o podendo obter ainda deixou de novo pender a perna, e a desarticulou pelo joelho, a perna assim desarticulada é deitada a um lado do caixão. Logo

³⁵² “Defesa”. Em *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 72.

depois, o desembargador agarra a cabeça da vítima pelos cabelos, e com o mesmo trinchete lhe corta o pescoço até que a cabeça voltando pôde cair sobre as espáduas e ser introduzida no caixão.³⁵³

O romance não possui nenhuma gravura. Porém, *O Mosquito* retratava o momento do crime em duas edições seguidas. As ilustrações eram publicadas no dia 4 e 11 de outubro de 1873. As gravuras d' *O Mosquito* foram baseadas nas mesmas palavras do Chefe de Polícia, sendo essa informação indicada no jornal. A indicação – “continua” – no final do primeiro dia instigava a curiosidade, que era gerada pelas gravuras do evento. Independente do conhecimento ou não da descrição do momento do crime, as imagens ampliavam o evento e causavam uma forte impressão.³⁵⁴

O Mosquito, Rio de Janeiro, 4.10.1873.



³⁵³ Maria da Conceição..., pp. 80.1

³⁵⁴ Imagens publicadas no dia 4 de outubro de 1873. Havia um retrato de Pontes Visgueiro e Maria da Conceição no centro. A numeração indicava a seqüência das cenas. Ver ilustração 4 em anexo.



Apenas Maria entra no gabinete e senta-se n'um baú, o cúmplice Guilhermino sahindo de traz d'uma porta segura-a pelos hombros. Abafando os gritos da victima com uma toalha, o desembargador procura chloroformisá-la, estrangulando-a ao mesmo tempo.



Depois de tão terrivel luta, extenuada, descomposta e semi-morta, Maria perde os sentidos. Atirando-se sobre ella o desembargador qual uma fêra, morde-a enfurecido.



A edição do dia 4 encerrava no momento da morte de Maria da Conceição, descrita por Guilhermino, que confessa a cumplicidade no inquérito policial, reproduzido pela publicação do processo e julgamento do desembargador:

Voltando para comunicar que havia gente no corredor, ouviu barulho de batimento de pé e ouviu dizer: Meu bem, não me mates. – Não te dizia sempre que me havias de pagar?’ Depois foi pouco a pouco cessando o barulho, abriu-se a porta e apareceu-lhe o desembargador com um punhal na mão, todo ensangüentado, e disse-lhe: ‘Guilhermino, a raiva foi tamanha, que não pude deixar de tirar-lhe a vida; matei-a, agora vou tratar de encobrir o crime’.

Achava-se ele nos trajes com que havia entrado no quarto, em mangas de camisa, com a calça de riscado, com dois revólveres no bolso, e mandou-lhe que o acompanhasse ao quarto, onde ambos entraram, e via-se Maria da Conceição estirada no meio do pavimento com os pés para a porta e a cabeça para a parede. Ao entrar, o desembargador foi sobre ela, mordeu-a no peito e deu-lhe uma punhalada no lado oposto ao em (sic) que já tinha outra, e ela ainda abriu a boca.³⁵⁵

O ato de “morder-lhe o peito” foi inspiração para anedotas. Nesta mesma edição d’ *O Mosquito*, um cronista comenta o assassinato. Para ele era incompreensível entender as

³⁵⁵ *Assassínio de Maria da Conceição...*, pp. 41-2.

mordidas, perguntando: “Estaria com *mala-rabia*? Teria fome? (...) Quem me diz a mim que a tal brincadeira não foi para o cavalheiro senão um substitutivo do *vermouth*?” Na crônica, os eventos eram alterados e o jantar ocorria entre o momento do crime e o “encaixotamento”. Com essa mudança, o cadáver já estava rígido, fato que inspirava interpretações: “Que masso! Para que diabo havia uma mulher desta qualidade ter duas pernas? Nisto ocorreu-lhe que havia trinchado uma galinha ao jantar, por sinal ficara com uma coxa para si. Que diabo! Quem desarticula uma perna de galinha, também pode trincar a perna de uma mulher. Um golpe aqui, outro acolá, depois um jeito, torce-se um pouco, pronto, cá está na lata.”³⁵⁶

Em relação às imagens, distinguia-se o ato da mordida como equivalente ao de uma “fera”, fornecendo uma conotoção sexual ao evento que se relacionava aos distúrbios de sexualidade do desembargador. Essa compreensão poderia ser feita a partir das gravuras e era reforçada na descrição do ato feita por Guilhermino na publicação do processo e julgamento. De acordo com ele, enquanto “mordia-lhe o peito” e “dava-lhe uma punhalada”, ela “abriu a boca”. Talvez, ainda com resquícios de vida, a morte ocorria neste instante. A relação entre morte e prazer era uma interpretação possível e era estampada massivamente nas diversas formas de publicação. A anormalidade da “paixão violenta”³⁵⁷ do desembargador por Maria da Conceição concedia às imagens do crime mais sensação.

Ao longo das quatro gravuras ocorre uma mudança na fisionomia do desembargador. Assim, na primeira ele tem um olhar que poderia inspirar confiança e tranquilidade, ao mesmo tempo em que a amante parecia desconfiada. Nesta mesma gravura, aparece o vulto de Guilhermino que, ao longo das imagens, nunca será inteiramente decifrado. A função dessa personagem mostra-nos a sua submissão ao desembargador e a sua situação secundária (mas fundamental) no evento.

O mais impressionante é a expressão do desembargador ao longo das imagens, nas quais se realçam o maxilar e o nariz. Na terceira imagem – aquela que mostra as mordidas – a testa está franzida e as sobrancelhas e olhos mais próximos. O franzimento das sobrancelhas é evidente na última imagem, exatamente no momento da punhalada.

³⁵⁶ “Crônica”. Em *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 4.10.1873.

³⁵⁷ “Defesa”. Em *Assassínio de Maria da Conceição...*, p. 85. Ainda comenta sobre a sua “constituição robusta e vigorosa” que o predispunha a “experimental os efeitos funestos de uma paixão violenta”.

Ao longo do século XIX, estudos de fisionomia eram retomados e a delimitação das expressões adquiria caráter relevante.³⁵⁸ Segundo Mrs. Oliphant, em um artigo da *Blackwood's* de 1869, expressar gradações do “bom” e do “mau” estava entre uma das predileções dos estudiosos do século XIX.³⁵⁹ Ainda na retratação de criminosos eram nítidos os contornos das feições robustas, olhar fixo, face tensa.³⁶⁰ De acordo com Lombroso, muitos criminosos têm “maxilares enormes”, alguns homicidas têm “o olhar vidrado, frio, imóvel, algumas vezes sangüíneo e injetado; o nariz, freqüentemente aquilino ou adunco como o das aves de rapina (...)”.³⁶¹ Algumas vezes “o olhar de assassinos [é] muito análogo ao dos felinos no momento da emboscada e da luta”.³⁶²

As expressões produzidas ao longo das gravuras transmitiam vários sinais ao leitor, os quais aumentavam aos poucos o tom sensacional ao recriar diversas expressões que tinham significados restritos se atentarmos para os estudos antropológicos, adaptados à arte e literatura. De fato, arte, literatura e ciência se misturavam na linguagem de escritores, artistas e cientistas. Mas a sensação produzida também causava impressões morais: de educado senhor a sanguinária fera, o desembargador Pontes Visgueiro se transformara ao longo das imagens em um frio criminoso que premeditara um crime brutal. Mesmo com as características negativas ligadas à imagem de Maria da Conceição, nenhuma delas era tão perversa quanto à transformação de Pontes Visgueiro.

Na semana seguinte, as cenas se voltam para o cadáver dentro do pequeno caixão. A partir de uma comparação com a seqüência de imagens e o texto produzido pelo Chefe de Polícia, pode-se dizer que as seis imagens do dia 11 estão em sincronia com o seguinte comentário: “Vai agora aumentar-se o horror da cena”.³⁶³ O extraordinário crime – que já

³⁵⁸ Sobre o assunto, ver Mary Cowling. *Op.cit.*

³⁵⁹ M. Oliphant. “Historical Sketches of the Reign of George II. ° XII – The painter”. *Blackwood's*, CVI, (Agosto, 1869), p. 151. *Apud* Mary Cowling. *Op.cit.*, p. 97.

³⁶⁰ “Hheads of the people drawn from life: ‘The British Rough’”, Em *Graphics*. 26.06.1875. *Apud* Mary Cowling. *Op.cit.*, p. 293

³⁶¹ Cesare Lombroso. *O homem delinqüente*. Porto Alegre, Ricardo Lenz, 2001, p. 248.

³⁶² *Idem, ibidem*, p. 285. As análises feitas por Lombroso sobre o homem criminoso datam da década de 1870. No 6º Congresso de Antropologia Criminal em 1906, ele relembra das suas pesquisas feitas em 1870 nas prisões e hospícios: “À vista dessas estranhas anomalias, como se tivesse surgido uma grande planície sob um horizonte em chamas, o problema da natureza e da origem do criminoso pareceu-me resolvido: os caracteres dos homens primitivos e dos animais inferiores deviam reproduzir-se em nosso tempo. “Discours d’ouverture du VIe Congrès d’anthropologie criminelle”, 1906. *Apud* Pierre Darmon, *op.cit.*, p. 35.

³⁶³ Ver ilustração 5 em anexo.

mostrou um assassino “sedento de sangue e feroz” – mostrará ainda mais ferocidade e sensação:

O Mosquito, Rio de Janeiro, 11.10.1873.



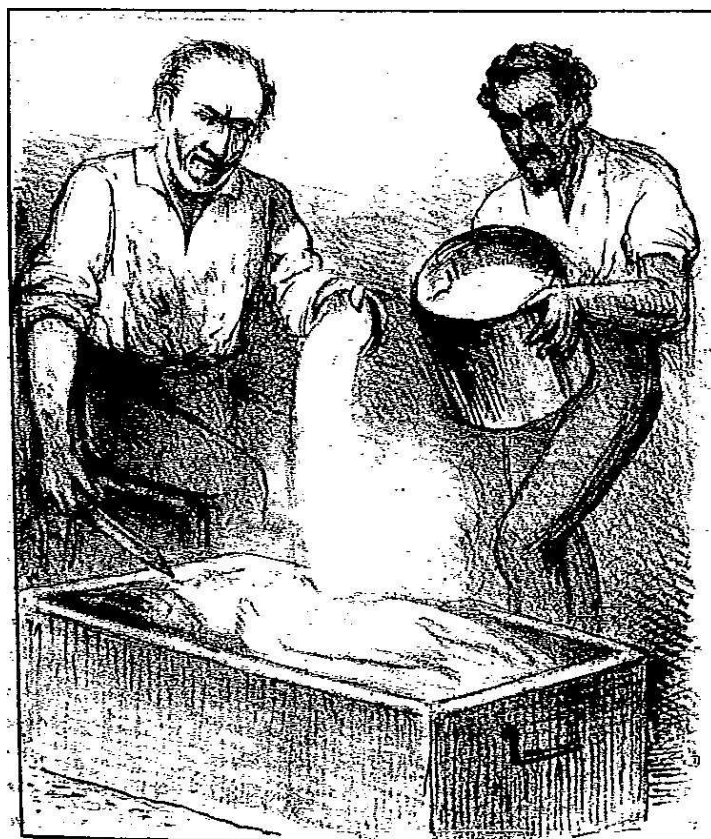
O desembargador e o Guilhermino agarrando na infeliz Maria, procuram depositá-la no caixão, porém vendo que este não a pode conter estendida,



Não tendo conseguido fazer entrar o cadáver no caixão apesar de amarradas as pernas, resolve o desembargador cortar uma d'ellas.



O mesmo faz com a cabeça, agarrando-a pelos cabellos, d'um profundo golpe a decapa, afim de a collocar mais a geito no caixão.



Preparado assim o corpo o desenterrador cobre-o com cal que Guilhermino fôra buscar n'uma lata



Porém o desenterrador quer novamente enterrar o seu punhal no corpo da vítima e faz-lhe uma larga incisão no estômago por onde sahem as vísceras



MEIA HORA DEPOIS !
A Saude do digno e notrado Sr desembargador Pontes Visgnetiro. hip, hip, Hurrah

O fim desta seqüência de imagens, com o desembargador jantando na casa de sua filha, segue o caminho do relatório do Chefe de Polícia. No entanto, as gravuras, apesar de baseadas nesse relato, eram levemente alteradas. A ilustração da festa, por exemplo, enfatizava um brinde ao desembargador, mostrando o respeito que ele inspirava a todos, principalmente àqueles que ocupavam um alto cargo público, como o Presidente da Província. Além disso, o tempo entre o crime e o jantar era alterado: somente meia hora, enquanto, de acordo com o Chefe de Polícia, havia passado, ao menos, uma hora.

Essas diferenças não são inexpressivas quando se leva em conta a premeditação e a calma e frieza após o bárbaro assassinato cometido por um homem “perverso” e “feroz”. O autor do romance indicava a sua incompreensão com o crime: “não sabemos por que mistérios, a natureza aberrando de suas funções nos apresenta monstros iguais ao desembargador”.³⁶⁴ Para ele, o desembargador superava Troppmann em perversidade, criminoso citado por Lombroso como um dos mais insensíveis já existentes.³⁶⁵ Maria da Conceição, mesmo com as características comuns apontadas pelas publicações – seu passado

³⁶⁴ *Maria da Conceição...*, p. 90.

³⁶⁵ Cesare Lombroso, *Op.cit.*, p. 363 e *Maria da Conceição...*, p. 90.

inescrupuloso, sua má educação – não podia ser comparada a um criminoso como Pontes Visgueiro. Afinal: “Quem jamais viu tamanho delito praticado com tanta presença de espírito e revestido de tão medonhas circunstâncias?”³⁶⁶

O acusador de Pontes Visgueiro considera, no julgamento, apesar de toda a referência ao desarranjo mental, que a “verdade está acima de tudo” e, portanto, não se poderia desconsiderar a “prova dos autos”.³⁶⁷ Para ele, essas provas estariam no cadáver enterrado no quintal do desembargador, no corpo mutilado da vítima, na encomenda do caixão, na compra do clorofórmio, no interesse do desembargador em aprender a soldar. A premeditação, para o procurador da Coroa, era uma agravante e era um “fato”, assim como os dias que se seguiram ao assassinato e mostravam a total frieza do criminoso com o evento do crime.

O único motivo que fez o desembargador sair do estado de tranquilidade em que se manteve após o assassinato foi o cheiro que exalava do cadáver, que havia sido guardado dentro do armário da sala de jantar. A solda não isolou completamente o corpo dentro do caixão de zinco e, talvez, a união deste fator com o calor tropical tenha acelerado o processo de decomposição do corpo, cujo cheiro pútrido denunciava o crime. Essa situação foi paralela à busca de Maria da Conceição pela polícia:

“(…) foi de novo à casa de Amâncio e lhe exigiu um novo sacrifício, pois lhe parecia que o cadáver deitava mau cheiro, pelo que era mister recorrer à solda.

Amâncio apareceu ao meio-dia em casa do desembargador, e aí na presença de Guilhermino e de Luiz, que foi pouco depois chamado, o desembargador os mandou cheirar o caixão e imediatamente foi passada a solda nos lugares em que havia orifícios.

Feita esta última operação foi o caixão conduzido para o pavimento térreo, e aí depositado num quartinho próximo à sala de jantar deste pavimento.

Restava resolver sobre o destino que convinha dar-lhe. A primeira idéia do desembargador era conservar consigo até sua partida para Alagoas, onde seriam dados à sepultura os restos da infeliz Maria. Esta idéia, porém, era inexecutável porque o desenvolvimento dos gases, consequência da putrefação do cadáver, faria estourar o caixão de zinco, que já se apresentava muito abaulado.

Este receio o fez enterrar o caixão com a tampa para baixo.”³⁶⁸

³⁶⁶ *Maria da Conceição*, p. 90.

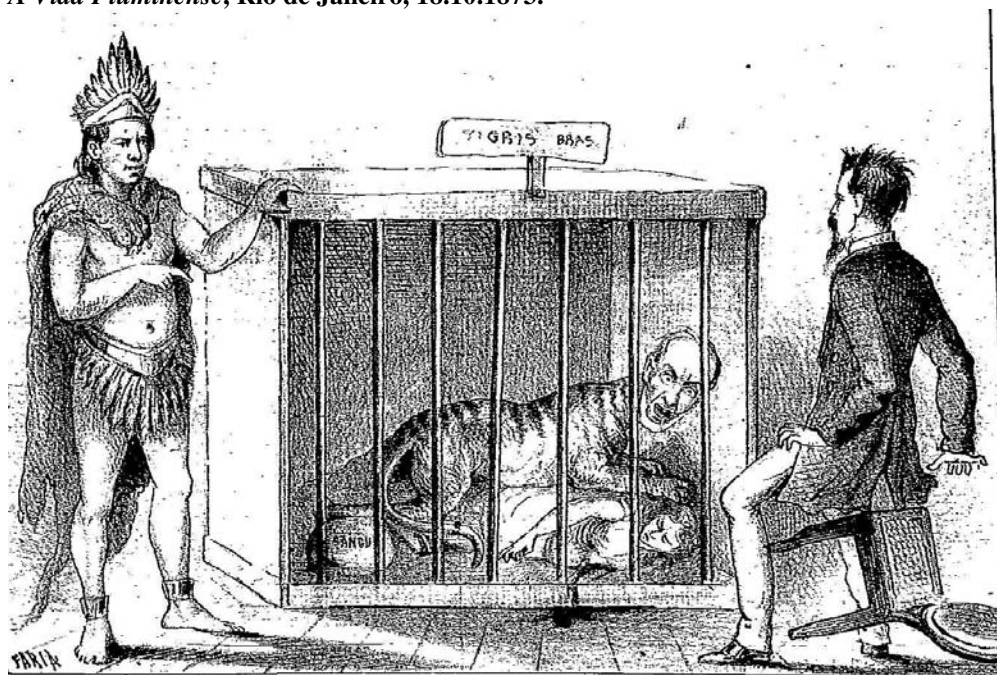
³⁶⁷ *Assassinio de Maria da Conceição...*, p. 103.

³⁶⁸ *Maria da Conceição...*, pp. 85-6.

Provavelmente, os efeitos miasmáticos do cadáver em putrefação eram maiores ainda se **considerarmos** que Maria da Conceição ficara muito doente e, em junho do mesmo ano, após um mês de chuvas abundantes, apresentava sinais de beribéri.³⁶⁹ Ao longo das décadas finais do século XIX, alguns médicos discutiam e publicavam artigos na *Gazeta Médica da Bahia* sobre o desenvolvimento da doença em países de clima quente como o Brasil. Apesar de várias conclusões acerca de especificidades individuais que tornavam algumas pessoas mais suscetíveis à doença, não se descartava o efeito ambiental.³⁷⁰ Mesmo sem nenhuma referência explícita aos miasmas, parece relevante que as descrições das ações do desembargador tenham sido frias e calmas, com exceção do dia em que o cadáver começava a “deitar mau cheiro”. O calor tropical denunciava-o.

No dia 18 de outubro de 1873, quase 20 dias depois da chegada de Pontes Visgueiro no Rio de Janeiro (ver E. de Moraes), *A Vida Fluminense*, uma semana após a última sequência de gravuras d’ *O Mosquito*, trazia a seguinte gravura na capa:

A Vida Fluminense, Rio de Janeiro, 18.10.1873.



NO MUSEU.
 — É uma fiera que nos veio do Maranhão; guarde-a bem, Dr. Director.
 — Olhe que as grades da gaiola não estão bem juntas, e depois.....
 — Depois, se fugir, o povo se prenderá. (Sem salembourg).

³⁶⁹ Segundo Perales Falcão em carta a Pontes Visgueiro. *Apud* Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, p. 91.

³⁷⁰ “Estudo”. Em *Gazeta Médica* 12 [1881], pp. 533-4. *Apud* Lyan G. Peard, *Op.cit.*, p. 59.

O “Tigris Bras.”, fera que veio do Maranhão, resumia o anedotário dos jornais ilustrados da Corte. A relação com um tigre também foi feita pelo autor do romance, F. R.. Esse processo que vinculava imagens, notícias na imprensa, romance e, logo em seguida, a publicação do processo transformava o “caso Pontes Visgueiro” em sensação.

A incorporação de textos judiciais pelos jornais aponta a existência de uma familiaridade do público leitor com essas formas. No “caso Pontes Visgueiro” o relatório elaborado pelo Chefe de Polícia do Maranhão foi fonte para várias publicações, entre as quais, romance e gravura. Todas refletindo sobre o mesmo evento e quase simultaneamente. Esse fenômeno gerou sensação.

O crime se transformava em sensacional quando passava a ser um fenômeno social via os meios de comunicação disponíveis na época. Nesse caso, a sensação se torna evidente somente quando se visualiza várias formas de publicações geradas pelo caso. Mais ainda, o efeito sensacional ocorria quando uma comunicação entre diversos meios de publicação estava integrada, mesmo que esse fato não tenha sido intencional. O estereótipo do tigre, por exemplo, foi construído pelo autor do romance e também pela gravura da *Vida Fluminense*. Entender o impacto desse crime e a sua condição de sensacional tem sentido apenas quando a análise parte da compreensão das diversas formas que publicaram o caso.

A publicação do processo no ano de 1874 é parte do fenômeno quando se insere nesse mercado, com ponto certo para a venda e com a referência direta ao julgamento, ao se basear em uma “compilação feita para a revista *O Direito*”. Uma seleção dos procedimentos jurídicos servia, possivelmente, para torná-lo mais palatável a um público não especialista no assunto.

O efeito sensacional não pode ser pensado como algo isolado, mas como um fenômeno que surgia em meio a um momento em que se valorizava a “verdade dos fatos”. O sensacional apontava em um momento histórico em que se valorizava a “busca da verdade” e a compreensão de certos atos que pareciam desvincular a noção de que o homem era um ser mais evoluído e, portanto, civilizado. Por outro lado, as comparações entre homens e animais e a busca por uma compreensão de atos considerados brutais e extremados saíam do terreno da objetividade através de uma exibição que parecia mais do que real. A objetividade se perdia no extraordinário, no ato de exceção, no sensacional.

O mistério que norteava os motivos do crime brutal do desembargador, de fato, não teve solução. Ele foi condenado, mas não no grau máximo (pena de morte) e morreria na

prisão em março de 1875. Porém, como todo criminoso foi, de certa maneira, célebre e outro mistério norteou o fim de sua história. Acreditava-se que o seu cadáver não estava no caixão – que ficou fechado até a sepultura. Evaristo de Moraes escrevera uma carta ao desembargador do Supremo Tribunal da Bahia, Lucatelli Doria, no ano de 1933, pedindo informações sobre Pontes Visgueiro. Segundo a resposta que obteve do magistrado, pairavam alguns boatos sobre uma suposta fuga de Pontes Visgueiro da prisão. Lucatelli Doria contava a Evaristo de Moraes, uma história que ouvira em um evento ocorrido em 1892, em Santa Rita do Rio Preto, sobre um vigário que teria laços estreitos de amizade com Pontes Visgueiro:

Juiz ali, falando, certo dia, em roda de pessoas conceituadas, sobre o crime praticado por Pontes Visgueiro, contaram-me, então, o seguinte fato que aqui deixo, na sua pureza, e por conta dos seus narradores.

Certa feita, o referido vigário, amigo de Visgueiro, que já até havia celebrado missa por alma do mesmo, recebeu uma carta de procedência estrangeira e abrindo-a encontrou uma folha de papel em branco.

Homem experiente, que era, guardou o papel desconfiado de ser o mesmo portador de algum segredo. E não se enganou.

Submetido o papel a determinados químicos, revelou-se a escrita.

Era uma carta do infortunado Pontes Visgueiro, ao seu leal e dedicado amigo, informando-o da sua fuga e nova vida.³⁷¹

O sensacional deve ser avaliado enquanto uma estética relacionada às narrativas de crime. Muitas vezes, o efeito de sensação é perceptível quando avaliado em meio a outras produções. Esse é o caso do crime do desembargador Pontes Visgueiro, que ultrapassou os limites dos anais judiciários e se disseminou pela sociedade através de publicações variadas.

³⁷¹ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, pp. 199-200.

Capítulo 5

Dois Pedros

O sensacional se manifestava de formas diferentes. Porém, todas tinham relação, de alguma maneira, à definição que foi dada aos romances ingleses da década de 1860. Essa percepção não necessita de uma vinculação explícita, pois “literatura de sensação” não é um gênero ao qual os autores, em geral, filiam-se. Porém, Eduardo de Borja Reis, ao escrever *O crime do beato Antonio* em 1883 fez a seguinte referência:

“Um dia contaram-me um fato horroroso. Era um verdadeiro romance de sensação; um drama com os horrores das cenas violentas!

O fato dera-se. A polícia pesquisara, mas em vão. Os mais sutis agentes de polícia empenhavam-se em descobrir o fio dessa trama perfeitamente urdida, sem que nada tivessem conseguido até então e sem que até hoje tenham adiantado coisa alguma.

Ao deitar-me, nessa noite, veio-me à mente o fato que me fora relatado e como o sono não era muito, comecei a arquitetar um romance.

Sentado na cama, com uma almofada nos joelhos, fumando uma após outra a minha honrada e modesta cigarrilha de Santa Justa, deixei correr o lápis sobre as tiras de papel e saiu *O Crime do Beato Antonio*.³⁷²

O romance fez parte da “Biblioteca Serões Românticos” que era publicada por Malheiros, Andrade & C., os quais ofereceram um exemplar à *Biblioteca Nacional* que, infelizmente, não sobreviveu íntegro ao tempo. A tipografia de Augusto dos Santos, onde foi feito o volume, consta do *Almanaque Laemmert* para os anos de 1887 e 1888³⁷³ na parte relacionada a “tipografias” e “encadernadores ou oficinas de encadernar livros”. Eduardo de Borja Reis, autor desconhecido, possuía uma relação bastante próxima com a tipografia. Segundo o *Almanaque*, era o seu gerente.

Apesar da inexistência do volume completo e de outras edições, os dois primeiros capítulos do romance possuem títulos sedutores para os leitores ávidos por histórias de crime:

³⁷² Eduardo de Borja Reis. “Palestra com o leitor”. *O crime do beato Antonio*. Romance original português. Rio de Janeiro: Tipografia Augusto dos Santos, 1887, p. 6.

³⁷³ *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil para 1888*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888, p. 1636. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak>>, acesso em 10.08.2008.

“Um personagem misterioso” e “O crime de Palma”. O crime envolvia a morte de uma velha senhora na cidade de Palma. O regedor, ao tomar conhecimento do fato, caminhava até a casa cercado por muitos curiosos e pensava que “o fato era gravíssimo” e “pela primeira vez via-se a braços com um assassinato”.³⁷⁴

A curiosidade do leitor atual, porém, deve se limitar aos dois primeiros capítulos incompletos, já que o livro se deteriorou pelo tempo e pelo esquecimento geral que abarcou uma literatura não muito valorizada. Em relação ao autor, Eduardo de Borja Reis, o único indício é a sua ligação com a tipografia que assina a edição brasileira do romance no ano de 1887. Apesar dessas dificuldades, *O crime do beato Antonio* confirma a relação que se fazia entre crime e sensação no Brasil. Além disso, esclarece que o romance de sensação era uma derivação de “um drama com os horrores das cenas violentas”, os quais nem os “mais sutis agentes da polícia” conseguiam desvendar. A proximidade entre cenas violentas e tramas misteriosas indica um caminho para a percepção do sensacional, mesmo em histórias que não se vinculavam explicitamente ao gênero.

O “caso Pontes Visgueiro” é exemplo de um crime sensacional que só pode ser compreendido enquanto tal, analisando-se formas distintas de publicação e reprodução de uma mesma imagem: aquela que se iniciou com o relato do Chefe de Polícia e se amplificou através de outras reproduções.

A intenção neste capítulo é mostrar que as narrativas de crime possuíam intensidades distintas de sensação. Assim, recursos que causavam sensação sempre eram perceptíveis nestas narrativas e a forma mais bruta dessa estética era a descrição minuciosa de cenas violentas relacionadas à morte. A seguir, serão analisadas duas histórias sobre o mesmo bandido, Pedro Espanhol. Uma delas foi escrita por Moreira de Azevedo em 1873-4 e fazia parte de *Criminosos célebres. Episódios históricos*;³⁷⁵ a outra foi publicada como folhetim na *Gazeta da Tarde* em 1884, escrita por José do Patrocínio.

³⁷⁴ Eduardo de Borja Reis. *Op.cit.*, p. 24.

³⁷⁵ Não foi indicado o ano de publicação na obra. Sacramento Blake afirma que o ano da publicação foi 1872. Porém, segundo o *Almanack Laemmert*, era entre os anos de 1873 e 1874 que o livreiro B. L. Garnier possuía o endereço indicado no volume (Rua do Ouvidor, 69); além disso, somente nos anos de 1873 e 1874 Garnier se apresentava como “livreiro-editor do Instituto Histórico e Geográfico”, indicação fornecida na capa da obra. Portanto, a publicação ocorreu entre os anos de 1873 e 1874.

Manuel Duarte Moreira de Azevedo publicou *Criminosos Célebres. Episódios históricos* para contar três histórias: “Pedro Espanhol”, “Vasco de Moraes” e “Os salteadores da Caqueirada”. Apesar da existência de algumas notas de rodapé, que indicam notícias de jornais da época dos criminosos, de forma geral a narrativa diferia bastante daquelas que Moreira de Azevedo publicava na *Revista do Instituto Histórico, Etnográfico e Geográfico Brasileiro*.

Criado em 1839, o *Instituto* pretendia “construir uma história da nação” e era pautado por uma “produção de cunho oficial”³⁷⁶ Os artigos do “dr. Moreira de Azevedo” na *Revista do Instituto* dissertavam sobre a história política *strictu senso*, ou seja, abordavam revoltas políticas, em especial aquelas que ocorreram durante o período regencial: “Motim político de 3 de abril de 1832 no Rio de Janeiro”, “Motim político de 17 de abril de 1832 no Rio de Janeiro”, “Sedição militar de julho de 1831 no Rio de Janeiro”, “Os tiros no teatro: motim popular”, “Motim político de dezembro de 1833 no Rio de Janeiro”, “Sabinada na Bahia em 1837”, “Movimento político de Minas Gerais em 1842”.³⁷⁷

De forma geral, são artigos que descrevem em detalhes os conflitos, suas personagens, as conseqüências e motivos a partir de uma análise criteriosa e repleta de referências e notas de rodapé. Em *Criminosos célebres* existem diferenças substanciais em relação a essas publicações. Os “episódios históricos” trazidos pelo autor são narrativas mais detalhadas e longas, pequenas novelas. Apesar da intenção de “não alterar a verdade histórica”,³⁷⁸ Moreira de Azevedo fornecia aos episódios um caráter que se aproximava de outras narrativas de crime. Assim, elas não apenas descreviam indivíduos que existiram, mas contavam façanhas daqueles que se destacaram no mundo do crime durante a década de 1830.

³⁷⁶ “Criado logo após a independência política do país, o estabelecimento [IHGB] carioca cumpria o papel que lhe fora reservado, assim como aos demais institutos históricos: construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos.” Lilia Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 99 e 101.

³⁷⁷ Respectivamente: *Revista do Instituto Histórico; Geográfico e Etnográfico Brasileiro*, Tomo XXXVII, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874; Tomo XXXVIII, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875; Tomo XXXVII, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874; Tomo XXXVI, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873; Tomo XXXIX, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873; Tomo XLVII, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1884; Tomo XLVII, segunda parte. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1884.

³⁷⁸ Manuel Duarte Moreira de Azevedo. *Criminosos célebres. Episódios históricos*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1873], p. 5.

Moreira de Azevedo parece realizar dois movimentos distintos, mas de qualquer modo relacionados a um mesmo período histórico. O fato de que o historiador tenha se fixado em eventos políticos da década de 1830 nos artigos da *Revista do IHGB* e a narração, sob um gênero diverso, de episódios que têm bandidos famosos como cerne da obra, indica que, para o autor, tal década foi relevante para uma identificação do Brasil como “pátria”. Como se notará, a história de Pedro Espanhol, de certa maneira, leva-nos a pensar no Brasil enquanto uma nova nação ao opor duas personagens-chaves na narrativa: Pedro Espanhol e Siqueira Bastos. Antes, porém, devemos nos concentrar na compreensão do autor sobre o “herói desta narrativa”,³⁷⁹ que nos remete, como em outras narrativas do gênero, à sua criação inadequada.

Os pais de Pedro morreram em uma epidemia no final do século XVIII em Portugal e o menino foi criado pelo seu padrinho, que era “casado com uma megera, que se tinha carinhos para seu filho, era para o afilhado impaciente e arrogante”. Assim, Pedro era tratado “às palmatoadas e empurrões”.³⁸⁰ O primeiro crime, narrado no final do capítulo 1, foi o assassinato do padrinho:

“Pedro relanceou os olhos, e vendo deitado e adormecido seu padrinho, teve uma idéia sinistra. Aquele homem era o seu verdugo, seu algoz, trazia-o preso e sujeito ao trabalho como vil escravo; à[há?] pouco impelira-o com uma punhada tão violenta que roxeara-lhe as faces e fizera-lhe espirrar sangue dos olhos e do nariz. Pedro encarou-o, e relopitando (sic) entre a folhagem viu uma faca, aproximou-se do padrinho, e cravou-lhe uma punhalada no coração.

O homem estrovinhando, bamboleou, escabujou na agonia da morte, soltou um ai que se perdeu na garganta, e finou-se.

Arrancando a faca do peito da vítima, Pedro sorriu vendo cair da arma homicida as gotas de sangue.”³⁸¹

Após este episódio, Pedro parte para Buenos Aires (disfarçado de criado) e depois chega ao Brasil. No Rio de Janeiro passaria a conviver com “homens suspeitos e vagabundos”. Pedro possuía uma “fisionomia bela e expressiva, seu olhar, e a vastidão da sua testa manifestavam inteligência”.³⁸² Siqueira Bastos é descrito como um homem de “espírito religioso, alma caritativa”³⁸³ e, o mais relevante para a história, com muito dinheiro. Apesar de não ocupar o papel central, destinado ao bandido e suas façanhas, Siqueira Bastos tinha

³⁷⁹ *Idem, Ibidem.*

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 8.

³⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

³⁸² *Idem ibidem*, p. 14.

³⁸³ *Idem, ibidem*, p. 15.

uma função importante na narrativa como a representação idealizada do homem virtuoso. Ainda no capítulo 2, ele se oferece como “protetor”³⁸⁴ de Pedro. A oferta, segundo o narrador, não tinha nenhuma intenção escusa, além de retirá-lo da convivência com “ladrões”.³⁸⁵

“Sois moço, sem dúvida o vosso coração não está corrompido, como os desses homens, nem a vossa alma atascada nos vícios como as deles, mas se ouvi-los, frequentá-los e segui-los, caireis no orco do crime, não há salvação com aqueles vadios e malvados; falar-lhes, aproximar-se e conviver com eles é cair no cairel do abismo. Não vos precipiteis.”³⁸⁶

Após seis meses de convivência pacífica com Siqueira Bastos, que lhe fornecia roupas, comida e casa, Pedro, lembrando-se de sua infância, teme que o seu “protetor” passe a tratá-lo como escravo e tente privar-lhe da liberdade.³⁸⁷ Após sair da casa de Siqueira Bastos Pedro voltava a conviver com aqueles que o “havam iniciado”. Assim, passa a chefiar uma quadrilha e se torna célebre e temido: “Ágil e ousado, assinalou-se nos anais do crime. A polícia perseguiu-o tenazmente; mas, astuto e hábil, escapava o salteador aos planos da autoridade pública.”³⁸⁸

Um dos companheiros mais citados é José Algarve, “homem colossal, membrudo, dotado de força hercúlea, e de semblante feio e carregado.”³⁸⁹ Ele “entrou-se de amores” por Maria, amante de Pedro, que o ignorava e mesmo “sentia-lhe asco”. A recusa em aceitar-lhe como amante, fez com que o bandido “jurasse vingança”.³⁹⁰ Assim, escreve uma carta à vizinha de Maria, Malvina, como se fosse ela quem a tivesse redigido. O teor da carta era o “remorso” que sentia em ser cúmplice dos atos de Pedro e a intenção de denunciar a quadrilha: “Julgo-me em um antro de feras, e desejaria afastar-me daqui e descobrir à justiça o covil destes malvados (...)”.³⁹¹ José Algarve põe a carta em um lugar acessível ao chefe, que decide matá-la. O evento foi descrito pelo *Jornal do Commercio* de 13 de agosto de 1832 e citado pelo escritor, que seguia uma prática já comentada: a proximidade entre notícias de jornal e narrativas de crime e o contínuo reaproveitamento de textos já existentes. Porém, neste caso, a descrição parece obter um efeito menos sensacional que no “caso Pontes Visgueiro”:

³⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 18.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 17.

³⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 18.

³⁸⁷ *Idem, ibidem*, pp. 19-20.

³⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 23.

³⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 33.

³⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 34.

“Consta-me que no dia 7 do corrente levaram para a casa da Misericórdia o cadáver de uma moça parda, da qual a cabeça foi achada separada do corpo. Este cadáver foi encontrado ao amanhecer no aqueduto de Santa Tereza, no lugar denominado ‘Dois Irmãos’. Os braços cheios de cutiladas, e as mãos atacadas principalmente nas juntas, indicam que a vítima se defendeu com a energia do desespero, e que acabou com as angústias mais horrendas.”³⁹²

A citação do jornal foi feita quase uma semana após o assassinato, fato bastante diverso do “caso Pontes Visgueiro”. De fato, fica patente a disposição jornalística em produzir rapidamente notícias relacionadas a crimes após 1870. Pela impossibilidade de narrativas mais detalhadas na imprensa da época, Moreira de Azevedo acrescenta cores mais fortes à reportagem:

“Concorreu muita gente a ver o cadáver mutilado, e entre os curiosos notava-se um homem alto e corpulento, cujos cabelos da cabeça e da barba mostravam-se betados de branco.

Encarando no rosto lívido e desfigurado desse cadáver, nos golpes que retalhavam-lhe os braços, nas mãos e dedos roxos e enegrecidos pelas esquimoses, nos vestidos embebidos em sangue, comoveu-se José Algarve, ardeu-lhe o peito de remorso, encheu-se-lhe o coração de saudade, e ao mesmo tempo irritou-se contra Pedro que tão cruel havia sido na luta com uma pobre mulher. Saltaram-lhe dos olhos duas lágrimas.”³⁹³

Ainda no início do próximo capítulo:

“Ao descarregar a primeira cutilada na sua vítima, procurou esta defender-se, e tanta resistência manifestou na luta, tanta energia e denodo, que exasperou a cólera do assassino; multiplicou este de esforços, repetiu os golpes, e quando viu morta a mulher que resistira longo tempo ao seu furor, ultrajou-lhe o cadáver, decepou-lhe a cabeça, e cravou em mais de uma região do corpo o punhal ensagüentado.”³⁹⁴

O cadáver seria enterrado na vala comum, porém “um velho pagou as despesas do enterro”.³⁹⁵ Simbolizando os atos de bondade em oposição à maldade de Pedro Espanhol, Siqueira Bastos surgia em alguns momentos da história. As descrições da morte de Maria expõem algo de sensacional. O recurso de se remeter à notícia da imprensa é ampliado por

³⁹² *Idem, ibidem*, pp. 35-6.

³⁹³ *Idem, ibidem*, pp. 36-7.

³⁹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 39-40.

³⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 37.

descrições do próprio autor: a partir do ponto de vista de José Algarve e como um narrador que via o momento da morte da moça.

Após cometer esse assassinato, Pedro assaltava a casa de Elisa, bela moça que cuidava da mãe doente e vivia na praia da Gamboa. A cena é semelhante ao assalto da quadrilha de José do Telhado à casa de D. Ana:³⁹⁶

“Nessa residência da praia da Gamboa encontraram os amigos de Pedro uma moça que, vendo-se rodeada de ladrões, ajoelhou-se ante eles, e rogou-lhes piedosamente a não assassinassem, assim como à sua mãe que se achava gravemente enferma; prometeu-lhes entregar tudo que era seu, se, compassivos, poupassem-lhe a vida e à de sua mãe enfermissa, (sic) mas mostravam-se desapiedados os assassinos, e estavam prestes a desfechar o golpe certo sobre a vítima humilhada, quando seu chefe, penetrando no recinto da habitação, impressionado da formosura da moça, ou tocado por seu pranto aflitivo, ordenou-lhes se afastassem, e não ofendessem aquela mulher, nem à que jazia no leito.

Foi imediatamente obedecido, recolheram os sicários os punhais, e retiraram silenciosos e apressados.”³⁹⁷

Ao contrário de José do Telhado, Pedro Espanhol não representa o “bom bandido”, mas é interesseiro, desleal e, acima de tudo, mau. Elisa foi poupada porque o bandido a achou “formosa”. Esse fato é reafirmado pelos próximos eventos: após o assalto, Pedro começa a visitá-la todos os dias e quando a mãe morre, Elisa passa a viver com ele, entregando-lhe “seu corpo e alma”. O temperamento da moça era semelhante ao de Siqueira Bastos, ou seja, era bondosa e virtuosa. Assim, “horripilava-se ouvindo a narração hedionda de malefícios e atrocidades perpetrados por seu amante”.³⁹⁸ Na tentativa de “regenerá-lo”,³⁹⁹ Pedro responde: “- Não me fales assim. Os homens fizeram-me mau, e mau hei de morrer; se a sociedade tem seus carrascos a quem paga, eu quero sê-lo gratuitamente.”⁴⁰⁰

Antonio Alves, tio de Elisa, inconformado com o destino da sobrinha, ajuda a polícia a descobrir o “esconderijo” de Pedro, na “deserta” rua do Ouvidor, onde ele era preso pela primeira vez. De acordo com a narrativa, Pedro foi transferido para a “fortaleza de Santa Cruz”. Porém, após uma negociação com o ministro da justiça, o bandido trocava sua

³⁹⁶ Sobre o assunto, ver o capítulo 2 desta tese.

³⁹⁷ Manuel Duarte Moreira de Azevedo. *Criminosos...*, p. 41-2.

³⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 43.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁴⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

liberdade pelo compromisso de “denunciar os cúmplices de seus roubos e crimes, a guiar e orientar a polícia na perseguição dos ladrões, salteadores e assassinos.”⁴⁰¹

Pedro é libertado e promete vingança. Mata Antonio Alves e, em seguida, tenta matar o inspetor que o prendera. Porém, assassina um francês que possuía a “mesma estatura e corpulência” do inspetor. Vejamos a descrição dessas mortes:

“Começou a sobreroldar a casa do negociante Antonio Alves, e achando-se este à porta da sua habitação, recebeu uma facada que imediatamente prostou-o como morto.”⁴⁰²

Em relação ao inspetor, começa a vigiar todos os seus passos:

“Um dia, ao pardejar da tarde, saiu o inspetor; Pedro acompanhou-o, apressurando ou encurtando o passo conforme caminhava o inspetor; percorreram muitas ruas, estiveram parados em vários pontos, porém, apesar de triste (sic) em observar e espiolhar tudo, ao quebrar uma esquina, circunvagou Pedro a vista por todos os lados, e não viu mais a quem perseguia. Não desanimou, correu ruas e ruas, dobrou travessas, atravessou becos, e ao embocar a travessa do Rosário, percebeu por entre as sombras da noite um indivíduo que pareceu-lhe ser o inspetor Pereira Araújo; coseu-se à parede, tirou do seio o punhal, e ao passar o indivíduo por junto dele, cravou-lhe no peito a arma. O infeliz bamboleou, levou a mão ao coração, arrancou da garganta um gemido, e caiu de borco no chão.”⁴⁰³

A descrição da morte do suposto inspetor é bem mais detalhada que a de Antonio Alves. Entre as duas mortes, havia a reprodução de uma pequena notícia do *Jornal do Commercio* de 1834 sobre a morte do negociante e um comentário acerca da facilidade que Pedro possuía para cometer assassinatos: ele tinha um “coração felino, alma danosa”.⁴⁰⁴ Na perseguição ao inspetor havia um maior detalhamento, em que as minúcias dos caminhos percorridos provocam um pouco de suspense que pode se vincular ao sensacional. Porém, a história de Moreira de Azevedo parece apenas tangenciar o sensacional a partir da descrição de “cenas violentas” ou “fatos horrorosos”, como indica o autor de *O crime do beato Antonio*.

A cena de maior sensação da narrativa está no momento da morte de Pedro Espanhol. A descrição da morte de Pedro foi feita pelo narrador de forma subjetiva e a partir de “experiências puramente internas”, as quais, segundo Dorrit Cohn, só poderiam tomar parte

⁴⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 55.

⁴⁰² *Idem, ibidem*, p. 56.

⁴⁰³ *Idem, ibidem*, p. 59.

⁴⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 58.

em uma “biografia fictícia”.⁴⁰⁵ Pedro e José Algarve foram presos na freguesia de Inhaúma, em uma emboscada realizada pelo inspetor local. Ambos foram feridos, presos e conduzidos à cadeia do Aljube:

“Na mesma noite em que o réu entrou na prisão começaram as suas agonias; as dores trucidavam-no, estorcegavam-lhe os membros as convulsões, partiam-lhe do peito gemidos agudos e penetrantes, e afogavam-no golfadas de sangue. O rosto confrangido, os olhos esbugalhados, os cabelos contraídos pintavam as agruras da dor, as angústias de aflição que roíam-lhe a alma. Ora procurava erguer-se, mas vacilava e caía envolto em sangue e em suor; ora ficava como entanguido e entregue a repentino letargo.

Como se espectros horrendos cercassem-no e quisessem arrebatá-lo, envolvia-se nos lençóis do leito, transido de medo; outras vezes enclavinava os dedos, os olhos fuzilavam-lhe cheios de rancor, avançava e parecia querer despedaçar quem dele se aproximava. As dores traziam-lhe em alguns instantes lágrimas aos olhos, e o sangue espadanava-lhe de cinquenta feridas.”⁴⁰⁶

A agonia de Pedro ainda é descrita por mais algumas páginas. Após a sua morte, o cadáver foi motivo de visita na cadeia do Aljube. Os curiosos viam um corpo “esculpido de figuras”: nomes de mulheres, caveiras, figuras obscenas, uma imagem de Cristo e da Virgem da Conceição, o bandido galopando em seu cavalo.⁴⁰⁷ Depois da descrição do enterro de Pedro, a narrativa se fixa na descrição de uma mulher, a única que rezava por ele, Elisa. Ela passara a mendigar quando Siqueira Bastos a leva para uma casa e ordena que lhe dêem roupa e comida.

No final da história de Pedro Espanhol, surgia de novo Siqueira Bastos, homem bondoso e, como se vislumbra no seu nome, “abastado”. Contrapondo-se à morte de Pedro, o abastado homem morre de velhice, uma morte sem agonia e dor:

“Como diversa foi a morte de Siqueira Bastos da de Pedro Espanhol! A resignação e a fé acompanharam os últimos instantes daquele e o desespero e horrores cercaram os paroxismos deste; um pereceu ouvindo a voz dos anjos, o outro a maldição das suas vítimas; para o criminoso a morte foi um suplício, para o justo uma consolação (...)”⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Dorrit Cohn. *The distinction of fiction*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University, 1999, pp. 20-1. Segundo a autora: “Nenhum instante da vida (se esse pode ser chamado assim) ilumina mais dramaticamente a diferença entre ficção e biografia que morte e morrendo, entre a circunscrição do biógrafo e a liberdade do romancista.” *Idem, ibidem*, p. 22.

⁴⁰⁶ Manuel Duarte Moreira de Azevedo *Criminosos...*, pp. 72-3. A morte de Pedro foi narrada subjetivamente, a partir de “experiências puramente internas”. Dorrit Cohn. *Op.cit.*, pp. 21.

⁴⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem*, pp. 80-1.

Moreira de Azevedo idealizou Pedro Espanhol como o exemplo da maldade e falta de civilização enquanto mostrava o oposto em Siqueira Bastos, abastado não somente de dinheiro, mas de bondade e caridade. A oposição entre as duas personagens idealiza uma história que, de fato, não ocorreu. Moreira de Azevedo, como historiador, contava “episódios históricos”. A referência a eventos reais encontrava a sua veracidade através de algumas notícias reproduzidas pelo autor. Siqueira Bastos não aparecia em nenhuma delas, apenas o seu oposto – Pedro Espanhol. Ele era a celebridade, ele era um dos *Criminosos célebres*.

Portanto, o escritor objetivava, através da análise insistente da década de 30, mostrar uma determinada história do Brasil na década de 70. Ela não foi feita somente de revoltas e motins, mas também de homens como Pedro Espanhol. Contar a história do bandido era relembrar episódios que deveriam ser esquecidos. Talvez por esse motivo, Siqueira Bastos arrematasse a história. A descrição detalhada da morte de Pedro, a agonia dos últimos momentos era o evento mais sensacional. A oposição chocante entre a morte de Pedro e a de Siqueira Bastos torna a descrição da primeira mais sensacional ainda.

Era essa a intenção do autor: através de oposições claras, acionava elementos que construíam a história da nação. Os bandidos existiam, porém, rodeados por imagens de horror. Por fim, seria impossível supor que narrativas equivalentes àquelas realizadas em *Criminosos célebres* ocupassem um lugar distinto daquele ao qual foram destinadas: histórias plausíveis, mas também com traços romanescos. O seu espaço não poderia ser a *Revista do IHGB*, onde se criava a História do Brasil, mas sim uma obra que contasse alguns “episódios históricos”.

José do Patrocínio, em fins de 1883, já proprietário e diretor da *Gazeta da Tarde* desde 1881, viajava à Europa acompanhado de sua esposa e cunhado. *O Libertador*, folha cearense, apresentava um “brilhante artigo”, reproduzido em início de janeiro de 1884 pela *Gazeta da Tarde*, afirmando que a viagem tinha objetivos específicos:

“As horas de lazer que lhe deixa o contínuo afã às lides jornalísticas, ele as aproveita para enriquecer a literatura com mais algum mimo de seu invejável talento, e é por isso que a par do alívio que vai buscar à plaga estrangeira, procura documentos e tradições com que adorne e realce o seu romance *Pedro Espanhol*, que deve vir à luz no ano próximo”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ *O Libertador*. Apud *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 04.01.1884.

A viagem tornara-se motivo de críticas ao abolicionista que, no dia 29 de maio de 1884, logo após o seu retorno da Europa, escrevia o artigo “Uma explicação”⁴¹⁰ na primeira página da *Gazeta da Tarde*. Ana Carolina Feracin, no seu estudo sobre José do Patrocínio, considera o artigo uma fonte importante para ter acesso à sua experiência histórica. Segundo a estudiosa, havia a elaboração de uma determinada imagem de si mesmo que forneceria ensejo às futuras memórias sobre um dos mais importantes líderes abolicionistas.⁴¹¹

José do Patrocínio tentava fixar uma imagem positiva sobre a sua vida pública e a pequena autobiografia que constrói nesse artigo possui significados que devem ser avaliados a partir das intenções do próprio escritor.⁴¹² Para os nossos interesses, torna-se relevante as informações acerca da *Gazeta da Tarde* e da atuação de José do Patrocínio como diretor e dono deste jornal. De acordo com José do Patrocínio, a compra do jornal em 1881 iniciava a 3ª fase de sua vida. A folha possuía, naquele ano, uma tiragem ínfima que levaria a empresa à falência. Entretanto:

“A *Gazeta da Tarde* foi ganhando em crédito comercial, tanto quanto ganhava em circulação.

As suas colunas foram honradas sempre com anúncios de muitas casas comerciais, a sua tiragem, começando, há três anos, com 1.900 exemplares, sobe hoje à cerca de 12.000 exemplares, como média.

A empresa, pode levantar, mercê de Deus, a cabeça, segura dos seus destinos, pronta a satisfazer a todos os seus compromissos.”⁴¹³

⁴¹⁰ O artigo completo está reproduzido na tese de Ana Carolina Feracin da Silva. *De “Papa-pecúlio” a Tigre da abolição: a trajetória de José do Patrocínio nas últimas décadas do século XIX*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2006. José do Patrocínio estava na Europa quando houve a abolição da escravatura no Ceará. A Confederação dos Abolicionistas, organização que fazia propaganda a favor da abolição e também “agia diretamente na aquisição de cartas de liberdade” (p. 136) fez uma “série de festejos na Corte para comemorar a abolição da província”. (p.137). Como José do Patrocínio era um dos principais líderes e responsáveis pela criação da Confederação, foi acusado de viajar “às custas” do dinheiro da organização (principalmente aquele arrecado com os festejos organizados na Corte). Segundo a autora: “O momento era extremamente comprometedor para o movimento abolicionista. Um dos principais líderes era suspeito de usar o dinheiro recebido em campanhas e arrecadações em causa própria. Reagindo às acusações a Confederação publicou no mesmo dia 29 de maio de 1884 o relatório de contas do seu primeiro ano de atividades públicas. Referindo-se a Patrocínio como delegado da Confederação na Europa, o presidente João Clapp frisava que ‘os recursos pecuniários’ para propaganda eram dispendidos com a ‘máxima cautela’.” (p. 140)

⁴¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 10.

⁴¹² Ana Carolina Feracin da Silva faz uma interessante análise deste artigo em sua tese já citada. Ver, especialmente, a introdução e o capítulo 4, item “A papança de pecúlios”. As minhas referências ao artigo seguem as interpretações realizadas pela autora.

⁴¹³ “Explicação”. *Gazeta da Tarde*, 29.10.1884. *Apud* Ana Carolina Feracin da Silva. *Op.cit.*.

De fato, como aponta Ana Carolina Feracin da Silva, a folha fazia, em 1884, concorrência à *Gazeta de Notícias* e ao *Jornal do Commercio*, jornais de grande tiragem na Corte Imperial. Portanto, a ida de José do Patrocínio à Europa para, entre outras coisas, “procurar documentos para realçar o seu romance *Pedro Espanhol*” legitimava uma viagem que incluía a propaganda abolicionista, a pesquisa para um folhetim que seria publicado no jornal de sua propriedade e os cuidados com a saúde. Em torno do arsenal de críticas que o colocavam em situação delicada, os cuidados com a saúde se tornaram a principal causa da viagem.⁴¹⁴

Talvez em decorrência das controvérsias, a *Gazeta da Tarde* reproduziria, no dia 7 de agosto de 1884, uma notícia da revista ilustrada *O Ocidente*, de Portugal, comentando a rápida passagem do escritor por Lisboa.⁴¹⁵ Na primeira página do número do dia 21 de junho de 1884, junto ao retrato de José do Patrocínio, vinha o elogio de um “folhetinista brilhante”, e um “ardente propagandista da abolição da escravatura”.⁴¹⁶ Além disso, vinculavam a sua rápida estadia em Lisboa a uma “viagem de lazer e convalescença” à Paris. Novamente, eram acionados os três motivos que o levaram à Europa, porém, o “cuidado com a saúde” vinha relacionado ao lazer. Embora esse último tenha sido motivo de críticas, a relação com a “convalescença” parece diminuir a sua repercussão negativa. Havia a necessidade de tornar a sua imagem sinônima de um homem que realizava grandes feitos, os quais não eram impedidos pelos imprescindíveis cuidados com a saúde.

Ao ocupar o lugar de um “folhetinista brilhante”, a referência valia tanto para os seus libelos contra a escravidão publicados no espaço do rodapé desde a época em que redigia para a *Gazeta de Notícias*⁴¹⁷, como também à sua produção de romances no espaço do rodapé, como *Motta Coqueiro* e *Os retirantes*. Por isso, não é de se estranhar que *Pedro Espanhol* divida o espaço do rodapé com um já afamado escritor do gênero, Ponson du Terrail. Assim,

⁴¹⁴ “No artigo de fundo que fazia publicar no dia 29 de maio de 1884 justificava a sua viagem ao estrangeiro para tratar de um grave problema de saúde. Explicação um pouco diferente daquela outra estampada nas notícias publicadas em novembro de 1883. *Idem, Ibidem*, p. 139. Ressalto a vinculação do escritor de romances ao “lazer” na citação do jornal *O Libertador*, explicitando a frágil condição do escritor que vivia de sua pena.

⁴¹⁵ A reprodução do artigo deve ser compreendida considerando-se a complicada situação que a viagem de José do Patrocínio havia ocasionado. Portanto, o redator agradece e marca a posição do dono do jornal: “Agradecendo a distinção feita ao valente jornalista que travou na imprensa o grande prêmio em favor da liberdade dos escravos, pedimos vênha para transcrever as palavras a ele dedicadas e que lhe devem servir de título honroso.” *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 07.10.1884.

⁴¹⁶ *Idem, ibidem*.

⁴¹⁷ Ver a tese de Ana Carolina Feracin da Silva. *Op.cit.*

ao menos nos meses iniciais de *Pedro Espanhol*, o leitor teria a oportunidade de ler também *O clube do valete de copas*. Do mesmo modo, nos meses finais – e depois de ocupar sozinho o espaço do rodapé – dividia o espaço com *A Magnetizadora* de Jules Mary.

Pedro Espanhol circulou diariamente entre 6 de abril e 14 de outubro de 1884, na maior parte das vezes, na segunda página do jornal, dividido em duas partes: “A escola do crime” e “Os ladrões de estrada”. De acordo com a indicação do jornal, era um “romance original”⁴¹⁸ que seria publicado no espaço do rodapé. Este fato já é bastante esclarecedor de que era uma história de ficção, traço não tão claro em outras narrativas analisadas neste estudo, incluindo-se entre elas, *Pedro Espanhol* de Moreira de Azevedo.

Não havia a intenção da referência a fatos reais e, para um leitor desavisado, *Pedro Espanhol* era uma personagem entre muitas existentes nos rodapés das folhas. Entretanto, o romance se referia a fatos verídicos – o terremoto em Portugal de 1755 – e personagens verídicos – Marquês de Pombal, por exemplo. As ações da primeira parte possuíam esse cenário como pano de fundo. José do Patrocínio utilizava vários dias de folhetim para retratar Lisboa após a tragédia e o “pulso firme” do Marquês de Pombal para a reconstrução da cidade.⁴¹⁹

O enredo apresenta algumas semelhanças com o *Pedro Espanhol* de Moreira de Azevedo, mas, de forma geral, as diferenças relacionadas à construção narrativa e às personagens são significativas. Tais características transformaram o romance em uma sequência de sensações, elemento intrínseco às alterações, mostrando que o autor tinha um conhecimento pleno da técnica folhetinesca do corte diário e da construção de efeitos sensacionais.

As ações da primeira parte do folhetim ocorrem em Portugal e o enredo gira em torno da história de uma quadrilha de criminosos após a fuga da cadeia do Limoeiro. O desabamento da cadeia ocorreu durante o terremoto de novembro de 1755, que causara inúmeras demolições e mortes. As imagens da catástrofe, ocorrida em uma manhã, são terríveis:

⁴¹⁸ Anúncio do folhetim: “Pedro Espanhol. Romance original de José do Patrocínio. Por estes dias.” *Gazeta da Tarde*. 08.01.1884.

⁴¹⁹ A distância entre ficção e realidade era estreita, como nos mostra Catherine Gallagher, ao analisar alguns romances do século XVIII, no período em que o gênero se transformava em um grande sucesso. Ao longo do artigo, Gallagher mostra como a relação entre ficção e realidade não era necessariamente contraditória. Entre os leitores, avia a consciência de que se tratava de uma narrativa ficcional, mesmo que o autor insistisse na correspondência histórica. Catherine Gallagher. “The rise of fictionality”. Em *The Novel. Vol. 1. History, geography, and culture*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2006, p. 339.

“A poeira do desmoronamento adensou noite negra e pavorosa. A escuridão tonificou a catástrofe. O pânico desdobrou-se em alucinação.

A população espavorida não pensara em sistematizar a fuga. Das janelas dos sobrados precipitavam-se dezenas e dezenas de pessoas. Nem a maternidade conservava o bom senso: mães se despenhavam de alturas vertiginosas, trazendo os filhinhos apertados ao seio. As calçadas e os montões de pedra, esborrachavam tranqüilamente as vítimas.

Os que haviam conseguido chegar à rua, sãos e salvos, atropelavam-se; os fortes esmagando os fracos. Parar era morrer: a multidão torvelinhada prostrava quem se lhe antepunha.

Cada passo era um perigo. Os pés resvalavam nos coalhos de sangue, tropeçavam em ruínas e mortos.

De repente abria-se um claro na mó dos fugitivos. Era a garganta de um poço que se aquinhoava também com um repasto de vítima, ou então um pedaço de casa desmoronada que fendia com a morte o maciço movediço de vida.”

No fim do mesmo dia:

“Uma hora depois do cataclisma horroroso, o centro da cidade estava inteiramente abandonado pelos homens válidos. O campo da destruição podia então ser medido na vastidão do seu horror.

Esse mar morto de sangueira, esparcelado de ruínas, espumava ainda movimento de vida. A mocidade como que triunfava do aniquilamento. Havia cabeças decepadas de moças, em cujos lábios sobreviera o sorriso. Dir-se-ia que continuavam, através da morte, o primeiro sonho que tinham em meio.”⁴²⁰

A descrição do terremoto seguia por alguns dias. Além da descrição dos cadáveres e moribundos, em alguns momentos o terremoto se transforma em um animal gigante que “engole as pessoas” pelas suas fendas movediças. A imagem viva do terremoto é similar ao incêndio na cadeia do Limoeiro. Ele já havia começado na cozinha, mas Adamastor e Mestre de Cerimônias (dois fugitivos da cadeia destruída) resolvem aumentá-lo para que a justiça pense que todos os presos morreram. O evento ocorria entre os dias 18 e 19 de abril:

“A cabo de alguns segundos, os dois malfeitores, que haviam prosseguido a marcha, estavam na cozinha da cadeia.

O fogo avermelhava-se com um braseiro enorme, rubro e tentador como um olho do demônio.

- Está mesmo a chamar por nós. É só pôr umas pazadas dele no depósito de lenha e deixar o resto por conta do tempo. Ouve como o vento assobia. Em menos de um padre-nosso isto está por aqui tão claro como um sol de verão. Mãos à obra.

- É uma infâmia o que vamos fazer, Manoel; vamos talvez matar sem necessidade.”⁴²¹

⁴²⁰ José do Patrocínio. *Pedro Espanhol*. Em *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10.04.1884.

⁴²¹ *Idem, ibidem*, 19.04.1884.

O recurso de conceber vida a coisas inanimadas fornece mais emoção ao leitor.⁴²² Além de apresentar inúmeras mortes provocadas pelo terremoto, a narrativa contém traços que tornam as forças da natureza vivas e presentes. São características dessas alegorias a concepção de uma “garganta” na terra que “engolia as pessoas como um animal gigante”, assim como, os homens eram “tomados de uma bestialidade incrível” e ninguém voltava para resgatar a família: “o instinto de conservação se interpunha aqui aos corações”.⁴²³

Voltava-se para o modo mais primitivo da existência e, de certa forma, ao atearem fogo na cadeia, os dois “malfeitores” se uniam à imagem do terremoto destruidor. Concedia-se aos bandidos quase o mesmo poder da natureza: enorme e incontrolável. Uniam-se, portanto, a devastação do terremoto e a natureza primitiva dos criminosos. Logo após a grande catástrofe ganhava corpo uma narrativa permeada de sensações, em que os fugitivos se uniam aos escombros para saquear a cidade esvaziada pelos sobreviventes.

A primeira parte do romance adia o aparecimento de Pedro Espanhol. Até o dia 11 de julho, que encerrava metade da narrativa, a personagem principal mal tinha tomado parte em alguns dias de folhetim. Em Moreira de Azevedo a história começava com a indicação do ano de nascimento de Pedro – 1776 – e o relato da intenção do autor: “O herói desta narrativa confessou haver nascido em Portugal, quando interrogado pela polícia na primeira vez que foi preso, mas um comensal asseverou ser ele filho de Cadiz; e como não queremos alterar a verdade histórica, e desejamos proceder como cronista sisudo e grave, não certificamos qual o solo pátrio do nosso famigerado personagem.”⁴²⁴

Pedro Espanhol de José do Patrocínio possui delineação distinta. Não apenas por fornecer à história o formato de um romance seriado, mas também em relação à existência ou não de Pedro Espanhol, pois a apresentação da personagem é postergada por metade do romance. Apesar disso, o leitor é incitado a imaginar que Pedro Espanhol é um bandido: pelas outras personagens (todos bandidos), pela seqüência de ações (roubos e mortes), pelo prévio conhecimento do criminoso (talvez pela leitura de *Criminosos célebres*), mas, acima de tudo,

⁴²² Esse era um recurso utilizado por outros escritores da época, brasileiros ou estrangeiros: Em *O Ateneu* (1890), a chama e o fogo incessante transformavam o colégio em um animal: “do interior do prédio, como das entranhas de um animal que morre, exalava-se um rugido surdo e vasto”. Raul Pompéia. *O Ateneu. Crônica de saudades. (7ª edição definitiva conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s.d., p. 270. Em *A besta humana* (1890) o trem encerra a narrativa: “Sem maquinista, no meio das trevas, como uma besta cega e surda que se houvesse entregado às garras da morte.” Émile Zola. *A besta humana*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, s.d., p. 329.

⁴²³ José do Patrocínio, *Op.cit.*, 10.04.1884.

⁴²⁴ Manoel Duarte Moreira de Azevedo. *Op.cit.*, pp. 5-6.

pela presença do título da primeira parte em todos os dias do folhetim: “Pedro Espanhol. Primeira Parte. A escola do crime”.

Na primeira parte do romance o plano de ação se situa após o terremoto, que é foco das primeiras páginas sensacionais do folhetim. Um grupo de criminosos reúne-se para saquear a cidade deserta pelas demolições e tremores. A personagem mais importante é Catarina, moça que vivia com Simão, um homem que “degenerara num ébrio” e um “jogador sem escrúpulos”. Ela mantinha essa relação porque achava que Simão poderia vingá-la.

A vingança de Catarina era o mote para os eventos da primeira parte. Ela havia sido amante de um “velho casado com uma quarentona”. A mulher acusa Catarina do roubo de uma jóia e ela era punida com três meses na cadeia do Limoeiro e os “cabelos cortados”.⁴²⁵ Ao final da pena, Catarina desejava a vingança. Com o terremoto, Adamastor (João Couceiro) e Mestre de Cerimônias (Manoel Jacinto) fogem da cadeia acompanhados de outros presos e procuram Simão, um antigo companheiro. A idéia do saqueamento da cidade é de João, descrito como um “Hércules”, dono de uma “robustez mitológica”⁴²⁶ e “perverso”.⁴²⁷

“Houve alguns minutos de silêncio. Os três interlocutores olharam-se em face [Adamastor, Manoel e Simão]. O Adamastor desdobrava-se agora aos olhos dos companheiros como um colosso de perversidade.

Nunca lhes passaria pela cabeça tão horroroso plano. Para os dois bandidos a desgraça pública, o número de vítimas tornavam sagradas as ruínas. Entretanto o Adamastor conseguiu sugerir-lhes uma idéia diversa. Agora só consideravam catástrofe uma grande mina de onde podiam tirar ouro às mancheias.”⁴²⁸

O plano estava em entrar nas casas esvaziadas pelo terremoto à noite e, para isso, combinam um encontro com os outros bandidos, Simão e Catarina à margem do rio – na Ribeira Velha. João seria o chefe da quadrilha e Catarina tornaria-se sua amante. Ela havia assassinado Simão, que tentara matá-la. Une-se a João com a condição de que ela tivesse a sua vingança. No momento da briga entre Simão e Catarina, o leitor já tem diante de si um quadro

⁴²⁵ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 21.04.1884.

⁴²⁶ *Idem, ibidem*, 18.04.1884.

⁴²⁷ Reparo que Adamastor (João Couceiro) era a única personagem que o narrador designava pelo apelido, que os outros vão perdendo ao longo da narrativa. Ele era o bandido mais “perverso” (designação comum em outras narrativas de crime, que fornecia à personagem a mais terrível característica). O reconhecimento de João Couceiro pelo apelido pode indicar a sua condição de alguém que não era “civilizado”, ou mesmo humano: ele perdia a sua humanidade ao realizar atos que exigiam muito sangue frio, passava a agir de forma similar ao um animal. Em consequência, perdia a identificação humana pelo “nome próprio”.

⁴²⁸ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 26.04.884.

da principal vilã da história. A narrativa caminha a passos lentos e de acordo com o suspense do corte diário. Catarina e Simão vão andando até a Ribeira quando começam a discutir:

“- Hum! Hum! Bufou o miserável, tu me estás fazendo subir o sangue à cabeça...

- Melhor, porque verá menos, quanto mais cego ficar menos verá.

- Reza por tua alma, desgraçada, chegou a tua última hora, bradou Simão, pulando como um tigre sobre Catarina e agarrando-lhe com uma das mãos as roupas, em pleno peito.

(continua)”⁴²⁹

No dia seguinte:

“Com uma flexibilidade de cobra, Catarina sacudiu-se vigorosamente, e, abaixando-se para fugir à outra mão do agressor, deixou nas garras o vestido e o xale.

Perdendo o equilíbrio, Simão foi de esbarradela (sic) chapar-se no solo, enquanto Catarina soerguia um lajeado para deixá-lo cair desfechado, com toda a força dos seus músculos, às costas do desgraçado.

- Morre, miserável, morre! Bradou ela desvairadamente. Vai prevenir ao diabo que a minha alma irá ter com ele.

E, alucinada, espumando de cólera, armando-se por três vezes com grandes pedras, atirou-as sobre o desgraçado, que estertorava e debatia-se moribundo”.⁴³⁰

Seriam inúmeras as descrições de Catarina como uma terrível criminosa. A imagem da moça como dona de frieza e superioridade insuperáveis, unia-se ao seu sentimento de que era “perseguida por demônios” após a morte de Simão. Com a garantia de que teria a sua vingança, Catarina se disfarçava de freira caridosa e unia-se à família do velho amante, que morreria algumas horas depois de ser conduzido com a mulher e as três filhas à sua casa por Vicente (um dos bandidos), Adamastor e Catarina. D. Tereza (a esposa) desconfia da semelhança entre a freira e Catarina. Através de descrições minuciosas as personagens vão se construindo ao longo da narrativa, muitas vezes através de inferências que insinuavam semelhanças entre ações humanas e animais:

“Não dormia, mas não estava também de todo acordada, equilibrava-se nesse estado orgânico meio sono e meio vigília, em que os nossos cálculos tomam formas, e as validades se diluem em sonho; em que as nossas forças criadoras formam mundo e que as coisas não são nem espírito nem matéria, mundo para o qual não há tempo, nem lassitudes, em que nos encontramos com o nosso passado, com o futuro que fantasiamos.

⁴²⁹ *Idem, ibidem*, 29.04.1884.

⁴³⁰ *Idem, ibidem*, 20.04.1884.

O rosto de Catarina tinha alguma coisa de imponente. O leve toque de bistre, que lhe circundava as órbitas, o movimento compassado das narinas, o desassombro do semblante não traíam os pensamentos que no íntimo lhe redemoinhavam.

Entretanto a sua atitude, a lassidão que se lhe via, era em tudo semelhante à das jibóias fartas. Ela se paralisava pelo esforço empregado contra as presas, que ela já sentia debaterem-se no seu laço assassino.

Saboreava de antemão, deglutindo os sonhos viscosos das mais desumanas torturas.

Chegando à porta do quarto, D. Tereza hesitou. A fisionomia da freira dissipou-lhe momentaneamente as suspeitas.

Como podia a alucinação do ódio respirar com tanta serenidade? Não, ela estava enganada; aquela mulher era realmente boa; nada tinha com a ex-amante do seu marido, havia entre elas um abismo, como entre o demônio e o anjo de caridade.”⁴³¹

Ora a “jibóia”, ora o “tigre”, na narrativa as personagens são descritas para que o leitor apreenda o máximo da sua compleição física, moral, psicológica. Descrevê-los enquanto outros seres parece retirá-los ainda mais de uma referência à realidade, mas também, ao mesmo tempo, força o leitor a criar uma imaginação sobre o que eles realmente devem (podem) ser.

Personagens enquanto “efeitos textuais” fornecem uma visão mais clara do funcionamento do romance. Gallagher propõe que “as forças peculiares das personagens são geradas por uma implicação mútua da sua não-existência real e da experiência do leitor através de familiaridades profundas e, ao mesmo tempo, impossíveis”.⁴³² Assim, a “não-existência” permite o seu efeito na realidade, ou seja, no leitor.⁴³³ As personagens são conhecidas profundamente por aqueles que lêem o romance e, de fato, são criadas apenas no ato da leitura e a partir de elementos que podem torná-las cada vez mais complexas. Essa ação de conhecimento pleno das personagens só é possível pelo caráter de ficcionalidade da obra.

Uma das filhas de D. Tereza tem participação importante na narrativa. Ela tem os cabelos cortados pela mãe e, disfarçada de rapaz, segue a suposta freira. Na enovelada narrativa em que todas as personagens parecem seguir para um mesmo fim trágico, Angelina encontra os soldados, que ajudavam no recolhimento dos cadáveres e feridos, e fala sobre a

⁴³¹ *Idem, ibidem*, 24.05.1884.

⁴³² Catherine Gallagher. *Op.cit.*, p. 356.

⁴³³ A discussão acerca da “imaginação das personagens” como um traço importante na relação entre o leitor e a obra é feita por Catherine Gallagher. *Op.cit.*, pp. 351-2.

desconfiança de sua mãe em uma freira que se assemelhava à sua inimiga. Coincidentemente, no mesmo lugar onde jazia, quase morto, Simão, que a ouve dizendo o nome de Catarina:

“O desventurado ouvindo o nome de sua ex-companheira, teve um abalo nervoso, que lhe deu forças para se levantar nos pulsos. Mas os olhos, se lhe esbugalharam, os braços desentesaram-se e o corpo tombou em cheio sobre a padiola. Os lábios movendo-se-lhe morosamente, denunciavam que o infeliz ainda vivia.

- Ouçam, ouçam o que ele diz, exclamou Angelina.

Um dos soldados ajoelhou-se e colou o ouvido aos lábios do moribundo.

- Parece-me que ele diz – *matou-me!* Disse o auditor levantando-se.”⁴³⁴

Em apenas dois dias no tempo da narrativa ocorreu o grande terremoto, formou-se a quadrilha de saqueadores, Catarina mata o seu ex-amante e volta-se àquele que era reconhecido como o mais forte e temido do grupo, inventa o disfarce de freira e descobre a família da qual queria vingança em meio aos escombros da destruição e, quando o leitor imagina que nada mais surgiria, Angelina encontra, no hospital improvisado ao qual Simão foi recolhido, o próprio Marquês de Pombal e conta-lhe a possível vingança que Catarina tentava levar adiante.

Vicente, um dos criminosos da cadeia, teria uma posição importante no enredo daqui por diante. No início, pela “repentina paixão” por Angelina. Enquanto ela ainda está disfarçada, ele tenta descobrir quem era o rapaz que seguira Catarina. Sem saber que se tratava da moça, enquanto procura o rapaz, pensa nela:

“O que sentia pela moça já não era um assomo bestial, uma fome dos desejos em revolta, mas uma atração um tanto purificada. A sua paixão já não se movimentava uivando como onda tempestuosa, espreguiçava-se em correnteza de rio, levemente encrespado, sereno ainda que conservando as águas turvas”.⁴³⁵

Mais abaixo, no final do dia, ele encontra com o suposto rapaz: “- É vossa mercê! Exclamou Vicente boquiaberto. Neste traje! (continua)”. No próximo número, ele acompanha a moça até a sua casa, dominando qualquer reação que causasse desconfiança sobre o plano que ainda não havia se completado: o rapto das três filhas e da mãe. A sua condição de “rapaz apaixonado” mescla-se com os instintos de possuir a moça:

“- Bom, pensou Vicente, cujo olhar lambia caninamente as formas da rapariga, que subia; ela não desgostou de mim. Nada desconfia, ou é astuciosa

⁴³⁴ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 30.05.1884.

⁴³⁵ *Idem, ibidem*, 31.05.1884.

como uma raposa esfaimada. Em todo o caso estou prevenido para o assalto da velha; se não puder tomar a praça, tenho certeza de que hei de retirar em boa hora.”⁴³⁶

As personagens desconfiam umas das outras durante toda a narrativa. O leitor tem acesso às suas experiências internas, ao “Eu-originário (ou subjetivo)”,⁴³⁷ condição que só pode ser acessada a partir de uma obra de ficção. Essa característica é acentuada em situações equivalentes às da citação acima, em que duas personagens se defrontam, desconfiam-se mutuamente e deixam o leitor em um estado de suspensão, sem saber o que viria em seguida. Essa estratégia de construção do texto instiga a continuidade da leitura e indica que muita coisa ainda está por vir. De fato, o leitor tem razão, pois ainda estamos na “escola do crime” e Pedro Espanhol, possível personagem principal, ainda não faz parte da narrativa.

A passagem de mais sensação na primeira parte do romance ocorre quando os bandidos são apanhados pela justiça. Marquês de Pombal, ao qual o narrador não poupa elogios, toma conhecimento dos roubos ocorridos depois do terremoto e lembra-se da “queixa de um rapazito” que o fez lembrar dos presos do Limoeiro. O ministro faz um decreto em que “todo o indivíduo que for encontrado saindo das ruínas alta noite, será imediatamente preso e castigado”. Para que não houvesse enganos, o Marquês de Pombal e o governador decidem espalhar o falso boato de que os fugitivos da cadeia decidiram incendiar o Castelo de S. Jorge (que está cheio de pólvora e supostamente tem “subterrâneos” que vão até o centro da cidade) caso não recebessem o perdão do rei. Segundo eles, “não há nenhum homem tão corajoso, que ouse vir às ruínas à noite” sabendo que existe a chance de novos tremores, desta vez, pela explosão do Castelo.⁴³⁸

Com efeito, o plano funciona e João Couceiro, ao saber do boato sobre a explosão, decide invadir, ainda naquela noite, as ruínas para a realização de novos roubos. Todos os bandidos estão nas ruínas, com exceção de Vicente, Catarina e Manoel. Além disso, Angelina, que havia sido abandonada em um descampado,⁴³⁹ caminha em direção às ruínas. Ao amanhecer, as ruínas estão cercadas por soldados e os bandidos são surpreendidos. Angelina é

⁴³⁶ *Idem, ibidem*, 02.06.1884.

⁴³⁷ Dorrit Cohn. *Op.cit.*, p. 24.

⁴³⁸ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 18.06.1884.

⁴³⁹ Depois do rapto, todos se dirigem ao local em que se escondem com D. Tereza e as três filhas. Catarina coloca ópio nas bebidas e todos adormecem, menos ela e Vicente. Ela o convence a roubar aquilo que os bandidos haviam roubado (capítulo “Ladrão roubando a ladrão”) e fugir para a Espanha com ela, onde poderiam desfrutar dos roubos sem muitas desconfianças. A vingança de Catarina era abandonar cada uma das filhas de um lado da cidade, de tal forma que elas nunca mais conseguissem se encontrar.

confundida com Catarina. De acordo com a decisão do Marquês de Pombal, são armadas quatro forcas para os bandidos, que seriam enforcados em grupos, sendo João Couceiro o último: o castigo não era apenas a forca, mas assistir à morte de todos os seus companheiros. Catarina seria açoitada entre os enforcamentos, depois teria as mãos cortadas, seria garroteada e morreria na fogueira.⁴⁴⁰

João Couceiro foi o único que não se escondeu ao ver a chegada dos soldados: “O orgulho do miserável acendeu-se numa cólera impotente, ameaçou com os punhos cerrados a tropa que avançava e, afinal com movimento brusco desapareceu em uma das casas, que desconjuntadas, tremendo nos alicerces conseguiram ficar de pé.”⁴⁴¹ João não queria morrer na forca. O momento da sua investida contra os soldados é sensacional:

“João Couceiro tinha como arma uma trave e manjava-a com destreza e valentia, seu primeiro assalto deixou inermes os soldados que lhe fizeram face e o bandido ia começar a vitimá-los quando sentiu-se improvisamente desarmado. O oficial havia lhe atravessado o braço com uma bala e 4 soldados o haviam agarrado.

Bem, eu cedo, disse o bandido, dissimulando a seu intuito, vamos.

Cedeu com a maior serenidade aparente os braços e deixou amarrá-los.

- A caminho, ordenou o oficial.

O chefe dos bandidos imprimiu ao corpo esse movimento leonino, que o cercava de superioridade e o revestia de prestígio na enxovia do Limoeiro.

Desceu a primeira escada em que escorregara propositalmente. A sua resolução era morrer, para evitar a forca, todos os meios lhe serviam. Reunindo num só movimento toda a sua força, conseguiu desprender-se da mão dos soldados, e rápido como um raio, despenhou-se de uma janela do segundo andar.

A queda, porém, o atraçou. Não chegou ao solo cadáver. Tinha as pernas quebradas, o crânio fendido, mas vivia.

- Depressa, depressa! Levem-no ao regedor, é preciso que ele chegue com vida para não fugir ao castigo.

Os sinos das igrejas, os clarins tocavam festivamente.”⁴⁴²

A forca era o mais terrível castigo para os bandidos. *Os salteadores da Caqueirada*,⁴⁴³ última narrativa de *Criminosos célebres*, concentra-se em descrever os últimos momentos de quatro sentenciados à morte que estavam presos na fortaleza de Lage. Cada um deles contava a sua história por meio de uma sequência de diálogos que, se não fossem as intervenções das outras personagens, poderia se equiparar a uma narrativa em primeira pessoa. No final, são as notícias de jornal que explicam ao leitor o que havia ocorrido na prisão: três dos quatro

⁴⁴⁰ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 28.06.1884.

⁴⁴¹ *Idem, ibidem*, 27.06.1884.

⁴⁴² *Idem, ibidem*.

⁴⁴³ Sobre o episódio ver também *Últimos momentos dos quatro sentenciados à morte pelo assassinato e roubo na Ilha da Caqueirada, conforme as revelações feitas no Hospital da Misericórdia do Rio de Janeiro...Op.cit.*

sentenciados tinham se suicidado e somente um deles iria à forca. Na sequência de *Pedro Espanhol* a forca continuaria sendo a grande inimiga dos bandidos, que preferiam morrer “em combate” a ter a sua morte exposta no patíbulo.

A outra situação dramática da primeira parte da narrativa é a identidade de Angelina. A moça implora aos soldados a sua liberdade e, não sendo ouvida, corre ao grupo de bandidos e pede que a reconheçam como Angelina:

- “- Digam, digam, pela hora que é, se eu sou Catarina!
- É o diabo! Bradou *Adamastor*, que se estorcia; tu és a causa da nossa perdição.
- Infames, infames! Bradou Angelina! Não vêem que eu não sou uma criminosa!
- Os meirinhos iam obedecer à ordem do Regedor, açoitando a desnaturada ré, que levava o seu desprazer até o insulto da justiça, mas um brado partiu da multidão:
- Suspenda em nome d’el Rei, suspenda em nome d’El-rei!”⁴⁴⁴

Ao mesmo tempo em que a multidão grita, surge uma “padiola” trazendo a mãe de Angelina, que encerraria para o dia seguinte o provável reconhecimento ou não da verdadeira identidade da moça:

- “- Minha mãe, minha mãe! Bradou Angelina; veja o que me querem fazer, dizem que eu sou Catarina!
- A enferma arregalara muito os olhos, às primeiras palavras, estremeceu convulsivamente ouvindo o nome da inimiga e cerrando os punhos, numa horrorosa ameaça, respondeu colericamente.

(continua)”⁴⁴⁵.

No início do dia seguinte:

- “-Cala-te, miserável; morre, infame!
- Morra! Bradaram em derredor.”⁴⁴⁶

Como se não bastassem todas as sensações, incrementadas pelos cortes diários, ainda no mesmo dia do folhetim, surge Manoel Jacinto dizendo que a moça era Angelina e pedindo para que as duas irmãs a reconheçam e não a mãe, que havia “perdido o juízo”:

⁴⁴⁴ José do Patrocínio, *Op.cit.*, 28.06.1884.

⁴⁴⁵ *Idem, ibidem.*

⁴⁴⁶ *Idem, ibidem*, 30.06.1884.

“A cena era extraordinariamente comovedora; o imprevisto dava um poder sobrenatural ao personagem.

- Eu sou um miserável, Sr. Regedor, continuou o indivíduo. Sou um dos companheiros desses que ali vão morrer justamente. Escapei por um milagre, para vir aqui dizer à justiça que esta menina não é Catarina, mas a filha dessa mulher, que Catarina quis matar. Devo morrer, Sr. Regedor, sou tão miserável como qualquer dos meus companheiros. Na justiça há quem me conheça e quem conheça Catarina.”

Mais abaixo:

“O caso era tão extraordinário que todos se comoveram. O povo, o grande e eterno coração piedoso, começou a gritar:

- Tragam as irmãs da rapariga; tragam as filhas da doida!”⁴⁴⁷

O açoitamento da moça havia sido adiado para o segundo grupo de enforcados. Durante esse tempo, Manoel continua implorando pelo salvamento de Angelina. Ao longo do mesmo número ainda apareceria o Marquês de Pombal em pessoa, acompanhado pelas duas irmãs de Angelina, que a reconhecem. Manoel é perdoado por ele:

“- Eu devia morrer. Sr. ministro, murmurou o arrependido, eu sou um miserável.

- Que salvou um inocente; vá em paz, e não volte mais ao crime.

O grupo dissolveu-se por fim. Manoel Jacinto ficou ainda por largo tempo, como chumbado ao solo. Foi automaticamente que horas depois se afastou a passos lentos. Os seus olhos depararam com os cadáveres dos companheiros, suspensos das forcas. A tristeza a mais sincera o avassalou, e ele fundiu em lágrimas, murmurando:

- E eu vivo, quando fui eu quem mais os arrastou ao crime.

(continua).”⁴⁴⁸

O momento da morte dos bandidos é o mais sensacional de *Pedro Espanhol*. José do Patrocínio mostrava um amplo domínio da escrita folhetinesca e cotidiana. Neste espaço, o efeito sensacional era ampliado e fundia-se com a própria característica do veículo, que era a instigação da continuidade da leitura. Embora exista uma relação muito próxima entre a técnica folhetinesca e o recurso sensacional, não figuravam o mesmo recurso. A sensação extrapolava o espaço folhetinesco. Como já vimos, alguns romances se autodenominam como sensacional pelo autor e não eram produzidos sob a forma de folhetim. Porém, as técnicas folhetinescas caminharam em paralelo ao sensacional e esse formato aumentava a sensação através do corte no momento mais apropriado e dramático.

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem.*

⁴⁴⁸ *Idem, ibidem.*

O apelo ao sensacional foi algo que se construiu em paralelo às narrativas ficcionais de crime, de forma muito íntima com as construções das cenas de sangue, mortes e mistérios. Cenas que retiravam as personagens do rotineiro, cotidiano. Como um recurso que “apelava aos nervos”, a referência à verdade dos fatos, a plausibilidade histórica era um elemento importante. Desta forma, o sensacional era a exacerbação de eventos que já não estavam acordes com o que era esperado socialmente.

Após os momentos sensacionais que foram foco das últimas citações, passam-se 30 anos. Catarina e Vicente fogem para a Espanha com os roubos feitos pela quadrilha. Manoel permaneceu 15 anos procurando a “feroz Catarina”,⁴⁴⁹ e desiste da empreitada. O capítulo denominado “O pequeno mendigo” apresentará ao leitor um menino pedindo esmolas a Manoel, que já tem mais de 80 anos. Ele vive com os padrinhos, Amélia e Romão que, na verdade, são Catarina e Vicente. Os dois voltaram da Espanha e se estabeleceram nas cercanias de Lisboa. O pequeno mendigo era filho de um casal que os havia acompanhado, mas que morrera logo em seguida. Segundo o romance, “bebiam como um areial” enquanto o afilhado “definhava em meio desse deserto moral”:

“Daí a sua aparência mesquinha, o seu todo raquítico. Havia nele um que que é de metal comprimido à espera de calor conveniente para avolumar-se. Daí ter, quase treze anos e não demonstrar mais de oito.

As lições dos seus padrinhos fortificavam o seu espírito, com a pujança de árvores plantadas à beira de pântanos. Compreendeu de pronto que a vitória pertence ao mais forte e espreitava ocasião para vencer também.”⁴⁵⁰

Se o leitor desta tese prestou atenção ao *Pedro Espanhol* de Moreira de Azevedo, já sabe que o “menino raquítico” é Pedro Espanhol. O último capítulo da primeira parte – “O primeiro crime” – era acerca do assassinato do padrinho por Pedro. A diferença de narrativa entre o *Pedro Espanhol* de Moreira de Azevedo e o *Pedro Espanhol* de José do Patrocínio é evidente. O momento do crime é adiado e são descritas características relativas ao estado emocional das personagens. No dia do crime, Pedro acordara feliz: “De manhã a fisionomia de Pedro repassava-lhe de uma alegria estranha. A sua lividez habitual dera lugar a uns tons vermelhos, que chamaram a atenção da própria Catarina”.⁴⁵¹ O autor criava um estado de

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem*, 03.06.1884.

⁴⁵⁰ *Idem, ibidem*, 04.06.1884.

⁴⁵¹ *Idem, ibidem*, 09.06.1884.

suspeição que invoca desconfianças entre as personagens. Ao mesmo tempo, era uma forma de fornecer certo mistério que paira ao longo de toda a narrativa.

Para cada ação, gastavam-se muitas páginas de sensação. Por outro lado, os eventos se desenrolam em uma velocidade frenética. Havia dois tempos narrativos que se distanciam por 30 anos, embora as principais ações se concentrem em poucos dias, assim como havia uma preferência em concentrar a atenção em ações minuciosas que ocorriam a partir de uma inevitabilidade dos acontecimentos. Ao contrário de Moreira de Azevedo, que constrói uma narrativa segura, quase automática, próxima do relato, apresentando poucas cenas de sensação, José do Patrocínio consegue produzir um frenesi que torna a leitura mais emocionante.

“A escola do crime” era uma verdadeira catástrofe, em que as personagens principais eram levadas quase que inconscientemente ao caminho do crime. Essa característica estava presente em outras narrativas de crime como, por exemplo, *O caminho do crime*, *Na senda do crime*, *A envenenadora*, *Memórias de um rato de hotel*. Ao longo da narrativa a inevitabilidade do crime é contraposta aos limites rígidos da transformação de um criminoso em um homem virtuoso. Essa idéia é semelhante à hipótese da contingência formulada pelo autor de *Maria da Conceição*. *A vítima do desembargador Pontes Visgueiro*.

Ao tomar conhecimento da “escola do crime” anterior a Pedro Espanhol, o leitor imagina que os fatos subseqüentes não seriam menos sensacionais que a primeira parte da história. Compará-los com as descrições feitas por Moreira de Azevedo mostra que as diferenças entre ambas as obras são gritantes. “Os ladrões de estrada” converge para as ações de Pedro Espanhol no Brasil. Como já foi vista a história a partir de Moreira de Azevedo, a intenção será mostrar as diferenças de construção narrativa que tornam a obra de José do Patrocínio bem mais complexa e sensacional.

“Incoerências do amor”, título do primeiro capítulo imprime logo a diferença entre essa narrativa e aquela feita por Moreira de Azevedo: tanto em relação à forma quanto às ações. Elisa é interrogada pelo intendente e escrivão, após o assalto à sua casa. A cena envolve Elisa e os dois homens, mas a intenção é descrever ao leitor a personagem principal, Pedro Espanhol. Além disso, mostrar a paixão que arrebatara Elisa, que descreve a noite do assalto:

“- Achei-me diante de um grupo de seis homens armados de punhais e que me ordenavam que lhes dissesse onde estava, ou que lhes entregasse tudo que minha mãe possui. Dois desses homens agarraram-me e outros dois apoderaram-se de minha mãe, contra quem levantaram os punhais. Pareceu-me que ia assistir ao uma

cena fatal; senti no coração uma dor tão aguda, como se já fosse a do cravar dos punhais no peito daquela que me deu o ser. Por um movimento de doida consegui tirar-me das mãos dos miseráveis, fui cair de joelhos ante os dois que ameaçavam minha mãe, e supliquei-lhes que não a maltratassem... Ela não lhe pode fazer mal, não fala, está parálitica... Eu lhes darei tudo, contanto que não torturem esta pobre velha. – Despacha-se, então, disse-me um deles; não temos tempo a perder. Fui rebuscar escaninhos de caixas e gavetas e armários para entregar fielmente tudo. Mas os nossos pequenos teres não contentavam; exigiram que eu dissesse onde estava o dinheiro, que, eles sabiam, nós possuíamos. Ou entrega o dinheiro, ou diz onde ele está ou, então, morrer. Escolha. Não procure mentir porque nem Deus a salva. Calei-me. Vamos: fala ou morre. Neste momento um homem acudiu providencialmente. Trazia duas pistolas engatilhadas, e, com uma coragem, que impunha admiração, ordenou aos bandidos, sob pena de morte, que me deixassem em paz. Os miseráveis, tomados de terror, fugiram.”⁴⁵²

Ainda no mesmo dia do folhetim, Elisa não consegue descrever o homem que a salvou e afirma que nunca o vira antes e que não era um dos vizinhos. Apresentando o desconhecido como um ente providencial, o narrador não poupa palavras ao introduzir o salvador de Elisa. O intendente sugere, então, que poderia ter sido algum “passeador noturno” ou, como dizia o escrivão, interrompendo o interrogatório para logo assumi-lo perante o intendente, “o chefe da quadrilha”:

“– Permita que vá em auxílio da memória. É de estatura meia (sic); reforçado de corpo, olhos grandes, negros, muito vivos e insinuantes, rosto amorenado, barba inteira, muito preta, cabelos também pretos, um tanto compridos, penteados para trás, e caindo um pouco sobre a face, ao menor movimento da cabeça...

- Ele! pensou Elisa, que fingia estar prestando grande atenção aos sinais, quando, em verdade, fazia esforço para não atraí-lo-se.

- Vestia roupa de pano azul e tinha com certeza um rebenquezinho, com corrente de prata na mão.

E sem dar tempo a que Elisa pudesse dominar a sua comoção, continuou:

- Vê o Sr. intendente; fui direto ao ponto. A aparição oportuna, a fuga dos assaltantes, sem alteração, sem luta, tudo isso que pode parecer natural; um transeunte que ouvisse o grito de socorro, e que sendo corajoso entrasse, o terror dos bandidos diante de um homem armado, que eles não sabiam se vinha só ou se era seguido de outros companheiros; tudo isso é o aparato habitual dos assaltos dessa quadrilha infernal, que em vão procuramos capturar, que se esconde não se sabe onde, aparece não se sabe como. Não é verdade que são esses os sinais do homem que a salvou?”⁴⁵³

A moça não responde, mas reconhece no seu íntimo que era essa a exata descrição do seu herói-salvador. O primeiro dia da segunda parte do folhetim inseria ao leitor as características de Pedro Espanhol, mostrando-o como uma figura quase mitológica. Porém,

⁴⁵² *Idem, ibidem*, 14.07.1884.

⁴⁵³ *Idem, ibidem*.

ainda não se sabia quem era o homem descrito pelo escrivão. O leitor o saberá ao mesmo tempo em que Elisa, no final do número, ainda com o acréscimo de uma característica mais fantasiosa que real:

“- E antes nunca o vira, nem de relance.
- Nunca...
- Talvez não prestasse atenção. Em noite de luar num cavalo ajaezado de prata, sempre a galope...”⁴⁵⁴

Na última frase, o esclarecimento em relação ao homem que o intendente e o escrivão já sabiam quem era:

“Se foi ameaçada, não se arreceie; a sua casa ficará guardada; e apesar da superstição de que não há quem possa prender Pedro, o espanhol...
- Pedro Espanhol? exclamou Elisa, que se levantou de um salto e para logo se deixou cair na cadeira. É Pedro Espanhol...Meu Deus, meu Deus, estou perdida!
(continua)”⁴⁵⁵

A segunda parte de *Pedro Espanhol* se refere aos mesmos episódios narrados em *Criminosos célebres*, porém, apresentados ao leitor em outra ordem e marcando substancialmente a diferença entre essa obra e aquela escrita por Moreira de Azevedo. O gênero romance e a publicação seriada possibilitam abordagens narrativas que não são tão visíveis em *Criminosos célebres*. A perspectiva da concepção de “episódios históricos” é um ponto importante a ser considerado. Há de se levar em conta as intenções do autor e a forma de publicação para a análise de uma obra e havia diferenças marcantes entre as intenções de ambos os autores e em relação à forma de publicação.

José do Patrocínio escrevia um romance seriado que possuía características bastante claras da irrelevância de comprovação dos fatos narrados, apesar de se referir a personagens verídicos. Ora, para uma obra de rodapé de jornal, não havia a necessidade de provar a verdade dos eventos – o *lugar* em que fora publicada já dizia, por si só, que se tratava de uma obra ficcional.

Por outro lado, *Criminosos célebres. Episódios históricos* poderia gerar dúvidas em relação ao caráter da obra. Desde o início, o autor diz que “deseja proceder como cronista” e que não pretende “alterar a verdade histórica”. Porém, como já foi mostrado, era uma biografia ficcional, pois havia um caráter subjetivo que retirava a suposta biografia da condição de um

⁴⁵⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁵ *Idem, ibidem.*

estudo biográfico histórico.⁴⁵⁶ Não ao acaso, o momento de maior sensação era aquele em que havia subjetividade: a morte de Pedro.

Uma das formas geradas pelo efeito sensacional era o exagero das cenas violentas e sanguinolentas. A delineação da morte de Pedro Espanhol, rodeada pelo desespero da personagem, que se via “assombrada por demônios” – como se todos aqueles que ele assassinara tornassem ainda mais dolorosa a sua morte – aumenta a dramaticidade do evento. Porém, esse recurso só era possível, nas condições que cercavam a forma de publicação de *Criminosos célebres*: a narrativa possuía apenas uma aura de biografia. A dubiedade de significado da narração – se era ficcional ou não – era um ponto importante para reconhecê-la enquanto um “relato verídico” com elementos ficcionais.

Assim, a vida de Pedro Espanhol era narrada de maneira linear – do seu nascimento até a sua morte – sem grandes momentos dramáticos. A exceção estava na hora de sua morte. Ela era descrita para comprovar como *realmente aconteceu*. Porém, não havia meios de comprovação para o sentimento interno que Pedro Espanhol tinha na hora de sua morte. Neste momento, portanto, Moreira de Azevedo pôde recorrer às veias literárias e criar uma narração mais comovente.

Apesar da proximidade de *Criminosos célebres. Episódios históricos* com o “relato” e, portanto, com certa dose de “verdade histórica” (nos dizeres do próprio autor), ela não se colocava, por outro lado, como equivalente aos artigos que o autor escrevia na *Revista do IHGB*. A sugestão indicada pelo subtítulo, ou seja, de que o leitor encontraria somente “episódios históricos” afasta-se da característica de exibir a “História do Brasil” da forma pretendida pelos integrantes da *Revista* e equivalentes instâncias que pretendiam ditar tal história.⁴⁵⁷ Talvez porque era impensável a biografia de um criminoso como parte da história do recente país, talvez porque o autor já tivesse uma concepção distinta do que seria escrever “relatos” sobre “criminosos célebres” ou pelos dois fatores.

Assim, as histórias dos criminosos eram verificáveis – e o autor indica o fato ao elencar algumas referências de rodapé para notícias de periódicos ou outros relatos já existentes. Porém, não tinham equivalência, em termos acadêmicos, aos artigos do autor. A questão estava em torno do local de publicação e do repertório de exigências que determinadas

⁴⁵⁶ Para esta conclusão sigo a diferenciação feita por Dorrit Cohn. *Op.cit.*, especialmente o capítulo 2 – “Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderlines Cases”.

⁴⁵⁷ Ver, entre outros, Lília Moritz Schwarz. *Op.cit.*

narrativas utilizavam enquanto estavam sendo construídas. Com certeza, nenhum leitor da época precisava dessas explicações. Elas estavam inseridas no texto e eram compreendidas como algo natural, corriqueiro, assim como não se tinha a mesma expectativa de leitura para obras que circulavam em espaços tão diversos e isso era do conhecimento de leitores, autores e editores.

A ficcionalidade existente na narração da morte do Pedro Espanhol de Moreira de Azevedo só era possível em uma biografia que, mesmo ocupando o papel que lhe era dirigido, não tinha a rigidez do trabalho historiográfico que Moreira de Azevedo fazia na *Revista*. Portanto, era uma obra de ficção baseada em fatos verídicos, condição igual à do romance de José do Patrocínio. Apesar disso, ambas tinham diferenças profundas e uma das chaves para compreendê-las está no nível do efeito de sensação que elas podiam produzir.

A sensação existente em uma narrativa era derivação da condição de algo dramático que pode ter ocorrido *de fato*. Por isso a relação próxima aos crimes, pois se tratam de eventos trágicos e possíveis. Fazer referência a algo que podia ter acontecido ou imaginar atos que se referem a uma personagem que fazia parte da história criava uma sensação maior, pois mostrava a barbaridade dos atos violentos e humanos. Assim, as descrições de cadáveres, os assaltos, as características do criminoso (incrementadas quando descritas com características animais) eram assuntos que poderiam ser dramáticos. Ao descrevê-los minuciosamente, o poder de criar efeitos sensacionais era ampliado.

A sensação era derivação não apenas das cenas de sangue, mas também da excitação causada por uma narrativa feita aos sobressaltos, com momentos de muita tensão e acontecimentos que se atropelavam uns aos outros e forneciam uma narração dinâmica dos eventos que ocorriam em um período muito curto de tempo. Portanto, ainda seguindo no capítulo 1 da segunda parte, escrivão e intendente acabam o interrogatório e comentam o ocorrido:

“- É singular, exclamou o intendente; sabe o que se diz de Pedro Espanhol, e se ele é o terror da própria polícia, o que não será para uma pobre menina que vive num ermo como este.

- Pode bem ser, mas é exagerado o que vemos.

Estas observações foram trocadas à porta da rua. Os dois representantes da autoridade haviam entregado ao cuidado da velha Luíza, Elisa, que conseguira recuperar os sentidos.

- Não lhe parece que devemos fazer vigiar a casa por alguns dias?

- Creio que é um dever, mesmo, para sossegar essa pobre rapariga que é capaz de morrer de medo.
- Bem, officie neste sentido... Quanto a mim, Sr. escrivão, há um mistério no assalto desta casa. O tal indivíduo que chega a tempo de salvar Elisa das garras de assassinos parece-me personagem de romance.
- Romance parecerá tudo quanto se contar no futuro, com relação ao famigerado bandido, que nos ilude a todos e zomba desta sociedade inteira.”⁴⁵⁸

Com a observação jocosa sobre o caráter lendário de Pedro Espanhol, José do Patrocínio mostrava que não tinha nenhuma intenção em relacionar a sua narrativa a fatos reais. Ao contrário, enfatizava a característica romanesca criada a partir da memória do famoso bandido até aquele momento, 1884. Assim, brincava com a própria condição de bandido célebre que Pedro Espanhol havia conquistado, elencando as suas proezas como equivalentes às proezas dos heróis de romance. Fato, aliás, verdadeiro, pois ele era mesmo um “personagem de romance”. Por outro lado, isso não impede a existência de um bandido que viveu aquelas aventuras não somente nas páginas de um folhetim, mas durante a sua vida, em um determinado momento histórico – início do século XIX – e nas ruas do Rio de Janeiro.

Com certeza, os leitores da *Gazeta da Tarde* sabiam da existência de Pedro Espanhol, o bandido que “zombara de toda a sociedade” (e, acima de tudo, da justiça brasileira). A relação do bandido a um verdadeiro “personagem de romance”, feita na narrativa a partir do diálogo entre o intendente e o escrivão, não é irrelevante. Afinal, eles eram os responsáveis pelos interrogatórios, fazendo isso da maneira mais condizente com o fato ocorrido, registrando tudo na minuciosa correção das páginas do processo policial. O desfecho do assalto à casa de Elisa era extraordinário e apenas poderia ser imaginado por essas personagens como uma ação fora da rotina das delegacias.

Grande parte da narrativa está centrada no planejamento de um dos assaltos. O dono era um francês, negociante que depois seria assassinado por Pedro, que o confunde com o inspetor. A primeira vez que o inspetor Manoel Garcia aparece no romance é após o aparecimento do cadáver de Maria. A morte da moça é um exemplo das diferenças profundas com o *Pedro Espanhol* de Moreira de Azevedo. Logo após o assalto à casa de Elisa, Pedro decide que a teria como amante. A sua relação com Maria ou “Batatinha” vinha de muito tempo e ela era de uma “fidelidade canina”, uma “dedicação desinteressada”:

⁴⁵⁸ José do Patrocínio. *Op. cit.*, 15.07.1884.

“Mestiça de raça, filha do cruzamento do africano e do europeu, havia na sua natureza o desprendimento sincero do negro e a perspicácia do branco.

De uma beleza, dessa beleza de mulata que poreja voluptuosamente, que enlascívia (sic) como o *champagne*, a amante de Pedro apropriara-se pelas suas formas redondas, pelo dourado de sua pele, a alcunha pela qual era conhecida.”⁴⁵⁹

A relação entre ela e José Algarve é esmiuçada nos mínimos detalhes, seguindo uma forma narrativa similar àquela que se realizou na primeira parte do romance que, se comparada com as descrições de Moreira de Azevedo das mesmas personagens, nota-se logo as diferenças gritantes. De forma geral, os episódios são bem mais dramáticos e as cenas de sangue mais sensacionais. Além disso, existe a presença de uma trama complicada que seria aos poucos revelada ao leitor.

José Algarve é descrito como um homem imponente:

“Alto, musculoso, muito moreno, desempenado de corpo, fuzilando ao olhar paixão e brutalidade, a boca contraída, sob o bigode espesso, traindo a agitação íntima, José Algarve passava pelo mais forte, mais corajoso e mais desumano membro da quadrilha.”⁴⁶⁰

A diferença entre as duas narrativas não está restrita aos detalhes das cenas ou nas descrições das personagens, mas na composição geral da obra. O leitor toma contato com os eventos de maneira desconexa. Quando a narrativa envereda por um caminho e instiga a curiosidade com uma solução para o drama apresentado – como no caso que envolve Maria e José Algarve – o narrador passa a descrever eventos que não tem nenhuma relação direta com as ações anteriores.

Essa forma de exposição assemelha-se àquela utilizada por Wilkie Collins em *The Woman in White*. Apesar de não apresentar vários narradores em sequência, as personagens e os eventos são introduzidos de maneira aleatória, como se fossem parte de narrativas diferentes, mas contadas pelo mesmo narrador. Porém, ao longo do romance as ações não resolvidas retomam o seu curso e caminham para o mesmo desfecho.

Dois personagens são introduzidos na história: Roger e Gilda (ou Ciganinha). Roger morava com José em uma “casinha da rua do Conde” e ambos eram bem vistos pela vizinhança – Roger era pintor de quadros e casas nobres e José era caixeiro de cobrança. José

⁴⁵⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁶⁰ *Idem, ibidem.*

havia escolhido esse disfarce porque “explicava a ausência de semanas, que de quando em quando lhe impunham o serviço da quadrilha.”⁴⁶¹

Roger e Gilda passam a fazer parte da quadrilha de Pedro induzidos pela fatalidade. Roger, “vestia-se elegantemente” e “ninguém diria ao vê-lo que ele era um dos membros da quadrilha feroz que devastava a cidade, como ninguém percebe na flor velutina e perfumosa, rósea como a aurora, ou branca de neve, o estrume que a fez nascer e desabrochar.” Gilda tornara-se uma “mulher que vendia o corpo”,⁴⁶² levada a essa profissão, segundo o narrador, pela fatalidade. Os dois amantes possuíam “laços mais poderosos entre eles” e amavam-se mutuamente.

A relação entre Roger e Gilda era uma derivação do meio em que viviam. O narrador faz referência às influências ambientais, aos miasmas.⁴⁶³ Essa imagem, transferida para a narrativa, transforma-se na descrição da relação entre os dois amantes:

“Ao eco do primeiro estalo pela animalidade, os olhares e os dois corações se entreviram através da crosta de lama que os soterrava. Começaram desde logo a ansiar um pelo outro, mas era mais um apelo da sensualidade do que uma doce afinidade de ídoles, uma correspondência simpática de destinos.

(...)

Gilda era bela e Roger artista. Ambos vinham das camadas subterrâneas do povo, camadas que a semelhança do subsolo guardam ao mesmo tempo diamantes e miasmas.”⁴⁶⁴

Os dois amantes são apresentados como possíveis “diamantes”, ou seja, pessoas que poderiam se diferenciar da “camada subterrânea do povo” pelas suas virtudes: “Gilda era bela e Roger artista”. Porém, eles se “entreviram através da crosta de lama” e se encontraram da única maneira possível, através da “sensualidade” e “animalidade”. De certa forma, tal inserção adianta o desfecho de ambos, que se suicidam após o assalto à joalheria do francês.

Roger era um francês hábil em pintura, que havia servido à quadrilha como falsificador de assinaturas e daí em diante “a fatalidade o arrastou para uma convivência de criminosos e

⁴⁶¹ *Idem, ibidem*, 19.07.1884.

⁴⁶² *Idem, ibidem*, 20.07.1884.

⁴⁶³ Sobre o assunto ver Julyan G. Peard. *Race, place and medicine. The idea of tropics in nineteenth-century brazilian medicine*. Durham e Londres: Duke University Press, 1999, especialmente os três primeiros capítulos. Também Julyan G. Peard. “Tropical disorders and the forging of a brasilian medical identity, 1860-1890.”. Em *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 77, nº 1 (fev., 1997), pp. 1-44. Disponível em <<http://www.jstor.org>>, acesso em 05.11.2008.

⁴⁶⁴ José do Patrocínio. *Op.cit.*, 20.07.1884.

ele deixou-se corromper sem se aperceber.”⁴⁶⁵ A história de Gilda é bem mais trágica e fornece ensejo a cenas sensacionais. No passado, ela engomava e passava roupas, possuía a “honestidade da operária”. Entretanto, “as exigências da vida e a ambição da sua mãe haviam-na atirado à perdição”. Em situação idêntica a de Maria da Conceição, porém narrada de modo muito mais corriqueiro, como se não fosse algo relevante, a mãe vendera a sua “grinalda virginal” por “mil cruzados”.⁴⁶⁶ Deste dia em diante, sua mãe só lhe causara problemas. Entre eles estaria a “noite fatal”, que delineia o primeiro evento sensacional da segunda parte:

“Uma noite, porém, moravam na rua do Núncio, sua mãe entrou em casa precipitadamente, e entregou-lhe um embrulho pesado, feito por um xale.

- Vai ao quintal, lhe disse ela a tremer, é preciso enterrar isso que aí está. Não me entregues o xale. Eu preciso de voltar já e já, e quando vier quero encontrar tudo feito.

Noite fatal foi essa, mediu pela comoção de sua mãe a grave responsabilidade do serviço, que lhe era imposto.

Desfez a tiritar a pequena trouxa e cambaleou ao dar com a vista no cadáver de um recém-nascido.

A fisionomia da criança tinha uma expressão aterradora, a majestade da fraqueza ultrajada. No seu corpinho débil estavam por assim dizer fossilizadas as contrações de uma luta horrorosa, porque a criança havia reagido à morte.

- Meu Deus, meu Deus! soluçou Gilda, que vou eu fazer. Houve com certeza um crime e eu serei cúmplice!...”⁴⁶⁷

Ao tentar cavar a “cova”, Gilda se vê impedida por causa da “dureza do solo”, além do surgimento de um “intruso”:

“O embrulho, que estava no limiar da porta do quintal, foi apanhado pelo intruso, que fingindo-se profundamente comovido, exclamou em voz abafada:

- Que é isto? Uma criança morta! Meu Deus, como se pode cometer um crime tão execrando! (sic)

- Mais baixo, mais baixo, suplicou Gilda, caindo de joelhos; não me perca, eu sou inocente.

O que se seguiu, Gilda contava sempre a traços largos, tremendo e chorando. Sabia apenas que esse homem se apossou dela por algum tempo como escrava, que a degradou o mais que é possível fazer descer um ente humano e só a deixou para entregá-la por longos meses ao hospital da Misericórdia.

Quanto ao cadáver da criança, ele o levava em um dia em que, mais tarde, ela pretendeu reagir contra essa tirania; o homem cruel o trouxe e colocou-o diante dos seus olhos. Estava conservado num frasco de álcool e estendia para Gilda os

⁴⁶⁵ *Idem, ibidem.*

⁴⁶⁶ *Idem, ibidem*, 22.07.1884.

⁴⁶⁷ *Idem, ibidem.*

Todo o episódio, desde quando Gilda “passava e engomava”, ocorreu em apenas um número do folhetim, em espaço inferior a toda a extensão do rodapé, situação bastante comum nas folhas da época: o espaço destinado a um romance ocupava somente metade das colunas do jornal e aproveitava-se o restante para outro romance, ou para algum comentário em forma de crônica, ou mesmo como espaço para as notícias cotidianas.

A sensação nessa passagem não deriva apenas do aparecimento do cadáver do bebê. Ela é decorrência da forma de construção narrativa, ou seja, apenas o cadáver do bebê não produz sensação. Sensacional é a maneira repentina que torna Gilda, uma moça que possuía a “honestidade da operária”, em uma “mulher perdida”, com um cadáver de um recém-nascido assassinado e vítima de chantagem de um homem que, além de a “possuir como escrava” ameaçava-a com o mesmo cadáver do recém-nascido conservado em um frasco de vidro.

Era um drama brutal que se apresentava como um evento cotidiano, uma história comum. Essa maneira de apresentação foi possível pelo desenvolvimento veloz da narrativa combinado com pequenas ações extraordinárias que se diluem, de certa forma, pela surpreendente seqüência de atos destituídos de razão e repletos de emoções. Portanto, o efeito sensacional não está restrito à simples descrição de mortes ou atos bárbaros, mas na forma de apresentação desses atos. Com efeito, era decorrência de uma determinada estética, que surgia intrinsecamente ligada às narrativas de crime. No romance de José do Patrocínio, o efeito sensacional era gerado por todo o romance: enquanto forma de apresentação da história e também a partir de ações particulares que vão se substituindo numa incessante velocidade e seqüência de sensações.

A morte de Maria é outro momento de grande sensação. Neste caso, a descrição a partir de pontos de vista diferentes possibilita leituras distintas do mesmo evento. A princípio, o leitor toma contato com a morte da moça a partir das pessoas que viram o corpo mutilado após o assassinato, incluindo José Algarve; depois, a narrativa seria feita pelo assassino, Pedro Espanhol. Tanto a primeira narração quanto a segunda volta-se para a desconfiança policial e já se começa a indicar um possível desfecho para o romance. Vejamos ambas as situações.

⁴⁶⁸ *Idem, ibidem.*

Maria é morta por Pedro induzido por José Algarve, que queria se vingar do desprezo da moça. De forma diversa do que ocorreu em *Criminosos célebres*, neste romance Maria escreve uma carta à Elisa, relatando o erro que a moça faria se resolvesse se envolver com o bandido. Pedro toma conhecimento da carta por Elisa e José o incita a “tomar alguma providência”, pois Maria sabia de muitos roubos da quadrilha e, se quisesse, poderia denunciá-los.

O capítulo “Um cadáver” conta sobre o aparecimento de um cadáver que levava “uma grande multidão” a encher o “depósito de cadáveres da Santa Casa de Misericórdia”. A descrição feita pelos anônimos espectadores gera ao episódio feições terríveis, em especial pela impossibilidade de reconhecimento do cadáver:

“A multidão afluindo e refluindo, apertando as narinas com os dedos, com a testa franzida, traduzia por grandes cusparadas, exclamações de horror.

- Não vá lá que está tresendendo o mau cheiro...

- Então é certo...

- Uma falta de coração... Nem sei como haja criatura humana, capaz de fazer uma coisa assim...

- Então como é?... Conte que já estou pasmado.

- Ora, o que há de ser... Uma rapariga moça, muito moça, caboclinha, com uns cabelos compridos, uns pés muito mimosos, e mãos que parecem feitas de seda, cabendo dentro de um bolso de colete...

- Foi desastre ou assassinato... Disseram-me que foi pessoa que caiu, ou foi atirada dos arcos do Aqueduto.

- Qual queda, nem meia queda... Foi morta a faca e pistola... E depois de morta deceparam-lhe a cabeça, cortaram-lhe as mãos e crivaram-lhe de facadas... Os seios, que ainda são duros, como os de uma donzela, têm lá nela quatro facadas... Tudo isso por aqui, mal comparando, e o espectador mostrava o ventre, está como um pique de renda... E tudo roxo e a escorrer aguadilha... Virgem Nossa Senhora; que morte medonha... Muito sofreu a pobre criatura...

- Já se sabe quem era...

- Não, senhor, o malvado que a matou deu-lhe um tiro no rosto, que lhe levou os olhos, nariz boca e parte do queixo.

- Arrr!... Que malvado!”⁴⁶⁹

No próximo número, assim que some a multidão, José Algarve permanece junto ao cadáver e reconhece-o:

“O bandido sofria profundamente; lia-se-lhe na contração dos traços fisionômicos a devastação íntima da angústia.

Naquela cabeça sem feições, ele reconheceu Maria e no crime a ensangüentada mão de Pedro Espanhol, posta a serviço de sua vingança.

⁴⁶⁹ *Idem, ibidem*, 12.08.1884.

Mas, em vez de arrepender-se e lastimar a sua cumplicidade, que tivera na monstruosidade que o desolava, José revoltava-se contra o chefe da quadrilha e protestava na consciência tomar contra o instrumento do seu ódio a mais estrepidosa desforra da morte de Maria.”⁴⁷⁰

A narrativa de Pedro sobre o assassinato traz outra concepção do episódio. Ela não é menos sensacional, apesar da tentativa de fornecer-lhe uma imagem menos impressionante. José procura Pedro e diz-lhe que foi “muito cruel”. Pedro responde que ele está enganado, pois a matou “como um passarinho”. A morte, segundo o assassino, foi cercada de momentos de enlevo para a vítima. Pedro a convidou para “sair à passeio e cear ao relento”:

“Comíamos um frango assado e eu cortava-lhe as carnes da coxa com uma navalha... Ela, com aqueles mimos, que tu conheceste, deitou a cabeça no meu ombro e ficou a olhar para mim. A posição era magnífica... Eu beijei-a na boca, depois nas faces e afinal no pescoço, e quando ela fechava os olhos, para apertar talvez de encontro ao espírito o prazer que sentia, eu com pulso firme e golpe certo degolei-a.

- Que horror! Que horror!...

- Foi justamente o que eu disse, quando coberto de sangue quente a vi rolar morta... Quis fugir, mas refleti que se a deixasse ali morta e perfeita era fácil atribuírem-me o crime... Ora, havia um meio de defender-me, era esbandalhar o cadáver. Completei a obra; concluí a degolação, dei um tiro no rosto, crivei-lhe o corpo de punhaladas, para simular que houve uma luta, antes do crime...”⁴⁷¹

A morte de Maria contada pelo próprio assassino completa o quadro sensacional do assassinato. A narração do episódio por Pedro não o torna menos brutal. Antes de narrá-lo a José, diz que a matou “de um só golpe” e “sem ter tido tempo de sentir dores”. Ao expor o diálogo entre José e Pedro e mostrar o horror que o primeiro, já descrito como o criminoso mais cruel da quadrilha, adquiria ao longo da narração, a sensação é intensificada. Neste momento, ela é decorrência de uma descrição pormenorizada do assassinato e da reação de José Algarve. A característica de descrever a hora da morte com minúcias, como algo corriqueiro e fornecendo-lhe uma feição menos cruel, obtinha o efeito inverso e tornava a narrativa chocante.

Eram nesses pequenos detalhes descritivos que o romance tinha os seus maiores méritos em relação ao efeito sensacional. A morte de Maria era o ápice de sensação: não apenas pelo episódio em si, mas porque era a partir dele que haveria uma guinada súbita de ações de muita tensão e suspense. A morte de Maria trazia inesperadas surpresas para a

⁴⁷⁰ *Idem, ibidem*, 13.08.1884.

⁴⁷¹ *Idem, ibidem*, 16.08.1884.

quadrilha e indicava ao leitor a continuidade das sensações. O comentário final de José Algarve, neste dia do folhetim, era profético e bastante apropriado como elemento instigador da leitura: “É preciso que confesses que não era preciso assassinar a coitada, Deus queira que não venha daí a nossa perdição...”⁴⁷²

Segundo o narrador, Pedro sentia remorso com a lembrança de seus crimes. Porém, era a partir do assassinato da amante que as imagens se multiplicariam na sua memória. O capítulo “As doçuras da chefia” mostra a personagem entregue ao remorso:

“Como esquecê-la? A cena brutal assenhoreava-se-lhe do espírito, com as circunstâncias e com todos os antecedentes. Nem ele mesmo podia saber como pudera praticar tamanha monstruosidade. Nas desigualdades do seu coração, que ora o impelia a atos ferozes, ora o efeminava numa piedade infantil, ele não havia percebido a depressão que se encheu com o sangue de Maria.”⁴⁷³

Como já vimos em Moreira de Azevedo, Pedro seria preso em consequência de uma denúncia de Antonio Alves, tio de Elisa. Naquela narrativa, o bandido era solto em troca da denúncia de outros companheiros. Em José do Patrocínio, o fato merece atenção, pois incide sobre outra característica do sensacional. Assim como outros episódios, há mudanças significativas em relação à história de Moreira de Azevedo.

Ao ser preso, Pedro contava uma história que deixara todos os presentes desconfiados e temerosos. De fato, ele arquitetara uma forma hábil de defesa: ele conhecia os mistérios da sociedade fluminense, crimes que foram encobertos porque foram cometidos por pessoas ligadas às altas classes sociais. De acordo com o narrador, havia uma crença de que Pedro possuía aliados de muito poder, com os quais ele dividia o produto do roubo. Em verdade, ele utilizava o conhecimento desses crimes encobertos pela justiça para fazer chantagem quando fosse preso: “Os grandes eram somente dependentes de Pedro, que lhes comanditava a humilhação.”⁴⁷⁴

Ao longo da narrativa já se fez notar que Pedro e os integrantes da quadrilha possuíam disfarces que os metamorfoseavam entre a “boa sociedade”. A ameaça que Pedro faz às autoridades cria um estado de suspeição que se reitera nas ações subseqüentes, criando sensação ao apresentar mistérios que envolvem pessoas gradas da sociedade em meio aos roubos e assassinatos cometidos pela quadrilha. Logo em seguida ao interrogatório, Pedro é

⁴⁷² *Idem, ibidem.*

⁴⁷³ *Idem, ibidem*, 25.08.1884.

⁴⁷⁴ *Idem, ibidem*, 12.09.1884.

conduzido à cela e recebe uma carta anônima que ele reconhece como sendo de José Algarve. O guarda que a entregou é interrogado por Pedro:

- “- Quem lhe entregou esta carta?
- Foi a segunda pessoa da Santíssima Trindade?
- Tu és dos nossos?
- Parece que conheço a senha.
- Onde trabalhas?
- No quartel da Saúde.
- Quantos soldados?
- 33.
- Qual é o primeiro?
- João Casmurro.
- Bom.”⁴⁷⁵

Através de senhas e disfarces, aqueles que estavam ligados a Pedro Espanhol parecem se espreitar por todos os cantos da sociedade, tomando forma um mundo oculto que se mescla ao mundo aparente. Esses mistérios que norteiam diversas condutas em vários momentos da narrativa criam sensação. Como foi visto em relação aos romances de sensação ingleses, existe uma súbita quebra do cotidiano rotineiro que cedem lugar a crimes violentos, mistérios terríveis, criminosos insuspeitos. Em *Pedro Espanhol* o movimento é o mesmo.

Com tantos mistérios sob a sua guarda, Pedro é solto. No fim do romance, Elisa mora em um sítio na estrada de Santa Cruz em companhia de uma “preta velha, tia Maria”. Passara a se chamar Cecília das Dores e era identificada pelos vizinhos como uma “santa viúva que se estabelecera ali”. De vez em quando recebia a visita de um primo da cidade, que passava longos períodos em sua casa. Durante essas estadias, os assaltos aos tropeiros aumentavam.

Em um dos assaltos, o padre da capela quase foi morto pelos bandidos. O “anjo de Sepetiba”, como passara a ser conhecida a suposta viúva, havia cuidado do velho padre, que se sentia agradecido. A cena que se seguiria mostra, de novo, o apelo ao disfarce, neste caso, como primo da amante, que Pedro manipulava de forma esplêndida. Estavam na casa Elisa, Pedro e o padre e a conversa era em torno do assalto à capela, que o pároco supunha obra da quadrilha de Pedro Espanhol:

- “- Mas dizem que o Pedro Espanhol é invencível.
- Diziam, enquanto ele não caiu na cadeia e segundo as folhas, o miserável está na fortaleza de Santa Cruz.
- O primo da viúva sorriu-se.

⁴⁷⁵ *Idem, ibidem.*

- E, além disso, continuou o velho, se o poder de Pedro Espanhol fosse o que dizem os seus companheiros não teriam vindo refugiar-se nas matas; continuariam a viver na cidade, não lhe parece?

- Sim... talvez, observou o primo. Eu, porém, tenho sempre vivido em cidades e posso garantir-lhe que sempre ouvi pintar esse homem como invencível. Há muita gente que fala mal dele a ele mesmo.

- Seja, porém, eu o vencerei.

- O senhor?

- Eu... com a graça de Deus...

E o velho sacristão levantou-se com uma solenidade antiga de crença arraigada e confiante.

A viúva mal podia conter as lágrimas, a sua palidez tornava-se ainda mais intensa. Dir-se-ia que ela ia cair para trás sem vida, tão profundo era o seu quebrantamento de forças.

- Olhe que muita gente, e mais forte que o senhor, tem jurado dar cabo da quadrilha de Pedro Espanhol e tem sido vítima. Eu lhe quero bem, sr. Marçal, e só o que quero é tirar-lhe da cabeça semelhante idéia. Se pretende mesmo fazer alguma coisa é preciso tomar todas as cautelas.”⁴⁷⁶

Sobressai o tom irônico exibido pela personagem principal. Pedro aproveita do seu disfarce e instiga-o a continuar falando sobre a quadrilha. A intenção era utilizar o seu disfarce para inserir novas crenças quanto à imagem de invencibilidade do bandido afamado, ou seja, aumentar a crença da sua própria lenda. O romance terminava no momento da prisão de Pedro e José com a ajuda dos moradores do local. A descrição da sua morte na prisão, ao contrário de *Criminosos célebres*, não era foco da narrativa, que já mostrou recursos sensacionais suficientes. Apesar das diferenças substanciais, os dois Pedros se encontram em algumas passagens comuns aos dois autores. Porém, os recursos narrativos que transformam *Pedro Espanhol*, romance publicado na *Gazeta da Tarde* em uma narrativa sensacional, criam um abismo entre os dois Pedros.

⁴⁷⁶ *Idem, ibidem*, 24.09.1884.

Capítulo 6

Dois estrangulados e...

No ano de 1906 o crime de roubo da joalheria de Jacob Fuocco, situada à rua da Carioca, deu ensejo a diversas notícias nos periódicos, que relatavam os eventos sob o título – bastante atraente para os leitores ávidos por sensações – “A quadrilha da morte”. A quadrilha de bandidos que cometeu o roubo também estrangulou dois irmãos, sobrinhos de Fuocco – Carluccio e Paulino – e os assassinatos foram considerados brutais. O episódio forneceu material para inúmeras notícias de jornal (muitas com fotografias), um romance, uma peça de teatro e dois filmes. Com exceção do segundo filme, todos foram feitos logo após o acontecimento, indicando o seu sucesso.

Como já vimos no início desta parte da tese, crimes e criminosos geravam histórias sensacionais no Brasil desde, ao menos, a década de 1870. Além dos crimes verídicos que se transformavam em material de consumo através de imagens ou narrativas, as ficções em torno de histórias de bandidos não deixavam de recorrer à utilização de técnicas que instigavam a continuidade da leitura através da sensação. Essas produções tinham denominações distintas – romance histórico, episódios históricos, romance original – e nem sempre a narrativa acabava com a resolução do caso na justiça, embora no final da maioria das histórias de crime exista alguma punição: a morte, a culpa, a loucura, o isolamento. Porém, também podiam fazer relação direta aos crimes e à investigação, como por exemplo, no romance judiciário feito por Gaboriau, ou mesmo em outras narrativas, que apresentavam como fio condutor o desvendamento do crime e tinham algum ponto de contato com casos de Tribunal, mistérios e crimes cotidianos noticiados na imprensa.

Durante os anos que separam o “crime de Pontes Visgueiro” em 1873 e a “Quadrilha da morte” em 1906, muitas histórias de crimes e criminosos foram publicadas em livro e folhetim. O tema comum não condizia com uma mesma forma de construção narrativa. Pode-se dizer que as histórias de crime recorriam a fórmulas que remetiam a um nível de

dramaticidade, porém, existiam diferenças substanciais de representação dos dramas cotidianos. Os casos que serão analisados nos dois próximos capítulos – ocorridos em 1906 e 1908 – tiveram uma exploração incisiva em todos os meios disponíveis: jornal, livro, teatro, cinematógrafo.

“Uma noite trágica” era o título que introduzia ao leitor o crime ocorrido no mês de outubro na rua da Carioca em 1906 e que passaria a ser chamado, logo em seguida, com o instigante nome de “A quadrilha da morte”. Não era uma novidade para aqueles que já estavam habituados às leituras sensacionais se deparar com essas notícias e com o romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca*, reconhecido como um “romance sensacional” pelo autor Abilio Soares Pinheiro e publicado logo em seguida ao crime, fato que justificaria os erros tipográficos e a edição apressada. Os editores explicavam as imperfeições:

“Na pressa, que nós damos, para servir a legítima ansiedade do público e ao seu desejo de informações completas sobre os autores e as vítimas do trágico acontecimento que ainda ocupa o seu espírito sobressaltado, e desvendar-lhe fatos desconhecidos pela mesma polícia, esclarecendo completamente outros mistérios, que em tempo ocuparam a atenção geral, aprontamos esta edição com a maior celeridade possível.”⁴⁷⁷

O “Aviso” dos editores indicava que o leitor encontraria uma narrativa feita às pressas, no calor dos acontecimentos. O romance estava dividido em duas partes. A primeira – “Um plano malogrado” – apresentava ao leitor o chefe da quadrilha, Eugenio Rocca, italiano e também conhecido como *doutor*⁴⁷⁸ (pela habilidade em executar planos complexos) e a sua relação com uma moça que fazia parte da quadrilha, Malvina. Essa parte não se fixava nos eventos do crime, mas em fatos anteriores. Eram capítulos equivalentes àqueles que foram exibidos na primeira parte de *Pedro Espanhol* de José do Patrocínio. Malvina desaparecia no final da primeira parte. A segunda parte – “Os estranguladores do Rio de Janeiro” – voltava-se ao crime que era foco das notícias dos periódicos. No final do romance, um anúncio expõe que novas histórias sensacionais continuariam àquela que se encerrava:

⁴⁷⁷ “Aviso”. Abilio Soares Pinheiro. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906.

⁴⁷⁸ Durante o dia Rocca sempre estava “corretamente trajado” e indicava “pertencer a uma classe social de uma certa elevação”: era um engenheiro da *City Improvement*. Durante a noite transformava-se em outro homem: “Mas o *doutor* já não vestia o elegante traje da manhã. O seu corpo era musculoso e robusto, um tanto encurvado no peito. Era fechado num *tricot* de marinheiro. Calça azul, paletó azul, chapéu de largas abas e chinelos de couro, calçados nos pés sem meias o transformavam completamente.” *Idem, ibidem*, p. 9, 13 e 18-9.

“BREVEMENTE
Do mesmo autor
OS LADRÕES DO MAR
Novo e sensacional romance em continuação a
Os Estranguladores do Rio de Janeiro”⁴⁷⁹

Os estranguladores do Rio apresentavam características que relacionavam a obra a uma produção de narrativas de crime voltada ao consumo. A existência da história sobre um crime muito noticiado dava ensejo a outra narrativa que continuava as aventuras do primeiro romance. A produção sob a forma de fascículo, que passou a ser comum alguns anos depois, tinha relação com essa produção de romances seqüenciados que *Os Estranguladores do Rio de Janeiro* ilustram adequadamente.

Se o romance sensacional sobre o “crime da rua da Carioca” propiciava a percepção de um processo que levou às inúmeras produções que seriam comuns alguns anos depois, o caso também era singular em relação às variadas formas de narrativas ficcionais que gerou, produzindo ainda mais sensação. Ainda no mês de novembro de 1906 era realizado um documentário sobre os principais acusados – *Rocca, Carletto e Pegatto na Casa de Detenção* – que se tornaria muito popular.⁴⁸⁰ Além dessa exibição, outra produção seria filmada dois anos depois, *Os estranguladores*. Realizada em agosto de 1908, foi baseada na peça teatral *A quadrilha da morte*⁴⁸¹ de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel.

A relevância da exibição de *Os Estranguladores* dois anos depois está na proximidade com a produção de outras quatro fitas que também tinham como foco um crime sensacional ocorrido no dia 1 de setembro de 1908 – “O crime da mala”. De natureza bastante diversa de *Os estranguladores do Rio*, que envolvia uma quadrilha de assaltantes e tinha como primeira intenção o roubo e não o assassinato, “O crime da mala” girava em torno do assassinato de Elias Farhat, também por estrangulamento, pelo seu sócio Michel Trad, que, como especulavam os noticiários, era apaixonado pela esposa do sócio e amigo. O desfecho que forneceu feições especiais a esse crime estava na mutilação do corpo da vítima, que foi colocado em uma mala que seria jogada ao mar de um navio que partia de Santos. Além disso, um mistério envolvia o criminoso, que confessava o crime, mas não explicava o motivo. Como se verá, Miguel (ou Michel) Trad inspirou alguma simpatia e se tornou célebre.

⁴⁷⁹ Este livro não foi encontrado durante a pesquisa.

⁴⁸⁰ Sobre o assunto, ver Roberto Moura. “A Bela Época (Primórdios-1912)”, especialmente pp. 32-3. Em Fernão Ramos. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

⁴⁸¹ Ver “Filmografia”. Fernão Ramos. *Op.cit.*, p. 477.

Ainda no ano de 1908, foram produzidos *O crime da mala*, em São Paulo e *A mala sinistra* no Rio de Janeiro. A primeira fita se deteve no julgamento do *habeas-corpus* da viúva de Elias: “*Habeas corpus* da inocente viúva, vista tirada do natural pela Empresa Cinematográfica Paulista”.⁴⁸² Segundo José Inácio de Melo e Souza,⁴⁸³ “pode-se inferir que se tratava de uma única tomada”.⁴⁸⁴ A fita foi exibida entre os dias 19 e 21 de setembro, mostrando a rapidez da produção cinematográfica e afirmando algo que já se verificava desde a década de 1870 em outras formas de publicação, ou seja, a relação direta entre a ocorrência do crime e o sucesso da exploração do assunto nos meios de comunicação.

Houve a exibição de duas *Malas sinistras*. A primeira foi apresentada no Cinematógrafo Rio Branco no Rio de Janeiro entre os dias 7 e 9 de outubro e também no Teatro Sant’Ana em São Paulo entre os dias 8 e 9 de outubro. A segunda fita foi filmada e produzida por Marc e Júlio Ferrez e tinha 21 minutos de duração⁴⁸⁵ e foi exibida no mês de outubro no Rio de Janeiro e São Paulo. Essa produção fez imenso sucesso e, segundo a *Gazeta de Notícias*, “a rua do Ouvidor, nas proximidades do largo São Francisco, esteve ontem quase intransitável. Eram pessoas que queriam entrar no Cinema Palace. Exibia-se ali, pela primeira vez, *A mala sinistra*, fita cinematográfica surpreendente, em que se revive minuto por minuto, o célebre crime”.⁴⁸⁶

O segundo filme produzido em São Paulo foi *O crime da mala*, uma “ficção com utilização de cenas documentais”.⁴⁸⁷ A exibição desse filme foi proibida pela polícia. As cenas não eram equivalentes às notícias da imprensa, fornecendo um aspecto negativo à fita. Segundo José Inácio de Melo e Souza, o cinematógrafo, naquele momento, era “um extensão do lido ou do comentado por outros leitores”⁴⁸⁸ e havia uma “falta de verossimilhança” e a incapacidade de “construir uma narrativa compatível com as experiências dos participantes da tragédia local”.⁴⁸⁹ Entre alguns elementos de ficção citados pelo autor, estariam a representação da viúva (uma mulher loira) por uma “cabocla” e a ausência de semelhança

⁴⁸² *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19.09.1908.

⁴⁸³ As informações sobre os filmes foram citadas em José Inácio de Melo e Souza. “As imperfeições do crime da mala: ‘cine-gêneros’ e reencenações no cinema dos primórdios”. Em *Revista Usp*, São Paulo, mar-abr 2000. As fitas não sobreviveram ao tempo, mas é possível o conhecimento dos filmes pelas notícias da imprensa.

⁴⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 109. As informações seguintes foram extraídas do mesmo artigo (pp. 109-10).

⁴⁸⁵ “Filmografia”. Em Fernão Ramos, *Op.cit.*, p. 488.

⁴⁸⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.10.1908. *Apud* José Inácio de Melo e Souza, *Op.cit.*, p. 110.

⁴⁸⁷ “Filmografia”. Em Fernão Ramos, *Op.cit.*, p. 472.

⁴⁸⁸ José Inácio de Melo e Souza, *Op.cit.*, p. 108.

⁴⁸⁹ *Idem, ibidem*, pp. 111-2.

entre os atores que representavam os policiais e aqueles que investigavam o caso. Além disso, o fato de que a mala, que deveria ser jogada ao mar de um navio, era jogada da varanda de uma casa.

A verossimilhança era uma característica relevante das narrativas de crime. Havia uma expectativa de rever os episódios narrados nos periódicos da maneira como ocorreram. O efeito sensacional no cinematógrafo era ampliado pela possibilidade de uma dinâmica narrativa mais rápida. Em vinte ou quarenta minutos, o espectador poderia vivenciar as cenas do crime de maneira bastante realista. A produção cinematográfica deveria se limitar, no entanto, a mostrar os fatos como aconteceram, detalhando alguns momentos do drama.

Plausibilidade e verossimilhança eram os mais altos desejos dos consumidores de sensações. Porém, para vivenciá-los havia a necessidade de certas construções narrativas apropriadas que produzissem o efeito desejado. “A Quadrilha da morte” e “O crime da mala” exibiram essa condição, dada a quantidade de notícias na imprensa, fotografias dos acusados e vítimas, romances, peças e fitas – tratava-se de uma explosão de sensações. O auxílio da técnica cinematográfica criava outros meios de produção. Decerto, o fracasso de *O crime da mala* foi consequência de uma descrição com feições incipientes de um evento em que era esperado um enfoque em toda a sua “veracidade”.

Histórias que se remetiam à realidade já faziam parte de um processo de feitura de narrativas de crime que possuía raízes na década de 1870. As ficções de crime tinham uma história própria que podiam indicar uma dispersão, dada a sua variedade, mas que mostravam que muita coisa já havia sido feita até o ano de 1908. Mesmo que a exploração massiva de “Os estranguladores do Rio” e “O crime da mala” se mostrasse mais exagerada se comparada a outras narrativas anteriores, de alguma forma remetiam-se a essas mesmas narrativas, das quais eram uma consequência.

Em 1910 a *Gazeta de Notícias* publicava uma entrevista com Justino Carlo, mais conhecido como Carletto, que era reproduzida pelo jornal paulista *O Estado de São Paulo*. Ele era um dos principais bandidos da quadrilha e foi considerado culpado, assim como Eugênio Rocca, pelas mortes de Carluccio e Paulino. Apesar de ser reconhecido como um homem cruel, ele ficou famoso e se tornou célebre. A entrevista era acrescida de uma introdução que

relatava que ele nunca chegou a confessar os assassinatos, embora existissem “provas esmagadoras” que o acusavam. Além disso: “Nunca comprometeu os outros companheiros do crime. Julgado, negou, condenado, negou ainda. Apelado, continuou a negar.”⁴⁹⁰

De certa forma, uma qualidade do bandido era ressaltada, ou seja, ele tinha senso de justiça em relação aos companheiros, pois não os denunciava para se salvar da condenação e mostrava que não era covarde. Carletto era um homem que se tornara surpreendente. O título da notícia indica que ele iria confessar o crime, porém, as respostas eram em torno de mostrar a sua inocência e culpar Eugenio Rocca pelos assassinatos. Porém, o mais relevante da entrevista era a imagem que a notícia formava do perigoso criminoso. Ele era rodeado de certo enaltecimento.

Assim, em um primeiro momento, o repórter divulgava uma carta de Carletto que relatava que a existência de um suposto plano de fuga (que noticiavam alguns jornais)⁴⁹¹ era absurda, dada as condições de segurança da Casa de Detenção. Se havia a intenção de criar uma aura de homem valente e poderoso, havia também um pano de fundo que valorizava a segurança das prisões brasileiras. Esse significado estava entremeado ao tom irônico da sua transmissão e ao fato de que o informante da “moderna segurança da Casa de Detenção” fosse Carletto:

- “- Então o seu plano de fuga...
- Uma fantasia a Nick-Carter.
- Realizável, não?
- Fácil de escrever, mas sempre na realidade impraticável.
- Muito difícil; impossível, mas não para você, hábil, audaz e forte.
- Não basta isso, não dou murros em ponta de faca.”⁴⁹²

O início da entrevista daria o tom que seguiria a “confissão” de Carletto. A “fera humana” (termo utilizado no romance sensacional de Abilio Soares Pinheiro) comentava com desenvoltura e certo descaso sobre os aparatos da justiça. A Casa de Detenção era descrita como um local totalmente seguro. O “relógio de registros” automatizava o trabalho dos guardas, que deveriam dar um sinal de 15 em 15 minutos formando, em 1 hora, a palavra “casa”. Além disso, segundo os comentários de Carletto, para a fuga deveria matar “uma

⁴⁹⁰ *O Estado de São Paulo*, 14.07.1910.

⁴⁹¹ “Antes de tratarmos da confissão de Carletto, precisamos dar lugar a uma sua carta, relativa às notícias publicadas por um jornal da manhã, sobre a sua pretendida tentativa de fuga”. *O Estado de São Paulo*, 14.07.1910.

⁴⁹² *Idem, ibidem*.

porção de gente”. Depois de superada todas essas barreiras, conseguiria pular o muro e “sair pelos fundos” que seria, de acordo com o preso, “pior a emenda que o soneto”, já que cairia na Casa de Correção.

Além das qualidades que se relacionavam a Carletto no início da entrevista, mostrava-se que ele era dono de uma inteligência superior à de Eugenio Rocca. O próprio Carletto comparava-se ao companheiro e vangloriava-se de sua atitude. O repórter imprimia o mesmo sentido, ao lembrar o momento da prisão em 1906:

“Como se sabe, embora negando sempre, Carletto atribue a Rocca o insucesso da Quadrilha da Morte.

Notava-se certa disposição de Carletto contra Rocca, mas nunca se soube ao certo o que a motiva.

A vida do cárcere não foi para ele um motivo para uma reconciliação.

Carletto poderia ter respondido a Rocca, quando este confessava o crime, o que aconteceu logo que foi preso Rocca, acusando também este, como este o acusava. Mas Carletto pensava bem, não acusando ninguém, nem mesmo em represália, porque uma acusação a Rocca, Rocca confesso, seria uma confissão de sua parte.

E a confissão de Carletto era a confirmação da confissão de Rocca, como a confissão de Rocca seria então a confirmação da confissão de Carletto.”⁴⁹³

Relacionando a atuação de Carletto a um movimento estratégico de defesa, nota-se algo que é sugerido em outras narrativas de crime: a lealdade com os companheiros como uma tática de defesa e uma forma de acobertar a existência da quadrilha. Quando Pedro Espanhol foi preso pela primeira vez, o romance de José do Patrocínio mostra a preocupação da personagem quando o intendente falava o nome de José Algarve. Porém, Pedro dizia que não o conhecia e mesmo nunca ouvira falar sobre ele.

Rocca, segundo Carletto, fez o inverso. Confessou à polícia a sua participação no crime e a sua posição de mentor do plano. Ao longo da entrevista, portanto, constrói-se uma imagem negativa de Rocca enquanto Carletto se posiciona como o bandido inteligente e audaz e não a “fera humana”. Assim, segundo Carletto:

“- Não sou o idiota do Rocca, que foi o principal criminoso e o principal culpado do insucesso.

Principal, porque foi ele que matou só com as suas mãos os dois irmãos Fuocco. Eu, se me meti na história, foi por causa dele e por julgar que não era preciso matar ninguém.

- Realmente, sempre se disse que ele havia sido o organizador do plano, mas que você tinha sido o executor.

⁴⁹³ *Idem, ibidem.*

- Puro engano. Faço-lhe justiça. Dou-lhe as devidas honras. O Rocca foi também o executor.”⁴⁹⁴

A oposição entre Rocca e Carletto imposta ao longo da entrevista difere das imagens que cercaram a “Quadrilha da morte” no momento do crime. De fato, em 1906, Carletto já apresentava características que o relacionavam a um bandido célebre, mas a sua condição de criminoso cruel esteve sempre em paralelo a essa primeira relação. No romance, a fuga para Santos e depois São Paulo faz com que o bandido se depare com agentes que não conseguem prendê-lo. Na estação de trem, por exemplo, um agente tinha a sua foto na mão e não o reconhecia por causa de um truque ardiloso,⁴⁹⁵ que mostrava que ele era dono de calma e frieza inesperadas nos indivíduos regulares. Assim, chegava “quase a parecer uma fábula”.⁴⁹⁶

Naquele ano de 1910, a imagem que permanecia era a do criminoso sagaz e inteligente em oposição à cruel “fera humana” de alguns anos antes. Essas duas posições não eram contraditórias. Como já vimos, era comum a imagem de um criminoso sanguinário e cruel relacionada à esperteza, inteligência e habilidade. Certa superioridade em relação aos “homens normais” fazia com que um perigoso criminoso mantivesse o seu posto de honra entre os especialistas em crânios e medidas corporais e também entre os ávidos leitores de narrativas de crime.

Os Estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca é um romance sensacional um pouco diverso dos anteriores. A união exagerada de várias formas de produção marcou o efeito sensacional desse crime. A massiva exploração do crime em diversos meios de comunicação foi grande responsável por essa especificidade. Entretanto, ao contrário do “caso Pontes Visgueiro”, em que o sensacional era perceptível somente através de uma análise conjunta de diversas formas de publicação, nesse caso, apenas o romance mostra traços peculiares em relação às características sensacionais.

Abilio Soares Pinheiro em *Os Estranguladores do Rio ou o crime da Rua da Carioca*, “romance sensacional do Rio oculto”, anuncia as suas intenções no prefácio:

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁵ Ao notar que o agente tinha em suas mãos uma foto sua, aproxima-se e pergunta-lhe qual o destino do trem que ali se encontrava. Decerto, essa não seria a atitude esperada de um homem fugitivo e o agente não percebe que o retrato era do suposto viajante. Abilio Soares Pinheiro. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906, pp.190-3

⁴⁹⁶ Pinheiro, Abilio Soares. *Op.cit.*, p. 193.

“Não é passado um mês que o feroz assassinato de dois mocinhos, conceituados no nosso meio, seguido do saque de uma casa de jóias, comoveu profundamente a sociedade fluminense excitando sobremaneira o espírito público com a empolgante comoção de um drama tenebroso.

As circunstâncias que acompanham o crime que passou a história com a qualificação de Crime da rua da Carioca, a ferocidade fria e calculada com que ele foi cometido, a sua preparação hábil e cuidadosa, demonstrando nos assassinos e ladrões uma inteligência pouco comum, aliada a uma ação decidida e enérgica, porquanto infame, fizeram deste horroroso episódio, talvez o mais célebre que se tenha desenvolvido entre nós, o ponto de convergência do interessamento do público todo.”⁴⁹⁷

Um romance sobre um crime que acabou de acontecer subentende que o leitor já conhecia o episódio, ou, caso não o conhecesse, ao menos sabia o seu desfecho. Uma característica que, a princípio, poderia retirar o mistério e o suspense da obra – requisito comum entre aquelas narrativas centradas na descoberta do criminoso – é um ponto de partida para *Os estranguladores do Rio*, assim como foi para outras narrativas desta parte da tese. De fato, a sensação gerada pelo mistério e suspense não é relativa ao desvendamento do crime. Existem outras formas de criar sensação que não se vinculam à investigação.

Os estranguladores do Rio cria um adiamento da resolução do crime que insere o leitor em um mundo tenso e misterioso, com personagens que eram desconhecidas dos leitores das notícias dos jornais, por não se inserirem entre as informações concretas do crime, mas que, entretanto, poderiam ser. Como os editores ressaltavam no “Aviso” inicial, “fatos desconhecidos pela mesma polícia” estavam entre o conteúdo da narrativa. Os membros da quadrilha, Jacob Fuocco e Carluccio aparecem secundariamente e o plano principal é ocupado por Malvina e sua relação com Rocca.

A parte 1 apresenta a quadrilha ao leitor antes da ocorrência do crime e “um plano malogrado” faz referência à fuga de Malvina, personagem que seria chave para o roubo da joalheria. Ela faria um papel semelhante ao de Gilda do romance *Pedro Espanhol. Folhetim da Gazeta da Tarde*. Uma mulher bela e formosa, que cativava olhares masculinos:

“Da cútis lisa e aveludada, da sua boca fresca, vermelha e carnuda, dos olhos grandes, velados pelos cílios espessos e longos, do seio redondo e abundante, comprimido no corpinho de fuctura (sic) impecável, coberto apenas no colo por uma gase tão rala que deixava claramente entrever a alvura da pele, do seu todo enfim, expandia-se um perfume misterioso de juventude sadia, que provocava admiração e volúpia.”⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. V.

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

A moça, logo no início dirigia-se para a joalheria de Fuocco, deixando o caixeiro (Carlo Fuocco ou Carluccio) fascinado pela sua beleza: “O seu olhar acendido analisava aquele corpo desde as (sic) possantes subindo pela cintura delgada até o (sic) dos seios transparecendo da gase no aconchego perfumado e quente do corpinho como duas pombinhas no ninho (...)”⁴⁹⁹

Malvina era argentina, e carregava a ascendência do crime, como a maioria dos criminosos: “Filha do crime, nascida no lodo, crescida no meio da turba”.⁵⁰⁰ As comparações com elementos da natureza são fundamentais na narrativa e fornecem uma inevitabilidade dos acontecimentos, marcados pelo instinto animal, por uma força irracional. A moça instigava esses instintos em Carluccio. Rocca a havia inserido na escola do crime para que ela conseguisse encantar, seduzir os homens que seriam úteis aos planos de roubo. A função de Malvina na quadrilha era a de submeter os homens aos seus encantos e depois que eles estivessem envolvidos, roubar-lhes as chaves do estabelecimento e dá-las a Rocca que, a partir de um trabalho coletivo onde cada indivíduo tinha uma função,⁵⁰¹ roubava dinheiro e jóias. A culpa pelo roubo sempre recaía sobre o caixeiro, que não tinha como provar a sua inocência.

Segundo o narrador, pouco antes do seu envolvimento nos roubos, ela “sentia uma prepotente nostalgia de ociosidade e vício”.⁵⁰² Ainda na Argentina, sua mãe adoece e ela – como Gilda de *Pedro Espanhol* – passava e engomava para manter o sustento da casa. Porém, começara a ter “acessos histéricos” que, unidos ao seu “sangue” levou-a à entregar-se ao primeiro homem que a requisitou:

“Sentindo falta de ar, com o cérebro em desordem e os seus nervos vibrando, às onze horas de uma noite abrasadora, saiu à porta da rua, aproveitando do sono quieto da velha, já em franca convalescência. E aí mesmo no corredor solitário, o primeiro inquilino retardatário que passou, a requestou com um gracejo, a possuiu sem resistência, entregando-se ela numa atonia completa da inteligência, com a submissão e o desejo de uma cadela ciosa.

Em vão ela chorou amargamente horas depois; em vão o coração dessa virgem na alma, sanguinou sob a lembrança do macho, já que o homem ela não saberia dizer qual fosse. A traição da carne estava consumada. (...)”

⁴⁹⁹ *Idem, ibidem*, p.12. Esse romance está em péssimas condições e o trecho tem partes ilegíveis.

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁵⁰¹ Ressalto a função do espia que era o indivíduo responsável por vigiar as redondezas da casa e avisar os ladrões caso algum evento não esperado acontecessem. Os espias, normalmente, eram aqueles que não tinham tanta coragem ou audácia. No caso da quadrilha de Rocca, Epitácio faz o papel do espia. Segundo uma das personagens, ele era “ladrão dissimulado e covarde” e seria o primeiro a denunciar a quadrilha. Entre as páginas 171-173, o delegado consegue persuadi-lo a contar o que sabe sobre o roubo e os estrangulamentos. *Idem, ibidem*, p. 137.

⁵⁰² *Idem, ibidem*, p. 23.

- É uma desgraça, mas eu que culpa tenho? Uma vez ou outra devia ser assim. A natureza porque me deu estes nervos e este sangue?”⁵⁰³

Após esse dia, a moça “saía e vagabundeava o dia inteiro”.⁵⁰⁴ Logo após a melhora da mãe, mudavam-se para o Rio de Janeiro. Trabalhando como lavadeira travara relações com Rocca, que era um de seus fregueses. A mãe adoece de febre amarela e Rocca a auxilia com dinheiro. Após a morte de sua mãe, ele continua ajudando-a e ela já “tinha perdido amor ao trabalho”⁵⁰⁵ – que era a intenção de Rocca – e esperava a cobrança à ajuda pecuniária. De fato, ao contrário de Siqueira Bastos de *Pedro Espanhol*, que ajudava apenas por caridade, Rocca tinha outros interesses. Ele exigiria a participação da moça no roubo de joalherias, em que ela representaria o papel da sedutora que dominava e envolvia os caixeiros. Rocca, segundo o narrador, criara-a para que ela se tornasse uma planta viçosa. Todos os seus passos seguiram a intenção de transformá-la em uma auxiliar nos roubos, nada mais:

“- Minha querida, tu és a flor bela de um jardim encantado e possuis todos os feitiços, que as magias da juventude e da beleza podem doar a uma mulher. Mas eu não desejo os teus encantos.

Não sou um desses aparvoados, que um rosto bonito e um corpo escultural podem subjugar e vencer.

Outra é a minha vida, outro o fim, outros os meios. Eu não te cultivei, planta viçosa, para ter no perfume das tuas flores a satisfação ambicionada de um jardineiro ideal. És bela, julgo-te inteligente. Escondes na alma os germes da ambição e do domínio. A fatalidade te arremessou longe do trilho da gente honesta, se é que há gente honesta no mundo. A malvadeza da sorte e dos outros te revoltou, o sangue, que circula nas tuas veias, te impele ao mal, os instintos bons, que tens alimentado, empalidecem e fenecem dia por dia. Mas não conheces o trilho em que pretendes pisar. Te falta a prática, careces de um guia.

Esta é a minha parte. Ao fim do caminho está a riqueza e a vida descansada. Vamos juntos por essa senda de trevas.”⁵⁰⁶

Como Pedro Espanhol, Rocca carecia do domínio exercido pelas mulheres tão facilmente notado em outras personagens das narrativas. Essa característica fornece-lhes uma certa superioridade e a situação vivida por Carluccio e outros rapazes, que se deixaram seduzir por Malvina, não ocorreria com Rocca ou mesmo Carletto. Malvina, segundo Rocca, “completara a sua educação” e deixava-o com um “legítimo orgulho”. A primeira descrição dos membros da quadrilha será feita através dos olhos da personagem que, apesar de não

⁵⁰³ *Idem, ibidem.*

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁵⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 27.

conhecer nenhum deles, interrogava “inteligentemente e audazmente”⁵⁰⁷ Rocca até conhecer as “vidas e façanhas” de todos aqueles que participavam dos roubos. O bandido que mais a impressionara era Carletto:

“Jerônimo, um ladrão dissimulado e perverso. Epitácio, um bandido covarde e vulgar, Carletto uma fera humana.

A este criara uma animadversão invencível. Aquela cara chata, de uma bestialidade sem exemplo, aqueles olhos quase fechados como os de uma ave noturna acordada em plena luz meridiana, aqueles braços curtos e musculosos acabando nas mãos largas e fortes, a expressão feroz daquele sorriso inimitavelmente mau lhe incutia pavor e provocavam calafrios, como fosse sob a ameaça de um perigo de morte iminente e horrorosa.”⁵⁰⁸

A identificação das personagens com animais é recorrente. Malvina é uma “víbora adormecida”, feita do “monstruoso amálgama de contradições”,⁵⁰⁹ a “cadela sarnenta que se entregou ao abraço anônimo”.⁵¹⁰ Nas inumeráveis discussões que tinha com Rocca, que queria torná-la mais submissa e mais dedicada ao “trabalho” e “negócio”,⁵¹¹ ela “rugia como uma fera”.⁵¹² Rocca, nos momentos de fúria, também era identificado com uma fera. Quando Malvina decide que não irá colaborar no plano de roubo da joalheria de Fuocco, Rocca se transforma: “encolheu-se como fera e como fera lançou-se a ela, as mãos crispadas, o olhar feroz, a espuma a sair-lhe da boca contorcida.”⁵¹³ Carletto, no momento do estrangulamento de Carluccio, possuía uma “ferocidade sanguinária” e transformara-se em um “tigre”,⁵¹⁴ assim como, quando fugia da polícia, era “ágil como uma enguia”.⁵¹⁵ Rocca era uma “raposa astuciosa”, mas também um “animal bravo”⁵¹⁶ ao se ver capturado pela polícia. Os criminosos, segundo o narrador, uniam-se “por instinto e não por algum “sentimento qualquer”.⁵¹⁷ A partir das mesmas identificações, o autor questionava as razões da existência comum entre indivíduos “maus” e “bons”:

“Porque eram encaminhados para o mal?”

⁵⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁵⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 50-1.

⁵⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 52.

⁵¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁵¹¹ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁵¹² *Idem, ibidem*, p. 74.

⁵¹³ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁵¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 157.

⁵¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 193.

⁵¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 181.

⁵¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 49.

Qual anomalia, qual deficiência ou qual exuberância de força física os envereda por esses tortuosos caminhos?

Mistério da natureza, que une na mesma família o cão, o amigo, o colaborador inteligente e bom do homem, a hiena feroz e covarde, que nutre-se de carne putrefata, e o lobo audaz e sanguinário!”⁵¹⁸

A partir desse instante da narrativa, nota-se um possível desfecho para a primeira parte do romance. O narrador não se voltava apenas à dualidade de indivíduos na sociedade, mas fazia referência às mudanças que se operariam em Malvina e que a levariam a recusar a efetuação do plano que, pelos eventos posteriores e já conhecidos do leitor, deram origem às notícias sensacionais do crime.

Malvina se apaixona por Carluccio e diz a Rocca que não levaria o plano adiante. Ele a ameaça com chantagens, dizendo que contaria sobre o seu passado ao rapaz e sobre todos os roubos já realizados que ela tomou parte ativa. A perseguição de Rocca a Malvina é um trecho de muita sensação, mas os pesadelos que a moça teria depois refletem o medo da personagem e é motivo de grande excitação e suspense. Ao se esconder em uma casa que Rocca não conhecia,⁵¹⁹ depois de uma rápida e espetacular fuga, a moça teve um sono agitado, com febre e pesadelos que lhe faziam relembrar o passado na Argentina e impunha-lhe o medo causado pelas ameaças de Rocca:

“Vencida pelo cansaço adormecia novamente, e ainda os pesadelos a perseguiram-na com os tormentos de outras visões pavorosas.

Era Carluccio agora, que sentado aos seus pés, com os olhos embevecidos de ternura, chamava-a com os nomes mais carinhosos, quando o vê arrebatado dos seus braços, agarrado violentamente por Rocca chamar em altas vozes implorando o seu auxílio. E ela sem poder mexer-se apesar dos esforços insanos, sem poder gritar embora os seus pulmões violentamente o tentassem; a voz não saía da laringe. Depois era um gorgolejar sinistro, como uma garganta invadida pela água em demasia, depois a água a subir, a subir alcançando-a, mas não era água, era sangue, sangue rubro e fumegante em que balançava, no remover das vages, um cadáver, que, no duplo movimento de vai e vem, atirava-se a ela como querendo afastá-la desse lugar onde a morte e o crime tinham passado.”⁵²⁰

⁵¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁵¹⁹ A moça abusava dos disfarces. Ela tinha quatro domicílios: um na Vila Isabel, “uma modesta casinha”, em companhia de uma senhora e “desempenhava o papel de filha de família, recatada e obscura”; outro na rua Matozinho em que era “a simples costureira órfã”, outro na rua do Riachuelo que era o teatro, o epílogo das aventuras de amor e embuste”, e o favorito da moça, era em Santa Teresa, que era a sua “casa particular, o refúgio que Rocca não conhecia”. *Idem, ibidem*, pp. 53-4.

⁵²⁰ *Idem, ibidem*, p. 80.

Durante as últimas 15 páginas da primeira parte, a narrativa é centrada nas atitudes de Malvina, que se iniciam com a afronta ao chefe da quadrilha e encerram-se com a personagem no convento. De acordo com o narrador, ela havia passado por todas as fases da histeria: “os estímulos da carne, os fulgores da inteligência, os enlevos do coração e o misticismo”⁵²¹ De certa maneira, a primeira parte do romance mostra o caminho da histeria trilhado por Malvina: unia-se o “mal do sangue” ao “mal dos nervos”. A personagem não poderia ser mais apta a exercer aquilo que lhe era pedido e, de fato, o roubo da joalheria não teria sucesso sem a sua ajuda.

O efeito sensacional pode ser captado nesse momento final, em que a narrativa se torna mais dinâmica, uma característica que já foi notada em outras histórias. Esse caráter já estava presente em descrições anteriores: aquelas referentes à vida de Malvina na Argentina, a súbita mudança para o Rio de Janeiro e a rápida relação com Rocca apresentam uma seqüência imbricada de várias ações direcionadas para fornecer um efeito sensacional. Porém, os momentos finais da primeira parte em que se proporciona uma visão subjetiva de Malvina, a sensação se multiplica, como na citação do pesadelo com Carluccio e Rocca.

A visão confusa de imagens derivadas de uma possível confrontação, a fúria de Rocca amalgamada pelas palavras de ternura de Carluccio e a impotência diante dos episódios são transmitidos subjetivamente. É possível seguir os passos de Malvina a partir do ponto de vista da personagem. O leitor é convocado pelo narrador a compreender a situação vivida por Malvina, envolto em múltiplas sensações. Como outras histórias analisadas até o momento, a sensação é incrementada quando o foco se direciona a um pequeno fato: as descrições minuciosas de assassinos e vítimas, um momento de grande tensão vivenciado por uma das personagens. Os pesadelos de Malvina poderiam ser comparados à morte de Pedro Espanhol na narrativa de Moreira de Azevedo. A perspectiva subjetiva da personagem, com efeito, gerava uma forma estética para a narrativa, que partia da criação de cenas que se tornavam sensacional.

Durante um último encontro entre os dois amantes, combinado às pressas através de uma carta de Malvina e entregue por uma “velha” disfarçada de mendiga,⁵²² feito em segredo absoluto, o diálogo é suspenso pois, “os nossos leitores e as nossas leitoras devem conhecer o

⁵²¹ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁵²² *Idem, ibidem*, pp. 83-4.

que são essas intimidades a dois”.⁵²³ A interrupção fornece ensejo à finalização da primeira parte do romance, em que Malvina desaparece, assim como implica na valorização de alguns elementos da narrativa em detrimento de outros.

A exibição subjetiva de pesadelos confusos, relacionados a cenas de sangue era mais importante para o efeito sensacional do romance do que a descrição de um diálogo entre dois amantes, fato que leva à suspensão do diálogo. Outras cenas eram mais aptas a criar sensação: as discussões entre Rocca e Malvina, incrementadas com comparações entre ações humanas e animais, fornecendo maior vivacidade aos movimentos das personagens; a introdução dos outros bandidos a partir do ponto de vista de Malvina, que exagerava a impressão de Carletto, o principal executor dos estrangulamentos, segundo o romance e as notícias da época.

A função de “Um plano malogrado” é bastante clara: adiar o crime. O adiamento produz mais sensação ao romance e a resolução do crime será detalhada na segunda parte. Uma característica importante da sensação em *Os estranguladores do Rio* está em mostrar a existência de um “mundo oculto” que, segundo a narrativa, “tão perto de nós e no meio de nós se esconde, se organiza e age”.⁵²⁴ Ainda na primeira parte, os encontros entre bandidos na taverna do *Boca de ferro*⁵²⁵ mostravam que ali era local de planejamento de alguns crimes já ocorridos no Rio de Janeiro. O capítulo 2 da primeira parte – “O Rio oculto” mostra o cotidiano do “mundo do crime” delineando, em especial, as ações em torno do contrabando. Essa apresentação forneceria material ao romance anunciado no final do livro – *Os ladrões do mar*. Segundo a narração:

“O parasita social, como todo parasita, foge do ar e da luz, dos lugares onde a vida pode ser observada e discutida; vive na imundície, se revolve no lodo, entre os lixos em fermentação, na sordidez da miséria e do vício, já que existem vícios filhos da miséria e misérias filhas do vício. O crime é um produto das trevas. Trevas de almas onde a sombra nunca é interrompida por um jato vivaz de bondade, trevas de tabernas e baiúcas, de onde, talvez, desapareceu o clássico candieiro fumegante, ainda não substituído pelo lampião a gás, mas trocado apenas pelo lampião a querosene, cuja luz baça e amortecida, filtrada através da imunda chaminé, não pode ofender olhos que relampejam sinistramente.”⁵²⁶

⁵²³ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁵²⁴ *Idem, ibidem*, p. VI.

⁵²⁵ Ex-marinheiro, “foi no seu tempo célebre desordeiro”, teve a alcunha de “Boca de ferro” pela “força que possuía na dentadura, capaz de dobrar uma moeda de cobre”. *Idem, ibidem*, pp. 16-7

⁵²⁶ *Idem, ibidem*, p. 15.

A imagem da taverna e de seus freqüentadores é norteadora pela existência da vida que se desenvolve no “lodo e na imundície”. Entre os fregueses, havia “trabalhadores” (durante o dia) e “ladrões, contrabandistas, mulheres de má vida” (durante a noite).⁵²⁷ A idéia da taverna como local de reunião de criminosos é, de forma hábil, relacionada a um lugar propício à elaboração de miasmas. A escuridão e a falta de circulação de ar cooperavam para criar a imagem negativa que propiciava o desenvolvimento de organismos inferiores, amigos do lodo, do lixo. O narrador ressalta a proximidade entre o “trabalhador e o “criminoso”. Apesar da dicotomia que separava “o dia” para “o trabalhador” e “a noite” para “o criminoso”, ao longo da citação ambos parecem se unir: “existem vícios filhos da miséria e misérias filhas do vício”.

Havia a descrição de um mundo oculto. O próprio Fuocco, dono da joalheria, poderia ser um intermediário dos contrabandistas. O narrador não comenta o assunto de forma clara, mas emite comentários que indicam que havia um mistério em torno do joalheiro. Durante o interrogatório, ele “não corresponde às expectativas da autoridade”. Segundo a narrativa, talvez ele “não pudesse, ou não soubesse, ou não quisesse nada a declarar”.⁵²⁸

A personagem mais misteriosa é o “Homem vermelho”. Ele acompanhou Carletto e Pigatti no bote quando Carluccio foi estrangulado – indicando formas de esconder o corpo, que eram fielmente seguidas pelos dois bandidos – e era ele que entraria na Detenção para dizer a forma de defesa de Rocca e Carletto, após a prisão de ambos. De acordo com o narrador, o “desconhecido” não poderia ter o seu nome desvendado,⁵²⁹ pois ele tratava “dos meios da libertação [dos bandidos], influenciando a opinião pública, a polícia, os juízes...”⁵³⁰ No momento do estrangulamento (proposto por ele, em segredo, a Carletto),⁵³¹ manteve-se “calmo, indiferente, glacial”⁵³² e após dar as instruções para encobrir o crime, “desapareceu na noite como uma sombra entrando em sombra mais densa”.⁵³³

O penúltimo capítulo da segunda parte mostra-o trocando “alguns sinais de inteligência” com Carletto, que “teriam passados despercebidos ao mais astucioso policial”⁵³⁴ e entregando

⁵²⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁵²⁸ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁵²⁹ *Idem, ibidem*, p. 149.

⁵³⁰ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁵³¹ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁵³² *Idem, ibidem*, p. 157.

⁵³³ *Idem, ibidem*, p. 158.

⁵³⁴ *Idem, ibidem*, p. 201.

um cigarro a Rocca: “Era uma missiva escrita sutilmente com uma substância particular à qual só a nicotina do fumo dera uma leve coloração de um amarelo sujo.”⁵³⁵ Logo após essas ações, Rocca altera a sua versão do crime e diz que não havia participado dos estrangulamentos.⁵³⁶

Um caráter de mistério cerca alguns momentos da narrativa e produz um efeito sensacional decorrente de atos indecifráveis. Essa característica provoca uma leitura tensa, gerada por uma narrativa cheia de eventos inesperados. *Os estranguladores do Rio* apresenta uma descrição linear dos acontecimentos, mas, apesar disso, o efeito é bem mais sensacional que *Pedro Espanhol* de José do Patrocínio. A primeira parte centrada em Malvina; a indicação de que há uma “face oculta” na sociedade; a presença de personagens que não se definem como bandidos, mas que poderiam ser intermediários (como Fuocco) ou indecifráveis (como o Homem vermelho); a continuidade da história com outro “romance sensacional”. Tudo isso em apenas uma narrativa torna *Os estranguladores do Rio* carregado de emoções que criam um efeito de sensação sucessiva. Afora as descrições detalhadas dos cadáveres e do momento do crime, que produzem a sensação em momentos específicos e eram eventos importantes da segunda parte do romance.

A segunda parte – “Os estranguladores do Rio de Janeiro” – narra a história do crime. Baseado nas notícias do *Correio da Manhã*, o autor descreve cada instante desde a sua ocorrência. O crime foi cometido por Rocca e Carletto que, ao longo do enredo, são reconhecidos como sagazes, inteligentes, espertos, mas também, feitos de uma “alma tenebrosa”, “perigosíssimos”, “ladrões terríveis”. Carletto foi culpado pelos estrangulamentos (mesmo sem a confissão).

A trama se desenvolve através da busca dos assassinos de Carluccio e Paulino, sobrinhos de Fuocco vindos da Itália, sendo o segundo um “rapazote” de 16 anos. Ambos moravam no sobrado em que se instalara a joalheria do tio, na qual Carlo trabalhava como caixeiro e Paulino era aprendiz de alfaiate na casa de Salvador Gentil⁵³⁷ No dia 15 de outubro, segunda-feira, Paulino é encontrado morto no quarto em que dormia. Diversas pessoas o viram batendo na porta e chamando pelo irmão na noite anterior. Houvera um roubo na joalheria e Carluccio

⁵³⁵ *Idem, ibidem*, p. 202.

⁵³⁶ Na primeira versão contada por Rocca, ele e Carletto foram os responsáveis pelos estrangulamentos. Após a indicação do Homem vermelho, Rocca se exime de qualquer participação nos estrangulamentos. A versão do capítulo que descreve os estrangulamentos é a de que Rocca não embarcou no bote *Fé em Deus*, mas foi responsável, assim como Carletto, pelo sumiço do cadáver.

⁵³⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16.10.1906.

desaparecido. Alguns dias depois, um pescador encontra um corpo amarrado a uma pedra no mar e dirige-se à praia do Caju – era o cadáver de Carluccio. A narrativa seguiria na busca dos culpados pelo crime, guiando-se pelas notícias da imprensa cotidiana, em especial a folha diária *Correio da Manhã*.

O capítulo 1 – “O crime da rua da Carioca” segue *ipsis literi* grande parte da notícia do crime feita pelo *Correio da Manhã* no dia 16 de outubro de 1906. Comparando-se a sequência dos episódios no romance e no filme *Os estranguladores* (1908) fica evidente que o sucesso do caso era norteado pelo crime e, em especial, pelos criminosos. O título dos episódios exibidos no cinematógrafo segue a seguinte ordem: o encontro na avenida Central, o primeiro estrangulamento, divisão das jóias e captura dos dois bandidos.

A intenção era a de se fixar na sequência exata dos acontecimentos, os quais, ao serem relatados pelo jornal, não se posicionavam da mesma maneira que no cinematógrafo feito dois anos após o crime. A exposição das ações na fita pode sugerir aquilo que era relevante para o público. Ao ver *Os Estranguladores* já se conhecia os fatos. O interesse da assistência não estava no desvendamento do crime e sim em saber como o crime foi perpetuado, os passos dos criminosos no momento do roubo, os estrangulamentos, a prisão dos envolvidos. A única novidade nessa fita eram os dois últimos episódios que narravam a situação dois anos após o crime: “Episódio 16: Dois anos depois e 17. Na prisão”.⁵³⁸ Fato que reforça a idéia de que o interesse principal estava nos criminosos.

A sensação não condiz com o desvendamento do crime, mas com o mistério acerca do criminoso. O elemento central nas narrativas ficcionais de crime estava mais na narração de suas façanhas, nas ações ágeis que suas aventuras proporcionavam, no terror da descrição detalhada de um cadáver morto pelo criminoso. Apesar disso, incluir a sua captura criava ainda mais sensação. O efeito estava em uma complexa combinação de elementos que vão desde uma descrição detalhada do crime até o intrincado jogo de fuga e captura do criminoso que dá margem para a ação do agente (ou investigador).

Abilio Soares Pinheiro identificou *Os estranguladores do Rio* como romance sensacional. Com efeito, o livro se apresenta com diversos elementos de sensação, inclusive no que concerne às formas de investigação científicas e judiciárias, que já ocupavam espaço entre os integrantes da polícia e justiça brasileiras. A valorização de uma determinada concepção do

⁵³⁸ Roberto Moura. *Op.cit.*, pp. 32-3.

crime indica uma escolha na construção do romance, que gera mais um efeito sensacional. Essa compreensão pode ser extraída por uma comparação entre as reportagens do dia 16 de outubro do *Correio da Manhã* e o início da segunda parte do romance.

A leitura dos episódios nos periódicos era cotidiana e, portanto, lenta. O acesso às informações era equivalente aos descobrimentos feitos pela polícia e repórteres, que acompanhavam as investigações de perto. A leitura das reportagens assemelhava-se à leitura de um folhetim de rodapé de página, ou seja, havia um interesse cotidiano de aquisição de mais informações e detalhes. Ao mesmo tempo, as reportagens mostravam um interesse geral em torno de algumas circunstâncias, entre elas, a visita ao cadáver da vítima. O sucesso dos mortos era ensejo às descrições minuciosas dos cadáveres.

O autor altera o lugar das informações sobre o crime da reportagem do dia 16 de outubro. Assim, enquanto a reportagem começava com a descrição do local do crime – o quarto: “Ao entrar no aposento, improvisado ao fundo da loja, deparava-se com o cadáver (...)”;⁵³⁹ o romance descrevia a localização da casa e indicava o proprietário do local onde havia ocorrido a “trágica cena”: “Foi no prédio da rua da Carioca, onde se acha a joalheria e ourivesaria do sr. Jacob Fuocco”;⁵⁴⁰ Esse trecho estava no meio da reportagem do jornal, denominada “A joalheria Fuocco”. O romance citaria grande parte da reportagem a partir dessa subdivisão.

Portanto, sem a indicação dos subtítulos, como fazia o periódico, passava por “Carluccio e Paulino”, “A volta de Paulino”, “Descoberta do crime”, “O estrangulado”, “Local do crime”, “O reconhecimento”, “A polícia em ação”. Esta seria a última parte extraída da reportagem, mesmo assim, deixando de incluir todo o seu conteúdo e ainda “O exame do local”, “A autópsia” e “Na 4ª delegacia”. Depois de omitir o final da reportagem, o autor retornava ao seu início: apresentado no jornal antes de “A joalheria Fuocco”. O trecho extraído do jornal que encerrava o capítulo 1 era um comentário sobre outros assassinatos.⁵⁴¹ Nesse ponto, o cadáver de Paulino passa a ser descrito novamente, com o acréscimo do “sinal de um pé que

⁵³⁹ *Correio da Manhã*, 16.10.1906.

⁵⁴⁰ Abílio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 88.

⁵⁴¹ “Recordava o estrangulamento do velho Pinto, cujos haveres aguçaram a ambição, arrastando até junto dele os assassinos, ou a morte desgraçada de Mussiú, cujo corpo fora golpeado no silêncio de uma madrugada de domingo.” *Correio da Manhã*, 10.10.1906. O autor do romance acrescentaria: “(...) e o duplo estrangulamento de uma meretriz e da sua velha criada na rua Nosso Senhor dos Passos.” Abílio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 96.

comprimia o tórax, enquanto a corda, fortemente apertada, impedia a circulação”.⁵⁴² Então, o autor remete-se a dois personagens de famosos livros:

“Num livro admirável de estudo e observação, Dostoievski acompanha um delinqüente, que premeditara matar para roubar. O primeiro crime é praticado, cai a vítima, e quando o ladrão procura apossar-se dos seus bens, uma nova criatura se apresenta: dominado pelo temor, surpreendido pelo imprevisto, ele mata igualmente esta, em quem nunca pensara nos seus planos.

No caso de ontem, duas hipóteses podem-se desde agora formular; Paulino chegou inesperadamente quando os ladrões procediam ao roubo. Bateu seguidamente, chamando pelo irmão: os assaltantes, receando que a atenção da polícia fosse despertada, abriram a porta, fizeram-no entrar e, apanhando-o no interior trataram de asfixiá-lo.

Como entraram? É a pergunta. (...)

O mistério envolve por completo o trágico fato.

Só a perspicácia de um Sherlock Holmes poderia desde já apresentar qualquer esclarecimento indicando, pelo sinal do pé, sobre o peito da vítima a estatura do criminoso, pelo nó da garganta o tamanho de seus braços.

Acompanhemos os acontecimentos.”⁵⁴³

A relação entre os dois assassinatos cometidos por Raskolnikov em *Crime e castigo* não é despropositada. A obra já havia sido publicada no Brasil sob a forma de folhetim⁵⁴⁴ e a edição francesa traduzida do russo por Victor Derely circulava nas livrarias brasileiras. A citação de *Crime e castigo* era um exemplo, conforme o romance, de obra literária que “procurava impressionar”: havia na literatura “páginas e páginas em que muitas vezes a cena de domingo vem descrita”.⁵⁴⁵ As indagações sobre o(s) criminosos(s) levam o narrador a envolver o crime em um mistério e notar que haveria complicações para a sua resolução. Porém, após situar esse problema, fixa-se no “sinal do pé” e indica que havia a necessidade de um “Sherlock Holmes”.

Torna-se relevante a mudança de posição de uma parte do texto jornalístico que iniciava a narrativa do crime no jornal, transferindo-a para o final do capítulo. Quando o livro foi escrito, diversos fatos já tinham sido esclarecidos. Portanto, o autor tinha total liberdade para reproduzi-los da forma que melhor lhe conviesse. Encerrar o capítulo inicial da parte que narraria o “crime da rua da Carioca” com duas personagens conhecidos da literatura assinala que o leitor deveria tê-los como parâmetros para a continuidade da leitura.

⁵⁴² Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 96.

⁵⁴³ *Idem, ibidem*, p. 97.

⁵⁴⁴ *Crime e castigo*. Romance russo de Theodoro Dostoievsky. Traduzido para a *Gazeta da Tarde*. Publicação entre 20.03.1889 e 07.06.1890.

⁵⁴⁵ Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 97.

Uma apropriação de ambas as personagens de histórias que os leitores podiam conhecer indica que obras distintas eram expostas de maneira equivalente em um determinado contexto de produção. Assim, Raskolnikov – que premeditara o crime da “velha usurária” porque a desprezava enquanto usurpadora de dinheiro alheio e, por isso, não sentiria remorso – era colocado no mesmo lugar do criminoso da “Noite trágica”.

A apropriação feita pelo autor de *Os estranguladores do Rio* estava em dizer que o roubo poderia levar ao assassinato, premeditado ou não. Com efeito, o exemplo de *Crime e castigo* era útil para a comparação, indicando uma leitura desejável ao leitor do romance: como já dizia no prefácio, o autor desejava “perpetuar a lembrança do mal para ensinamento daqueles que podem vir a ser suas vítimas e para maior execração dos criminosos”.⁵⁴⁶ O “mal” estava no “mundo oculto” que era foco principal da narrativa. Caminhar “de crime em crime”⁵⁴⁷ era algo óbvio para o autor do romance. Assim, utilizava o romance russo para ressaltar a sua proposta. A utilização de *Crime e Castigo* deveria cumprir com rigor o efeito desejado, ou seja, mostrar a ínfima distância entre roubo e assassinato.

Os indícios encontrados na cena do crime levaram o autor a se remeter a um ilustre investigador da ficção de crime. A análise de pegadas já era realizada por Lecoq – que algumas páginas adiante serviria de parâmetro para avaliar o dr. Caetano Junior⁵⁴⁸ – em *O crime de Orcival*, publicado em 1873 por B. L. Garnier. A referência a Sherlock Holmes possibilita, assim como ocorreu no caso de Raskolnikov, um caminho desejável de leitura. O crime seria apresentado na mesma sequência das descobertas narradas pelos jornais.

Embora se tratasse de um caso que já havia sido resolvido, a perspectiva de incrementar os eventos do crime com “fatos desconhecidos pela mesma polícia”,⁵⁴⁹ permitiram uma narrativa distinta daquela feita nos jornais. Essa novidade unia-se a uma narrativa com descrições pormenorizadas de cadáveres, inúmeros elementos de suspense e criminosos quase lendários.

De fato, *Os estranguladores do Rio* foi elaborado com a utilização de vários elementos que ocasionavam sensação. A alteração da reportagem do *Correio da Manhã* promovia um efeito sensacional ao emitir informações que foram dadas no jornal e que não eram retomadas

⁵⁴⁶ Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. VI.

⁵⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 97.

⁵⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 108.

⁵⁴⁹ “Aviso”. Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*.

pelo autor na mesma ordem. Assim, a omissão sobre a prisão de Jeronimo Pigatti e Emilio Berreta foi realizada porque o delegado concluiu (não se sabe como) que o caso era muito parecido com o assalto de outras duas joalherias. A conclusão sobre a coincidência dos crimes não era óbvia. De acordo com a folha, o delegado considerava os dois suspeitos “perigosos”.⁵⁵⁰ A informação, da maneira como foi dada, não gerava nenhuma sensação.

No romance, a suspensão dos interrogatórios fornecia material para próximos capítulos e retirava algo que não se remetia ao mistério, não criava sensação. A ação de captura dos supostos envolvidos não teve nenhum delineamento de suspense ou investigação descrito pelo jornal. Muito pelo contrário, os “perigosos ladrões” foram presos e interrogados como algo rotineiro. O jornal não fornecia a explicação da prisão e muito menos como chegaram ao nome dos supostos envolvidos. No romance, dois capítulos são feitos entre a descoberta do cadáver de Paulino e a prisão dos dois suspeitos. Um deles, “Entre a água e o fogo”, descreve a “impressão enorme”⁵⁵¹ ocasionada pelo crime, inclusive em indivíduos acostumados à cenas violentas, como os médicos-legistas:

“E, com efeito, a vista desse cadáver, horrendamente deformado pelo terror dos últimos instantes e pela morte cruel, que tinha vitimado aquele adolescente, era tal de impressionar até aos corações mais endurecidos e habituados à vista de espetáculos semelhantes. Os médicos-legistas, para quem o contato dos mortos por morte violenta, quase sempre horrível, é, pode-se dizer, o corolário inevitável da sua profissão, contaram que nunca experimentaram tamanha emoção, como quando, chamados a esclarecer a justiça com o lume da sua ciência, as suas mãos tocaram o corpo da vítima e o seu bisturi teve que afundar, investigando em aquelas carnes, em que a natureza profundira (sic) bastos tesouros de vigor e saúde, tão violentamente destruídos pela sanha homicida.”⁵⁵²

Ou os freqüentadores da taverna do *Boca de ferro*, onde o assunto impressionava inclusive aqueles que conheciam “os cubículos da Detenção”:

“- Nossa Senhora! Dizia um grandalhão, negro, verdadeiro tipo desses hércules númeradas, de que tanto nos falam as histórias dos antigos gladiadores. Que almas de pedra!

- Olé! Quem fala, retorquiu outro, não te lembrás no *Cavalo de Pau*?

- É verdade calabrês, dizia o negro. Eu também matei. Aquele danado do Cavalo de Pau levava o dia inteiro a provocar-me, e eu quieto, como nada fosse comigo. Uma noite, porém, era o primeiro aniversário do treze de maio, eu bastante *chumbado*, não pude resistir mais.

⁵⁵⁰ *Correio da Manhã*, 16.10.1906.

⁵⁵¹ Abilio Soares Pinheiro, *Op.cit.*, p. 98.

⁵⁵² *Idem, ibidem*, pp. 98-9.

(...)
(...). Matei, é verdade, mas em luta real, e um homem que se defendia como um leão e que podia também varar-me de lado a lado com a sua navalha afiadíssima. Mas esses bandidos, que estrangulam uma criança para roubarem uns poucos contos de réis, revoltam-me o sangue.”⁵⁵³

A referência à autópsia certamente causou mais dramaticidade que àquela transmitida pelo jornal: “Deram como *causa-mortis* asfixia por estrangulamento. O seu enterro será efetuado hoje, a expensa do seu tio, Jacob Fuocco.”⁵⁵⁴ No romance, o narrador não registrava a causa da morte, mas a impressão que os médicos tinham do estado do cadáver. Em relação aos comentários na taverna do *Boca de ferro*, a impressão do crime no “hércules númeradas” é interessante por diversos motivos: mostra um homem dotado de grande força, com passagem na Casa de Detenção e muito impressionado com o crime; descreve o assassinato que cometera, justificável por diversos motivos – desde a provocação diária ao desfecho do crime no primeiro aniversário do 13 de maio; além disso, lembra que a luta foi leal. O efeito nesse exemplo é decorrência de que deveria existir uma igualdade de forças para justificar o assassinato. Apenas dessa forma se tornaria uma ação reconhecida como digna.

O outro capítulo – “A caça aos bandidos” traçava como o delegado chegou a suspeitar de Jerônimo Pigatti e Emilio Berreta. No início, concluía que não se tratavam de “malfeitores vulgares”, pois o “mistério era impenetrável”.⁵⁵⁵ As análises do local do crime, de acordo com o narrador, foram detalhadas e eram retomadas no capítulo: posição do cadáver, pegadas no lençol da cama com a cor do pó das ruas, medidas meticulosas, análise do nó da corda que estrangulava Paulino e, inclusive, fotografia da retina de Paulino para tentar desvendar o assassino.⁵⁵⁶ Apesar de todos esses cuidados, nada se pôde concluir, segundo o narrador. Pela junção do interrogatório de testemunhas e companheiros de Carluccio e uma particularidade no nó da corda que havia estrangulado Paulino (era um nó utilizado por marinheiros) os policiais conseguiram, ao menos, chegar a uma “classe de delinquentes”:

“Tratava-se evidentemente de ladrões do mar, desses perigosíssimos e destemidos bandidos, contra os quais tem sempre sido ineficaz a ação da polícia, tanta é a sua audácia, a sua habilidade, a arte com que sabem iludir e desviar, se não

⁵⁵³ *Idem, ibidem*, pp. 99-100.

⁵⁵⁴ *Correio da Manhã*, 16.10.1906.

⁵⁵⁵ Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 107.

⁵⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 109.

as suspeitas, os vestígios dos crimes, e que são tão altamente protegidos por poderosas e misteriosas influências, em cuja fonte nunca foi possível atinar.”⁵⁵⁷

O narrador ainda descreveria as especificidades que colocavam os “ladrões do mar” como bandidos inteligentes, audazes e bem relacionados, assim como a árdua busca por pistas em “canoas”.⁵⁵⁸ Essa parte do romance fornecia assunto para o novo romance do autor – Os ladrões do mar. A elaboração desses dois capítulos que se situam entre a descrição da primeira notícia do *Correio da Manhã*, elaborada sabiamente para adiar a captura dos primeiros suspeitos, fornecem outra forma de sensação à narrativa, a qual se relaciona às investigações da polícia, às opiniões sobre o crime, às descrições dos “ladrões do mar”. Estes são apresentados como uma classe privilegiada de bandidos “audaciosos” e “formidáveis”. No romance, Jeronimo Pigatti e Emilio Berretta, portanto, tinham particularidades bem mais interessantes que àquelas fornecidas pelo jornal, às quais tornam compreensíveis a contínua negação de uma confissão de Pigatti descrita pelo *Correio da Manhã*.⁵⁵⁹ Em *Os estranguladores do Rio* havia mais pormenores na descrição dos suspeitos:

“Foi assim que procedeu-se à prisão dos dois famosos bandidos Jeronimo Pigatti e Emilio Berretta, conhecidos há longo tempo pela polícia, que os julgava capazes dos maiores e mais horrorosos crimes, mas que entretanto nunca pudera segurar, devido à suma habilidade com que os dois malfeitores sempre se houveram, não deixando a menor prova de suas tenebrosas façanhas.

Jeronimo Pigatti e Emilio Berretta!

Eis as duas primeiras personagens em torno das quais o inquérito começou a desenvolver-se e contra quem, apesar das suas insistentes negativas, a autoridade e o público sentiam avolumar-se veemente suspeita.

Jeronimo Pigatti, ladrão e célebre passador do *conto do vigário*, figura sinistra, cujo nome era repetido, aureolado pela fama que granjeara de salteador matreiro, frio, calculador, capaz de qualquer ação, por mais hedionda e violenta que fosse. Um tempo Berretta foi negociante.”⁵⁶⁰

A apresentação era mais detalhada que aquela exibida pelo jornal. De fato, a chave para a compreensão da segunda parte do romance está na alteração da seqüência da narração feita pelo *Correio da Manhã*. Ao finalizar o capítulo 1 com a referência a Raskolnikov e Sherlock Holmes, o autor tornara a segunda parte da narrativa sensacional não apenas pela descrição

⁵⁵⁷ *Idem, ibidem*, pp. 111-2.

⁵⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 112.

⁵⁵⁹ Em um dos interrogatórios feitos a Jeronimo Pigatti (Pegate no jornal), o delegado e as autoridades presentes o pressionam a confessar, pois já sabiam do seu envolvimento no crime, mas ele permaneceria até as 7 horas da manhã sem nenhuma alteração de conduta – continuava dizendo que nada sabia sobre o caso. *Correio da Manhã*, 21.10.1906.

⁵⁶⁰ Abilio Soares Pinheiro. *Op.cit.*, p. 113.

detalhada do crime e dos cadáveres, mas por insinuar um caminho para o desvendamento do crime e a percepção dos criminosos como pertencentes a uma “classe formidável” e perigosa. Ao detalhar fatos que não foram motivo de minudência nas reportagens, o romance se tornava mais sensacional ainda.

O efeito sensacional se dissemina ao longo da narrativa. Assim, Abilio Soares Pinheiro se apropriava de um crime de grande sucesso na imprensa cotidiana e escrevia um romance sensacional em que o crime não era o único foco do autor. Havia uma história que extrapolava os limites do “crime da rua da Carioca”. Ela estava na preliminar presença de Malvina, nas descrições dos frequentadores do *Boca de ferro* e dos contrabandistas ao longo de toda a narrativa e na indicação de outro romance sensacional em continuação a *Os estranguladores do Rio*. É inconcebível uma análise desse romance sem levar em conta estas características, que fazem parte de muitas outras narrativas ficcionais de crime, mesmo que em graus ou modos distintos. Ficção que gerava sensação ao exhibir cenas hiper-realistas.

Assim, nada mais hiper-realista para finalizar o capítulo que o momento imediato ao estrangulamento de Carluccio, premeditado pelo misterioso Homem Vermelho:

“A ferocidade sanguinária alterava profundamente aqueles seus traços fisionômicos já repugnantes; o tigre, a fera humana apresentava-se em toda a hediondez do monstro. (sic) As faces pálidas, os lábios descorados, a boca contorcida, os dentes aguçados e brancos, os olhos a sair-lhes das órbitas, os braços musculosos crispados no poder extraordinário da sua força terrível. De um pulo foi à escota, cortou-a com um golpe da acerada faca, que nunca largava, voltou à vítima e, ajudado por Rocca, passou-lhe a corda duas vezes em volta do pescoço, em que as suas mãos tinham deixado equimoses e lividuras, puxou-a violentamente a si com toda a possança dos seus músculos de aço. Sob a violência a corda esticou, encurtou-se, penetrou profundamente nas carnes; o pescoço adelgaçou-se, fortemente comprimido, a face congestionada inchou-se horrendamente, assumiu a cor violácia, denegrida dos estrangulados, a língua saiu da boca tumefata, e os dois bandidos, curvados sobre aquele cadáver, rebuscaram nas algibeiras do seu fato, tiraram as chaves, de que se apossaram com uma expressão de triunfo, ainda mais hedionda, que a expressão da sua ferocidade.”⁵⁶¹

Se fosse apenas uma série de descrições de assassinatos e cadáveres, as narrativas sensacionais talvez se tornassem corriqueiras e menos sensacionais. Porém, essas cenas são habilmente entrelaçadas a uma estrutura sensacional. Mesmo assim, as minúcias descritivas do exato instante do crime tinham lugar de destaque e não podem ser desconsideradas como

⁵⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 157.

elemento do sensacional. Imagens que impressionavam pela exatidão do mínimo, ocasionando uma imagem mais do que real.

Capítulo 7

...um esquitejado na mala.

“O acaso brinca com todos nós e com todas as nossas coisas, por mais sérias que sejam. E sentimos quão grande é a nossa impotência quando, comparando, pensamos que bastaria seguir, às vezes, por uma calçada em vez da outra, para que a nossa vida, o nosso destino tomasse rumo totalmente diferente.”⁵⁶²

“Ainda alguma horas de martírio e estaria livre! Livre desse cárcere infame que deprimia horivelmente o seu moral e o tornava mau, como só o fora uma única vez em sua vida. Quando matara um seu semelhante.”⁵⁶³

Em 1925, Michel Trad, que havia sido condenado pelo crime de assassinato de Elias Faraht no ano de 1908, escrevia *As evasões célebres da Cadeia Pública de S. Paulo*,⁵⁶⁴ em que relatava, sob a forma de pequenas novelas, algumas fugas da cadeia. “Os romances da realidade”, definição da obra dada pelos editores, eram uma forma de Michel Trad comentar as suas impressões sobre fatos ocorridos na cadeia da avenida Tiradentes. Com exceção da primeira história – “Noite Trágica” – as outras versavam sobre episódios que ocorreram na segunda década do século XX, período em que Michel Trad esteve preso.

Embora contasse a história de outros presos, os editores inseriam as narrativas como “um livro, que, sem ser autobiográfico, reflete nas suas páginas um mundo de emoções e de sensações que em parte define a personalidade psíquica do autor”. Para eles, Michel Trad, “quase que involuntariamente na narrativa desses fatos, foi revelando o seu modo de sentir e de pensar.”⁵⁶⁵ Ao longo das narrativas, ele se posicionava como um narrador distante dos acontecimentos cotidianos da cadeia, quase como um estudioso do meio. Na última novela – “Tiro certo” – fazia uma análise do sistema carcerário, que considerava ineficiente:

⁵⁶² Michel Trad. *As evasões célebres da Cadeia Pública de S. Paulo*. “Os romances da realidade”. São Paulo: A. Tisi & Cia. Editores, 1925, p. 191.

⁵⁶³ *Idem, ibidem*, p. 242.

⁵⁶⁴ Nos periódicos e romance sobre o “crime da mala” a citação do nome do culpado pelo crime variava: Michel, Miguel, Traad, Trad. Utilizarei a grafia presente no livro autografado pelo autor: Michel Trad.

⁵⁶⁵ “Aos leitores”. Em Michel Trad. *Op. cit.*

“É por isso que, não obstante os esforços da polícia e da justiça, a gangrena da criminalidade se alastra em São Paulo de uma maneira espantosa. Porque não se encontrou o modo de lhe apagar o foco mais virulento: a Cadeia. É para ali, que deveriam convergir todos os esforços. É naquele viveiro pustulento, que deveriam ser empregados os desinfetantes mais poderosos. É ali que deveria ser feito o saneamento mais eficaz.”⁵⁶⁶

Como um autêntico higienista, Michel Trad constrói a imagem da Cadeia Pública como um corpo infectado. Considerando-a como um “viveiro pustulento”, ao longo dos episódios narrados e das descrições dos presos e guardas, concluía que na cadeia nasciam novos criminosos pela facilidade de alastramento da criminalidade naquele meio favorável. Ao propor um “saneamento mais eficaz” voltava-se ao “tempo de sobra” que os presos tinham para “criarem amizades” e “formarem quadrilhas”⁵⁶⁷ – dada as condições propícias, onde “o vício é elevado à virtude, o crime é tido como heroísmo.”⁵⁶⁸

O famoso preso pensava nos companheiros de prisão como objeto de estudo. Essa atitude de reserva e a imagem de homem misterioso seria, em grande medida, a responsável pelo sucesso que Michel Trad conquistou na época do crime, mesmo sendo acusado de um assassinato considerado brutal. “O crime da mala” de 1908 teve repercussão distinta daquele que ocorrera mais de 30 anos antes e tinha como personagens principais Maria da Conceição e o desembargador Pontes Visgueiro. As *Evasões célebres* apenas reforçava uma imagem que já era presente na época do crime.

“Um tiro certo” conta a história de Verdotti que fora preso por agressão e cumpriria apenas 4 meses de reclusão em 1914. Ele dividia cela com Antonio Zucchini, um espanhol “perigosíssimo”, pois possuía “todos os requisitos necessários a um delinqüente completo”, ou seja, era “insinuante, loquaz, serviçal”.⁵⁶⁹ Verdotti era carroceiro, profissão que lhe proporcionava olhos favoráveis de Zucchini – para ele era um grande ganho a convivência de um carroceiro para transportar as mercadorias roubadas. As amizades feitas na cadeia, conforme o narrador, visavam interesses mesquinhos e voltados ao crime. Trad não registrava nenhuma simpatia pelos “que atentam contra a propriedade”:

“São indivíduos perigosíssimos. Pois nada no seu aspecto denota a delinqüência de que são possuídos. Insinuantes, não raramente dotados de alguma

⁵⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 285.

⁵⁶⁷ *Idem, ibidem*, pp. 281-2.

⁵⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 280.

⁵⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 290.

instrução, sabem ganhar a confiança dos inexperientes, que uma falta qualquer, ou a fatalidade, lança entre eles.

Sabe-se quão pernicioso é, especialmente aos jovens, a convivência na vida livre, com um desses indivíduos. É fácil, portanto, imaginar-se o que deve ser a convivência no cárcere com toda uma multidão deles. Vê-los todos os dias; ouvi-los a toda hora; beber, minuto por minuto o veneno sutil que sabem fazer distilar no ânimo de uma consciência ainda em formação, com a narrativa entusiástica das proezas praticadas, com a descrição das venturas gozadas, dos prazeres fruídos...

É a apologia do crime e do vício. Feita com a mesma linguagem de que se servem os outros para decantar a virtude.

Há infelizes que, depois de algumas semanas de estadia nesse ambiente, começam a sentir-se humilhados, por não terem nada de interessante a contar. Por não poderem estar à altura dos seus companheiros de prisão. Por terem ido parar ali, por um vulgar fermento leve ou por um insignificante defloramento.”⁵⁷⁰

Trad assumia um distanciamento ao avaliar a Cadeia Pública, como se ele estivesse naquele espaço apenas para emitir uma análise crítica do meio.⁵⁷¹ Ao assumir essa postura, criava uma determinada auto-imagem: era um preso que não se deixava levar pelo “vício”, pelo “veneno sutil” daqueles presos “perigosíssimos” que, para ele, eram aqueles que, de fato, infringiam as leis por atentarem contra a propriedade: os “quadrilheiros”, ou os “profissionais do roubo, do furto, do estelionato etc”.⁵⁷²

Embora a sua rotina fosse a convivência com os companheiros, apresentava-se como o criminoso solitário e escritor: desde o pequeno gabinete de trabalho instalado na Cadeia Pública para a escrita do “Mon journal”⁵⁷³ ainda no mês de setembro de 1908 e publicado pelos periódicos, às *Evasões célebres da Cadeia Pública de S. Paulo* e ao próximo volume editado pelos mesmos editores – *A revolução de Julho vista da Cadeia* (com anúncio no final de *Evasões...*).

Talvez lamentasse o seu “destino”⁵⁷⁴ através das histórias de outros presos, escrevendo uma narrativa quase autobiográfica, como diziam os editores, o que pode ser visualizado por citações similares àquelas feitas no início do capítulo. Posicionava-se como um homem que cometera uma única falta e que, portanto, não se considerava um verdadeiro criminoso, como aqueles que reincidiam em seus crimes e passavam a ser freqüentadores assíduos da Cadeia Pública. Mesmo cumprindo uma pena longa, Michel Trad identificava-se com a imagem do

⁵⁷⁰ *Idem, ibidem*, pp. 282-3.

⁵⁷¹ Em especial no final da narrativa – entre as pp. 281-290 – detinha-se sobre os males da cadeia.

⁵⁷² *Idem, ibidem*, p. 282.

⁵⁷³ Diário escrito por Michel Trad enquanto esteve preso.

⁵⁷⁴ “Acaso” e “destino” foram termos utilizados ao longo de *Evasões célebres...* Como exemplo, ver pp. 161, 173, 191, 301. O “acaso” está em uma das citações iniciais.

bom moço, escritor, simpático, elegante e dono de um segredo irrevelável que fez com que, de maneira equívoca, as provas do assassinato de Elias Faraht se voltassem contra ele. Essa situação de mistério ao redor das suas ações criou um efeito de extrema sensação.

Michel Trad confessou, depois de uma versão em que não tivera nenhuma participação no crime, que era o responsável pela morte de Elias – que foi encontrado estrangulado e mutilado dentro de uma mala no pacote francês *Cordillère*. Ele tinha a intenção de jogar a mala ao mar, enquanto o vapor fazia a viagem de Santos ao Rio de Janeiro, mas foi pego em flagrante por um marinheiro, Jean Joachin, que desconfiara da enorme e pesada mala assim que ela foi conduzida ao vapor, pois exalava um “mau cheiro”. Segundo notícia de *O Comércio de São Paulo* – que recorre a uma narração com recursos de narrativas ficcionais de crime – Jean Joachin espreitava o suspeito passageiro que era o dono da estranha mala com “vago cheiro de carne apodrecida”. Conforme informação do passageiro ao marinheiro, algumas latas de sardinhas se abriram dentro da mala e passaram a exalar o mau cheiro.⁵⁷⁵

O Comércio de São Paulo exibia em destaque na primeira página o título: “Horrível estrangulamento. Morte trágica de Elias Faraht. Detalhes e informes sobre o crime sensacional”.⁵⁷⁶ As notícias ao redor do crime acompanhavam cada detalhe da investigação e ocupariam quase três páginas desse jornal durante todo o mês de setembro. *O Estado de São Paulo* também publicava notícias sob o título “Crime espantoso”. Diários do Rio de Janeiro, assim como o *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Comércio* seguiam o mesmo procedimento e faziam tiragens extras que se esgotavam rapidamente.⁵⁷⁷ As inúmeras fotografias, que acompanhavam as reportagens, mostravam a mala, o cadáver, a vítima antes da morte, o assassino e outros envolvidos no caso: os irmãos de Elias, sua esposa (que teria um papel importante ao longo do inquérito); como também a fachada da fábrica de calçados de Faraht, a loja em que foi comprada a mala e muitas outras imagens ao longo das reportagens.

O Comércio de São Paulo exemplifica adequadamente como eram escritas algumas reportagens. Com efeito, as narrativas tinham um contorno realista,⁵⁷⁸ aproximando-se da forma literária que caracteriza as narrativas ficcionais de crime até o momento. Portanto, havia

⁵⁷⁵ *O Comércio de São Paulo*, São Paulo, 06.09.1908.

⁵⁷⁶ A grafia do nome variava entre Farah e Faraht.

⁵⁷⁷ “Sucederam-se as edições dos jornais, que as aumentaram consideravelmente, para poder atender a constante procura desde as primeiras horas do dia.” *O Comércio de São Paulo*, São Paulo, 06.09.1908.

⁵⁷⁸ Refiro-me à discussão já feita no primeiro tópico deste capítulo – “Os romances de sensação ingleses.”

muitas doses de drama e sensação e construção narrativa que se remetia à plausibilidade histórica. Ora, nada mais adequado que descrever um crime que acabou de acontecer, acompanhando de perto o seu desfecho. Além dos comentários acerca da personalidade do criminoso e da brutalidade do crime, a notícia tentava se aproximar da forma como os eventos *efetivamente* se desenrolaram. Com isso, havia a reprodução de possíveis diálogos entre o passageiro e os marinheiros, logo que o primeiro embarcava a mala suspeita no paquete francês. Da mesma forma, ou seja, tentando realizar uma narrativa que contasse como o episódio “realmente ocorreu”, a cena em que o passageiro estava prestes a lançar a mala ao mar era repleta de suspense e sensação. Escondido, o marinheiro acompanhava os passos de Trad:

“O rapaz vinha devagar, olhando os lados. E insensivelmente se foi aproximando da mala um pouco. Limpou a face com um lenço de seda, que estava perfumado, ergueu-se, experimentou o peso.

A mala era pesada. Dois homens tinham custado a carregá-la.⁵⁷⁹ O jovem, porém, conseguiu puxá-la. E foi puxando, puxando...

Chegou assim até à amurada. Jean Joachin sentiu o coração bater.

De repente, o rapaz, juntando todas as forças num ímpeto violento, agarrou a mala com duas mãos e tentou levantá-la até à amurada.

Mas, neste momento, o marinheiro Jean Joachin saltou da treva.

- Bandido!”⁵⁸⁰

Logo em seguida, os dois homens “se atracaram” e o marinheiro, ao mesmo tempo em que lutava heroicamente com Trad, gritava por ajuda. Com a chegada do comandante, outros marinheiros e alguns passageiros, o rapaz foi detido e a mala aberta:

“Um bafo pestilento evaporou-se, estonteante, ao mesmo tempo, que os circunstantes, davam um grito de horror!

A mala continha um cadáver!

Era o cadáver de um homem.

Reconhecia-se isso pelos seus trajes.

Estava, porém, horripilantemente deformado, todo mutilado.

A cabeça decepada.

Para caber na mala foi preciso ser amassado e socado.

Tratava-se pois de um crime horrendo, com circunstâncias trágicas.

O encontro sinistro do quadro fúnebre causou grande sensação a bordo.”⁵⁸¹

⁵⁷⁹ A mala pesava 99 kg. *O Comércio de São Paulo*, 06.09.1908.

⁵⁸⁰ *Idem, ibidem.*

⁵⁸¹ *Idem, ibidem.*

A situação do cadáver na mala é bastante similar àquela em que foi encontrado o cadáver de Maria da Conceição. Porém, neste ano de 1908, os sentidos eram ampliados e a cena bem mais dramática. De fato, a diferença dos locais em que se revelavam o crime – no quintal do desembargador e durante a trajetória de um pacote – poderia criar a impressão de que o segundo evento era mais dramático. Porém, é indispensável notar que na descrição do jornal não se necessitou do recurso utilizado mais de 30 anos antes: neste caso, não havia o emprego do relato pormenorizado da autoridade policial.

Uma maior flexibilidade nas formas de criar sensação incidia para uma diversificação do apelo narrativo, ou seja, o crime que ocorreu *de fato*, não precisava fazer referência a um arcabouço fornecido pelos meios oficiais de investigação. A reportagem – que também partia do inquérito policial – não necessitava da referência explícita à fonte para exibir um quadro mais real (e sensacional) à cena. A construção de diálogos e os momentos de suspense gerados pelo confronto entre o marinheiro e o rapaz que, no tempo da narrativa romanesca criada pelo jornalista, ainda *não era* Michel Trad, transformavam completamente a forma de se referir ao crime.

A maior dramaticidade gerada por essa forma de narrar exibia mais sensação à situação da descoberta do cadáver. As mudanças em relação às notícias de crime foram consequência de um processo bastante próximo da escrita de narrativas ficcionais de crime que, como já vimos, devia muito à transmissão de situações que “realmente ocorreram” ou que, ao menos, eram verossímeis. Neste ano de 1908, realidade e ficção pareciam se mesclar com mais vigor. Isso não era empecilho para que a história narrada estivesse no espaço destinado às notícias.

Apesar da divisão entre espaço para obras ficcionais e notícias cotidianas, ao se deparar com algumas notícias, como as que cercavam os crimes, nota-se que os recursos estilísticos utilizados pelos jornalistas eram muito parecidos com aqueles que circundavam os romances de rodapé. O caráter de “informar”, primordial às notícias de crime, não era menos informativo por se remeter a determinadas formas de narrar que caracterizavam narrativas ficcionais. Esse jogo narrativo estava misturado, na mesma notícia, ao jornalismo grave e sisudo de comentários sobre o crime. Porém, ao descrever os eventos, os romances de rodapé continuavam dando o tom da reportagem. Mesmo quando se tratava de realizar diligências,

muitas das quais supostamente acompanhadas por repórteres.⁵⁸² A característica estilística que permeava as notícias era construída era devedora das inúmeras narrativas ficcionais de crime.

Assim que o vapor chegou ao Rio de Janeiro, Michel Trad foi preso e a mala com o cadáver detida. A explicação sobre a condição suspeita em que se encontrava no vapor francês foi escrita em francês, língua que sabia fluentemente. Conforme descrição do jornal, Trad “pôs-se a escrever em excelente letra comercial, sem riscar”.⁵⁸³ A sua explicação não revelava satisfatoriamente as perguntas da polícia marítima, pois, de acordo com o rapaz, os culpados eram dois italianos que estavam incumbidos de matar Elias Faraht e o obrigaram a se envolver: desde a compra da mala com uma caixa de zinco ao embarque no pacote, com a intenção de jogá-la ao mar foram ações feitas sob ameaças dos italianos. A morte de Elias, ocorrida em seu quarto (endereço de onde a mala foi levada à Estação da Luz) não foi perpetuada por ele: quando chegou, os dois italianos já estavam com o cadáver dentro da mala e ele não sabia dizer como entraram no local. Portanto, nada sabia sobre como se desenrolaram os fatos até o assassinato de Elias Faraht.

A história não poderia ser comprovada, já que Trad não sabia o nome dos italianos, onde encontrá-los, mal sabia descrevê-los e não possuía nenhuma outra informação. Todas as pistas levavam ao fato de que o próprio Trad havia cometido o assassinato. Segundo *O Comércio de São Paulo*, ele ainda dizia no primeiro interrogatório que pretendia se suicidar, mas desistiu e “encara a vida com desprezo”, pois, de acordo ele, “que me importa viver ou morrer?”⁵⁸⁴ Houve a abertura de inquérito policial no Rio de Janeiro (onde foi realizada a autópsia e os primeiros interrogatórios), em Santos e São Paulo.

Michel Trad tinha 23 anos.⁵⁸⁵ Conforme as notícias, aqueles que o conheceram não acreditavam que ele seria capaz de cometer o crime: “Inteligente, falando corretamente vários idiomas, tipo simpático e insinuante, fácil ser-lhe-ia conseguir vantajosa colocação, caso chegasse a de tal necessitar”.⁵⁸⁶ Em São Paulo havia sido guarda-livros de Elias, que se tornara seu “protetor”. Ele havia passado quase toda a infância em Paris e depois começara a trabalhar

⁵⁸² Sobre o tema ver o meu mestrado, especialmente o capítulo 2. Ana Gomes Porto. *Op.cit.*.

⁵⁸³ *O Comércio de São Paulo*, 06.09.1908.

⁵⁸⁴ *Idem, ibidem*.

⁵⁸⁵ Há notícias que dizem 23 anos e outras, 20 anos. A maioria se refere à idade de 23 anos.

⁵⁸⁶ *O Comércio de São Paulo*, 06.09.1908.

na casa comercial que Elias Faraht possuía naquela cidade.⁵⁸⁷ Como informava a *Gazeta de Notícias*, a sua educação foi feita “às expensas do assassinado”⁵⁸⁸ e ele chegara ao Brasil em junho de 1908. No momento do crime possuía uma sociedade com José Faraht, irmão da vítima, financiada pelo próprio Elias. Ambos tinham alugado uma sala que funcionava como escritório na rua Boa Vista, nº 39 – casa com quatro portas que davam entrada a diversas salas. Trad ainda alugava outra sala, que era o seu quarto.

Trad havia sido a pessoa que fora à polícia comunicar o desaparecimento de Elias. Portanto, era expressiva a calma e frieza que fizera conduzir as buscas em torno do desaparecimento de Elias tornando-se, segundo as folhas, solidário aos irmãos e à esposa de Elias enquanto planejava o desaparecimento do cadáver. Esse mesmo comportamento era ressaltado logo após a sua prisão no Rio de Janeiro. Segundo um jornal, o “assassino feroz” recusara o alimento no dia seguinte ao interrogatório, mas passara a “noite calmo, dormindo bem como se nada lhe tivesse acontecido”⁵⁸⁹

No momento em que a mala foi aberta, logo na manhã do dia seguinte à chegada do vapor ao Rio de Janeiro, “desde cedo os curiosos começaram a afluir em frente ao necrotério público.” Notava-se uma grande concorrência da colônia síria, já que Faraht e Trad eram sírios.⁵⁹⁰ Novamente, o “mau cheiro que exalava da mala” seria foco de descrições minuciosas, que impressionaram todos os presentes, à exceção de Trad:

“Uma impressão dolorosa colheu todos os circunstantes.
Só Michel Trad, o autor, assistia impassível ao desmanchar lento da sua obra.
Com um lenço encostado às narinas fugiu do suplício do mau cheiro.
Um esforço mais do Vale [funcionário do necrotério] e a tampa saltaria. A mala estava aberta.
Uma onda de gases nauseantes envolveu os curiosos. Alguns cheiravam bolinhas de naftalina.”⁵⁹¹

Ao longo das reportagens sobre o “crime espantoso”, Trad foi se transformando em um homem, de certa maneira, excêntrico. Como mentor e executor do crime havia a relação inicial

⁵⁸⁷ As informações sobre o passado de Michel Trad variavam. *O Estado de São Paulo*, por exemplo, diz que ele veio ao Brasil no início do século XX para “tentar a vida” e que conheceu Elias Faraht em São Paulo. Porém, estivera em Paris por algum tempo e depois retornou ao Brasil. O jornal diz que voltou à Beirute por causa de seu pai e que fez escalas em Bordeaux, Paris e Marselha. A história de *O Comércio de São Paulo* é bem mais trágica. *O Estado de São Paulo*, 17.09.1908.

⁵⁸⁸ *Gazeta de Notícias*. Apud *O Comércio de São Paulo*, 06.09.1908.

⁵⁸⁹ “Telegramas”. *O Comércio de São Paulo*, 06.09.1908.

⁵⁹⁰ *O Comércio de São Paulo*, 07.09.1908.

⁵⁹¹ *Idem, ibidem*.

com uma “fera”,⁵⁹² porém, em vista de uma possível informação irrevelável que poderia, talvez, inocentá-lo, mas que ele fazia questão de manter secreto tornava-o um homem menos cruel. Colaborava para essa imagem a inverossímil história dos italianos (que não tinha confirmação alguma) e que poderia indicar uma forma de desvio da atenção para o verdadeiro mistério, que ele mantinha guardado. Alguns dias depois, *O Comércio de São Paulo* exibia comentários acerca da postura de Trad. De acordo com o repórter, “a calma deste homem escondeu coisas importantes que o autorizam a proceder desta forma”.⁵⁹³ O envolvimento da esposa de Faraht, a italiana Carolina, ainda incrementaria mais o mistério ao redor de Trad e começava a conceder-lhe certa simpatia.

Havia uma opinião geral de que os “compatriotas do assassino” suspeitavam da cumplicidade da esposa. Segundo a “colônia síria”, Trad possuía um “amor imenso” pela esposa de Faraht, que sempre fora muito cortejada e de quem o marido tinha “excessivo ciúmes”. Portanto, o móvel do crime teria relação com essa “imensa paixão” que o rapaz nutria pela moça:

“- Era corrente, assegurou-nos alguém, que Michel Trad vivia apaixonado por Carolina, que não desconhecia isso. Vendo a impossibilidade de converter em realidade tudo quanto anelava, resolveu a morte de Elias. E quando a teria resolvido? Do modo como foi morto Faraht é lícito concluir que o seu assassino de há muito premeditara o crime. O artil de que se serviu o criminoso para atrair a vítima para o local onde a trucidara; a compra da mala na casa de M. Serafim de Moura, da ladeira Porto Geral; o fato do cadáver estar coberto de fitas de madeiras e tiras de papéis, tudo isso é prova o bastante de que o crime fora calma e premeditadamente estudado, tendo sido previstos todos os incidentes que pudessem evitar a perpetração do delito”.⁵⁹⁴

A partir das primeiras insinuações acerca da paixão por Carolina, surgiam fatos que provavam que ela e Michel Trad, ao contrário do que declarara a moça, tinham relações próximas. Assim que essas conjecturas passaram a ser consideradas, Trad confessava que cometeu o crime, afirmando que não tinha nenhum cúmplice. A confissão ocorreu depois de uma conversa em francês com Carolina – que foi alvo de inúmeras críticas à polícia paulista,

⁵⁹² “A brutalidade deste delito reduz o seu autor à ínfima espécie, revela a hórrida perversidade de uma alma vil e miserável. Não importa saber os motivos que transformaram o criminoso em uma fera, que suprimia a vida de um homem, para que desde logo se classifique o assassino entre o número dos piores bandidos que, em forma de gente, tem vivido no seio da sociedade humana.” *O Comércio de São Paulo*, 05.09.1908.

⁵⁹³ *O Comércio de São Paulo*, 14.09.1908.

⁵⁹⁴ *Idem*, 07.09.1908.

pois os guardas que estavam na sala não entendiam a língua francesa.⁵⁹⁵ Segundo as notícias, a partir de então, era um crime passional, decorrência da “paixão que o perdeu irremediável e tristemente!”⁵⁹⁶ Apesar das conjecturas ao redor do móvel do crime, Trad nunca chegaria a confessar o motivo do assassinato.

Conforme *O Estado de São Paulo*, citando as palavras do 1º delegado no ofício anexado ao “volumoso” inquérito entregue ao Juiz da 1ª Vara Criminal, “D. Carolina Faraht teve com Michel Trad colóquios amorosos e trocas de cartas que, entre senhora casada e moço solteiro, nos termos em que são escritas, não deixam dúvidas a respeito das relações entre os dois.”⁵⁹⁷ Esse jornal publicava as notícias do crime como *Notícias Diversas*, fornecendo amplo espaço aos comentários acerca do caso. A reportagem de *O Estado de São Paulo* era bem mais referenciada às palavras do delegado do que as notícias de *O Comércio de São Paulo*. Mesmo assim, eram visíveis os recursos narrativos similares à outra folha paulista, com a peculiaridade de se formarem mais imbricados no discurso policial.

É inegável notar uma disputa étnica ao longo das inúmeras notícias sobre o crime. Se a paixão por Carolina “perdeu Michel Trad”, como diziam alguns membros da colônia síria, também havia um consenso de que Elias Faraht fizera uma má escolha ao se casar com a italiana Carolina: “um grande número de compatriotas de Elias Faraht não esconde a sua hostilidade à senhora que o infeliz negociante sírio fora buscar para companheira a uma coletividade estranha à sua.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Segundo o 1º delegado, defendendo as críticas feitas ao encontro, a permissão do colóquio entre Trad e Carolina tinha como finalidade provar que os dois estavam de comum acordo em relação ao assassinato: “Foi justamente o que desejava a polícia, conseguir e provar, quando consentiu o colóquio em presença de quatro soldados que não sabiam francês, é verdade, mas circunstância que ignoravam os acareados e de que não podiam ter certeza, principalmente quando o francês é corrente entre nós e que há a instruir a força pública, há mais de dois anos (...)” *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11.09.1908 (Reprodução do ofício que acompanha o inquérito entregue ao juiz da 1ª Vara Criminal pelo 1º delegado, pedindo a prisão preventiva de Michel Trad e Carolina Faraht). Segundo Michel Trad, em entrevista ao *O Estado de São Paulo*: “- Se essa conversa tinha caráter íntimo, como é que o senhor não recebeu que alguns dos soldados a pudesse compreender? – Qual! Olhei-lhes para a cara e vi logo que nenhum deles podia saber francês.” *O Estado de São Paulo*, 18.09.1908. A cena deu vazão a gravuras publicadas no jornal e reiteradas no livro de João Rodrigues Guião (Ruy Flavio). *Memorial de um Morto, história de um criminoso*. Ribeirão Preto: Casa Beschizza, 1909.

⁵⁹⁶ *O Comércio de São Paulo*, 09.09.1908.

⁵⁹⁷ *O Estado de São Paulo*, 11.09.1908. Em julho de 1908, Trad, Faraht e sua esposa passaram uma semana em Santos. Elias Faraht ausentou-se por um dia e Carolina ficou com Trad fazendo-lhe “confidências sobre sofrimentos na vida da família”. Segundo o “Relatório do dr. João Baptista de Souza, 1º delegado”. *O Estado de São Paulo*, 17.09.1908. Ainda nesse mesmo dia, comentava-se sobre as cartas que foram encontradas no quarto de Michel Trad, dirigidas ao “Mr. Dart” e sem assinatura.

⁵⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 16.09.1908.

O marido de Carolina era dono de uma fábrica de calçados em que trabalhavam muitos italianos. Ao comentar sobre o testemunho de Filomena, irmã de Carolina, a reportagem não deixa de notar que ela e seu marido tinham um armazém de secos e molhados à rua Anhangabaú, 2B e que, no momento do testemunho, estavam presentes vários italianos, “empregados da fábrica de calçados Faraht.”⁵⁹⁹

Por certo, ressaltar que a bela italiana havia “perdido” o jovem rapaz sírio era uma forma de isentá-lo da culpa pelo assassinato. Essa era uma das questões que norteavam as indagações da imprensa. No único romance encontrado sobre o caso, a disputa entre italianos e sírios é foco de grande parte da narrativa. Assim, a mãe e o pai de Carolina (no romance, Stella), ambos operários, estimulavam a moça (ainda com 17 anos) a se casar com Elias, pois era um homem rico.⁶⁰⁰ Apesar disso, após o casamento os momentos de tensão entre italianos e sírios – centrados, em grande parte, no comportamento dos familiares de Elias – eram intensos. A certa altura, a mãe de Stella (Carolina) comenta que eles eram “gente de má índole”⁶⁰¹

O Comércio de São Paulo comentava algumas cartas de leitores que simpatizavam com Michel Trad⁶⁰² e sempre sob o título “Horível estrangulamento”, trazia os comentários “das ruas”: “Pelas ruas o caso é discutido e comentado e... na cadeia, Trad, sempre enigmático e calmo, continua a ser visitadíssimo, achando que não vale a pena ligar importância ao estrangulamento, pois ‘a verdade aparecerá mais tarde’”. Rocca e Carletto, “especialistas em estrangulamento”, achavam Michel Trad “extraordinário”.⁶⁰³ e o repórter acrescentava: “(...) os jornais são devorados e... guardados cuidadosamente. Também não é para menos: um estrangulador elegante, entrevistado por jornalistas e por advogados; apreciado e enaltecido pelos famigerados Rocca e Carletto merece bem isso.”⁶⁰⁴

Ao menos dois jornais conseguiram entrevistá-lo. O *Al-Meizan*, periódico direcionado à colônia síria, e *O Estado de São Paulo*. A característica de distanciamento que sobressai em *Evasões Célebres...* já era presente nesse momento. A imagem de Michel Trad nos periódicos era caracterizada por um frieza diante dos importantes fatos que o colocavam como o

⁵⁹⁹ *O Comércio de São Paulo*, 07.09.1908.

⁶⁰⁰ João Guião. *Memorial de um morto...*, pp. 17-24.

⁶⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁶⁰² Ver os dias 13 e 22 de setembro de 1908 de *O Comércio de São Paulo*.

⁶⁰³ *O Comércio de São Paulo*, 21.09.1908.

⁶⁰⁴ *Idem, ibidem*, 22.09.1908.

assassino terrível de Elias Faraht, como se ele não estivesse envolvido. Nas entrevistas sobressai certo mistério em torno da “verdade do crime”. A recusa de Michel Trad em esclarecer o móvel do crime era a peça central naquele caso sensacional. Como transparece em ambas as entrevistas, ele não tinha nenhum interesse em procurar um advogado de defesa e voltava-se para o mesmo ponto, ou seja, de que havia um segredo que ligava todos os fatos, o qual ele não revelaria:

“- E com relação ao crime que lhe imputam, não trata de encaminhar desde já a sua defesa?

- Não vejo necessidade disso. Já recebi inúmeras ofertas de advogados. Vejo que estes se preocupam mais com a minha sorte que eu mesmo. A minha defesa faz-se em quatro palavras e o que eu tenho a dizer será uma verdadeira surpresa, quando estiver em presença do juiz.

- Mas o senhor tinha confessado à polícia que havia estrangulado Elias Faraht.

- Mentira pura. O que eu confessei é o que eu escrevi, com o meu próprio punho, na polícia do Rio. Isso sim, sustento. Em relação ao resto, se a polícia daqui só usara da mentira, era justo que eu lhe retribuísse mentindo também. Depois eu precisava de ver terminada essa comédia em que tinham envolvido a sra. Carolina. O primeiro delegado quis se mostrar muito atilado, muito perspicaz, mas com toda a sua finura não fez mais do que tornar obscuro o processo.”⁶⁰⁵

No dia 19 de setembro, um dia após essa entrevista, *O Comércio de São Paulo* publicava a notícia de que Elias Faraht estava vivo e alguns o viram disfarçado de padre.⁶⁰⁶ Os jornalistas questionavam se era possível a fuga de Elias Faraht, decorrência das suas dívidas:

“- Sabe, dizemos-lhe, que correm aí boatos de que Faraht está vivo, escondido em Buenos Aires?

- Riu-se. E depois:

- Não sei.

- Mas o senhor não reconheceu no cadáver que estava dentro da mala o seu amigo Elias?

- Não reconheci. A mala sim.”⁶⁰⁷

As respostas eram evasivas e transparecia a calma do acusado. De certa forma, era como se ele dispusesse de uma total indiferença em relação à sua situação, atitude que envolvia o crime brutal em um mistério e aumentava a curiosidade daqueles que acompanhavam o caso. A publicação do seu diário, de certo modo, voltou ainda mais a atenção ao estranho suspeito, que parecia participar ativamente da construção de uma

⁶⁰⁵ *O Estado de São Paulo*, 18.09.1908.

⁶⁰⁶ *O Comércio de São Paulo*, 19.09.1908.

⁶⁰⁷ *O Estado de São Paulo*, 18.09.1908.

determinada imagem ao seu redor. Escrito desde o dia 3 de setembro, dia do embarque no *Cordillère*, Trad detalha as impressões dos eventos que se desenrolaram desde então. A publicação pelos jornais sob o título “Meu diário” (ou “Mon Journal”) começava pouco tempo depois.

O primeiro dia narrava o embarque no paquete francês. Além da confissão de que pretendia se desfazer da mala com o cadáver do seu amigo e protetor, o que mais impressiona nesse dia e nos seguintes, é o seu posicionamento como um homem distinto, diferenciado. Ao longo do diário, nota-se que Trad se refere a si mesmo como superior e o comentário em relação àqueles que o cercam está no sentido de fixar essa posição. Assim, analisava a imprensa, a polícia e os curiosos que se impressionaram com o crime.

Logo após a infrutífera tentativa de jogar a mala ao mar, Trad era preso em uma cabine, guardada por uma sentinela “armada até os dentes”:

“(…). Nesta situação interessante, eu ria comigo mesmo de tais precauções. Os passageiros vinham passar à frente do meu beliche de luxo, e gentis passageiras pediam à sentinela para tomar cuidado para que eu não fugisse. Estou certo de que nessa noite muitas passageiras não puderam dormir de medo que eu fosse assassiná-las em seus leitos. Enfim, vem a manhã e oferecem-me queijo e uma banana para meu regalo. Comi-os com apetite, porque tinha necessidade de readquirir forças. Logo chegamos ao Rio.

Esqueci-me de um fato interessante:

Quando eu estava encerrado no beliche, ouvi uma senhora dizer aos passageiros: - ‘Não repararam que ele tinha mesmo uma cara de assassino?’. Este belo pensamento me fez rir, e eu pensava comigo mesmo nessas mulheres, a quem se mostrava a fotografia da vítima e que, julgando que era o assassino, gritava: ‘ – Que catadura horrível. Se eu me encontrasse com ele na rua, não dormiria a noite inteira! Não estão vendo como tem o ar feroz?!’.

E, entretanto, era o retrato da própria vítima!”⁶⁰⁸

A ironia é evidente no diário escrito por Trad. Com efeito, o comportamento distante e a frieza em relação aos acontecimentos ganhavam uma dimensão maior pelas palavras do próprio acusado. A referência a uma possível confusão gerada por uma senhora que confundia vítima e acusado, concedendo ao primeiro um “ar feroz”, incide para o fato de que avaliar um criminoso pelas suas características físicas não resultaria, necessariamente, em conclusões acertadas. Em paralelo à crítica do reconhecimento de criminosos, Trad floreava as suas palavras e fornecia ênfase ao seu crime. “Meu diário” era mais uma peça literária do que o

⁶⁰⁸ “Meu diário”. 03.09.1908. *O Estado de São Paulo*, 22.09.1908. Havia a reprodução de vários dias do diário em um dia de jornal.

diário de um criminoso. A sua publicação nos periódicos realça essa característica e amplia o efeito sensacional do caso, que já era destacado pelo título da notícia, ao menos em *O Comércio de São Paulo* – “Um crime sensacional”.

Em outros dias do diário, que acompanham os eventos seguintes, aquilo que mais chama a atenção é o mistério em torno do móvel do crime. Esse segredo que Michel Trad negava-se a revelar era enfatizado ainda mais e, ao longo dos dias, crescia certa simpatia com a situação do acusado. Em São Paulo, Michel Trad permaneceu na Repartição Central da Polícia até a transferência para a Cadeia Pública. Um dia após a confissão de que foi o único responsável pela morte de Elias Faraht, Trad anotava em seu diário que estava satisfeito com a sua ação da véspera e sentia-se, inclusive, “alegre”.⁶⁰⁹ Revoltava-se, porém, com o fato da exigência dos motivos do crime, assim como com o envolvimento de Carolina. Segundo Trad, não importaria os motivos pelos quais assassinou Faraht:

“Confessei o meu crime com todo o seu horror e com as suas menores circunstâncias.

Confessei a minha premeditação para cometê-lo; confessei, igualmente, que não tenho nenhum remorso de o haver cometido.

Não é somente isto: eu mesmo estou satisfeito comigo mesmo, porque o meu coração aprova o que eu fiz e a minha consciência está tranqüila.

Depois da agravação do meu caso por uma confissão tão franca, não se está ainda satisfeito. Que se quer de mim mais? Saber o móvel do crime? Certamente. Mas não, já falei bastante, o resto pertence-me.”⁶¹⁰

Trad não aparentava a menor indignação com a sua prisão. De fato, como dizia em outro momento do diário: “para que chorar e protestar?”⁶¹¹ Ele desejava a sua condenação e já se acostumava a ela, resignado. Fixava-se a imagem de um homem recluso, porém, sem arrependimentos; possuidor de um segredo irrevelável que justificava o seu ato e apaixonado pela mulher do homem que trucidara brutalmente; elegante e instruído, além de musculoso e forte; frio e com uma tranqüilidade espantosa, mas capaz de assassinar o seu amigo e protetor. Assim, passaram-se os meses. Michel Trad esperava o julgamento na prisão e se conformava com isso. Como dizia em *Evasões célebres...*, o acaso “brinca com todos nós”.

No final de 1908, Enrico Ferri vinha ao Brasil para uma série de conferências. Na segunda conferência (publicada pelo *O Comércio de São Paulo*) dizia que o “delito” era um

⁶⁰⁹ “Meu diário”, 09.09.1908. *O Estado de São Paulo*, 22.09.1908.

⁶¹⁰ “Revelações”, 11.09.1908. *Idem, ibidem*.

⁶¹¹ *Idem, ibidem*, 10.09.1908. *Idem, ibidem*.

“fenômeno humano” e que “delitos e delinqüentes existem e existiram em todos os tempos.”. Apesar disso, afirmava que “o crime é uma manifestação de uma anomalia que o organismo humano traz desde o nascimento ou que adquire por doença com a complicação do meio”. Porém, mesmo com esta especificação:

“(…) o grande desenvolvimento da imprensa acentua os crimes, narrando esta até com exagero o suicídio ou o assassinato. Os delinqüentes interessam a sociedade mais que os homens de bem. Ao passar pelas ruas mostramos interesse em ver um indivíduo que cumpriu a pena de dez anos por ter cometido um assassinio ou um grande furto – e voltamos o rosto a um industrial honesto.”⁶¹²

Ferri não apenas mostrava que o crime era foco de inúmeras notícias, as quais, na maioria das vezes, não levavam um “ensinamento” às pessoas. A repetição, já vista em *Os estranguladores do Rio* e enfatizada no início das reportagens de *O Comércio de São Paulo*, de que explicitar o “mal” é uma forma de evitá-lo no futuro,⁶¹³ não se assemelhava ao comentário de Ferri.

Trad havia aguardado o seu julgamento preso, pois se tratava de um réu confesso. Ferri, no dia 7 de novembro, foi recebido pelo juiz da 1ª vara, Adolpho Melo. Jornalistas e o advogado de Trad, Khalil Kury, insistiram para que o “eminente sábio italiano” fizesse um estudo de Michel Trad, que se encontrava em juízo. Porém, ele se negava a fazê-lo, pois (apesar da confissão) ele ainda estava em julgamento e, portanto, não se “sabe se Trad é realmente um criminoso”.⁶¹⁴

A imagem que se construiu ao redor de Michel Trad foi um dos motivos de maior sensação nesse caso. Ao longo das notícias, da publicação do seu diário, do mistério que envolvia o assassinato de Elias Faraht, a brutal cena do pacote francês parecia se diluir em forma de texto. O flagrante do marinheiro Jean Joachin e as descrições pormenorizadas do estado do cadáver não condiziam com a personalidade de Michel Trad. Como ele nota em seu diário, era mais tratado como vítima do que como culpado. Ferri, conhecendo ou não o histórico do homem em julgamento, fazia um comentário que não deixava de ter a sua ironia.

⁶¹² “2ª Conferência”. *O Comércio de São Paulo*, 06.11.1908.

⁶¹³ “Não é tão somente a ambição das largas tiragens e a ansiedade pueril do público, que levam os jornais a explorar casos empolgantes; não, mais nobre e elevado é o intuito da imprensa, quando tem de se ocupar de fatos tão emocionantes como o que se acaba de verificar. Publicar o mal é concorrer para que seja ele evitado tanto quanto possível. E porque assim entendemos é que nos esforçamos em pormenorizar os acontecimentos na vida desta cidade.” *O Comércio de São Paulo*, 05.11.1908.

⁶¹⁴ *Idem, ibidem*.

De fato, Michel Trad havia conseguido uma imagem bastante ambígua ao longo dos meses. O melhor exemplo se refere a outra notícia de crime. Durante o mês de outubro, sob o título “Pavorosa tragédia”, narrava-se a invasão de uma casa por um grupo de sírios, que deixaram um morto e vários feridos. Ulisses, ainda um menino, via a cena dos sírios atacando a sua família da porta de sua casa, quando “pega uma faca e pula no meio do grupo”. Após algum tempo, o menino desmaiava, mas foi considerado o salvador da família.

Criou-se uma lista de doações espontâneas à família de Ulisses. Muitas pessoas doaram alguma quantia, que variava, em geral, em torno de 2\$000 réis. Poucos foram aqueles que doaram muito mais do que isso. Michel Trad escreveu uma carta ao *O Comércio de São Paulo* (onde estavam as doações) e colaborou com a quantia de 10\$000. Além da reprodução da carta pelo jornal, seguia o comentário:

“O ‘clichê’ é a reprodução autografada de uma carta que ontem à tarde nos chegou da cadeia pública, assinada pelo famoso Michel Trad.

Esta carta é mais uma das singularidades desse homem misterioso. Essa natureza indecifrável, que se nos apresenta rodeada de uma sinistra atmosfera de horror e de assombro, numa nuvem de sangue, tem os lineamentos aparentes de um ‘gentleman’ com refinamentos de sensibilidade educada, com delicadeza de sentimento aristocrático, e com os ímpetos simpáticos das almas sonhadoras e generosas.

Simple habilidade de uma perversa inteligência? Incongruência de um caráter desigual e confuso de degenerado? Quem pode compreender este homem!”⁶¹⁵

Durante os meses posteriores ao encontro do cadáver de Elias Faraht, além dos mistérios e da personalidade excêntrica de Michel Trad não foram apenas os periódicos que deram destaque ao caso. Como já disse, o crime deu vazão a diversas produções. Além das quatro fitas já comentadas, surgiam outras formas de publicações, que foram descritas pelo jornal *O Estado de São Paulo*:

“Sobre o espantoso delito da rua da Boa Vista, crescem e multiplicam-se as publicações. Já apareceram versos em alexandrinos e em redondilha, destilando por entre as pálpebras cerradas do poeta, umas lágrimas amaríssimas. Um prosador anônimo fez a história do estrangulado e agora anunciam-se mais 3 romances novos, todos concordes em reconstituírem a horrorosa cena do estrangulamento e em decorarem-na com os mais fantásticos cenários.”⁶¹⁶

⁶¹⁵ *O Comércio de São Paulo*, 19.10.1908.

⁶¹⁶ *O Estado de São Paulo*, 24.09.1908.

O crescimento das publicações tem relação com os mistérios ao redor do caso. Apenas na imprensa, as versões do crime se modificavam no espaço de poucos dias e supunha-se, inclusive, que o cadáver da mala não era de Elias Faraht. Mesmo que os romances trouxessem “fantásticos cenários”, a história do crime era plausível: já não se podia prever os mistérios que as atitudes de Trad suscitavam.

Ao menos um dos romances recebeu críticas favoráveis da imprensa, embora elas ocupassem um espaço bastante restrito. *O Comércio de São Paulo* considera que o 1º fascículo de *O Crime da Mala* de Nagib Salemi foi feito com “esmerada forma literária e contendo cenas empolgantes”.⁶¹⁷ *O Estado de São Paulo* fez críticas positivas a esse romance e, na sequência da citação acima, continuava dizendo que

“Há, porém a fazer exceção ao ‘Crime da Mala’, romance emocionante de Nagib Salemi, pseudônimo sob que se oculta um dos mais festejados escritores paulistas.

O primeiro fascículo, que acabamos de receber, está muito bem escrito e é de uma intensidade dramática que bole com os nervos. Já descreve a cena do estrangulamento e numas tintas tão viva e brilhantes, que chegamos a sentir na espinha um *frisson* de terror.”⁶¹⁸

É impressionante a rapidez em que eram geradas as publicações acerca do crime. Os três romances surgiram quando ainda não completara um mês de notícias sobre o caso. As fitas, como já vimos, foram filmadas e exibidas até o final de outubro. Ainda outro romance paralelo ao de Nagib Salemi⁶¹⁹ foi *O crime da mala ou um criminoso inocente* por Miguel Trad. Por certo, esse era o romance cuja autoria os advogados de Michel Trad negavam, embora existisse a afirmação de que era uma cópia dos “originais do próprio Trad”.⁶²⁰ Esse romance também foi escrito em fascículos, mostrando que essa forma de publicação – mais curta e ágil em relação ao tempo de produção do que o romance – era mais interessante aos editores.

Segundo *O Comércio de São Paulo*, “o 1º fascículo trazia algumas revelações inéditas e certamente inverossímeis sobre o mesmo acontecimento.”⁶²¹ Um anúncio do mês de novembro fazia comentários sobre o 3º fascículo:

⁶¹⁷ *O Comércio de São Paulo*, 25.09.1908.

⁶¹⁸ *O Estado de São Paulo*, 24.09.908.

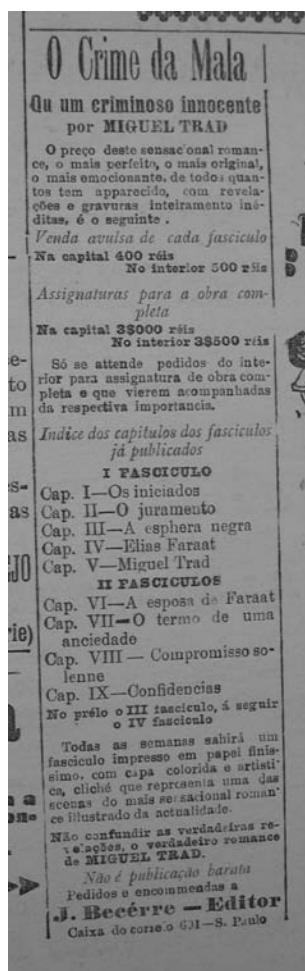
⁶¹⁹ O romance não foi encontrado e não se sabe de quem era esse pseudônimo.

⁶²⁰ *O Comércio de São Paulo*, 27.09.1908.

⁶²¹ *Idem, ibidem*, 25.09.1908.

“Aparecerá por estes dias o 3º fascículo deste sensacional romance. O maior sucesso literário da época. Cenas as mais trágicas e emocionantes. Leitura inteiramente moral. O único romance que mereceu os mais francos e lisonjeiros encômios da crítica, classificado acima de Ponson du Terrail pelo criterioso jornal paulista ‘O Correio Paulistano’. Não é literatura barata, romance de fancaria, dessas produções baratas de esfaquear o público, o que prova a franca aceitação que tem tido, estando prestes a esgotar a 2ª edição ou o 4º milheiro, vindo pedidos de assinatura até dos mais longínquos estados do Brasil.”⁶²²

O crime da mala ou um criminoso inocente era publicado em quatro fascículos. Designado como um romance sensacional, os fascículos eram semanais. Mesmo com a negação da autoria da obra ainda em final de setembro, os advogados de Trad não conseguiram retirar o romance de circulação e até o mês de novembro ainda se anunciavam os fascículos. O anúncio indicava quais capítulos constituíam cada fascículo e fazia referência ao sensacional:



⁶²² *Idem, ibidem*, 03.11.1908.

Ainda outro romance foi publicado sob a forma de folhetim no *Diário da Manhã* de Ribeirão Preto entre 29 de setembro e 7 de dezembro, sendo feita uma publicação em livro no ano de 1909. *Memorial de um morto. História de um criminoso* foi escrito por João Guião (ou Ruy Flavio) e trazia, assim como os seus similares, a história do “crime sensacional” que tanto “agitara a opinião pública”.⁶²³ Uma notícia precedeu a publicação do folhetim:

“Com a epígrafe – ‘Memorial de um morto’ e os espalhafatosos títulos⁶²⁴ acima, deparou-se-nos sobre a nossa mesa de trabalho um volumoso manuscrito, acompanhado de uma carta assinada por *um preso da Detenção de S. Paulo*, que nos oferece para a publicidade uma série de notas interessantes sobre o crime sensacional de Miguel Trad.

Desconfiamos dos mortos que falam, todavia o MEMORIAL desse morto tem muita coisa de interessante e, embora não seja uma peça literária, tem ao menos o mérito de *epater les bourgeois*, o que já é alguma coisa para a imprensa do interior”⁶²⁵

Os três romances, ao menos pelos anúncios e comentários, parecem se assemelhar quanto às intenções e formas de construção narrativa. Conforme a citação, a “multiplicação de publicações” reconstituía as “horrorosas cenas”, ou seja, tinham como objetivo principal descrever o crime e a sua perpetração. É relevante o fato de que o segundo romance – aquele que foi considerado como sendo de Michel Trad – foi foco de críticas. Essa publicação era aquela que trazia “revelações inéditas e inverossímeis”. *Crime da Mala* de Nagib Salemi, contudo, possuía grande “intensidade dramática”, as quais eram decorrência de uma narrativa feita em “tintas vivas e brilhantes”.

A referência ao *fato real* pautava a recepção dos romances acerca do crime. Porém, o segundo romance, apesar do anúncio de que era escrito pelo próprio acusado, e da apresentação de “revelações inéditas”, não era motivo de considerações positivas. A relação com o evento real não era suficiente para tornar as publicações aceitáveis. O fio condutor das narrativas, como era de se esperar, era o crime de assassinato de Elias Faraht. Porém, elas tinham que lidar com as ausências existentes no *crime verídico* de forma a justificá-las, ou seja, não bastava anunciar que o leitor conseguiria decifrar o mistério que norteou o crime e, em especial, as ações de Michel Trad, mas haveria de torná-los verossímeis. Um romance inverossímil não era aceitável enquanto um romance sensacional. Apesar disso, o crime de

⁶²³ “Preliminar”. João Guião. *Op.cit.*.

⁶²⁴ “Crime sensacional – O segredo de uma mala. Enredo de drama, final de comédia.”

⁶²⁵ *Idem, ibidem.*

Michel Trad tornara-se tão misterioso que versões quase fantásticas poderiam convencer os leitores de que eram versões possíveis.

Memorial de um morto, história de um criminoso, único romance encontrado,⁶²⁶ apresentava uma versão plausível dos mistérios, embora quase fantástica. Mesmo assim havia a referência ao romance que ia ser apresentado como derivação de um “manuscrito acompanhado de uma carta vindo da Detenção”. Veja-se que se criava um suspense em torno da possibilidade de que o manuscrito fosse de Michel Trad. Porém, ao contrário de *O crime da mala ou um criminoso inocente*, era um fato era nebuloso, incerto. A dúvida sobre o material era exposta antes do início do romance: “desconfiamos dos mortos que falam”. Porém, apesar da desconfiança, vejamos o que “os mortos” podem nos trazer.

O romance sensacional possuía traços específicos. Com certeza, era uma história que deveria considerar certos requisitos que convencessem o leitor de que aquilo que estava sendo descrito era possível. Assim, o escritor construía uma narrativa que seguia algumas regras, entre elas e como elemento principal, o ordenamento lógico e plausível. Gerar sensação era, antes de tudo, lidar com emoções, causar um “*frisson* de terror”. Porém, isso não significava que tudo era possível.

João Guião escreveu, antes de *Memorial de um morto. História de um criminoso*, ao menos mais uma narrativa de crime – *O Dioguinho. Crônica de um bandido no oeste paulista* foi publicado em 1901,⁶²⁷ nas mesmas condições de muitas outras narrativas ficcionais de crime, ou seja, era menos valorizada enquanto obra literária e apresentava determinados requisitos de construção narrativa que já foram vistos em relação a outras obras.

O romance era baseado no crime cometido em setembro e que fora alvo dos periódicos. As personagens, contudo, têm nomes diferentes, além da inserção de novas personagens. Ao contrário de *Os Estranguladores do Rio*, não há nenhuma referência direta aos jornais. As personagens principais são Miguel Selin,⁶²⁸ Elias Abrahão, Stella Abrahão. Além desse grupo, que se refere aos principais envolvidos no caso noticiado pela imprensa, incluía Anita, irmã de

⁶²⁶ Talvez a veiculação sob a forma de fascículos tenha dificultado o arquivamento dos romances.

⁶²⁷ Os dois romances deste autor apresentam o nome João Guião e Ruy Flavio. Imagino que um deles era pseudônimo. *Dioguinho. Memórias de um bandido no oeste de São Paulo*. São Paulo, 1954. (1ª edição de 1901). Publicado sob a forma de folhetim no *Correio de Jau*.

⁶²⁸ Michel Selim Trad era o nome completo do acusado.

Stela, operária na fábrica, os pais das duas moças – Helena e Giuseppe Leonardi, os irmãos de Elias – José e Jorge, sócios na casa comercial (que não é uma fábrica de calçados, mas uma loja que vende fazendas, tecidos finos). Além desse grupo, ao menos mais duas personagens são importantes: Pedro Zurt e Giorgi di Giorgi, dois italianos, operários da fábrica,⁶²⁹ assim como Stella (antes de se casar com Elias) e Anita.

A principal intenção do romance é esclarecer os motivos que levaram Miguel a cometer o assassinato de Elias. O mistério que envolvia a principal personagem nas notícias das folhas era o fio condutor da história. A morte de Elias tinha um motivo bastante claro, mas, ao contrário do que era publicado nos jornais, não fora premeditada.

É notória a referência aos fatos narrados nos jornais, porém, as personagens do romance ocupavam posições distintas. Os dois italianos (que Trad dizia serem os assassinos), por exemplo, eram Pedro Zurt e Giorgi di Giorgi, entretanto, não têm nenhuma relação com o fato narrado por Michel Trad no primeiro interrogatório ocorrido no Rio de Janeiro. Pedro Zurt era um rival de Miguel Selin em relação ao amor de Anita, irmã de Stella. Da mesma forma que Giorgi di Giorgi havia sido um rival de Elias. O marinheiro que suspeita de Miguel é Giorgi di Giorgi, o qual acabara de regressar à vida de marinheiro, coincidentemente no mesmo vapor em que Miguel iria se desfazer da mala. Ele desconfiava de Miguel por diversos motivos e não apenas pelo mau cheiro. Entre eles estava o sumiço de Pedro Zurt, que Giorgi di Giorgi tinha a convicção de que seria assassinado por Miguel Selin.

As intrigas ao longo do romance são expostas em paralelo a uma constante disputa entre “raças”.⁶³⁰ Ao mesmo tempo, havia a construção de uma imagem de Miguel Selin como um homem “frio, calculista e interesseiro”, além de “dúbio e confuso”.⁶³¹ Miguel e Pedro chegaram ao Brasil juntos e se tornaram amigos durante a viagem. Assim, o primeiro conta que havia cometido um crime em Beirute em que estrangulava um estudante, em um “transporte de cólera”, consequência de uma “discussão sem importância”.⁶³² No Brasil, ambos se tornaram inimigos e, por coincidência, rivais em relação ao amor de Anita. Segundo o narrador, Miguel tinha “inveja do amor do outro”:

⁶²⁹ Não há nenhuma descrição mais detalhada da fábrica. O objetivo era apenas relacionar os italianos aos operários de fábrica. Da mesma forma, os sírios eram relacionados aos comerciantes.

⁶³⁰ João Guião, *Op.cit.*, p. 11. Ao menos as 100 primeiras páginas são bastante pontuais em relação a essa disputa.

⁶³¹ *Idem, ibidem*, p. 228 e p. 280 respectivamente.

⁶³² *Idem, ibidem*, pp. 87-8.

“No seu ódio pelo amor do outro, o rancor tem vislumbres de pura vaidade. Pela sua educação polida, pelos seus gestos delicados, pela instrução que lhe enverniza o espírito com um atraente brilho, só um fino psicólogo poderia desvendar os sentimentos maldosos de sua alma”⁶³³

O narrador apresentava a personagem principal como um homem que, apesar da aparência correta e dos modos refinados era, de fato, um criminoso que não resistiria à “influência dos instintos atávicos”. Para o autor, as atitudes de Miguel eram marcadas pelo “atavismo da raça”.⁶³⁴ Construía-se uma imagem de criminoso como decorrência de instintos primitivos. Assim, ele apresentava uma “superexcitação nervosa” e não conseguia dormir. Nesse momento da narrativa, Miguel decidia matar Pedro Zurt e nas noites de insônia passava a ensaiar o estrangulamento a partir de uma descrição detalhada de uma revista francesa:

“Como não podia reconciliar o sono, abriu sobre a cama o rolo de corda, mediu o comprimento que era necessário e cortou-a. Abriu de um lado o exemplar da revista francesa e seguindo as indicações sobre o crime do estrangulamento começou a exercitar-se nas laçadas do nó, o modo de cingi-lo. Fez experiências com um travesseiro, que figurou de vítima. E o efeito pronto desse trabalho demonstrou em mais de uma vez a perícia e habilidade do original estrangulador.

(...).

O forte se rendia perante as forças da natureza.”⁶³⁵

Os próximos dois capítulos definiam o desfecho concebido por Miguel. “Em caminho da realidade” tinha início com os irmãos de Elias conduzindo Miguel a um lugar secreto, o qual ele não poderia saber nenhuma informação, nem onde se localizava. Por isso, vendavam os seus olhos. O Centro do Silogeo da Força e da Vontade era uma “organização” que defendia uma “reconstrução da sociedade” a partir da eliminação dos “maus e inúteis, destruindo os fracos e doentes” e auxiliando na “seleção da espécie”.⁶³⁶ Os irmãos de Elias levaram-no a esse lugar para que ele fosse “iniciado” e a “prova” para fazer parte da “organização” era matar aquele que a organização exigisse: ele deveria escolher entre Stella e Elias.

O capítulo seguinte se detinha na viagem a Santos, em particular, as horas em que Miguel ficara sozinho com Stella. Ele lhe conta sobre o misterioso lugar em que esteve, falando sobre a condição para a sua “iniciação”, ou seja, a morte dela ou de Elias. De acordo

⁶³³ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁶³⁴ *Idem, ibidem*, p. 140.

⁶³⁵ *Idem, ibidem*, pp. 146-7.

⁶³⁶ *Idem, ibidem*, p. 156.

com ele, era uma “reunião secreta” que mais parecia uma “coisa fantástica”.⁶³⁷ Chama-os de bandidos e diz ignorar o conhecimento de qualquer um deles. Portanto, escondia o fato de que os irmãos de Elias estavam presentes e fazia com que Stella desconfiasse de que a sua confidência era sincera.

Com efeito, Miguel tentava conquistar a moça e, momentos depois, declarava-se à Stella, que o “fascinava”.⁶³⁸ Elias retorna ao hotel e assiste à cena em que Stella confiava a Miguel os seus infortúnios no casamento.⁶³⁹ Ao longo das confidências sinceras de Stella, Miguel ficava “aturdido” pois

“Era a mulher do seu amigo que se expandia tão afetuosamente, confiando-lhe segredos íntimos.

Ele precisava mostrar-se digno desta confiança.

- A morte é o supremo remédio deste mal...

A porta do quarto escancarou-se e Elias Abrahão apareceu.”⁶⁴⁰

Embora a narrativa não fizesse referência aos fatos narrados pela imprensa em nenhum momento, havia um jogo de cenas e diálogos que se remetiam aos mistérios que envolveram o crime. Assim, por essa citação imaginava-se que a esposa infeliz havia sugerido a morte do marido. Porém, a subjetividade presente em “a morte é o supremo remédio deste mal...” não mostrava de forma enfática que ela havia inspirado o moço apaixonado a matar o marido. Em especial, pelo que viria a seguir: Miguel apresentava um plano a Elias.

O plano era que Elias resgatasse o resto de dinheiro que ainda havia na casa comercial e fugisse. Para todos ele estaria morto e a “pseuda viúva”⁶⁴¹ fingiria um falso luto. Para a efetivação do plano precisariam de um cadáver. Miguel conciliava essa idéia com o assassinato de Pedro: o cadáver do italiano passaria a ser o cadáver de Elias. Entretanto, Elias aparecia de súbito e chegava com um embrulho contendo todo o dinheiro resgatado da sua casa comercial. Miguel passava, então, a ter “olhares cobiçosos para os pacotes de dinheiro”:

“Qualquer coisa de estranho passava-se no seu espírito, seu olhar fulgurava em agitados movimentos, uma perturbação geral abalava-lhe o organismo deixando-lhe os músculos numa agitação de sofrimento.”⁶⁴²

⁶³⁷ Sobre o assunto, *Idem, ibidem*, pp. 178-9.

⁶³⁸ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁶³⁹ *Idem, ibidem*, pp. 193-4.

⁶⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁶⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 197.

⁶⁴² *Idem, ibidem*, p. 222.

Mais adiante, Miguel ficava cada vez mais aturdido:

“No cérebro de Miguel Selin amontoavam-se idéias em tumulto. Coisas do passado, coisas do presente repercutiam-lhe na lembrança aos punhados, flutuando em tropel, confundindo-se, perdendo as formas, revestindo-se de descomunal vulto, para em seguida desaparecerem rapidamente na agitação tenebrosa do seu espírito.

No estado de indecisão em que se achava, as idéias lhe acudiam atropeladamente como que querendo sair ao mesmo tempo numa resolução coletiva. Latejavam-lhe as fronteiras, a respiração saía-lhe do peito sussurrando como uma rajada de vento.

Mas, uma idéia predominante levantou-se do meio daquela hecatombe de pensamentos, que iam se esbateando (sic) uns contra os outros, e num momento de força sugestiva que veio subjugando a sua vontade até explodir numa resolução inabalável.”⁶⁴³

A descrição detalhada do estado de tensão do assassino, minutos antes do estrangulamento é motivo de mais sensação que o próprio estrangulamento. No crime deste romance, que também apresentava uma descrição detalhada do assassinato, não era esse o evento que fornecia os efeitos mais sensacionais. De fato, a descrição minuciosa do momento do crime não tinha nenhuma referência com as páginas dos periódicos ou com as descrições dos interrogatórios (como em *Pontes Visgueiro*): aqui, ela se distanciava do “caso verídico”, já que o acusado não confessara como foi o crime. Apesar disso, a hora da morte era a capa do romance e uma das três gravuras ao longo de toda a narrativa.⁶⁴⁴

Uma imagem dúbia do assassino se construía ao longo do enredo, que permitia o desvendamento do assassinato de Elias, enquanto, ao mesmo tempo, Miguel seguia o caminho fatal que acabaria no inconseqüente assassinato do amigo, como se ele não pudesse evitar o fato de ser um criminoso.

Assim como nas notícias dos periódicos, o romance se fixava no “mau cheiro” que exalava da mala. Lembremos que esse foi o motivo da descoberta do crime do desembargador *Pontes Visgueiro*. Neste romance, o cheiro fornece a possibilidade não apenas de que o crime fosse desvendado, mas do arrependimento do assassino. Em *Santos*, Miguel conversava sobre o sumiço de Elias com o amigo dentista, que o hospedaria até a saída do vapor. Eles jantavam enquanto a mala fora guardada na casa do amigo. Assim que abriu a porta do seu quarto sentiu

⁶⁴³ *Idem, ibidem*, p. 225.

⁶⁴⁴ Ver a ilustração 6 em anexo, que é equivalente à gravura da capa e retrata o momento do estrangulamento, com a mala em segundo plano. A gravura da entrevista com Carolina Faraht era reproduzida na imprensa, assim como no livro.

um “cheiro estranho” e “desagradável de podridão”,⁶⁴⁵ que, como já vimos, levou o assassino a um “martírio atroz”.⁶⁴⁶

O plano de Miguel era cortar o cadáver com uma tesoura e atirar as partes pela vigia do camarote. Para isso, a mala devia permanecer em sua cabine. O desfecho seria similar ao que foi noticiado nos jornais. Porém, quem fazia o papel do marinheiro que desconfiava do conteúdo da mala era Giorgi di Giorgi. Outras descrições do “mau cheiro” ainda seriam feitas enquanto ela era embarcada no paquete.

O “mau cheiro” da “mala sinistra” seria, portanto, o responsável pela descoberta do crime e pelo arrependimento de Miguel. Essas descrições que fornecem o desfecho do romance são relevantes se comparadas com outro romance, *O crime da mala preta* que circulou sob a forma de folhetim no *Correio da Manhã* entre 19 e 28 de outubro. O romance foi publicado sob a forma de livro pela tipografia do jornal ainda em 1908. A publicação foi derivada do sucesso que o encontro de um cadáver na mala havia conquistado.

Segundo nos informa o jornal no dia 15 de setembro, *O crime da mala preta* era uma “novela sensacional” traduzida “especialmente para o *Correio da Manhã*” e que “muitos jornais ingleses e franceses não hesitam em atribuir à pena experimentadíssima em mistérios policiais de Conan Doyle, o fecundo criador de Sherlock Holmes e tem, para aumentar o interesse que despertará aqui no Rio, pontos surpreendentemente de contato com o caso do negociante sírio Faraht.”⁶⁴⁷

O folhetim era narrado em 1ª pessoa por um investigador privado que contava um crime que ficara designado na “Scotland Yard” e “por jornalistas” como o “crime da mala preta”. De acordo com o narrador, a decisão de tornar a história pública era porque a “maior parte das pessoas envolvidas no drama” morreu (ou desapareceu). Segundo ele:

“Durante o mui curto período passado, nessa agência tive de dirigir uma importante devassa que, por felicidade minha, teve bom êxito. É a narração deste fato, do qual eu sou quase o único conhecedor a fundo. Nunca foi ele levado aos tribunais e os jornais não o relataram senão sumariamente. Ao contrário do que acontece nas pesquisas dirigidas por Scotland Yard, os fatos nunca foram divulgados aos reporters.

Direi, pois, tudo quanto sei relativamente ao crime da mala preta.”⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 249.

⁶⁴⁶ *Idem, ibidem*, p.250.

⁶⁴⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15.09.1908.

⁶⁴⁸ *O Crime da mala preta*. Traduzido especialmente para o *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio da Manhã, 1908, pp. 3-4.

A narrativa caminha ágil e rápida. Os eventos descritos ocorriam em apenas um semana e o ponto de partida era a existência de uma mala com o cadáver de uma senhora encontrado na estação de trem de Paris. Ao contrário do que ocorreu em *Memorial de um morto*, a mala não exalava mau cheiro e o motivo para ser aberta foi apenas contingencial: ela foi selecionada pela alfândega. Ao abri-la foi encontrado um pano branco:

“Um dos homens levantou o pano; eu, levado de uma legítima curiosidade, aproximei-me para ver o que conteria aquela mala extraordinária que dera tanto trabalho a abrir; avistei uma massa estranhamente envolvida, um fardo muito pesado na aparência, embrulhado num pano preto ou num xale.

Jesus! Meu Deus! se não me engano é... um corpo humano, o corpo de uma velha vestida de preto!

Jamais olvidarei esse espetáculo. Ainda hoje, depois de tantos anos decorridos, a minha mão treme de comoção, quando evoco essa lembrança.

A mala só continha o pano ou guardanapo e o cadáver que tiveram de comprimir para poder caber ali. Fora metido nesse ataúde com as pernas cruzadas ao redor do pescoço. O corpo estava todo deformado e, como se tinha inteirificado nessa posição, experimentou-se a maior dificuldade em retirá-lo da caixa.”⁶⁴⁹

Em *Memorial de um morto*, assim como já havia ocorrido com a descoberta do corpo de Maria da Conceição, o “mau cheiro” era o principal responsável pela descoberta do crime. Pontes Visgueiro se desesperava com o cheiro pútrido da mala que se encontrava em sua sala, assim como Miguel Selin não conseguia esconder a existência de um cadáver pelo mesmo motivo. A desconfiança suscitada no marinheiro não era apenas pelo sumiço do seu companheiro Pedro Zurt, mas porque as “exalações indiscretas”⁶⁵⁰ denunciavam o crime.

O horror do descobrimento do cadáver não estava apenas na brutalidade de um assassinato, mas no fato de que ali se encontrava um corpo em decomposição produzindo um ambiente propício para a emanção de miasmas. Assim que o cadáver de Elias começava a exalar um cheiro de podridão, Miguel sentia remorsos da sua ação, mas também imaginava que iria “sucumbir em uma sufocação horrorosa”. O cadáver não era, de fato, o principal motivo do remorso de Miguel, da descoberta do crime e do efeito sensacional. A causa que provocou esses fatores foi o “fedor” que “reacendia num crescente acusador”.

O crime da mala preta, ao contrário, não se detinha em nenhum momento no estado de decomposição do cadáver, nem ao fato de que ele exalava um “cheiro acre, nauseabundo da

⁶⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 6-7.

⁶⁵⁰ João Guião. *Op.cit.*, p. 256.

putrefação”. Apesar do corpo da velha já se mostrar “deformado” e “inteiriçado”, não havia nenhuma referência ao “mau cheiro”. O cadáver foi descoberto ao acaso, porque um guarda resolveu revistar as malas de uma moça que vinha no trem.

O cadáver em decomposição em *Memorial de um morto* criava um ambiente que desnorteava o assassino e trazia o seu remorso. Em vários momentos o cadáver putrefato foi motivo de cenas chocantes – nas notícias da imprensa e no romance. Em contraposição, o cadáver da “velha” não foi alvo de muitas descrições em *O crime da mala preta*. O cadáver de Elias, ao contrário, “criou vida” e fez com que Miguel fosse denunciado pelo crime de assassinato.

* * *

Alcindo Guanabara resumia a defesa feita por Evaristo de Moraes no processo impetrado contra o seu pai no final do século XIX. Segundo ele, os jornais seriam os incitadores dos sentimentos do “povo inconsciente”.⁶⁵¹ Citando Ubaldino do Amaral, Evaristo de Moraes comentava sobre duas formas de “julgamento do povo”:

“Uma, o linchamento da rua, suprime todas as fórmulas, dispensa testemunhas, não admite defesa, prescinde de votação. Espedaça o preso, mas não chega a devorá-lo. A outra aninha-se na imprensa periódica, que assopra títulos e subtítulos, desfigura os fatos para fazer literatura de sensação, açula a população, cria uma opinião falsa, acabrunha o acusado, sugestiona as testemunhas, perturba os juízes, e inspira sentenças iníquas.”⁶⁵²

Embora o termo – literatura de sensação – e as narrativas fossem motivo de críticas a um número variado de escritores, criminalistas, juízes, membros da polícia e da justiça de forma geral, o fato era que não se podia ignorar a sua existência e ampla circulação nos meios de comunicação disponíveis na época. O primeiro fato que se deve notar é a ligação estreita entre “sensação” e “histórias de crime”. A citação é bastante clara em relação a isso: a literatura de sensação era uma forma de julgamento injusto do acusado e “aninhava-se” na imprensa periódica.

⁶⁵¹ Evaristo de Moraes. *Op.cit.*, p. 93.

⁶⁵² Ubaldino do Amaral. *Apud* Evaristo de Moraes. *Reminiscências de um rábula criminalista*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Editora Briguier, 1959, p. 94.

Ao longo deste capítulo, vimos em detalhes diversas formas de recursos narrativos que se transformavam em sensação. Sensacional passou a ser uma forma de narrar, uma estética que sobressaía de determinadas obras. Mesmo que o termo não fosse utilizado por todos os autores, foi possível verificar, através de comparações, que o efeito sensacional era relacionado à ficção sobre crimes e criminosos e começou a adquirir esse sentido ligado à literatura pós década de 1860 com os romances de sensação ingleses que, embora não fossem relacionados pelos próprios autores como “sensacionais”, eram assim denominados pela crítica contemporânea a eles.

Alessandra El Far, em *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro*, se remete ao termo “sensação” para situar narrativas que, segundo ela, “não fizeram parte de uma escola específica”. Assim, o caráter de “sensacional”, além uma denominação fornecida por autores e editores, possuía um “uso bastante alargado”.⁶⁵³ De fato, ao longo dos anos, “sensação” passou a ser referência a inúmeros eventos. Contudo, noto que o significado de “sensação” teve uma história e, portanto, deve-se levar em conta o contexto de produção literária que transformou uma palavra em um determinado estilo narrativo.

“Sensação” era um recurso literário que foi utilizado em narrativas centradas em crimes, em um período de intensificação da suspeição, delimitação entre indivíduos considerados desviantes e normais, definição de uma conduta ligada a uma suposta objetividade da ciência que pautava os criminosos e os julgamentos. As narrativas de crime eram apropriadas para uma discussão acerca da “verdade dos fatos”. Porém, eram também objeto de mistérios, ocultação de segredos, tramas complicadas que sustentavam crimes fabulosos, criminosos heróicos e célebres.

Com efeito, eram “fatos surpreendentes que extrapolavam a ordem rotineira do cotidiano”.⁶⁵⁴ Porém, não eram *quaisquer fatos*, mas aqueles que se direcionavam aos crimes e criminosos. Assim, as crônicas judiciais foram uma forma narrativa que perdurou até o século XX, que era elaborada sob a forma de pequenos textos baseados nos julgamentos realizados no Tribunal da Justiça. Da mesma forma, as histórias de criminosos eram populares no início do século XIX na Inglaterra – como o Newgate Calendar. Ambas faziam parte de um tipo de produção considerada popular.

⁶⁵³ Alessandra El Far. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 113.

⁶⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 14.

Como vimos, narrativas de caráter popular não chegaram a constituir um gênero, mas foram percebidas pelos estudiosos dos romances de sensação inglesa como formas literárias que estavam, de certa maneira, presentes nas novelas de sensação. Ora, a mais citada obra que exemplifica os romances de sensação da década de 1860 – *The Woman in White* – foi construída sob a forma de diversos testemunhos feitos em equivalência com os testemunhos em juízo. Não é simples acaso que alguns pesquisadores se referem às novelas de sensação como antepassadas do romance policial.

O caminho realizado nesta parte da tese teve a intenção de indicar quais os efeitos narrativos que compuseram um gênero de literatura de crime. A “sensação” ou o “sensacional” foi um recurso recorrente e intrínseco a essa literatura. Como vimos, havia diversas formas de criar “sensação”.

Assim, comecei com uma discussão acerca dos romances de sensação ingleses. Os outros capítulos se constituíram em mostrar como se efetivou o recurso sensacional no Brasil. O crime do desembargador Pontes Visgueiro mostrou a sensação criada por mais de uma forma de publicação, a partir do efeito de apropriação contínua da imagem do momento do crime fornecida pelo Chefe de Polícia. Logo a seguir, apontei para diversas intensidades do sensacional através da análise de duas obras sobre o mesmo criminoso. “Os estranguladores do Rio” e o “crime da mala” mostraram que, nos anos iniciais do século XX, o efeito sensacional era decorrência de múltiplas formas de produção, mas também evidenciaram uma intensidade maior de sensação em apenas uma forma de publicação. O sensacional era dinamizado em todos os sentidos: por diferentes meios e por formas mais variadas de tratamento dos eventos criminosos.

Assim, nesses anos, a intenção era explorar ao máximo um recurso literário que já era utilizado desde a década de 1860 e tornara-se intenso e variado, porém, ainda referido às narrativas ficcionais de crime. Alcindo Guanabara tinha, portanto, razão em relacionar “literatura de sensação” aos crimes e aos periódicos. De fato, ela foi dependente das publicações da imprensa periódica e era muito popular, dada a variedade de títulos existente.

PARTE III – AUTORES

*The only reason for the existence of a novel is that it does compete with life. When it ceases to compete as the canvas of the painter competes, it will have arrived at a very strange pass. It is not expected of the picture that it will make itself humble in order to be forgiven; and the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is so far as I am able to see complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other. Their cause is the same, and the honour of one is the honour of another. Peculiarities of manner, of execution, that correspond on either side, exist in each of them and contribute to their development.*⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ Henry James. "The art of fiction". Publicado inicialmente em *Longman's Magazine*, setembro de 1884. disponível em <<http://guweb2.gonzaga.edu>>, acesso em 13.08.2008.

A existência de um gênero de literatura de crime, com histórias feitas com o objetivo de escrever sobre esse tema, não era o ideal de nenhum escritor naquelas décadas finais do século XIX e iniciais do XX. Apesar disso, muitos escritores, famosos ou não, escreveram narrativas que condiziam com esse gênero. Tentei caracterizar as personagens e as obras, indicando os recursos narrativos dessa literatura de crime que não constituiu, de fato, um gênero delimitado pela crítica da época. Porém, é possível dizer que foi bastante relevante para um determinado período histórico – em especial entre 1870 e os anos iniciais do século XX – e esteve inserida entre a obra de ilustres escritores desconhecidos da atualidade⁶⁵⁶ e também em obras de escritores consagrados já naquela época, brasileiros e estrangeiros.

Nesta parte da tese, a intenção será analisar algumas obras escritas por Aluísio Azevedo, inserindo-as naquele contexto de produção de narrativas de crime e em meio às *Notícias Diversas* das folhas diárias, inserindo-as dentro de uma lógica de ficção de crime pautada pelo efeito sensacional, pelas crônicas judiciárias, publicação de processos, histórias de criminosos, descrição de vítimas, mistério e desvendamento do crime.

Torna-se marcante que o escritor mudou de forma visível a perspectiva de algumas dessas obras, em específico, aquelas que se referiam diretamente a crimes e criminosos e que foram alvo da crítica contemporânea.⁶⁵⁷ Assim, *Mistério da Tijuca* transformava-se, na edição posterior da Garnier, em *Girândola de amores* e *Memórias de um condenado* em *A condessa Vésper*.⁶⁵⁸ Apenas pela mudança de títulos pode-se distinguir que havia a intenção de retirar os romances da condição condenada de fazer parte de um gênero de literatura de crime, claramente estampada nos títulos iniciais que, de fato, não era nem considerada uma obra literária “séria”.

Porém, a trama dos romances era descrever o cotidiano de um grupo de personagens, em geral com segredos, histórias ocultas (muitas vezes escondidas por gerações); uma narrativa com ações rápidas, amores suspeitos e enredos complexos, além, é óbvio, do crime. Características que, em meio à pauta realista, eram desconsideradas como “boa literatura”.

⁶⁵⁶ Por exemplo, Pedro Ribeiro Vianna, Abilio Soares Pinheiro, João Guião, entre outros. O primeiro, diretor do colégio S. Sebastião em Rezende, escrevia *O roubo de um diamante* em 1881 (uma narrativa de crime), *Os mistérios do Paraíba* constava como a próxima obra do autor e *Elzira, a morta virgem* em 1883 que, segundo Alessandra El Far, que o analisa detidamente, foi uma obra de grande sucesso e “recebia a qualidade de ‘soberbo romance de sensação’”. Alessandra El Far. *Op.cit.*, p. 124.

⁶⁵⁷ Especialmente Tristão de Alencar Araripe Junior.

⁶⁵⁸ *Girândola de amores*, edição de 1900; *A condessa Vésper*, edição de 1901.

Contudo, esse tipo de construção era um recurso recorrente em narrativas de crime, cujo caráter sensacional era, em grande medida, dimensionado por ações ocultas, disfarces e segredos que forneciam um teor de mistério às histórias.

A intenção desta parte é analisar *Memórias de um condenado*, *Mistério da Tijuca* e *Casa de Pensão* em suas relações com a literatura de crime. A leitura aqui presente está baseada no próprio contexto de produção. Essa estratégia revela novos significados no que concerne ao caráter de cada uma das obras e indica que possuem características comuns que as aproximam mais do que as distanciam e que, independente da inserção nas categorias “romances bons” ou “romances ruins”, todas se apresentavam como consequência de um mesmo tipo de produção literária: aquela que estava intrinsecamente vinculada às narrativas ficcionais de crime. Vamos, portanto, a Aluísio Azevedo.

Capítulo 8

Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca: entre os leitores e os críticos

A publicação periódica de *Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca* ocorreu entre 1882 e 1883. *Memórias de um condenado* esteve no rodapé da *Gazetinha*, sob a forma de folhetim, entre 01 de janeiro e 07 de junho de 1882. *Mistério da Tijuca* circulou na *Folha Nova* entre 23 de novembro de 1882 e 18 de fevereiro de 1883. Segundo Raimundo de Menezes, os dois folhetins obtiveram êxito entre os leitores.

Memórias de um condenado foi publicado sob a forma de livro apenas em 1886 pela Tipografia do *Liberal Mineiro*. *Mistério da Tijuca*, ao contrário, obteve duas publicações sob a forma de livro entre 1882 e 1883: uma edição pela tipografia do jornal e outra por B. L. Garnier. A *Folha Nova* começou a circular em novembro de 1882 e *Mistério da Tijuca* foi o romance inaugural do periódico. Ainda naquele ano, a mesma versão do romance exibida no rodapé seria transformada em livro. O texto, impresso em duas colunas, comprova a intenção de aproveitamento da forma de apresentação do folhetim, em seis colunas.

A publicação em volume da Tipografia da *Folha Nova* ocorreu, sem dúvida, no final desse ano.⁶⁵⁹ Os jornais tinham a prática de publicar os folhetins sob a forma de livro, como foi feito com *Mistério da Tijuca*.⁶⁶⁰ Ainda houve outra publicação de *Mistério da Tijuca* em 1883. A *Folha Nova* comenta o fato em finais de março do mesmo ano: “O sr. B. L. Garnier

⁶⁵⁹ Milton Marques afirma que o livro era do início de 1882. Além, disso, critica Jean-Yves Mérian e Eugênio Gomes, que utilizaram uma parte da publicação em folhetim considerando que não havia nenhuma edição publicada em volume até o início de 1883. Em relação a Mérian, por exemplo, comenta que ele se refere ao capítulo do folhetim e não do romance publicado um ano antes, pois “provavelmente não chegou a consultar.” Milton Marques Júnior. *Da ilha de São Luís aos refolhos de Botafogo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000, p. 177. Seria impossível a publicação do romance pela Tipografia da *Folha Nova* “um ano antes”, pois o jornal e a tipografia passaram a existir apenas no final de 1882. Pode-se fazer uma fácil verificação do fato com uma pesquisa ao *Almanaque Laemmert*. *Op.cit.*. Comparando-se jornais, periódicos, tipografias e endereço da *Folha Nova* (Rua Nova do Ouvidor, 24), o resultado é a sua ausência do *Almanaque* no ano de 1882 (p. 399) e a sua inclusão no ano de 1883 (p. 654). Além disso, uma pesquisa ao jornal indica que ele foi criado em novembro de 1882 (o primeiro número era de 23.11.1882). *Mistério da Tijuca* foi, portanto, o primeiro romance de pé de página do periódico.

⁶⁶⁰ Da mesma forma, o *Correio da Manhã* fazia o mesmo com seus folhetins, por exemplo, *O crime da mala preta*, narrativa já comentada neste trabalho. Ainda a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Brasil* entre outros.

acaba de editar em volume o *Mistério da Tijuca*, do nosso colega Aluísio Azevedo, que foi publicado em folhetins na *Folha Nova*".⁶⁶¹ Conforme Raimundo de Menezes, havia diferenças na apresentação desse volume em relação ao folhetim. A edição de Garnier tinha um "subtítulo explicativo": "Literatura *au jour le jour*". Além disso, havia uma dedicatória: "A Américo Azevedo, oferece este mau romance seu irmão Aluísio."⁶⁶² A edição da Garnier de 1900 – primeira em que aparecia a mudança de nome para "*Girândola de amores*" – vinha com o seguinte subtítulo: "já publicado com o título *Mistério da Tijuca*, literatura dos 20 anos".⁶⁶³ A primeira edição da tipografia da *Folha Nova* trazia apenas o subtítulo: "romance original".

De acordo com Milton Marques essa edição é a mesma daquela que foi publicada no rodapé do jornal.⁶⁶⁴ Tanto folhetim quanto livro tem setenta e quatro capítulos, sendo que a publicação seriada exibia um capítulo a cada dia. Ao transformar *Mistério da Tijuca* em *Girândola de amores*, o romance foi reformulado pelo autor e os capítulos tornaram-se mais longos ou foram suprimidos: dos setenta e quatro capítulos iniciais, restaram apenas trinta. *Memórias de um condenado* e *A condessa Vésper* passaram pelo mesmo processo: dos cento e um capítulos da versão em folhetim e livro publicado com o mesmo título em 1886, passou a figurar, na edição modificada, apenas cinquenta capítulos.

Essas mudanças alteravam um pouco o enredo dos romances. Porém, nada que pudesse ser considerado como relevante para o fio condutor das narrativas. Ao comparar as edições, Milton Marques afirma que a diferença marcante estava na "depuração do estilo".⁶⁶⁵ A diminuição do número de capítulos, a compactação de longos parágrafos descritivos, a forma mais concisa de construção dos episódios eram "fruto das exclusões de excrescências, umas

⁶⁶¹ *Folha Nova*, 26 de março de 1883. Uma notícia mais extensa sobre o livro foi feita no dia 30 de março de 1883 no mesmo jornal.

⁶⁶² Raimundo de Menezes. *Op. cit.*, p. 144-5.

⁶⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 145 e Aluísio Azevedo, *Girândola de Amores*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier Livreiro-editor, 1900. Na edição da Livraria Martins consta apenas o título e na edição da Aguillar, o título seguido de "A Américo Azevedo". Aluísio Azevedo. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editores, 1960 e Aluísio Azevedo. *Ficção completa em dois volumes (organização de Orna Messer Levin)*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

⁶⁶⁴ Milton Marques. *Op.cit.*, p. 176. No capítulo 4 – "Do folhetim à brochura" o pesquisador compara folhetim e edição de *Mistério da Tijuca* e *Girândola de Amores*, assim como faz o mesmo exercício com *Memórias de um condenado* (1886) e *A condessa Vésper*. A consulta às comparações feitas pelo autor foi essencial para a análise desenvolvida neste capítulo.

⁶⁶⁵ Milton Marques. *Op.cit.*, p.155.

irônicas, outras românticas”.⁶⁶⁶ A conclusão do pesquisador caminha no sentido de mostrar que não se tratava apenas de uma mudança de títulos, mas que havia uma preocupação visível em fornecer uma forma mais adequada aos dois romances. Segundo ele, “Aluísio escreveu todo o tempo voltado para o naturalismo, se bem que tenha utilizado, por vezes, uma forma romanesca e folhetinesca, mas já com o intuito de difundir o romance de conteúdo naturalista”.⁶⁶⁷

A realização de “produções híbridas” estava entre as intenções do escritor. Dois capítulos retirados de *Girândola de amores*, mas que faziam parte de *Mistério da Tijuca* – “O autor põe o nariz de fora” e “Parêntesis” – indicam propostas literárias de Aluísio Azevedo e foram referência a mais de um estudioso. Assim, são citados por Eugênio Gomes na introdução da edição de *Girândola de amores* da Livraria Martins⁶⁶⁸ e fazem parte da biografia feita por Jean-Yves Mérian. O biógrafo ressaltava que não era possível dividir a obra de Aluísio Azevedo “em duas categorias (romances bons e romances ruins)”,⁶⁶⁹ já que o hibridismo seria uma característica de sua produção, tendo como função intrínseca inserir pequenas doses do romance moderno em meio a obras que se adequavam ao estilo melodramático francês.

Mistério da Tijuca e *Memórias de um Condenado* seriam, portanto, obras híbridas, já que apresentavam recorrências típicas do folhetim como a visão maniqueísta, um exagero na representação das personagens (quase caricaturas), a oposição típica vilão/herói.⁶⁷⁰ Mérian denominava essas obras de “romances-folhetim” e concluía que, apesar do caráter híbrido (afirmado pelo próprio escritor) e verificável pela análise e comparação das obras, “as passagens naturalistas não mudam nada de importante na estética de cada romance-folhetim considerado em seu conjunto.”⁶⁷¹ Esses dois capítulos também são essenciais para as análises dos dois romances feitas por Milton Marques, que conclui – em grande parte por causa desses capítulos – que o escritor estava voltado ao “romance de conteúdo naturalista”. Vejamos o que dizia Aluísio Azevedo, mas antes falemos um pouco de *Memórias de um condenado*.

⁶⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 183.

⁶⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 155. No capítulo 4 – “Do folhetim à brochura” há quadros comparativos entre as edições.

⁶⁶⁸ Aluísio Azevedo. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

⁶⁶⁹ Jean-Ives Mérian. *Aluísio Azevedo. Vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Brasília, INL, 1988, p. 469.

⁶⁷⁰ *Idem*, especialmente capítulo 27 “Do folhetim ao romance naturalista”.

⁶⁷¹ *Idem*, p. 462.

No início de 1882, *O mulato* já ocupava o lugar de obra de destaque na literatura brasileira. De acordo com Jean-Yves Mérian, a crítica fluminense consolidou o seu sucesso através de opiniões que, se não eram positivas em todo o seu conteúdo, afirmavam a relevância do método naturalista adotado pelo escritor, embora, segundo Valentim Magalhães, ele ainda não houvesse apreendido “todos os preceitos e princípios da nova escola.”⁶⁷² Urbano Duarte também tecia mais de uma crítica em seu artigo publicado na *Gazeta da Tarde* em julho de 1881. Para ele, Aluísio Azevedo é um “impressionista” e existem “borrões, falhas e alguns descuidos no correr da ação do romance”.⁶⁷³ Ainda Valentim Magalhães comentava que as personagens principais não agiam de acordo com o “curso fatal dos acontecimentos” e “escapou-lhe o estudo de base: - o método experimental”.⁶⁷⁴

Apenas em novembro do mesmo ano Araripe Junior escreveria um artigo bastante favorável ao escritor maranhense, também na *Gazeta da Tarde*. Jornal de teor abolicionista, como bem apontou Mérian, o romance era visto como uma “contribuição à causa abolicionista”.⁶⁷⁵ A posição do crítico alguns anos depois em relação aos romances que Aluísio Azevedo faria entre *O mulato* e *Casa de Pensão* mostrava a sua discordância em relação ao estilo das obras.⁶⁷⁶ No comentário de 1881, Araripe Junior tinha em Aluísio Azevedo um “escritor de talento e imaginação fecunda”: “Agora o que resta é ao estreante gritar à maneira dos hoteleiros: olha um novo romance que saia”.⁶⁷⁷ E foi isso mesmo que fez Aluísio Azevedo.

Porém, não exatamente da maneira que Araripe Junior esperava. Em 1888, os romances seguintes a *O mulato* foram comparados a “pedaços de carne crua e ensangüentada”, menção nada elogiosa. Portanto, *Memórias de um condenado*, publicado no jornal de seu

⁶⁷² Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. Em *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881 e *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16.09.1881.

⁶⁷³ Urbano Duarte. “O mulato” de Aluísio Azevedo. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 08.07.1881.

⁶⁷⁴ Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. Em *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881 e *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16.09.1881.

⁶⁷⁵ Tristão de Alencar Araripe Junior. “Sem oriente. O mulato” Em *Gazeta da Tarde*, 05.11.1881. Sigo as indicações dos artigos feitos por Jean-Ives Mérian. *Op.cit.*, entre as pp. 320-5. A primeira publicação da crítica de Valentim Magalhães no *Correio Paulistano* foi um achado de Jefferson Cano.

⁶⁷⁶ As críticas de Araripe Junior se direcionavam a *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*. Ainda mencionarei o assunto no início do capítulo seguinte.

⁶⁷⁷ *Idem, ibidem*, 5.11.1881.

irmão Arthur Azevedo, *A Gazetinha*,⁶⁷⁸ não foi um romance que mereceu elogios da crítica, assim como não houve interesse em publicá-lo sob a forma de volume no ano em que saíra no rodapé da folha, como ocorreu com *Mistério da Tijuca*.

A comparação entre a primeira edição de 1886 (alterada em relação ao folhetim, mas ainda com o mesmo número de capítulos) e as mudanças realizadas para a publicação da Garnier em 1901, já com o título *A Condessa Vésper*, podem esclarecer algumas intenções do autor. Além de retirar “excrecências” e aproximar a obra a um “romance moderno”, como aponta Milton Marques, o escritor escondia a sua condição de narrativa ficcional de crime.

O longo folhetim (comparado ao *Mistério da Tijuca*) era inspirado nas memórias de um condenado, que via no romancista o homem capaz de tornar a sua história conhecida. Na edição de 1886 é visível a preocupação em relatar que o romance que se seguiria era derivado das memórias de um preso. Essa edição tem um prólogo: “Como e porque eu escrevi este romance” – equivalente, na edição transformada em *A Condessa Vésper*, ao capítulo 0 – “As memórias de um condenado”. Apesar de inseri-lo como capítulo cujo título se refere “às memórias”, houve modificações relevantes no texto no que concerne à identificação do romance como uma história de crime.⁶⁷⁹

A função do prólogo estava em dizer ao leitor que o romance foi baseado em uma história verídica de um condenado que estava preso e aguardava julgamento. Em *A Condessa Vésper* a intenção é a mesma, porém, o enfoque é voltado muito mais para a Condessa que para o condenado. Em ambas as edições, uma “velhinha” entrega uma carta ao escritor. Em *Memórias de um condenado*, ela está “cheia de movimentos desconfiados”; enquanto em *A Condessa Vésper*, ela está “toda engelhada e trêmula” e fala com “voz misteriosa”. Apesar da sutileza, na primeira edição há mais suspense.

Logo adiante, durante a leitura da carta, o escritor se depara com um homem que matou uma “mulher indigna e má”. Segundo a primeira edição:

“Juro que ninguém foi mais leal e mais franco do que eu; juro que nunca me passou pela mente a idéia de uma infâmia; quando, porém, senti até que ponto

⁶⁷⁸ Arthur Azevedo fundou *A Gazetinha*, que começou a circular em 29.11.1880. O jornal funcionou, com interrupções, até abril de 1883. Nelson Werneck Sodré. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, pp. 282-3.

⁶⁷⁹ Utilizarei a edição de 1886 para *Memórias de um condenado* e uma edição da Garnier para *A Condessa Vésper* que não é a primeira edição. Não há data de publicação, mas pelo endereço da Livraria Garnier é possível supor que essa edição foi feita na segunda década do século XX.

me aviltara o meu próprio amor; quando percebi o estado de degradação a que me conduzira aquela por quem eu teria derramado a última gota do meu sangue, ah, então sufocou-me o desespero, uma onda de pensamentos negros subiu-me ao cérebro e, alucinado pela dor, louco, sem saber o que fazia, assassinei a mulher a quem dantes mil vidas teria eu dado, se mil vidas eu tivera.”⁶⁸⁰

A *Condessa Vésper* contém o mesmo parágrafo, entretanto, com algumas modificações: não existe referência à “onda de pensamentos negros” e ao estado de alucinação provocado pela mulher amada. Ao invés de “louco” e “alucinado pela dor”, ele “sucumbiu de compaixão por ele mesmo” e “arrancou friamente” a vida da amante. A relevância das pequenas alterações está em mudar a perspectiva da narrativa para a personagem principal da edição transformada – a Condessa Vésper. Nessa versão, o final do capítulo 0 era da seguinte forma:

“As confidências do pobre assassino deixaram-me em extremo comovido. Eram uma torrente vertiginosa de episódios dramáticos e originais, em que toda a miséria humana se estorcia convulsionada, ora pela dor, ora pelo prazer, mas sempre de rojo na mesma lameira de lágrimas ensangüentadas.

Não hesitei, tomei da pena e escrevi o livro que se segue, para mostrar ao meu leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa Vesper, posta ao mau serviço do egoísmo e da vaidade.”⁶⁸¹

Em *Memórias de um condenado*, o criminoso não faz “confidências”, mas conta a sua “memória”; o final da carta é assinado por “G. de L. R.”, enquanto em *A Condessa Vésper* não existe nenhuma assinatura. Em *Memórias de um condenado* o interesse é contar a história do assassino de uma mulher e não a história da mulher. Assim, as últimas palavras do prólogo são bem diversas do final do capítulo 0:

“As memórias do pobre moço criminoso tinham-me comovido; eram uma torrente vertiginosa de episódios dramáticos e originais, cuja narração sobressaltaria o espírito menos apreensivo. Havia ali a febre, o desespero, a grande luta de todos os sentimentos humano.

Não hesitei, pois: lancei mão da pena e escrevi a obra que na seguinte página começa com o título de:”⁶⁸²

⁶⁸⁰ Aluísio azevedo. *Memórias de um condenado. Romance brasileiro*. Ouro Preto, MG: Tipografia do *Liberal Mineiro*, 1886, p. VI.

⁶⁸¹ Aluísio Azevedo. *A Condessa Vésper. Publicado em 1882 com o título Memórias de um condenado*. Edição revista. (Coleção dos autores célebres da literatura brasileira). Rio de Janeiro, Paris: Livraria Garnier, s.d., pp. 4-5.

⁶⁸² Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. VII.

No periódico, o Prólogo – denominado de “Um caso extraordinário”⁶⁸³ – foi publicado antes do início do folhetim, no dia 01 de janeiro de 1882. “O capítulo 1 – O punhal de família” iniciava o romance no dia seguinte e equivalia ao primeiro capítulo da edição de 1886, com o mesmo título.⁶⁸⁴ Antes do início do capítulo, em destaque, estava o nome da obra – *Memórias de um condenado. Romance brasileiro*, seguindo a frase iniciada anteriormente: “começa com o título de:”. Em a *Condessa Vésper*, o capítulo 1 – “O namorado da noiva”, apesar do conteúdo semelhante ao “Punhal de família”, muda o foco de Gabriel (o condenado) e do punhal pertencente a ele para “a noiva” Ambrosina, a futura Condessa Vésper.

O manuscrito que acompanhava a carta foi realizado “ao correr da pena e sob a influência dos terríveis acontecimentos que nele se acham relatados.” O preso tinha a intenção de “prestar um serviço” a outros homens que se deixassem “cegar por um amor irrefletido”: “Possam elas [as memórias] impedir a queda dos inexperientes e evitar futuras calamidades, é o que melhor ambiciono.”⁶⁸⁵ Esse trecho foi excluído de *A Condessa Vésper*. O último capítulo da edição de 1886 – “Últimos raciocínios de Gabriel” (escritos na casa de correção em 1882) – apresentam alguma semelhança com trechos do capítulo 0 de *A Condessa Vesper*. Há um detalhamento da prisão, denominada de “sepulcro” e, assim como outras narrativas de crime, o sofrimento do preso pelo “mal que fez”:

“Aqui não há sol, nem riso, nem amor. Vivo inteiramente só com o meu passado inútil e pernicioso.

Entretanto, o que mais me dói é a solidão, nem tampouco a saudade pelos gozos fugazes de outro tempo; não é a sofreguidão insanável de meus vícios, nem a falta absoluta dos elementos essenciais à vida. Não! – O que mais me acabrunha, o que mais me oprime – é o remorso.”⁶⁸⁶

Esse texto final desaparece de *A Condessa Vésper* e cede lugar à morte de Ambrosina por Gabriel com dois tiros (em que as balas são dois diamantes) e o suicídio do preso, com o mesmo punhal que sua mãe (Violante) se matara anos antes. Se o final do capítulo 0 fornecia espaço para a Condessa Vesper, o final dessa edição também se voltava para a personagem.

⁶⁸³ Título sugestivo para a relação com narrativas de crime. Nos periódicos, a referência a um “caso” era normalmente associada às notícias de crime.

⁶⁸⁴ Em relação ao folhetim (que não tive acesso) utilizo o quadro elaborado por Milton Marques. *Op. cit.*, p. 194-98.

⁶⁸⁵ Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. VI.

⁶⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 383.

Retirando o capítulo final de *Memórias de um condenado*, Aluísio Azevedo transferia, novamente, o foco do criminoso para Ambrosina.

Essas cenas fazem parte de *Memórias de um condenado*, porém, outros eventos são acrescentados, evidenciando a construção narrativa de uma história de crime. O capítulo final sobre os últimos raciocínios de Gabriel é fundamental para essa condição. Nesse capítulo, além do sentimento de remorso do preso, confirma-se uma idéia apresentada de forma bastante resumida no fim do capítulo 0 de *A Condessa Vésper*. Segundo Gabriel, foram os “elementos que determinaram a sua vida” que fizeram com que ele se tornasse “vítima” de uma mulher como Ambrosina. Segundo ele foi o “romantismo em que palpitaram aqueles que tiveram de formar o meu caráter e a minha individualidade; foi a ausência de trabalho, foi a má educação sentimental, foi o excesso de dinheiro.”⁶⁸⁷

Após alguns parágrafos em que Gabriel reitera o “perigo do romantismo e a necessidade do trabalho para a formação do caráter”, o narrador intervém e termina o romance, reafirmando a posição de Gabriel:

“Eis tudo o que colhemos das memórias do pobre Gabriel.
O leitor que as leia e que nos perdoe, se não as arranjamos melhor.
Nosso fim único foi bradar contra a educação romântica, de que até hoje
tanto se tem abusado entre nós e de cujos resultados brotaram a maior parte de
nossos males.”⁶⁸⁸

Uma “educação romântica” englobava a leitura de autores considerados inapropriados – os franceses da década de 1820, como por exemplo, Lamartine e Gautier. Pelo que se pode extrair ao longo do romance, um sentimento idealista e fantasioso era consequência de uma criação romântica. As personagens passavam a viver amores proibidos, como a relação entre Laura e Ambrosina. Gaspar, padrasto de Gabriel, vivera uma intensa paixão por Violante, mãe do protagonista, que se suicidara por não conseguir a vingança desejada: matar Paulo Mostela que, por coincidência, havia se casado com a irmã mais nova de Gaspar, Virgínia.

A imagem de Gaspar era equivalente ao seu reconhecimento como “médico misterioso”. Nunca se casara, dedicara-se a vida toda a ser conselheiro de Gabriel, por quem tinha imenso carinho. Após a morte de Violante, o menino, com cinco anos, passava a ser a única felicidade do médico. Segundo o narrador, Gaspar “foi-lhe criando uma amizade

⁶⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 385.

⁶⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 386.

profunda e egoísta”.⁶⁸⁹ Quando o menino fez vinte anos, o padrasto lhe contou a história de sua mãe e lhe deu o punhal que fora do seu avô, pai de Violante. Em determinado momento, o narrador interrompia a narrativa para chamar a atenção para o caráter de Gaspar: “O leitor deve ter reparado como [Gaspar] percorre, no correr do romance, toda a escala patológica da vida humana. Foi romântico, apaixonado, descrente e, afinal, dramático”.⁶⁹⁰

A demonstração mais clara do significado negativo de uma educação romântica está na comparação entre Gabriel e Gustavo (sobrinho de Gaspar, alguns anos mais novo que Gabriel, filho de Virgínia e Paulo Mostela). Gaspar e Gabriel conversam no gabinete de trabalho do primeiro. Gabriel reclama que Gustavo os chamou de “duas crianças, dois tipos românticos”:

“E olha que ele disse meia verdade, respondeu Gaspar, depois de uma pausa, - porque, no fim de contas, as circunstâncias especiais de nossa existência puseram-nos fora do alcance das forças práticas da vida comum e das leis reguladoras da sociedade. Hoje mesmo, que já estou velho e vejo o mundo por um prisma diverso; hoje, que tenho o raciocínio apurado e a experiência completa das coisas, ainda me sinto dominado pela corrente romanesca em que nasci, e na qual palpitou minha juventude. Tu vieste depois, é certo, mas não vieste no teu tempo; nunca dependeste dos homens para os conheceres; nunca foste oprimido para poderes ter uma compreensão perfeita da justiça; nunca sofreste as misérias, as decepções, as lutas pela existência, - o trabalho, o estudo, a experimentação das dores vulgares, para poderes formar uma idéia justa da verdade; e, nessas condições, sem um lugar entre os homens, sem parentes, sem responsabilidade e sem amor, vivendo às cegas, iludido, explorado e desestimado, não pudeste compreender o mundo que te cercava e tiveste de voltar as vistas e a atividade de teus sentimentos para o passado. Esse passado era tua mãe e eu, isto é, era o romantismo no seu maior desenvolvimento. E, já pela hereditariedade natural, já pela educação sentimental que te dei inconscientemente, nunca chegaste a compreender a época em que tens vivido.”⁶⁹¹

Gustavo, ao contrário, nascera “no seu tempo”, ou seja, tinha um “espírito moderno, frio e observador”. Revoltava-se contra Gabriel e Gaspar por achá-los “idealistas, contemplativos”, enquanto ele era “trabalhador, independente”.⁶⁹² Essa oposição entre o “romântico” e o “observador” equivalia, de fato, aos contrastes entre a escola romântica e naturalista. A discussão do assunto nesse romance esteve presente na edição de 1886 e na edição modificada, *A Condessa Vesper*.

⁶⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 67.

⁶⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 297.

⁶⁹¹ *Idem, ibidem*, pp. 200-300.

⁶⁹² *Idem, ibidem*, p. 300.

Com efeito, era um tema relevante para o romancista naquele momento, assim como mostra que, mesmo em *Memórias de um condenado*, havia a intenção de exibir determinantes do meio para a construção do caráter das personagens, movimento principal dos romances feitos a partir do método experimental.⁶⁹³ Essa constatação é relevante, pois indica que as intervenções feitas no romance em 1901 não estavam voltadas apenas para uma “depuração do estilo” como aponta Milton Marques.⁶⁹⁴ A compactação de capítulos não foi decorrência de uma apresentação do romance sob uma forma mais “naturalista”, pois essa já estava presente em *Memórias de um condenado*. As personagens principais são expostas como inerentes ao meio em que nasceram e foram criadas.

Assim, Ambrosina, como Gabriel, era produto do ambiente em que nascera: “por um fenômeno de seleção natural, Ambrosina reproduzia, com as modificações correspondentes às circunstâncias de seu meio, todos os sonhos de ambição e todas as vertigens do egoísmo, que um dia abalaram o cérebro de seu pai, e sob cuja influência palpitou a sua existência inteira”.⁶⁹⁵ As personagens reagem a partir de uma “combinação experimentada”,⁶⁹⁶ em que elas figuram como elementos vivos de um experimento, colocadas em um determinado meio e sob determinadas circunstâncias. A consequência, como não poderia deixar de ser, é dramática. *Memórias de um condenado* exhibe, ao menos, dois episódios retirados de *A Condessa Vesper* que fazem referência à influência do meio e também às narrativas de crime.

O primeiro deles remete-nos à lembrança de Pontes Visgueiro e das discussões acerca do seu estado alterado pela velhice, proporcionando-lhe uma disfunção que, em *Memórias de um condenado*, é a mesma que surge em Gaspar, o “erotismo senil”. Durante algumas páginas, o narrador se concentra em descrever a sedução de Gaspar por Ambrosina.⁶⁹⁷ Ele a procurara para exigir que a moça – que nesse momento da narrativa já era uma famosa prostituta – não voltasse a procurar Gabriel. Padrasto e enteado iriam viajar no dia seguinte e a intenção de

⁶⁹³ Refiro-me ao *Romance experimental* de Émile Zola e retorno aos dizeres de Valentim Magalhães na análise de *O mulato*. O método experimental estava diretamente relacionado ao naturalismo que significava, “possuir em alto grau o poder da Observação; e a lógica dos fatos”. Mais adiante: “(...) o artista nada mais tem a fazer que assistir ao desenvolvimento lógico e verdadeiro dos personagens, na ação, e sob as condições mesológicas, que ele havia livremente escolhido e predisposto.” Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881.

⁶⁹⁴ Milton Marques. *Op.cit.*, p. 155.

⁶⁹⁵ Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 175.

⁶⁹⁶ Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881

⁶⁹⁷ Entre as pp. 316-324, especialmente os capítulos “Que lábias” e “Gaspar e Ambrosina”. Em Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*

Gaspar era afastá-la do rapaz, para que ele não desistisse da viagem. Porém, ela deseja que, para isso, ele passasse por uma “prova”: encontrá-la à meia-noite daquele dia, para despedirem-se.

Durante o encontro, Gaspar não conseguiu controlar o desejo instigado pela sedutora mulher e, mesmo contra a vontade:

“(…) sem prestar contas de seus raciocínios, sem ousar formular uma idéia, tomou Ambrosina nos braços e, trêmulo, cheio de ansiedade, foi depô-la na cama, que ficava no repartimento próximo.

Ela não lhe deu tempo para fugir, puxou-lhe os braços em volta do pescoço e colocou os lábios contra os dele”.⁶⁹⁸

O velho médico sairia apenas no dia seguinte, nove horas da manhã, com o “coração oprimido, o corpo mole”.⁶⁹⁹ Em *A Condessa Vésper*, o evento termina com a chegada inusitada de Gabriel, que finaliza a situação de forma mais dramática:

“(…) com um gesto profissional e certo, passou-lhe os hábeis braços em volta do pescoço, grudando-se toda a ele e prendendo-lhe os lábios com os dentes.

O Médico Misterioso ia arrojá-la de si, quando de súbito se arredou o reposteiro da entrada, deixando ver o vulto transformado de Gabriel, que, trêmulo e arquejante, olhos em fogo, os observava mais pálido que um cadáver.”⁷⁰⁰

O episódio de *Memórias de um condenado* fornece ensejo para futuros encontros entre Ambrosina e Gaspar, que se apaixona pela moça. Segundo o narrador, “já não era amor, era moléstia”.⁷⁰¹ Os eventos de *A Condessa Vésper* eram bem distintos. As alterações não forneceram uma “depuração do estilo”, mas transformaram a cena. De fato, a entrada dramática de Gabriel era mais improvável que a sedução de Gaspar por Ambrosina. Neste último caso, o “curso fatal dos acontecimentos”⁷⁰² parece mais provável.

A relação Ambrosina-Gaspar foi possível pela mesma condição que proporcionou a ligação de Pontes Visgueiro com Maria da Conceição. A “moléstia” foi citada, no julgamento do desembargador, como um elemento atenuante do assassinato. Porém, em *Memórias de um condenado*, ela é exposta como mais um dos fatores que justificavam o assassinato de Ambrosina por Gabriel. As memórias de um criminoso (e não as suas confidências, como

⁶⁹⁸ Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 324.

⁶⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 325.

⁷⁰⁰ Aluísio Azevedo. *A Condessa Vésper...*, p. 381.

⁷⁰¹ Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 374.

⁷⁰² Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881

eram tratadas as “memórias” do condenado) eram uma forma de mostrar que houve algum sentido no crime, que os motivos do assassinato foram relevantes, que o criminoso, durante o crime, encontrava-se em um “estado de alucinação”. A troca da palavra “memória” por “confidência” é essencial. Fazer uma “confidência” significa que havia uma intenção em “confiar” algo bastante pessoal; contar uma “memória” é trazer uma lembrança de algo já vivido e parte do passado, um relato biográfico.

Em *A Condessa Vésper* a relação entre Ambrosina e Gaspar desaparece. Assim, um longo capítulo final – “Os brilhantes do Farani” descreve o fim da relação entre Ambrosina e Gabriel, em que ambos estão envelhecidos e sem dinheiro. Não há nenhuma intenção em ressaltar determinados momentos fundamentais que levaram ao assassinato de Ambrosina. Em *Memórias de um condenado*, ao contrário, os dois últimos capítulos são dirigidos ao crime e sua explicação. Assim, o capítulo CV – “Desfecho” prioriza o momento do assassinato. Pela divisão feita na publicação periódica, percebe-se a importância desse momento, que ficou disperso em *A Condessa Vésper*. Assim, o capítulo CIV – “Dissolução”, além da morte de Gaspar, decorrência da descoberta de suas relações com Ambrosina por Gabriel – tinha como eixo a insistência da moça em possuir certo “broche de diamantes” que estava na vitrine da joalheria Farani. O final do capítulo incitava o suspense: “E Gabriel tomou a direção da casa do Farani”.⁷⁰³ O capítulo “Desfecho” – penúltimo capítulo – tem a descrição do assassinato de Ambrosina que, ao contrário do mesmo evento em *A Condessa Vésper*, ainda permanece agonizante por algumas horas. O último capítulo retornava à carta do condenado: “Últimos raciocínios de Gabriel”.

Memórias de um condenado era, de fato, um romance bem mais impressionante que *A Condessa Vésper*. Os capítulos que relatam o roubo que Ambrosina obrigava Gustavo a cometer e o seu conseqüente suicídio – que foram completamente retirados do romance reformulado – apresentavam detalhes dignos de um romance sensacional, assim como as cenas iniciais da noite de núpcias de Ambrosina e Leonardo. O marido tinha um ataque de hidrofobia e se transformava em uma “fera” que atacava Ambrosina com “uma dentada na polpa macia de um dos seios”. A descrição feita em *Memórias de um condenado* era bem mais sensacional que aquela apresentada em *A Condessa Vésper*. No primeiro romance, Leonardo

⁷⁰³ Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 379.

“tinha a boca cheia de carne e o sangue escorria-lhe por entre os dentes”;⁷⁰⁴ enquanto em *A Condessa Vesper* não há nenhuma referência aos detalhes do ataque feito por Leonardo.

Os capítulos sucintos de *Memórias de um condenado* eram adaptados para fornecer sensação em momentos importantes da narrativa, normalmente vinculados a fatos específicos que mostravam Ambrosina como uma mulher traíçoeira. Com efeito, essa era a intenção principal da memória do criminoso: mostrar que a pessoa assassinada era, em grande parte, culpada do crime. Portanto, retirar o foco do criminoso e voltá-lo à vítima fornecia o efeito desejado em *A Condessa Vesper*, ou seja, “mostrar ao leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa Vesper”.⁷⁰⁵ Porém, alterava o sentido inicial de *Memórias de um condenado*, que era mostrar a fragilidade de uma criação inadequada e o caminho traçado pelo criminoso até o crime. Características presentes em narrativas ficcionais de crime, mesmo que o parâmetro de “boa criação” fosse distinto daquele apresentado por Aluísio Azevedo.

Mistério da Tijuca é um romance de crime com características distintas de *Memórias de um condenado*. A centralidade da narrativa está em um crime de roubo e assassinato que ocorre no início da história. Portanto, não há um criminoso conhecido desde o início, como em *Memórias de um condenado*. Aluísio Azevedo, nesse caso, voltava-se à história de um crime e não às memórias de um criminoso.

O escritor também modificou o romance ao editar a versão de 1900, denominada *Girândola de amores*. *Mistério da Tijuca* tinha vários breves capítulos que eram publicados diariamente sob a forma periódica e permaneceram iguais na edição da Tipografia da *Folha Nova*. A intromissão do narrador é bem mais persistente que em *Memórias de um condenado*. Uma narrativa agradável aproximava-o do leitor, fazendo com que exista uma reflexão sobre os acontecimentos, através da lembrança de eventos já ocorridos, indicando, na maior parte das vezes, uma forma de leitura.

Os dois capítulos existentes quase no fim da narrativa – capítulo LXI: “Onde o autor põe o nariz de fora” e LXXVI: “Parêntesis” mostram reflexões importantes para a compreensão do romance. De fato, são capítulos que explicam os caminhos tomados pela

⁷⁰⁴ *Idem, ibidem*, p.9.

⁷⁰⁵ Aluísio Azevedo. *A Condessa Vesper...*, p. 5.

narrativa e ainda trazem indagações do escritor sobre a literatura brasileira. Assim, são importantes para a compreensão da obra e do próprio escritor.

“Onde o autor põe o nariz de fora” é inserido no final de uma longa parte que se fixa em Olímpia, Gregório e o comendador Ferreira.⁷⁰⁶ De início, o autor chama a atenção para os infundáveis episódios que envolvem personagens que, a princípio, não ocupavam o primeiro plano da narrativa: “Leitor! Parece que vás pouco a pouco adormecendo com o descaminho que demos ao filamento primordial deste romance, e que te queres esquecer do nosso ponto de partida. Espera, tem paciência, acorda!”⁷⁰⁷

Em seguida, o escritor relembra todas as personagens que tomaram parte no enredo até aquele momento. O “ponto de partida” estava no reaparecimento de Gregório, que sumira no dia do seu casamento com Clorinda e um dia após o roubo na casa de rapé de Paulo Cordeiro. Ele era o principal suspeito da polícia. Enquanto o rapaz não reaparecia, o escritor interrompia o curso da narrativa com esse capítulo no meio de uma história que já estava ficando confusa, pelos inúmeros caminhos e personagens que a transformavam em um labirinto. Segundo o romancista, havia uma razão para isso: “Era preciso explicar bem as circunstâncias que determinaram as cenas estranhas dos primeiros capítulos”.⁷⁰⁸

No outro capítulo de digressões estilísticas – “Parêntesis” – Aluísio Azevedo dizia que a opção fora proposital, pois “não queríamos apresentar os nossos tipos todos de frente, ao lado uns dos outros, como se nos propuséssemos fotografar no mesmo cartão os estudantes sexto-anistas da escola de medicina.” A consequência inevitável foi uma narrativa complexa e enovelada, pois as personagens eram surpreendidas no “lugar e na posição em que os fomos encontrando”.⁷⁰⁹

Uma das personagens é Cecília, que se casava com Leão Vermelho, oficial da marinha em Portugal, e logo estava em “adiantado estado de gravidez”, nascendo então Gregório. Após algum tempo, Leão Vermelho viajava e deixava Cecília e Gregório sob os cuidados de Tubarão, seu antigo criado, pois desconfiava de algumas cartas que Cecília andava recebendo e instruía Tubarão a vigiá-la. Porém, a boa moça conquistara o ex-marinheiro pela sua

⁷⁰⁶ Entre as páginas 98 a 168 o narrador exibe a relação entre as três personagens. O capítulo “Onde o autor põe o nariz de fora” está entre as páginas 171 e 174. Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca. Romance original*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Folha Nova*, 1882.

⁷⁰⁷ Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca...*, 1882, p. 171.

⁷⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 171.

⁷⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 219.

bondade e pela sua situação de mulher enganada: ela havia sido seduzida por seu antigo noivo, que a abandonara e era o verdadeiro pai de Gregório.

Após uma cena dramática em que Tubarão exige que Cecília explique os motivos da contínua insistência de Pedro Ruivo (o antigo noivo) para vê-la, a moça enlouquecia e era internada em um hospital, de onde saía apenas para se conservar na clausura de um convento. Mudava-se o cenário. Gregório, personagem importante na história, era educado por Margarida, uma rica mulher que tinha por Cecília grande amizade. Ela se casava com o conde de São Francisco e vinha para o Brasil. Gregório (após o nascimento da filha de Margarida) passava a viver com d. Florentina de Aguiar.

A história da família de Gregório não está inserida de forma cronológica na narrativa. O primeiro episódio do romance é a espera do noivo por Clorinda no dia do casamento. Após o seu rapto pelo conde, ainda no capítulo V – “Entre a polícia”, o dr. Ludgero, “então chefe de polícia da corte”,⁷¹⁰ recebia a notícia de um “grande crime”, que ocorria no mesmo dia do casamento de Gregório e Clorinda. Rapidamente, chegava ao local em que os cadáveres permaneciam para exame: “Fazia péssima impressão entrar naquela pocilga da morte, cujo bafo pestilento e repulsivo, dizia todos os mistérios da putrefação. Constava de um pequeno quarto estreito e úmido, duas mesas de pau, e mais nada.”⁷¹¹

Após a avaliação do assassinado, o dr. Ludgero se dirigia à secretaria de polícia para iniciar o inquérito e as pesquisas.⁷¹² Ao interrogar o caixa da casa Paulo Cordeiro na sala de audiência, uma senhora que estava ali por outros motivos ouvia as perguntas do dr. Ludgero, que se voltavam ao paradeiro de Gregório. Essa senhora era Julia Guterrez, moça viúva que era amante de Gregório. Enriquecida com a herança do marido, era uma personagem importante da história. Nesse momento, os caminhos se tornarão mais complicados e o leitor saberá da história de várias personagens. O ponto de partida, porém, era o casamento frustrado e o “grande crime”.

Gregório era um homem inconstante, que se apaixonava por muitas mulheres. Assim, apaixonava-se por Olímpia (antes de Júlia) e também por Clorinda, de quem fica noivo. A narrativa começava momentos antes do casamento de Gregório e Clorinda, que não ocorria, pois Gregório era raptado pelo conde de S. Francisco: ele não poderia se casar com Clorinda

⁷¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷¹¹ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷¹² *Idem, ibidem*, p. 15.

porque ela era sua irmã por parte de pai. Além disso, Gregório deveria voltar a Portugal com urgência para tomar posse da herança deixada pelo pai. O conde de S. Francisco exigia que o rapaz deixasse todos os seus negócios (inclusive o casamento) para trás e viajasse o quanto antes e sem o conhecimento de ninguém para a Europa.

Paralelamente, ainda havia a família do comendador Ferreira, um rico comerciante, casado pela segunda vez com Teresa, com uma filha do primeiro casamento, Olímpia. Ela era separada do marido, o caixa da casa Paulo Cordeiro. O comendador Portela, outra personagem importante, havia se tornado um rico comerciante no negócio de vinhos. Entretanto, antes disso trabalhara para o comendador Ferreira e tinha em Teresa (mulher de Ferreira) a sua amante. Astuto e traiçoeiro combinava com ela uma forma de assassinar o marido por envenenamento, lento e ininterrupto, para que ninguém desconfiasse. Depois disso, casaria com Teresa e aproveitaria da sua herança. No entanto, o comendador Ferreira descobre o plano e mantém as cartas e outros papéis que os denunciavam sob sua guarda.

Apesar de aparentemente desconexas, as histórias têm como ponto de encontro um crime ocorrido no armazém de rapé de Paulo Cordeiro, que envolve roubo e assassinato. Logo nas primeiras páginas, encontra-se o cadáver: “Era um defunto comprido, magro, com as barbas empastadas de sangue pelo lado inferior. Estava descalço e tinha o corpo nu, ligeiramente esverdeado. O assassino havia-lhe rasgado a garganta com uma faca e puxara o golpe até as regiões dérmicas do tórax”⁷¹³

Após inúmeros caminhos que confundem o leitor em relação aos motivos do crime e ao criminoso, descobre-se que Pedro Ruivo havia roubado o dinheiro. Descrito como velhaco e gatuno, roubava os papéis que acusavam Portela da tentativa de assassinato. Ao tentar chantageá-lo, passava a ser perseguido por Talha-certo, guarda-costas do comendador Portela, que além de matar Pedro Ruivo, rouba o dinheiro que esse havia roubado. Ele era “mau, tinha maus instintos, gostava de perseguir, abusava da navalha e vendia-se para qualquer crime.”⁷¹⁴

Uma das personagens é Cecília, que se casava com Leão Vermelho, oficial da marinha em Portugal, e logo estava em “adiantado estado de gravidez”, nascendo então Gregório. Após algum tempo, Leão Vermelho viajava e deixava Cecília e Gregório sob os cuidados de Tubarão, seu antigo criado, pois desconfiava de algumas cartas que Cecília andava recebendo

⁷¹³ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 51.

e instruía Tubarão a vigiá-la. Porém, a boa moça conquistara o ex-marinheiro pela sua bondade e pela sua situação de mulher enganada: ela havia sido seduzida por seu antigo noivo, que a abandonara e era o verdadeiro pai de Gregório.

Após uma cena dramática em que Tubarão exige que Cecília explique os motivos da contínua insistência de Pedro Ruivo (o antigo noivo) para vê-la, a moça enlouquecia e era internada em um hospital, de onde saía apenas para se conservar na clausura de um convento. Mudava-se o cenário. Gregório, personagem importante na história, era educado por Margarida, uma rica mulher que tinha por Cecília grande amizade. Ela se casava com o conde de São Francisco e vinha para o Brasil. Gregório (após o nascimento da filha de Margarida) passava a viver com d. Florentina de Aguiar.

A história da família de Gregório não está inserida de forma cronológica na narrativa. O primeiro episódio do romance é a espera do noivo por Clorinda no dia do casamento. Após o seu rapto pelo conde, ainda no capítulo V – “Entre a polícia”, o dr. Ludgero, “então chefe de polícia da corte”,⁷¹⁵ recebia a notícia de um “grande crime”, que ocorria no mesmo dia do casamento de Gregório e Clorinda. Rapidamente, chegava ao local em que os cadáveres permaneciam para exame: “Fazia péssima impressão entrar naquela pocilga da morte, cujo bafo pestilento e repulsivo, dizia todos os mistérios da putrefação. Constava de um pequeno quarto estreito e úmido, duas mesas de pau, e mais nada.”⁷¹⁶

Após a avaliação do assassinado, o dr. Ludgero se dirigia à secretaria de polícia para iniciar o inquérito e as pesquisas.⁷¹⁷ Ao interrogar o caixa da casa Paulo Cordeiro na sala de audiência, uma senhora que estava ali por outros motivos ouvia as perguntas do dr. Ludgero, que se voltavam ao paradeiro de Gregório. Essa senhora era Julia Guterrez, moça viúva que era amante de Gregório. Enriquecida com a herança do marido, era uma personagem importante da história. Nesse momento, os caminhos se tornarão mais complicados e o leitor saberá da história de várias personagens. O ponto de partida, porém, era o casamento frustrado e o “grande crime”.

Gregório era um homem inconstante, que se apaixonava por muitas mulheres. Assim, apaixonava-se por Olímpia (antes de Júlia) e também por Clorinda, de quem fica noivo. A narrativa começava momentos antes do casamento de Gregório e Clorinda, que não ocorria,

⁷¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 15.

pois Gregório era raptado pelo conde de S. Francisco: ele não poderia se casar com Clorinda porque ela era sua irmã por parte de pai. Além disso, Gregório deveria voltar a Portugal com urgência para tomar posse da herança deixada pelo pai. O conde de S. Francisco exigia que o rapaz deixasse todos os seus negócios (inclusive o casamento) para trás e viajasse o quanto antes e sem o conhecimento de ninguém para a Europa.

Em paralelo, ainda havia a família do comendador Ferreira, um rico comerciante, casado pela segunda vez com Teresa, com uma filha do primeiro casamento, Olímpia. Ela era separada do marido, o caixa da casa Paulo Cordeiro. O comendador Portela, outra personagem importante, havia se tornado um rico comerciante no negócio de vinhos. Entretanto, antes disso trabalhara para o comendador Ferreira e tinha em Teresa (mulher de Ferreira) a sua amante. Astuto e traiçoeiro combinava com ela uma forma de assassinar o marido por envenenamento, lento e ininterrupto, para que ninguém desconfiasse. Depois disso, casaria com Teresa e aproveitaria da sua herança. No entanto, o comendador Ferreira descobre o plano e mantém as cartas e outros papéis que os denunciavam sob sua guarda.

Apesar de aparentemente desconexas, as histórias têm como ponto de encontro um crime ocorrido no armazém de rapé de Paulo Cordeiro, que envolve roubo e assassinato. Logo nas primeiras páginas, encontra-se o cadáver: “Era um defunto comprido, magro, com as barbas empastadas de sangue pelo lado inferior. Estava descalço e tinha o corpo nu, ligeiramente esverdeado. O assassino havia-lhe rasgado a garganta com uma faca e puxara o golpe até as regiões dérmicas do tórax”⁷¹⁸

Após inúmeros caminhos que confundem o leitor em relação aos motivos do crime e ao criminoso, descobre-se que Pedro Ruivo havia roubado o dinheiro. Descrito como velhaco e gatuno, roubava os papéis que acusavam Portela da tentativa de assassinato. Ao tentar chantageá-lo, passava a ser perseguido por Talha-certo, guarda-costas do comendador Portela, que além de matar Pedro Ruivo, rouba o dinheiro que esse havia roubado. Ele era “mau, tinha maus instintos, gostava de perseguir, abusava da navalha e vendia-se para qualquer crime.”⁷¹⁹

Apesar de histórias, a princípio, desconexas, as personagens vão se cruzando ao longo do livro, em grande medida, por causa do crime, que é desvendado somente no final do romance e tem no julgamento de Talha-certo, denunciado por Tubarão, o último capítulo:

⁷¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 51.

“Seguiu-se então o mais estranho e enovelado processo de que se pode gabar a justiça brasileira. Nesse tempo não se falava n’outra coisa: o processo agitou por muitos dias a curiosidade do público e fechou todos os personagens deste romance no mesmo círculo de interesse”.⁷²⁰

Pedro Ruivo era, de fato, a personagem que unia todas as outras: era pai de Gregório, responsável pelo roubo do dinheiro, perseguido por Tubarão e pelo comendador Portela (por motivos diferentes) e, ao mesmo tempo, aparecia sorrateiramente em diversos episódios em que nunca figurava como personagem principal. Quando o dr. Ludgero, chefe de polícia, analisa o seu cadáver e procede ao corpo de delito conclui que, como empregado da casa Paulo Cordeiro, ele fora assassinado por causa da grande soma de dinheiro que ali se encontrava. Como o leitor do romance sabia após os infinitos episódios, Pedro Ruivo era personagem bem mais importante que apenas um empregado da casa assaltada.

No capítulo intitulado “Onde o autor põe o nariz de fora”, Aluísio Azevedo dizia o seguinte:

“No Brasil, quem se propuser escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com um grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos.

Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.

Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para este Flaubert é o grande mestre.

A qual dos dois grupos se deve atender – ao dos leitores ou ao de críticos?

Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é quem os paga.”⁷²¹

O “romantismo francês de 1820” nesse romance não estava apenas na educação de personagens. Aliás, entre aquelas que ocuparam uma posição de destaque no enredo, apenas Gregório e Olímpia se inseriam nesse caso. O desfecho para ambos era trágico: a moça que se tornava histérica e Gregório se suicidava. Porém, o escritor considera que o leitor estaria acostumado a esse tipo de narrativa. Após a leitura de *Memórias de um condenado*, não se pode considerar esse fato um elogio. Por outro lado, o escritor sugere que escrevia para o público e não para a crítica. Portanto, *Mistério da Tijuca* era um romance com “enredo, ação,

⁷²⁰ *Idem, ibidem*, p. 227.

⁷²¹ Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca*. Folha Nova, 23.01.1883.

movimento”. De fato, muito mais que *Memórias de um condenado*, havia cenas imprevistas e episódios fantasiosos. O rapto de Gregório no dia do casamento por um conde e a exigência da viagem secreta a Portugal era, sem dúvida, improvável em uma narrativa de tom mais realista.

Mistério da Tijuca e *Memórias de um condenado* eram semelhantes pela condição de narrativa de crime, apesar da primeira se centrar no crime, enquanto a segunda desenvolvia a história de vida de um criminoso. Em *Mistério da Tijuca*, mesmo considerando que os episódios são, a princípio, desconexos e duvidosos, a centralidade estava no crime. A intenção era “nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade”. Para chegar “à verdade” era preciso “dizer os porquês”, “investigar”, “esmiuçar as razões que determinaram tais e tais cenas”. Com efeito, era também uma tática, uma maneira de empreender uma discussão acerca da literatura brasileira.

Para Aluísio Azevedo, o romance brasileiro praticamente inexistia. Para ele, apenas dois autores se salvariam: Alencar com *Guarani* e *Iracema* não teria escrito romances, mas dois “magníficos poemas” de “concepções nimamente poéticas”, nos quais “tudo é imaginário, fantástico, artificial”; *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida não teria sido mais do que uma tentativa, válida, mas que não teve grandes “alçadas”. Portanto, para Aluísio Azevedo, que se dirigia ao leitor com um pedido de desculpas por “encravar” essas considerações no meio do romance: “em matéria de romance brasileiro, está tudo entre nós por fazer e criar. Cada um deve ir aproveitando como puder a ocasião, para conduzir o leitor ao bom caminho e desviá-lo das traduções francesas”.⁷²²

O escritor se dizia interessado em mudar o gosto do público, adaptá-lo a uma literatura diferenciada, que teria como princípio básico “retratar a vida”. Para isso, deveria falar sobre tudo, não se isentando dos vícios nem das virtudes. Como a vida, o romance deveria trazer “cenas argamassadas”, personagens que têm um pouco de “herói e um pouco de saltimbanco”, exhibir coisas e pessoas na sua hediondez, pois “nada há totalmente feio”. Mais ainda, no caso brasileiro, não haveria como se espelhar nos romances franceses ou ingleses, já que a natureza e o meio seriam distintos: “Não! Quem quiser copiar a nossa natureza e retratar os sentimentos do brasileiro, há de fatalmente verter no seu quadro todas as cores, lançar mão de todos os processos. Nada se pode omitir; não se pode escolher esta ou aquela escola estabelecida no

⁷²² *Idem, ibidem*, p. 221.

romance porque nenhuma delas nos convém. Não há sistema criado que nos possa aproveitar”.⁷²³

Aluísio Azevedo trazia algo que ultrapassava o hibridismo literário, como afirmava Mérian, com pequenas doses de naturalismo em meio à ficção folhetinesca. Ele apresentava um projeto que tinha como fim a criação do romance nacional. Para isso, não havia a impossibilidade de formas estéticas conviverem de modo pacífico, entre elas o romance-folhetim de ação e movimento e o naturalismo. Em *Mistério da Tijuca* havia a tentativa de elaborar uma narrativa que atendesse a essas propostas. Para ele, o gênero deveria ser reconhecido pelo grande público e resultava de tal fato a inserção de trechos analíticos e explicativos nessa edição de *Mistério da Tijuca*, a qual atingiria um público amplo, já que publicada em forma de folhetim e logo após em volume.

As suas obras se tornavam, naquele momento, sucesso de público. É patente a sua preocupação em atingir o “grosso público”, ao qual dirigia explicações detalhadas que acompanhavam a ação do romance:

“Mas, querido leitor, se te sentes aborrecido, se te cansam as nossas descrições mal desenhadas, se te enfastiam as nossas modestas considerações a respeito do histerismo de D. Olímpia, dos sobressaltos e da moléstia nervosa da mulher do comendador Ferreira, decidiste a nos prevenir dessa desgraça enquanto é tempo, fala-nos com franqueza em uma carta, em uma declaração de qualquer espécie, que nós tomaremos a heróica resolução de apressarmos o passo e quanto antes te lançaremos ao nariz o desfecho da obra.

Sabes, e se não sabes fica sabendo, que os fatos que aí deixamos, tão a míngua descritos, não são puramente inventados por nós, mas colhidos aqui e ali da vida real. Cada um dos tipos deste romance tem atrás de si um ou mais indivíduos, que encontramos na rua, no teatro, nas repartições públicas ou em alguma reunião de família.

Andamos como os trapeiros, de saco às costas a mariscar por aí nesse mistifório de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda a espécie, nessa mistela de virtudes heróicas e misérias degradantes, de cuja argamassa se forma a estranha coisa, que se chama – vida humana.

(...)

Vês, por conseguinte, que seguimos o curso fatal de certas leis. Não é bastante dizer, é preciso dizer e explicar.”⁷²⁴

Todas as passagens desses dois capítulos soam, a princípio, como um pedido de desculpas. Porém, entremeado a esse longo jogo de palavras, o autor sugeria uma possibilidade de leitura do romance: tanto emaranhado de cenas e personagens estaria no

⁷²³ *Idem, ibidem*, pp. 219-20.

⁷²⁴ Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca...*, p. 171.

“curso fatal de certas leis”. A “estranha direção da obra”, que se caracterizava por esse labiríntico caminho tinha, portanto, um motivo claro. O fio condutor de *Mistério da Tijuca* era um crime. Aluísio Azevedo acabara de escrever um romance de crime em 1882. A referência à veracidade do crime estava intrínseca a esse tipo de produção e tornava as narrativas mais sensacionais, na medida em que as exposições do criminoso e do crime mais se aproximassem de uma descrição verossímil.

Com isso, o último capítulo de *Mistério da Tijuca* não poderia ser diferente – a resolução do caso na justiça: “Foi dos depoimentos, das declarações anônimas, das mofinas e do que confessaram as pessoas enredadas nas tramas dessa pendência, que tiramos a porção de páginas mal alinhavadas, que aí ficam para nosso descrédito. (...) Agora pouco nos resta a acrescentar para terminarmos a obra”.⁷²⁵

Aluísio Azevedo retirou esse episódio do final do romance, ao transformá-lo em *Girândola de amores*. Suprimiu o curso mais lógico da narrativa para voltar a outro “ponto de partida”: o casamento de Gregório. Assim, adaptava-o ao título. “Girândola de amores” fazia referência aos diversos eventos amorosos em que Gregório se envolvia. Porém, para o leitor da época, que talvez houvesse acabado de ler *Memórias de um condenado* na *Gazetinha*, *Mistério da Tijuca* era um romance de crime. “Girândola de amores” podia se aproximar de uma narrativa romântica, entremeada com algumas descrições de tom naturalista, distanciando-se da posição ocupada enquanto literatura de crime.

⁷²⁵ Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca*..., p. 227.

Capítulo 9

Casa de Pensão, da fabricação à escrita

Ao comentar a obra de Aluísio Azevedo em 1888, Araripe Junior sugeria que o escritor, depois da publicação de *O Mulato*, “andou a satisfazer a avidez dos leitores de rodapé, escrevendo as *“Memórias de um Condenado e Os Mistérios da Tijuca”*. Para o crítico, essas obras não apresentariam nenhuma característica estética digna de nota, comparando-as aos “pedaços de carne crua e ensangüentada” que os domadores atiram às feras para assanhá-las. No caso, a “fera” seria “o público” e “o domador”, Aluísio Azevedo.

O aparecimento de *Casa de Pensão*, entretanto, traria a mudança, para Araripe Junior, da atitude do escritor. Segundo ele, dentre as suas obras era essa “a que mais cabalmente afirma a *vis* naturalista e descritiva” e em que “todos os talentos denunciados n’*O Mulato* aparecem aí no estado adulto, senão em quase completa maturidade”.⁷²⁶ Além de ressaltar uma discrepância entre a produção do autor, o crítico chama atenção para o fato de que Aluísio Azevedo pudesse exercer qualidades de um “domador”, as quais eram exacerbadas em alguns romances, em particular aqueles que o crítico considerava “inferiores”.

Desde a época da publicação de *Casa de Pensão* sob a forma de livro no final de maio de 1884, já se sabia o fato de que Aluísio Azevedo escrevera o romance inspirado por um crime muito noticiado na imprensa. O escritor nunca assumiria a relação entre a obra e o caso verídico. Apesar disso, não contrariava aqueles que a afirmavam. Da mesma forma, ressaltava a publicação de um romance com perspectiva distinta de *Filomena Borges*, que fora escrito sob a forma de folhetim no final de 1883 e recebido com ressalvas pela crítica.⁷²⁷

“Microcosmo”, crônica publicada no espaço de rodapé do *Jornal do Commercio*, comentava assuntos variados ocorridos ao longo da semana. Em primeiro de junho de 1884, comparava *Filomena Borges* ao recém publicado *Casa de Pensão*, que aparecera em “edição

⁷²⁶ Tristão de Alencar Araripe Junior. *Novidades*, Rio de Janeiro, 07.04.1888. *Apud Obra crítica de Araripe Junior*. Volume II (1888-1894). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960, pp. 83-4.

⁷²⁷ Aluísio Azevedo. *Filomena Borges*. Publicado sob a forma de folhetim na *Gazeta de Notícias* entre 18.12.1883 e 13.01.1884.

definitiva”. As críticas acerca de *Filomena Borges* eram similares às aquelas feitas por Araripe Junior sobre *Memórias de um Condenado* e *Mistério da Tijuca*, ou seja, tratava-se de um livro sem interesse para a literatura e, segundo Carlos de Laet, “um verdadeiro desastre” como romance:

“Moço talentoso e sedento de reputação, o Sr. Aluísio foi naturalmente induzido àquele triste tentâmen pelo bem sucedido exemplo de Daudet, em cujas produções, de par com o mérito intrínseco da obra, vão os amantes do gênero procurar o atrativo do escândalo, descobrindo nos personagens e nas peripécias da novela individualidades e fatos muito da vida real e contemporânea.”⁷²⁸

As críticas feitas por Carlos de Laet foram comentadas por Aluísio Azevedo, em carta publicada no *Jornal do Commercio*, reproduzida pela *Gazeta de Notícias* no dia 4 de junho de 1884.⁷²⁹ Em relação a Alphonse Daudet, o escritor revoltava-se com a opinião de Carlos de Laet. Deixaria, portanto, de lado a “repugnância e o desamor que ao sentencioso crítico inspira o que ele chama ‘escola realista’” e passava a defender bravamente Daudet, considerando a sua obra exemplar em relação aos “modernos processos fisiológicos, usados magistralmente pelo autor”. Da mesma forma, afirmava que não fez alusão a nenhum de seus romances em *Filomena Borges*: “Se não tive semelhante veleidade no *Mulato* e na *Casa de Pensão*, quanto mais em *Filomena Borges*”.⁷³⁰

A importância maior do debate entre os dois escritores está na definição da posição de Aluísio Azevedo perante a literatura. Enquanto Carlos de Laet afirmava a relativa proximidade entre Daudet e os “fatos da vida real e contemporânea”, o “escândalo”, Aluísio Azevedo ressaltava os “processos fisiológicos” construídos pelo escritor francês como exemplos notáveis de boa literatura. Ao mesmo tempo, situava *O Mulato* e o recém publicado *Casa de Pensão* como obras que foram feitas com a utilização intencional de determinados critérios que tornava ambos os romances de boa qualidade literária. *Filomena Borges* estaria no lado oposto e era apenas uma “pilhéria sem aspirações e sem conseqüências”.⁷³¹

O escritor assumia que *Filomena Borges* foi unicamente um romance feito “*au jour le jour*”, escrito apenas para “desenfastiar por alguns dias a parte mais triste dos assinantes da *Gazeta de Notícias*” e que não havia nenhuma pretensão de “enriquecer o escrínio da literatura

⁷²⁸ Carlos de Laet. “Microcosmo”. *Folhetim do Jornal do Commercio*, 01.06.1884.

⁷²⁹ A publicação no *Jornal do Commercio* ocorreu no mesmo dia. Esse fato mostra o interesse do escritor em possibilitar o acesso ao texto por uma parte maior de leitores.

⁷³⁰ Aluísio Azevedo. “Casa de Pensão”. *Gazeta de Notícias*, 04.07.1884.

⁷³¹ *Idem, ibidem*.

nacional”⁷³² com a obra. Tomava partido em relação à sua própria produção, criando, desde aquele momento, a versão que a crítica literária passaria a repetir ao longo de muitos anos: a desigualdade de sua produção. Apesar disso, não deixava de criticar a postura de Carlos de Laet, que não deveria ter julgado uma obra já “falecida” como *Filomena Borges*:

“É o caso do *to be or not to be*. Se o romance era digno de ser julgado, S.S., na sua qualidade de crítico, andou mal não o julgando em tempo competente; e, se não era, para que trazê-lo à bulha? Demais, quero crer ainda que S.S. não escolheu bom ponto de vista para julgar o meu penúltimo romance.”⁷³³

Aluísio Azevedo fornecia à *Filomena Borges* uma posição literária distinta daquela que pretendia dar à *Casa de Pensão* e não justificava as críticas comparativas de Carlos de Laet: tratava-se de julgar o romance atual e não o “falecido”. O escritor realizava uma interessante forma de sugerir aquilo que esperava – naquele momento de publicação do romance sob a forma de livro – de *Casa de Pensão*. Assim, além de compará-lo a *O Mulato* (romance que já havia sido bem recebido pela crítica), recuperava os elogios de Carlos de Laet, reproduzindo-os integralmente e, de certo modo, assumindo o lugar que pretendia fornecer à *Casa de Pensão*. Da mesma forma, acatava que o romance se baseou em um crime de sucesso na imprensa anos antes. Mesmo insistindo na inadequação das críticas à *Filomena Borges* no momento de publicação da “edição definitiva” de *Casa de Pensão* o escritor não deixava de colocá-los comparativamente, assim como fez Carlos de Laet:

“Mas para que insistir neste terreno, se não é de *Filomena Borges* e sim de *Casa de Pensão* que agora me convém tratar? E da *Casa de Pensão*, apesar de tudo, disse aquele generoso escritor o seguinte:

‘O mérito aí está em saber se na cópia tremeu a mão palpitante e vivo (sic). E entendo que não neste romance. Entre os méritos que costuma jactar-se, coloca Zola o de que os seus personagens são entes de carne e osso, que a cada passo se encontram nas ruas, ao passo que nunca ninguém viu nem ouviu, qualquer das fictícias criações românticas. Se assim é, o Sr. Aluísio Azevedo deve estar satisfeito. Muitos dos seus personagens são fotografias animadas, e até o mesmo entrecho já se realizou nesta corte, onde, há cerca de sete anos, vivamente abalou a opinião o lastimoso fato de um infeliz estudante assassinado por outro, cuja irmã seduzira.

Como *documento humano*, portanto, e não como obra de arte, o romance em questão não fica somenos a outros de acreditados autores estrangeiros (...)

⁷³² *Idem, ibidem.*

⁷³³ *Idem, ibidem.*

E, terminando estes rápidos dizeres com que só deve me esflorar os assuntos, seja-me lícito vaticinar que, quando nos livros que nos chegam da Europa sensivelmente se façam sentir os sinais da putrefação, já incipiente, do realismo pouco asseado, - o Sr. Aluísio Azevedo melhormente inspirando-se, e em mais puros modelos, há de oferecer-nos trabalhos que sem restrição possam ser elogiados.”⁷³⁴

Ao reproduzir esse trecho da crítica de Carlos de Laet, Aluísio Azevedo assumia a ligação de *Casa de Pensão* a uma história já ocorrida na Corte – a “Questão Capistrano” – e fazia a relação da obra com o romance experimental de Émile Zola. Apesar disso, deixava de lado outras referências feitas por Carlos de Laet: a relação entre “Zola e a sua escola a uma seita”, os “exageros da escola” e que o “realismo pouco asseado” vinculava-se, entre outros, a Daudet. Vejamos com mais detalhes, portanto, o “entrecho” ocorrido na Corte que inspirou o ilustre escritor a escrever *Casa de Pensão*.

Em novembro de 1876, João Capistrano da Cunha seria julgado pelo crime de estupro⁷³⁵ em que foi vítima Júlia Pereira em início deste mesmo ano. Segundo informações da *Gazeta de Notícias*, que detalha o julgamento no Tribunal do Júri realizado em novembro do mesmo ano, “pouco depois do meio dia houve um pequeno sussurro, devido à afluência de pessoas que queriam penetrar à força no recinto”. O réu foi absolvido por unanimidade e “os espectadores prorromperam em vivas e foram acompanhando o Sr. Capistrano”, que havia sido posto em liberdade.⁷³⁶

Até então, mais um processo do júri resolvido e comentado na imprensa. Porém, no dia 20 de novembro outra notícia aparecia nos jornais: no dia seguinte à sua absolvição, Capistrano foi assassinado pelo irmão de Júlia, Antonio Alexandre Pereira, na rua da Quitanda, com três tiros. “O acontecimento do dia” na *Gazeta de Notícias* comentava em

⁷³⁴ *Idem, ibidem.*

⁷³⁵ “Júri da Corte”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13.11.1876. O capítulo II do *Código* versava sobre os crimes contra a “segurança da honra”. Havia variáveis para o crime de estupro que iam desde o defloramento de uma mulher menor de 17 anos (o mais grave, com 3 penas distintas) à sedução de “mulher honesta menor de 17 anos” (artigo 224). O artigo 222 fazia referência a “ter cópula carnal por meio de violência ou ameaças com qualquer mulher honesta.”. *Código Criminal do Império do Brasil pelo dr. Carlos Antonio Cordeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia de Quirino e irmão, 1861, p. 165.

⁷³⁶ *Gazeta de Notícias*, 18.11.1876. Ver, também, o *Jornal do Commercio* do dia 18 de novembro de 1876, segundo o qual os estudantes foram à casa do advogado Busch Varella agradecer pelo julgamento favorável.

detalhes o momento da morte de Capistrano.⁷³⁷ O corpo foi transferido para um sobrado na própria rua da Quitanda, uma “botica” do outro lado da rua, e permaneceu no sofá do andar superior, o qual “durante o dia esteve cheio de visitantes”.⁷³⁸

Antonio Alexandre Pereira dizia que “praticara esse ato – *porque era irmão da moça e havia sofrido muito*”.⁷³⁹ Além disso, declarou que era

“(…) filho de Alexandre Antonio Pereira, já falecido e de Julia Clara Pereira, ter 23 anos de idade, ser solteiro, estudante da escola Politécnica, natural da Bahia e morador na travessa do Meirelles, n° 2, em Santa Tereza.

Declarou que foi ele quem desfechou a tiros (sic) sobre João Capistrano da Cunha, não se recordando de quantos tiros disparou em desafiada da honra de sua família que foi ofendida por Capistrano na pessoa de sua irmã (...).”⁷⁴⁰

O desfecho do caso, que passava a ser discutido nos jornais sob o título “Questão Capistrano”,⁷⁴¹ ocorreu no julgamento de Antonio Alexandre Pereira em 1877, em que o acusado também foi absolvido do crime que cometera. Porém, a grande publicidade em relação ao crime ocorria logo após o assassinato de Capistrano, sendo a “Questão Capistrano” diretamente vinculada à validade ou não da justiça pessoal em uma questão de honra. Desde então as opiniões divergiam nos jornais, mas sempre a partir de um mesmo parâmetro: Antonio Alexandre Pereira tinha ou não o direito de vingar a honra de sua irmã? A publicação a seguir apareceu na seção “A Pedidos” da *Gazeta de Notícias*, sob o título “Advocacia, Alexandre Pereira e as famílias brasileiras”:

“Essa causa é do fraco contra o forte.

E mais credora ainda se torna de geral simpatia por ser a de uma desgraçada órfã, cujo único apoio, *abandonada por todos*, foi o braço valoroso de um irmão honrado!

(...).

No processo não é só réu Alexandre Pereira!

⁷³⁷ A *Gazeta de Notícias* foi o periódico que deu maior cobertura ao caso.

⁷³⁸ *Idem, ibidem*, 20.11.1876.

⁷³⁹ Itálico no original.

⁷⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁷⁴¹ Raimundo de Menezes refere-se ao caso como *Affaire Capistrano* ou Questão Capistrano. Raimundo de Menezes. *Op.cit.*, 1958, pp. 143-163 – “O crime do estudante Capistrano”. Infelizmente, o autor não fez referência às suas fontes.

Este é nele apenas o digno representante de todos os chefes de família e irmãos, capazes de sacrificar posição, vida, sossego, futuro e a própria salvação, se tanto for mister, quando se tratar de defender o pudor e a honra de filha, esposa ou irmã!

(...)

O desespero e a loucura eliminam a razão!

Sem razão não há imputabilidade!

Sem imputabilidade não há crime!

Alexandre Pereira, a quem a honra própria e a dos seus, enlouquecendo, armou o braço – não é um criminoso, É UM MÁRTIR DA HONRA.”⁷⁴²

Um debate entre o autor de *A Semana*, folhetim do *Jornal do Commercio*, e *A Lanterna*, publicação quinzenal de Octavio Carvora⁷⁴³ inflamava mais a questão da justificativa do crime em defesa da honra:

“- Vede, exclamarão a uma, este imoral! Vede este homem sem Deus e sem lei. Olhem este perverso! Miserável! Não sabe o que é a família!

Eu responderei: gritai, mas o perverso, o sem família e sem Deus é que estranha e vos acusa de haverdes confiado a alguém os meus haveres.

(...).

Eu proclamo o que outros têm proclamado: a honra é inviolável, mas eu sustento também: a vida é inviolável.

Uns dizem: a primeira é mais inviolável. Será, mas eu sou cristão e Aquele que morreu por todos e foi o mais sábio porque foi o melhor pelo coração, Aquele, o filho de Deus e o amigo dos homens, esse proclamou: respeitai a honra e respeitai a vida!

Este violou a honra? Cometeu então um crime. Agora como que ides castigá-lo? Tirando-lhe a vida? Cometeis outro crime e então o que alcançastes? Dois criminosos em vez de um! Estão satisfeitos?”⁷⁴⁴

A Lanterna rebatia:

“(...)combatendo uma teoria engenhosa no *Jornal do Commercio*, pelo autor da *Semana*, vamos mostrar que a vingança, isto é, a desafronta de Alexandre Pereira foi legítima.

⁷⁴² *Gazeta de Notícias*, dia 26.11.1876.

⁷⁴³ Pseudônimo de Alberto de Carvalho.

⁷⁴⁴ “A semana”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, dia 02.12.1876.

É preciso não considerarmos somente ao cadáver de João Capistrano, porque se assim o fizermos, a piedade nos comoverá e perturbará a serenidade dos nossos ânimos.

Envolvamos todas as peripécias do drama.

Vejamos Capistrano admitido no lar da família na qualidade de amigo; acompanhemo-lo agora na sua vida de todos os dias - vejamos uma intimidade se ir estabelecendo entre ele e essa família, e breve uni-los em uma mútua simpatia e em uma recíproca confiança.

Eis aí a felicidade, a paz e a tranqüilidade!

Ainda mais!

Essa convivência aproxima as almas e quer uni-las: Capistrano marcha para a filha dessa família, moça casta e pura, e ela também para ele se adianta com seu sorriso inocente!

Mas quando essas duas almas atraídas uma para a outra, vão unir-se nessa união santa do amor, é então que o espírito do mal aparece e as precipita na desgraça!

A calma dessas existências perturba-se logo.

Não é mais esse viver fácil e sem preocupações de outrora; não, a fatalidade domina agora todas essas vidas e a honra exige uma reparação.

A honra!

(...).

A reabilitação era necessária!

Ela era fácil, podia ser pronta e devia tê-lo sido.

Mas quê!

O orgulho, e o que diremos mais? Uma inexplicável tenacidade dominou Capistrano, e o homem que tinha prostrado a seus pés a virgem casta e pura, foi o primeiro a atirar-lhe o insulto!

Era a primeira de todas as longas e cruéis injúrias que se iam seguir umas às outras.

A mulher violada, não teria reparação, o insulto seria eterno, e d'ora em diante ela caminharia pelo mundo sob o peso enorme da desonra!

(...).

Aonde encontraremos leis para condená-lo [Alexandre Pereira]?

Certamente não será em nome da honra que o poderemos fazer.

A honra pelo contrário o defende e o torna inviolável – é ela que está a seu lado para dar testemunho de que sua des afronta foi legítima.”⁷⁴⁵

Paralelo aos debates sobre a questão da legitimidade do assassinato em defesa da honra da irmã, várias eram as referências, nos jornais diários, a artigos ou livros sobre o caso. Entre os anúncios da *Gazeta de Notícias* havia a publicidade de um “folheto imparcial” sobre a questão. *O Assassinato de João Capistrano da Cunha* foi escrito por um estudante identificado como A. F. e custava apenas 200 réis. Apesar de criticar a atitude violenta de Antonio

⁷⁴⁵ *A Lanterna*, Rio de Janeiro, dia 02.12.1876, pp. 173-175. Ainda o *Jornal do Commercio*, dia 23.11.1876, sob o título “Trágico acontecimento” e assinado por Argos dizia: “Honra à Alexandre Pereira... que só foi o algoz de si próprio pelas santas inspirações da natureza, pelas respeitáveis exigências da mais ilimitada dedicação fraternal. Honra, respeito e comiserção!” *A Lanterna* já comentava sobre a “Questão Capistrano” no dia 26.11.1876.

Alexandre Pereira, afirmando a existência de um crime, atenuava-lhe a circunstância, respaldado na conclusão de que era um homem “possuído de cólera” e, portanto, encontrava-se em um estado “semi-louco”. Esta conclusão possivelmente foi justificativa para a posterior absolvição de Antonio Alexandre Pereira. Como reafirma o autor, afinal, “o crime não é tão grande como parece”.⁷⁴⁶

Se alguns defendiam a justificativa do crime em defesa da honra, outros faziam piadas (mofinas) sobre o caso na sessão “A pedidos”.⁷⁴⁷ Com certeza, esse assunto ainda era mais delicado se atentarmos para os debates sobre as “casas de tolerância” que ocorriam no mesmo período e geravam grandes artigos no *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias* e *O Globo*,⁷⁴⁸ em geral, destacados como artigo principal do dia, nos meses de novembro e dezembro de 1876. A discussão era acerca da regulação das casas ou hotéis de prostituição, com o fim de evitar “os escândalos e os perigos que desenvolve a prostituição pública nesta cidade”.⁷⁴⁹ As posturas municipais seriam impostas, em especial, para regular a exposição das mulheres que se dedicavam à prostituição. Segundo *O Mosquito*, que no dia 29 de novembro resumia jocosamente as discussões, tratava-se da interferência da instância pública na casa do cidadão, que deveria ser “sagrada e inviolável”. Esta era a perspectiva do *Globo*, que defendia a “liberdade individual” (segundo *O Mosquito*) em desacordo com a intervenção oficial, posição defendida pela *Gazeta de Notícias*.⁷⁵⁰

⁷⁴⁶ *O assassinato de João Capistrano da Cunha*. Escrito pela pena imparcial do estudante A. F.. Rio de Janeiro, Tipografia de Juvêncio Thomaz de Aquino, 1876, p. 5. Ao longo do folheto foram inseridas diversas poesias sobre cenas de sangue. O crime também inspirou melodias, como mostra o anúncio do dia 7 de dezembro de 1876 da *Gazeta de Notícias*: “Lágrimas sentidas sobre a campa do infeliz Capistrano. Melodia sentimental para piano; vende-se na rua do Ouvidor, n. 93 e largo de S. Francisco de Paula, nº 8 A.”

⁷⁴⁷ “Questão Capistrano. Que foste fazer meu João e José? Deixa o que te compete e vai tratar das tuas fechaduras sem chave e daqueles assuntos intitulados *econômicos*, nos quais fizeste economias de tudo menos do teu nome. E’ sc... bem o sabes e olha que não te cravem a ... Espora.” *Gazeta de Notícias*, dia 27.11.1876. Nas folhas ilustradas, as gravuras sobre o caso completam a redação das folhas diárias: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 12.12.1876, *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 22.11.1876 (capa e ilustração interna).

⁷⁴⁸ *A Lanterna* exibia, no mesmo número da “Questão Capistrano”, a discussão sobre a prostituição na cidade do Rio de Janeiro. 25.11.1876, pp. 190-3.

⁷⁴⁹ *Jornal do Commercio*, 06.12.1876.

⁷⁵⁰ Apoiando o *Globo*, o artigo de *O Mosquito* terminava da seguinte forma: “Podem invocar a virtude; a filosofia; a Roma dos Imperadores; a organização das casas de tolerância bruxelenses; as visitas sanitárias feitas por médicos sem clínica, porque os que a tiverem não vão por certo empregar-se tão mal (...). Podem imaginar sistemas de fechar as janelas com rótulas e sem rótulas; correr a vidraça de cima e deixar a de baixo; ventilar artificialmente ou naturalmente; impedir os reumatismos para a velhice, suprimir as muletas. Mas não me convencem de que haja o direito de exigir de qualquer, senão que se porte em público sem ofender a decência.” Bob. “Novas posturas (propriamente ditas)”. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 29.11.1876.

De acordo com essa folha, que defendia as propostas em artigos inflamados, a intenção era “preservar a parte sã da população do seu pernicioso contato”.⁷⁵¹ A ameaça estaria vinculada à prostituição como um vício “inoculado no nosso organismo social”,⁷⁵² um “mal”⁷⁵³ que contrariava o “decoro público”.⁷⁵⁴ Atentando, ao mesmo tempo, para os “males incuráveis” que essas mulheres decerto transmitiriam aos homens com quem mantinham relações sexuais, impunha-se a “vigilância da autoridade”.⁷⁵⁵ Paralela à ameaça iminente à saúde física e social dos moradores do Rio de Janeiro, colocava-se a questão inevitável da sedução:

“(…) é verdade que são os homens a causa da desgraça da mulher, embora se possa dizer que nem sempre no momento da sedução há o propósito do abandono, e a sedução não tem por consequência inevitável a prostituição; mas admitindo mesmo que as condições figuradas de temperamento, de intensidade de paixões, prevaleçam somente para desculpar a mulher que se deixou seduzir e não sirvam para atenuar o erro do homem que seduziu; supondo mesmo que todas as mulheres perdidas tenham sucumbido à paixão ou à miséria, o que não é verdade; será isso razão bastante para que se consinta que o mal se propague e afete àqueles que não contribuíram diretamente para ele, àqueles que, por sua educação, seu temperamento, seus princípios morais e religiosos são incapazes de contribuir para que aumente o número dessas infelizes?”⁷⁵⁶

As discussões sobre a honra feminina no período eram intensas. A relação entre mulher e castidade completava a imagem masculina de virilidade.⁷⁵⁷ Assim, a mulher ideal era aquela

⁷⁵¹ *Gazeta de Notícias*, 28.11.1876.

⁷⁵² *Idem, ibidem*, 02.12.1876.

⁷⁵³ *Idem, ibidem*, 26.11.1876.

⁷⁵⁴ *Idem, ibidem*, 02.12.1876.

⁷⁵⁵ *Idem, ibidem*, 26.11.1876.

⁷⁵⁶ *Idem, ibidem*. Em “Assuntos do dia”. O autor discute retoma as considerações de *O Globo* e do *Jornal do Commercio*, em particular as observações feitas em “Cartas de um caipira” no dia 24.11.1876.

⁷⁵⁷ Segundo Willian Acton, citado por Jeffrey Weeks, a “virilidade era muito mais aguçada nos homens do que a maternidade nas mulheres. A sua existência, de fato, parece necessária para dar ao homem consciência de sua dignidade, do seu papel como cabeça e ditador de regras, e da sua importância, que é absolutamente essencial para o bem estar da família, e através desta, da sociedade.” Em Jeffrey Weeks. *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*. Londres: Longman, 1989, p. 39. Seguindo perspectiva similar, Verena Martinez-Alier faz algumas reflexões sobre o rapto e a sedução em Cuba, no mesmo período de Weeks: “No rapto, o jovem homem intentava ser uma espécie de guardião da moça, na sedução a moça era uma presa para a agressividade sexual masculina e o desejo de afirmar a sua virilidade.” Enquanto a honra de um pai poderia sofrer pela perda de virtude de uma filha o mesmo que a honra de um irmão sofria pela perda de virtude de uma irmã, a honra masculina era também aumentada pela sedução de uma virgem.” Verena Martinez-Alier. “Elopment and seduction in nineteenth-century Cuba”. Em *Past and Present*, 55 (1972), p. 107.

que se mantinha casta⁷⁵⁸ e buscava o casamento, para o qual era preparada (ao menos nas famílias mais abastadas). A honra emergia como um conceito fundamental para os contemporâneos de todas as camadas sociais e, no final do século XIX, dentro da definição deste conceito, criava-se a noção de honestidade da mulher, ou seja, enquanto o homem deveria ser um bom trabalhador, a mulher deveria ser “honesta”,⁷⁵⁹ que tinha um significado bastante específico: sair acompanhada, dedicar-se aos filhos e frequentar somente alguns lugares de convívio social (como festas particulares, por exemplo).⁷⁶⁰

A “Questão Capistrano” encontrava terreno fértil naquele momento de intensas tensões em torno do papel social da mulher. A discussão acerca das casas de tolerância relacionava-se com a questão da honra feminina. No trecho citado sobre as resoluções em torno da prostituição, tomava forma uma discussão acerca da sedução e da honra feminina.

As “mulheres perdidas” foram levadas “à desgraça” pelos sedutores que, portanto, seriam culpados pelo fato. Apesar disso, a sedução poderia ser consequência, também, de um determinado “temperamento”, de uma certa “intensidade de paixões” que aflorava de certas mulheres e tornava-as suscetíveis aos sedutores. Ora, em um contexto de valorização da honra feminina pautado pela ausência de relações íntimas (e sexuais) anteriores ao casamento, apenas aquelas que tinham um certo “temperamento” poderiam ser subjugadas por um sedutor. Apesar de concluir que “não é verdade que todas as mulheres perdidas tenham sucumbido à paixão”, o texto caminhava para a conclusão oposta, ou seja, de que uma *mulher seduzida* era sinônimo de uma *mulher prostituída* e, portanto, ambas recebiam a qualificação de “mulher perdida”. Após uma sequência de frases em que a ligação entre sedução e

⁷⁵⁸ Na parte anterior vimos alguns sinônimos da perda de virgindade. Maria da Conceição “lançou ao vento as flores de tua capela virgem” Maria da Conceição, *Op.cit.*, p. 45 e Gilda, personagem de Pedro Espanhol: “vendera-lhe a sua grinalda virginal”. José do Patrocínio, *Op.cit.*, 22.07.1884.

⁷⁵⁹ Termo recorrente no *Código Criminal do Império* nos crimes que atentavam contra a honra de uma mulher.

⁷⁶⁰ Sobre o assunto, ver Marta de Abreu Esteves. *Meninas perdidas. Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989, pp. 43, 50 e 51 e Sueann Caufield. *Em defesa da honra. Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000, p. 77. Segundo Sueann Caufield, o código penal brasileiro de 1890 refletia conceitos tradicionais sobre honra e moralidade, ganhando destaque a defesa da honra da família. Sobre o assunto, ver p. 200. Cristiana Schettini Pereira, no seu estudo sobre a prostituição feminina no Rio de Janeiro nas primeiras décadas republicanas, nota que a prostituição era uma “forma socialmente aceitável de homens de mulheres estabelecerem relações sexuais naquela sociedade”. Considerando-a como “uma possibilidade de trabalho disponível a muitas mulheres”, a prostituição não envolvia apenas a troca de relações sexuais por dinheiro mas “viabilizava certas estratégias de sobrevivência para uma variedade de mulheres, brasileiras e estrangeiras, como articulava múltiplas redes de sociabilidade, crivadas por hierarquias sociais e de gênero”. Cristiana Schettini Pereira. “*Que tenhas teu corpo*”. *Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2002, pp. 7-8.

prostituição era explícita, afirmava que o relevante não era *como* a mulher havia se prostituído, mas que a prostituição deveria ser regulada e escondida da “parte sã da população”.

Compreendendo a “Questão Capistrano” inserida nesse debate, insinuava-se a possibilidade da sedução sob o teto de uma “casa de família” e em um meio que deveria, a princípio, diferenciar-se daquele que envolviam as casas de tolerância. A questão da sedução era tão melindrosa que ficava perceptível a existência de um conflito em torno da culpabilidade do sedutor e também da validade ou não de uma vingança pessoal em casos de defesa da honra. O resultado dos dois julgamentos fazia aflorar as tensões geradas por casos que envolviam a sedução e a honra naquela sociedade. A questão central não estava em saber se Júlia Pereira fora violentada ou seduzida, mas no fato de que ela havia perdido a condição de mulher casta (e, portanto, honesta) ao manter relações sexuais antes do casamento: ela se tornara uma mulher perdida.⁷⁶¹ Embora esse fato isolado não gerasse publicidade nas folhas, a legitimação de um assassinato cometido por um familiar próximo, em defesa da honra da moça, era motivo para intervenções, as quais eram concebidas sob diversas formas: artigos nos jornais, debate via seção “A pedidos”,⁷⁶² folhetos, mofinas, melodias.

O “vingador” tentou buscar justiça pelos meios legais, porém, ao ver-se derrotado, não se conformou com a decisão oficial e lançou-se à justiça pessoal, assassinando o sedutor perdoado pela justiça. No julgamento, Antonio Alexandre Pereira era absolvido.⁷⁶³ A “Questão Capistrano” estava, portanto, na possibilidade de validar ou não um assassinato em defesa da honra feminina de uma irmã ou filha. A absolvição do crime de homicídio neste caso equiparava-se à possibilidade de absolvição de um homem que matasse a esposa que cometera adultério ou que, durante o momento do crime, estivesse sob uma estado exaltado. Essa justificativa, como se verificará em diversos casos, em especial a partir do início do século XX, foi uma forma dos advogados de defesa conseguirem a absolvição de assassinos na justiça.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Segundo *A Lanterna* (no mesmo número em que defende a vingança de Antonio Alexandre Pereira): “O que mais se pretendia, quando do alto do tribunal já tinham atirado essa mulher na desonra, e esse corpo na lama do opróbrio e da prostituição?” *A Lanterna*, dia 25.11.1876, p. 175.

⁷⁶² Seção paga do jornal, em que qualquer um poderia inserir um texto, artigo ou comunicado.

⁷⁶³ Julgamento no dia 29 de janeiro de 1877. Comentários sobre o julgamento na *Gazeta de Notícias*, dias 30 e 31 de janeiro de 1877.

⁷⁶⁴ Sobre o assunto ver Mariza Corrêa. *Op. cit.* e Joseli Nunes Mendonça. *Op.cit.*. Durante a análise do “caso Pontes Visgueiro” foram feitas algumas considerações em torno deste assunto.

Paralela a essa leniência da justiça brasileira, acrescentava-se a delicada questão dos limites entre sedução e prostituição que, de fato, eram tênues o suficiente para gerarem uma mesma qualificação para ambas as situações: mulher perdida. Assim, a “Questão Capistrano” possuía inúmeros sentidos que a tornavam foco de um tema denso, conflituoso e marcante. Inspirando-se nesse caso, Aluísio Azevedo retomava não apenas qualquer crime, mas aquele que justificava os intensos debates ocorridos nos periódicos no final de 1876. *Casa de Pensão*, portanto, tinha como primeiro objetivo explicar os motivos que levaram ao desfecho fatal do crime de homicídio.

Assim que começou a ser publicado sob a forma de folhetim, o romance escrito por Aluísio Azevedo era acrescido da caracterização – “romance de costumes”, a qual foi modificada na edição em livro por “tipos e fatos” e retirada das edições posteriores. Com efeito, eram caracterizações que explicavam ao leitor a que, afinal, vinha aquele romance que começara no pé de página de um novo jornal diário. Deste modo, podemos compreender melhor o final do texto de apresentação do folhetim no jornal:

“Agora, resta-me apenas pedir ao leitor que se porventura se reconhecer em alguns de meus tipos, ou se descobrir em alguns de meus folhetins qualquer cena de sua vida, queira de antemão perdoar-me semelhante coisa, porque em tal fato não haverá intenção de ofensa e maldade.”⁷⁶⁵

Um “estudo de costumes” ou uma seqüência de “tipos” e “fatos” era pressuposto para uma história inspirada no cotidiano e corriqueiro. Aos moldes de outras narrativas de crime, contava uma história plausível, recorria a fatos reais ou possíveis. Com toda a certeza, abordava “individualidades e fatos muito da vida real e contemporânea”, aos moldes de Daudet (segundo Carlos de Laet). Em nenhum momento havia a referência direta à “Questão Capistrano” ao longo da narrativa. A única forma de relacioná-lo ao caso foi feita ainda naquela época, como vimos, por escritores contemporâneos de Aluísio Azevedo.⁷⁶⁶

Era muito provável que os leitores de então conhecessem a “Questão Capistrano”. Mesmo que não se lembrassem dos nomes dos envolvidos ou da maneira como os fatos se

⁷⁶⁵ Aluísio Azevedo. “Antes de principiar”. *Casa de pensão. Estudo de costumes. Folha Nova*, 05.03.1883.

⁷⁶⁶ Em 1888, Araripe Junior faz a relação entre o romance e um “fato verdadeiro”: “Como trabalho de observação, o romance tem tudo quanto é lícito desejar em uma composição desta ordem; fundando-se em um fato verdadeiro, que a cidade do Rio de Janeiro presenciou há anos, compreende-se a lógica dos caracteres mais dramáticos dessa história não podia falhar (...)” Tristão Alencar de Araripe Junior, *Novidades*, 07.04.1888. Em *Obras Completas...*, pp. 84.

deram saberiam que havia ocorrido em meio a um intenso debate sobre o papel social da mulher. Afinal, aquela irmã que foi seduzida (ou estuprada) tornou-se uma “mulher perdida”. A lembrança do crime passaria pela questão da honra feminina e do limite quase invisível que separava a mulher solteira deflorada e a prostituta.

Apesar disso, o escritor fornecia dicas ao longo da obra que sugeriam um vínculo com o crime de 1876. “Pereira”, por exemplo, era um sobrenome que perpassava todo o romance: ora como “Pereirinha”, ex-morador da casa de pensão que tentara seduzir Amelinha; ora como o amasiado de Lúcia, “Pereira”, um “pamonha”, “aquele coisa inútil”, “aquela tranca”.⁷⁶⁷ Amâncio tinha 20 anos (como Capistrano) e Coqueiro, no início da narrativa, tinha 27, mas “aparentava, quando muito 22”⁷⁶⁸ (Antonio Alexandre Pereira tinha 23 anos quando cometera o assassinato).

Os pontos de contato com a “Questão Capistrano” são, muitas vezes, mínimos e apenas perceptíveis após tomar conhecimento do crime ocorrido em 1876. Apesar dessas aproximações, não nos cabe aqui investigar quão “real” foi a narrativa feita por Aluísio Azevedo, mas identificar a sua produção com as narrativas de crime que circularam naquele momento. E, para fortalecer o argumento, mostra-se indispensável perceber as nuances que fazem *Casa de Pensão* se tornar, de fato, a história de um crime. A inspiração em um crime que ocorreu anos antes e as discussões em torno do assunto na época fundamentam essa possibilidade.

Casa de Pensão foi publicado sob a forma de folhetim na *Folha Nova*, logo após *Mistério da Tijuca* (22 de novembro de 1882 a 18 de fevereiro de 1883) e *O roubo dos seis milhões* (24 de novembro de 1882 a 24 de janeiro de 1883), folhetim traduzido que se intercalava a *Mistério da Tijuca* no espaço do rodapé. A publicação teve início em 5 de março de 1883 com uma apresentação do folhetim pelo autor denominada “Antes de principiar” e

⁷⁶⁷ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos*. Edição popular (terceira). Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1884, p. 152. Esta edição, assim como os capítulos que circularam no rodapé da *Folha Nova* estão anexados à dissertação de mestrado de Marizete Liamar Grando. A obra está na *Biblioteca Nacional* e as duas edições anteriores não foram encontradas. Utilizarei a edição digitalizada e anexada ao trabalho. Entre essa edição e as posteriores não há mudanças, porém, entre o folhetim e esta edição existem algumas diferenças que serão incluídas na análise. A dissertação de Grando tem o objetivo de comparar folhetim e livro e os anexos pouparam-me a digitalização do material em folhetim e a cópia microfilmada da 3ª edição do livro.

⁷⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 52.

continuou até o capítulo XI, no dia 22 de maio de 1883. Há diferenças em relação à numeração dos capítulos, quando comparados ao livro: no dia 24 de abril, o folhetim continuava no capítulo IX, enquanto o livro apresentava o mesmo conteúdo como o capítulo X. Em consequência da inserção de um capítulo a mais no livro, encerra-se a publicação no jornal com o início do capítulo XI, enquanto o conteúdo equivalente do livro está no início do capítulo XII. A inclusão de um novo capítulo no livro, sem grandes mudanças de conteúdo, poderia ser apenas a uma reelaboração estrutural do romance pelo autor.

Contudo, no capítulo adicional do livro salta aos olhos uma maneira sutil de chamar atenção para duas personagens que não ocupam o primeiro plano da narrativa, mas que, de certa forma, foram fundamentais para a concepção da personagem central, Amâncio. A antecipação do capítulo X no livro – no folhetim ainda haveria mais quatro dias de capítulo IX – ocorria no momento em que se encerrava o baile no qual Amâncio se insinuou com insistência a Hortênsia, mulher de Campos, “modelo de severidade e pureza”, mas que Amâncio considerava, depois de algumas ações da esposa, que ela “o desejava ardentemente, que se entregaria na primeira ocasião, fazendo loucuras, dando escândalos, que nem uma heroína de romance!”. ⁷⁶⁹

Além da inclusão da palavra “heroína” na versão em livro, que remeteria de forma mais direta ao romance romântico e fantasioso, o início do capítulo X no livro finalizava as divagações de Amâncio acerca dos amores de Hortênsia para outra situação equivalente, centralizada em uma moradora da casa de pensão, Lúcia. Embora descreva um jantar na casa, dedicando-se a revelar características de alguns de seus moradores, o narrador se fixa em Lúcia Pereira, na história de sua vida e nas suas intenções em relação a Amâncio. Essa personagem era motivo de conflitos na casa de pensão, os quais se resolveriam com a expulsão dela e de Pereira.

Portanto, o novo capítulo é fundamental para notar que o enredo se desenvolve por meio das ações de Amâncio em relação às suas conquistas amorosas que dariam o desfecho trágico da história. A posição das três mulheres é central para ambientar o interesse principal do autor, o qual ainda será foco de discussão mais adiante. No momento, fixemo-nos ainda na forma de publicação do romance entre os anos de 1883 e 1884. Os outros capítulos (XIII no

⁷⁶⁹ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 145; *Casa de pensão. Estudos de costumes. Folha Nova*, 19.04.1883. No folhetim o final da citação não tem a palavra “heroína”: “dando escândalos, como nos romances”. Indicarei sempre a referência do folhetim e do livro, no caso de alterações relevantes.

romance e XII no folhetim) foram publicados sob a forma de fascículos avulsos.⁷⁷⁰ Segundo Sá Pinho em *O Mequetrefe*:

“Deve ser distribuído brevemente o primeiro fascículo da Casa de Pensão, último romance de Aluísio Azevedo. Aluísio Azevedo tem empregado o máximo esmero na elaboração desta obra, e a Casa de Pensão vai ser talvez o primeiro estudo sério que se tenha feito entre nós, na esfera do romance. Esta qualidade, por um lado, e por outro lado, a maneira cômoda por que se pretende efetuar a venda do livro, prenunciam um bom êxito...
- Esse sucesso que saia!”⁷⁷¹

Ainda alguns dias depois:

“Acha-se já distribuído o primeiro fascículo da *Casa de Pensão*, romance cujo aparecimento fomos dos primeiros a anunciar pela imprensa. Para não dar ouvidos ao errôneo paradoxo de que pelo dedo se conhece o gigante, não antecipamos nenhum juízo sobre esta obra, baseados apenas em algumas páginas. Aguardamos ocasião mais oportuna. Por enquanto, para entreter os nossos honrados ócios de crítico, limitamo-nos a folheá-la, de pena ao léu.”⁷⁷²

Em 1884 surgiam três edições⁷⁷³ em livro, indicando o sucesso da obra entre o público: a primeira pela Faro&Lino, a segunda pela Tipografia Militar de Santos e Cia e a terceira, denominada de “edição popular”, pela Faro&Lino novamente.⁷⁷⁴ Além de tantas edições em apenas um ano, a existência de uma edição “popular” ressalta o sucesso que o romance fazia já naquele momento de publicação.⁷⁷⁵ Além dessas três edições, o romance era publicado de novo sob a forma de folhetim entre 4 de dezembro de 1884 e 8 de outubro de 1885 em *A Bagagem*, semanário de Ouro Preto.⁷⁷⁶

⁷⁷⁰ Os quais não foram encontrados.

⁷⁷¹ Sá Pinho. “Pelas Letras”. *O Mequetrefe*, 30.05.1883.

⁷⁷² K. Loiro. “Pelas letras”. *O Mequetrefe*, 10.06.1883.

⁷⁷³ Ver prefácio da 8ª edição de *Casa de Pensão*. Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.

⁷⁷⁴ Ver a ilustração 7 em anexo: anúncio de *Casa de Pensão*.

⁷⁷⁵ Tudo indica que o romance seguiu a publicação sob a forma de fascículos. Porém, é difícil qualquer especulação em torno deste fato, como faz Marizete Lliamar Grando, que sugere que o “sucesso que [o romance] atingiu no formato de romance-seriado induziu o autor à interrupção da seqüência de sua publicação, obrigando seu público a aguardar aproximadamente um ano para ler o romance em seu todo”. Marizete Lliamar Grando. *Processo de produção ficcional do romance Casa de Pensão*. Dissertação de Mestrado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, pp.16-7. *Filomena Borges* foi publicado entre 10 de novembro de 1883 e 13 de janeiro de 1884, indicando a possibilidade de que os fascículos de *Casa de Pensão* circularam antes, justamente pelo fato de que já havia sido feita uma parte sob a forma de folhetim.

⁷⁷⁶ Ver Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão*. Em Aluísio Azevedo. *Ficção completa*. *Op.cit.* e Jean-Ives Mérian. *Op.cit.*.

Até o capítulo V a narrativa de *Casa de Pensão* se desenvolvia em torno da história de duas personagens: Amâncio e João Coqueiro. Ambos eram apresentados a partir de uma perspectiva negativa. A infância de Amâncio era cercada de carinhos e desvelos de sua mãe, enquanto seu pai o tratava de maneira dura, fornecendo uma educação com “muita bordoadas”. Desde os sete anos freqüentava a escola do professor Pires, “homem grosseiro, bruto, de cabelo duro e olhos de touro”, além de “voz áspera, catadura selvagem”.⁷⁷⁷ Mesmo com a discordância inicial da mãe, ambos concordaram que era o professor adequado por tratar os alunos com aspereza: “ignorantes, viciados pelos costumes bárbaros do Brasil, atrofiados pelo hábito de lidar com escravos, entendiam que aquele animal era o único professor capaz de ‘endireitar os filhos’”.⁷⁷⁸

João Coqueiro era natural do Rio de Janeiro e os seus pais possuíam dinheiro da herança dos avós maternos. “Juca” (no folhetim) ou “Janjão” (no livro) exibia uma criação semelhante à do menino maranhense. A mãe “desfazia-se em mil cuidadosinhos com a criança” enquanto o pai “temia que lhe saísse um maricas”. Quando começou a crescer, o pai “levava-o a toda a parte, dava-lhe charutos, obrigava-o a tomar cerveja nos cafés”.⁷⁷⁹ Da mesma forma, queria que o menino cavalgasse perfeitamente, nadasse e soubesse atirar. Por outro lado, João não gostava de nenhuma dessas atividades e preferia “ficar a um canto da sala, entretido a vestir os seus bonecos ou a fazer de cozinheiro.”⁷⁸⁰

Coqueiro era uma “criança feia, dessangrada, cheia de asma” e vivia a “babar-se debaixo da mesa da sala de jantar”, como “uma idiota”.⁷⁸¹ Da mesma forma, Amâncio “levou muito a andar” e a “balbuciar as primeiras palavras”. Como Coqueiro, vivia doente: “muito agachado de feridas”, “o pé frio, o ventre duro constantemente”. Assim como, “era muito feio em pequeno” e possuía “um nariz disforme, uma boca sem lábios e dois rasgões no lugar dos olhos.”⁷⁸²

A educação de Amâncio se baseou em oprimir qualquer espécie de liberdade e espontaneidade. Com o tempo, ele se acostumou a ficar calado para não levar “bordoadas”. Consideraram que ele estava “domesticado” quando, em verdade, havia se habituado a fingir,

⁷⁷⁷ Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 16.

⁷⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁷⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁷⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁷⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁷⁸² *Idem, ibidem*, p. 22.

a disfarçar, a exercer uma atitude esperada, embora sem nenhuma espécie de sinceridade ou individualidade:

“E os rebentões da individualidade, e o que pudesse haver de original no seu caráter e na sua inteligência, tudo se foi mirrando e falecendo, como os renovos de uma planta, que regassem diariamente com água morna.

À mesa devia ter a sisudez de um homem. Se lhe apetecia rir, cantar, conversar, gritavam-lhe logo: ‘Tenha modo, menino! Esteja quieto! Comporte-se’. E Amâncio, com medo da bordoadas, fazia-se grave, e cada vez ia-se tornando mais hipócrita e reservado. Sabia afetar seriedade, quando tinha vontade de rir; sabia mostrar-se alegre, quando estava triste; calar-se, tendo alguma recriminação a fazer; e, na igreja, ao lado da família, sabia fingir que rezava e sabia agüentar por mais de uma hora a máscara de um devoto.”⁷⁸³

A idéia de uma planta que se renova de um galho cortado, mas é regada de forma inapropriada, fornece vigor à tese de que o menino teria meios de se desenvolver de maneira mais adequada, de um modo que fizesse aflorar as particularidades da sua inteligência e caráter e não a hipocrisia que se tornava característica predominante na sua personalidade.

A passagem reforça a idéia de que havia as condições necessárias para uma formação distinta daquela que foi incentivada. A comparação com a planta mostra, de maneira incisiva, que houve uma interferência exterior que fez com que os “novos brotos” não se desenvolvessem do jeito que ideal, segundo o narrador. As alterações realizadas entre folhetim e livro mostram a intenção do escritor em reforçar a idéia de que a má-educação recebida por Amâncio foi consequência de uma interferência negativa, que ocorreu paulatinamente ao longo dos anos.

O sentido da má educação de Amâncio ao longo da narrativa é como um “desvio”, equivalente àqueles que lançavam as personagens em um mundo de crimes. Uma “escola” que, ao mesmo tempo em que “ensinava” certas habilidades (como a hipocrisia, neste caso) não dava muitas opções aos envolvidos. A fatalidade do meio que formava os criminosos assenta-se razoavelmente ao caso de Amâncio. De fato, neste romance não se fala de uma “escola do crime”, mas de uma criação inadequada, assim como aquela que tinham os criminosos, tornando-os suscetíveis a crimes.

⁷⁸³ *Idem, ibidem*, pp. 20-1 e Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão...*, *Folha Nova*, 09.03.1883. Alterações da versão periódica: “grelhos da originalidade”, “renovos de um planta, a que despejassem um jato de água quente”. Certamente a alteração de “jato de água quente” por “regassem diariamente com água quente” fornece mais apropriadamente a idéia de algo que foi se fazendo aos poucos e não repentinamente.

Amâncio ocuparia o papel da vítima, mas o narrador tentava mostrar que, em algum nível, a sua criação possibilitou o desenlace trágico da história. Já vimos outras narrativas que abordavam a vítima quase como a culpada pelo seu fim. A lembrança mais profícua está na fatalidade que colocou Maria da Conceição no caminho de um homem que acabaria por assassiná-la. De certa forma, Amâncio teve uma formação que o levou ao caminho errado, no caso, aquele que era marcado por interesses mesquinhos, fúteis, delimitando um caráter fraco e atitudes hipócritas. Ela seria decisiva aos eventos trágicos que se desenrolariam mais adiante.⁷⁸⁴

Em paralelo, certa dose de ironia permeia a construção da personagem principal, Amâncio. Aluísio Azevedo apropriava-se de elementos presentes na péssima educação que lhe foi fornecida para introduzir, também, uma crítica à literatura romântica. De fato, as leituras realizadas pelo jovem provinciano somadas a uma frágil educação, forneceram-lhe uma caracterização bastante interessante. O jovem maranhense de família rica, aos 20 anos mudava-se para a Corte e pensava apenas em viver aventuras:

“Por isso estimou deveras ter de seguir para o Rio de Janeiro. A Corte era ‘um Paris’ diziam na província a ele, por conseguinte, havia de lá encontrar boas aventuras, cenas imprevistas, impressões novas, e amores, - oh! Amores principalmente!

E, com efeito, desde que pôs o pé a bordo, principiou a gozar a impressão de novidade, produzida no seu espírito pela viagem.

A circunstância de achar-se em um pacote, sozinho, ouvindo o *rom-rom* monótono da máquina e sentindo, como nos romances, as vozes misteriosas dos elementos sussurrarem à volta de seus ouvidos – encantava-o.”⁷⁸⁵

Com essa imagem fantasiosa, “estudar”, para Amâncio, era permanecer na Corte.⁷⁸⁶ Assim, a escolha por medicina foi consequência do “medo às matemáticas” – que o fizera desistir da Marinha – e o desejo de não ficar em uma província, fizera-o desistir do Direito, mesmo que para ele “fosse de todas as formaturas a mais risonha”.⁷⁸⁷ Entretanto,

⁷⁸⁴ Uma gravura exibida no dia 22 de novembro de 1876 pela *Revista Ilustrada* retratava o assassinato de Capistrano. Havia presente nesta imagem a idéia de que o destino de Capistrano era ser “absolvido pela justiça humana”, mas “condenado à morte” e a idéia que se transforma em subtítulo de parte da imagem que retrata o “livro do destino” de Capistrano: “Estava escrito!”. Ver a ilustração 8 em anexo.

⁷⁸⁵ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 29-30.

⁷⁸⁶ Ainda: “Nunca saíra do Maranhão; vira de longe a Corte através do prisma fantasmagórico de seus sonhos. O Rio de Janeiro afigurava-se-lhe um Paris cheio de canções de amor, um Paris de estudantes e costureiras, no qual podia ele a vontade correr as suas aventuras sem fazer escândalo como no diabo da província.”(p. 15)

⁷⁸⁷ Aluísio Azevedo. *Casa de pensão. Tipos e fatos...*, p.35.

como Amâncio ambicionava apenas o título de doutor, tanto fazia a opção profissional: “Não se trata aqui de fazer um ‘médico’, trata-se de fazer um ‘doutor’, seja ele do que bem quiser! Não se trata de ganhar uma ‘profissão’, trata-se de obter um ‘título’”.⁷⁸⁸ Como o autor insistia em mostrar, Amâncio não era uma personagem cheia de virtudes e vivia de “fantasias estranhas, amores cétricos; viagens misteriosas e paixões indefinidas”, como se a sua vida fosse uma seqüência de cenas romanescas:

“Há muito tempo ardia de impaciência por tal viagem [ao Rio de Janeiro]; pensara nisso todos os dias; fizera cálculos, imaginara futuras felicidades. Queria teatros bufos, ceias ruidosas ao lado de francesas, passeios fora de horas, a carro, pelos arrabaldes. Seu espírito, excessivamente romântico, como o de todo maranhense nessas condições, pedia uma grande cidade, velha, cheia de ruas tenebrosas, cheia de mistérios, de hotéis, de casas de jogo, de lugares suspeitos e de mulheres caprichosas; fidalgas encantadoras e libertinas, capazes de tudo, por um momento de gozo. E Amâncio sentia necessidade de dar começo àquela existência que encontrara nas páginas de mil romances. Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão.”⁷⁸⁹

Ainda na província, na época do Liceu, passava as férias em “patuscadas”,⁷⁹⁰ escondido do pai e sob a proteção da mãe, que lhe dava dinheiro, e a ajuda de Sabino (escravo que o acompanharia ao Rio de Janeiro), que acobertava as fugas noturnas. Beber, fumar charutos, tomar vinho, fazer serenatas, perseguir alguma mulher que vagava nos becos da cidade eram as atividades noturnas de Amâncio e seus amigos durante as férias. Muitas vezes, voltava ao amanhecer, “excitado, sacudido pelas impressões e pela bebedeira da noite”. Como não conseguia dormir, escrevia poesias “no gênero de Álvares Azevedo” ou atirava-se à leitura de obras francesas como *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier e *Confession d'un enfant du siècle* de Musset. Conforme o narrador, Amâncio “não penetrava bem na intenção deste último livro, mas tinha-o em grande conta, embriagava-se com essa leitura”.⁷⁹¹

A *Confissão* de Musset foi publicada em 1836 e decerto já havia sido traduzida para o português após a segunda metade do século XIX. Produzida em meio a poesias e peças para teatro, era uma obra particularmente interessante para situar o “mal du siècle”. Na tentativa de delimitar e investigar as origens do termo, Armand Hoog cita Lamartine, que escrevia em

⁷⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁷⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁷⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁷⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 28.

1849: “Letargia, espasmos, abatimento moral, desgosto pela vida, desejo pela morte, que decorreram de uma desordem corporal e que não era nada, mas a doença da minha alma.”⁷⁹²

A Confissão d’um rapaz do século,⁷⁹³ narrativa em 1ª pessoa, contava três anos da vida de um jovem rapaz parisiense que desenvolvera uma “doença moral”: “Havendo sido atacado, ainda novo, d’uma doença moral abominável, conto o que me sucedeu durante três anos.”⁷⁹⁴ Ainda adolescente, tivera uma amante que o traía com um amigo. A conseqüência do rompimento provocou-lhe febre e prostração. Começara nesse instante aquilo que, páginas seguintes, o narrador chamaria de “a doença do século”.⁷⁹⁵

A biografia do poeta deve ter impressionado Amâncio por causa de sua vida, de certa forma, errante. Escritor de peças teatrais e poesias principalmente, Musset possuiu ligações com várias mulheres, como a escritora George Sand ou a atriz, descoberta por ele, Allan-Despréaux.⁷⁹⁶ *A Confissão* tinha uma perspectiva sedutora ao jovem rapaz maranhense, apesar da centralidade do relato na sua “doença moral”. Durante longas páginas, o narrador dissertava sobre os bailes, as ceias regadas a boa bebida, as belas mulheres dispostas a qualquer aventura. Como na cena a seguir, que deveria incitar Amâncio a desejar o mesmo para a sua vida:

“Passávamos algumas vezes juntos noites deliciosas, para fazermos de libertinos. Um deles andava então apaixonado por uma formosa cantora, que nos encantava com sua voz fresca e melancólica. Quantas vezes nos esquecemos, sentados em volta da mesa posta, a escutá-la. Quantas vezes um de nós, no momento em que as garrafas se abriam, tinha na mão um livro de Lamartine, onde lia com voz comovida! E era para admirar como, então, todos os outros pensamentos desapareciam! Durante esse tempo as horas como que voavam, e

⁷⁹² Lamartine, *Confidences*, 1849. *Œuvres complètes*, Paris, chez l’ auteur, 1863, XXIX, livre XII, p. 378. *Apud* Armand Hoog. “Who invented the Mal du Siècle?”. Em *Yale French Studies*, nº 13, Romanticism Revisited (1954), pp. 44-51. Disponível em <<http://www.jstor.org>>, acesso em 05.11.2008.

⁷⁹³ Alfred Musset. *A Confissão d’um rapaz do século*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Correio da Manhã*, H. Antunes Livraria Editora, s.d.. Essa edição é do início do século XX pelas características do volume: papel jornal, impresso pela tipografia de um jornal, in-octavo (talvez decorrente de um folhetim publicado no mesmo). Além disso, o jornal *Correio da Manhã* é do início do século XX.

⁷⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 5.

⁷⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 70. Marco Cícero Cavallini na sua tese de doutorado delimita o significado de melancolia no século XIX. A intenção do pesquisador é aproximar o significado de “melancolia” a “hipocondria”. Em alguns aspectos, a melancolia apresentava proximidades com a “doença” do jovem das *Confissões*: “As causas habituais a que se atribuí a melancolia eram as contrariedades e a tristeza prolongada, os conflitos morais incessantes, as fadigas físicas e psíquicas, as privações, as lembranças dolorosas recorrentes, e toda a sorte de situações particularmente depressivas”. Marco Cícero Cavallini. *Letras políticas: a crítica social do segundo reinado na ficção de Machado de Assis*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2005, p. 54.

⁷⁹⁶ “Chronologie de Musset”. Alfred de Musset. *Poésies complètes*. Éditions Établie et annotée par Maurice Allem. Paris : Gallimard, 1957.

quando principiávamos a comer, que singulares libertinos nós éramos? Não proferíamos palavras, e tínhamos os olhos marejados!”⁷⁹⁷

Ao elaborar uma das personagens principais do romance, Aluísio Azevedo não apenas se detinha na sua criação e educação, mas inseria a personagem como um leitor voraz de obras românticas. De certa forma, a leitura despreocupada dessas obras produzia em Amâncio determinados desejos e fantasias. Assim, ao ler a *Graziela* e o *Rafael* de Lamartine, “ficou possuído de uma grande tristeza” e sentiu “necessidade de amar por aquele processo, mergulhar na poesia”.⁷⁹⁸ As leituras provocavam-lhe a vontade de viver de uma maneira diferente, como nos romances que lia e “julgou-se infeliz, sacrificado nas suas aspirações, no seu ideal.”⁷⁹⁹

As citações sobre as leituras de Amâncio e os efeitos que elas produziam no rapaz possibilitam um entendimento mais profundo da personagem. Um meio para se chegar a isso está na incompreensão das *Confissões* de Musset. Amâncio não poderia entender uma obra que se concentrava na descrição de um mundo desejado por ele – com mulheres lindas e disponíveis, bailes, teatros, passeios noturnos, ceias infindáveis – e que descrevia, ao mesmo tempo, a impossibilidade de Otávio (o narrador de *Confissão*) se sentir satisfeito com essa vida.

Da mesma forma, o rapaz não entendia o motivo de Otávio se sentir infeliz com a mulher que ele amava mais do que todas as mulheres que já conhecera e que o correspondia, amando-o na mesma intensidade. O ideal do amor estava intrínseco a essa relação e Otávio não conseguia levá-la adiante por causa da sua “doença moral”, que apresentava estados agudos e se intensificava ao longo do tempo:

“Leitor, durou isso seis meses; durante seis meses inteiros, Brígida caluniada, exposta aos insultos da população, teve que sofrer da minha parte todos os desdêns, todas as injúrias, que um libertino cruel e colérico pode prodigalizar à barregã a quem paga.

No fim destas horrorosas cenas em que o meu espírito se exauria torturado e o coração se me dilacerava, acusando e zombando alternativamente, mas sempre ávido de sofrer e de regressar ao passado; no fim destas cenas, um amor estranho, uma exaltação levada até ao excesso, me faziam tratar a minha amante como um ídolo, como uma divindade.”⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ Alfred Musset. *Op.cit.*, p. 102.

⁷⁹⁸ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, pp. 28-9.

⁷⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 29.

⁸⁰⁰ Alfred Musset. *Op.cit.*, p. 222.

A contínua tensão gerada pela “doença moral” de Otávio era impenetrável na mente de um jovem maranhense que havia se habituado a viver na hipocrisia e na falsidade das relações, sem nenhuma educação que o levasse a criar uma individualidade de pensamento. Com efeito, acontecera o contrário. Vivendo em um meio rodeado de falsidade, Amâncio tornara-se um homem que pensava apenas no prazer momentâneo e não possuía nenhum ideal profundo que fosse além da aparência. A leitura das obras românticas o colocava em contato com um mundo irreal. Portanto, ao mesmo tempo em que fornece indícios para uma compreensão mais profunda da personagem, ela significava, também, uma crítica veemente à literatura romântica. Entremeadas a essas referências ao romantismo, o narrador se esforçava para mostrar que a personagem não condizia com o tipo de herói esperado para viver aventuras românticas:

Entretanto, o seu tipo franzino, meio imberbe, meio ingênuo, dizia justamente o contrário. Ninguém, contemplando aquele insignificante rosto moreno, um tanto chupado, aqueles pômulos salientes, aqueles olhos negros, de uma vivacidade quase infantil, aquela boca estreita, guarnecida de bons dentes, claros e alinhados, ninguém acreditaria que ali estivesse um sonhador, um sensual, um louco. Sua pequena testa, curta e sem espinhas, margeada de cabelo crespo, não denunciava o que naquela cabeça havia de voluptuoso e ruim. Seu todo acanhado, fraco e modesto, não deixava transparecer a brutalidade daquele temperamento cáldo e desensofrido.”⁸⁰¹

Araripe Junior comparava, em 1888, a *Casa de Pensão* a um “microcosmo”: “Ali não há teses, nem demonstrações. Os personagens valem uns pelos outros; encontram-se e relacionam-se naturalmente, impelidos pela fatalidade do meio”. Além dessa fatalidade, Araripe Junior acrescentava que as personagens, “como nos romances antigos” não “aplainavam o caminho do herói”, guiando-o a um “fim preconcebido”.⁸⁰² Mérian, ao comentar *Casa de Pensão*, refere-se ao fato de que “a intriga só pode ser explicada através dos comportamentos do grupo constituído pelos pensionistas.” Essa interpretação valoriza a constituição da casa de pensão como um “microcosmo” e a “fatalidade do meio”, apesar de não ser equivalente ao que já havia dito Araripe Junior. Para Mérian, “os heróis do romance são todos seres frágeis e vulneráveis” e, por esse motivo, Aluísio Azevedo fazia “um estudo

⁸⁰¹ *Idem, ibidem*, pp. 15-6.

⁸⁰² Tristão de Alencar Araripe Junior. *Novidades*, Rio de Janeiro. 11.04.1888. Em *Obras Completas. Op.cit.*, p. 85.

minucioso do passado e da personalidade dos principais personagens dentro de uma perspectiva naturalista”.⁸⁰³

Com efeito, traços da influência do meio são explícitos na construção do caráter das personagens. Contudo, também deve ser apontado que apenas duas personagens mereceram um detalhamento maior da vida pregressa: Amâncio de Vasconcelos e João Coqueiro. Como se sabe, foram essas duas personagens que tiveram parte ativa no desfecho do romance. Mesmo Amelinha, que era o motivo gerador do conflito entre Amâncio e Coqueiro, não teve um detalhamento tão preciso: ela surgia na narrativa apenas vinculada ao irmão, como por exemplo, quando ele velava o seu berço para que os mosquitos não a perturbassem,⁸⁰⁴ ou a Amâncio, após tornar-se sua amante.

Portanto, aquilo que parece surgir em *Casa de Pensão* não é exatamente a análise de um determinado “microcosmo” e, apesar da importância da casa de pensão como local que possibilitou a “intriga”, essa não é consequência dos “comportamentos do grupo constituído pelos pensionistas”. *Casa de Pensão* se apresentava como um romance baseado em uma história de crime. Com certeza, está distante de um “relato romanceado”;⁸⁰⁵ por outro lado, é uma história de crime com características bastante similares a outras que circulavam no mesmo contexto de produção.

Algumas narrativas ficcionais de crime se apresentavam como uma extensão bastante próxima da história verídica. Porém, essa característica não ocorria de maneira generalizada. No caso de histórias inspiradas em fatos reais, quanto mais distantes desses fatos, mais elaboradas na forma. *Casa de Pensão* era um romance elaborado e essa foi uma das características que fundamentou o seu reconhecimento como cânone até os dias atuais. Por outro lado, cabe notar que havia um determinado repertório que pautava a sua realização, o qual não se limitava à realização de um romance aos moldes realistas de Zola, como nos disse Carlos de Laet. A elaboração do passado das duas personagens principais do romance tem respaldo nas inúmeras narrativas de crime (diferentes entre si, mas com semelhanças de

⁸⁰³ Jean-Ives Mérian. *Op.cit.*, p. 532. O autor se refere especificamente a Amâncio – “Jovem provinciano rico, sensual, ávido por conhecer as novidades do mundo, ele se deixa cair na armadilha armada por aqueles que representam a ‘alma’ de Casa de pensão: os donos” – e Amélia: “(...) falsa ingênua, converte-se em instrumento dócil de um irmão e de uma cunhada sem escrúpulos que se conduzem como proxenetas para pôr a mão na fortuna de um provinciano ingênuo.”(p. 532)

⁸⁰⁴ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 75.

⁸⁰⁵ “Contudo, não se trata de um relato romanceado das diferentes peripécias da ‘questão Capistrano’”. Jean-Yves Mérian. *Op.cit.*, p. 528.

construções). Aluísio Azevedo recorreu a essa forma para explicar o destino das personagens principais, ambas envolvidas em um crime.

As histórias de crime traziam cenas do cotidiano, pautavam-se em desenvolver costumes e fatos extraordinários dentro da vida comum e rotineira. Porém, percebê-las como uma forma específica de contar histórias extrapola a vinculação a escolas literárias. Assim, dramas românticos poderiam estar entremeados à influência do meio. Da mesma forma, fazia parte intrínseca de algumas narrativas o desvendamento de relações ocultas e disfarçadas por uma existência socialmente adequada. Aluísio Azevedo, em *Casa de Pensão*, recorria a todos esses procedimentos.

Após o detalhamento do passado das duas personagens principais, as cenas se voltavam ao Rio de Janeiro, com a explicação de como se formara a casa de pensão que nomeava o romance. A casa já havia sido famosa nas mãos da mãe de João e Amélia, que foi obrigada a ceder o casarão em que morava com os filhos aos hóspedes e transformá-lo em casa de pensão para subsidiar a educação dos filhos. Amélia crescera nessa casa:

“(...) vendo e ouvindo todos os dias novas caras e novas opiniões, absorvendo o que apanhava da conversa de caixeiros e estudantes irresponsáveis; afeita a comer em mesa redonda, a sentir perto de si, ao seu lado, na intimidade doméstica, - homens estranhos, que se não preocupavam com lhe aparecer em mangas de camisa, chinelas e peito nu.”⁸⁰⁶

Com repentina morte da mãe, que não se recuperara de uma pneumonia, Coqueiro fechou a pensão, arrumou um emprego na estrada de ferro Pedro II e foi morar com sua irmã em companhia de Mme. Brizard, viúva francesa e “amiga íntima” da mãe de Coqueiro. Ela teria, então, por volta de 50 anos, mas ainda se percebia “uns vestígios assaz pronunciados de antiga formosura”. Com a idade, passara a admirar o romantismo e os “poetas tristes”, transformando a história de sua vida em “mais infeliz do que era de fato”, “um romance!”.⁸⁰⁷ A viúva possuía as obras de Lamartine “sobre o velador, encadernado com esmero” e quando aparecia alguma visita extraordinária, exibia os “melhores ditos”, contava as “melhores anedotas” e mostrava os seus “conhecimentos literários” que, além de Lamartine, voltavam-se aos poetas brasileiros e Camões.⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 79.

⁸⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 79.

⁸⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 81.

Após algum tempo de convivência com os irmãos, Mme. Brizard propunha um casamento de interesses a Coqueiro: ele deixava o emprego e se dedicava apenas aos estudos e ambos montariam uma casa de pensão com o prédio que o mesmo herdara da mãe. Mme. Brizard seria a responsável pelos negócios. Além do casal, passavam a viver na casa: a irmã de Coqueiro, Amelinha; e os dois filhos de Mme. Brizard – Leonie, mais conhecida como Nini (viúva “histérica e pateta”) e o menino César. Após a detalhada descrição das duas personagens principais, a história se desenvolvia, portanto, em torno da casa: “(...) a casa de pensão de Mme. Brizard (como teimosamente insistiam em lhe chamar a mulher), surgiu ameaçadora, escancarando para a população do Rio de Janeiro a sua boca de monstro.”⁸⁰⁹

Essa frase finalizava um dos capítulos do romance e terminava um dia de folhetim – 24 de março –, indicando que era um momento importante da narrativa e enfatizando a metáfora da casa de pensão como um monstro ameaçador. O capítulo seguinte começava no momento em que Amâncio chegava ao Rio de Janeiro, três anos após os acontecimentos do capítulo anterior. Convidá-lo a morar na casa de pensão era uma idéia elaborada cuidadosamente por Coqueiro, que tinha no jovem maranhense um excelente futuro marido para a irmã, já com 23 anos de idade. As virtudes que o tornavam um bom marido resultavam de sua riqueza, mas também de outros elementos: era “um simplório”, com “fraco pelas mulheres”, “filho único, muito dinheiro e tolo”.⁸¹⁰ Durante o almoço feito para que Amâncio conhecesse a casa (e a moça), o jovem maranhense era tratado com cordialidade, mas o narrador apontava a hipocrisia descarada das relações:

“- E acredita que isto em mim é raro? Pergunta aí aos meus colegas se sou de muitas amizades; todos eles te dirão que ninguém há mais concentrado e metido consigo. Mas, quando simpatizo deveras com uma pessoa, é assim, como vês, trago-a para o seio de minha família e trato-a como irmão!

E, descaindo no tom primitivo da conversa. – Se ficares aqui, como espero, verás com o tempo a sinceridade do que te estou dizendo! É que gostei de ti. Acabou-se.

⁸⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 84.

⁸¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 89. Ao conhecer Amâncio, Coqueiro “estudava-o de socapa, a seguir-lhe os gestos, a fariscar-lhe as intenções”. Olhava-o como uma “ave de rapina” (p. 52) O termo “ave de rapina” foi incluído apenas no livro e indica, como outras alterações feitas pelo autor, a tentativa de fornecer dados mais impressionantes às descrições. A idéia de Coqueiro como uma ave de rapina indica mais claramente a intenção do autor, ou seja, que Coqueiro se portava como um caçador traiçoeiro. Esta característica era relevante para a compreensão da personagem.

Amâncio jurava corresponder àquela amizade, mas, no íntimo, ria-se do Coqueiro, que agora lhe parecia tolo, e cujo casamento com a francesa velhusca o tornava, a seus olhos, cada vez mais ridículo.”⁸¹¹

A hipocrisia, característica relevante do caráter de Amâncio, estava presente em todas as personagens principais. Nenhuma relação era construída de maneira sincera. Apesar da aparente gentileza de Coqueiro e Mme. Brizard evidenciava-se, ao leitor, o interesse mesquinho em arranjar um bom casamento à Amelinha. As insinuações sedutoras da moça foram incentivadas por Mme. Brizard e Coqueiro. De certa forma, um bom casamento garantia o futuro de todos. Antes do primeiro encontro, a francesa sugeria que Amélia se portasse de forma a se tornar uma mulher interessante ao rapaz, acrescentando: “- Anda lá, minha sonsa, que sabes disso tão bem como eu”.⁸¹² Durante o jantar em que Amâncio a vê pela primeira vez, nota-se o encantamento produzido pela moça:

“Sem ser verdadeiramente bonita de rosto, era muito simpática e graciosa. Tez macia, de uma palidez fresca de camélia; olhos escuros, um pouco preguiçosos, bem guarnecidos e penetrantes; nariz curto, um nadinha arrebitado; beijos polpudos e viçosos, à maneira de uma fruta que provoca o apetite e dá vontade de morder. Usava o cabelo cofiado sobre a testa, e, quando queria ver ao longe, tinha de costume apertar as pálpebras e abrir ligeiramente a boca.

Amâncio, bebendo aos goles distraídos a sua cerveja nacional, via e sentia tudo isso, e, sem perceber, deixava-se tomar das graças de Amélia. Já lhe preava a carne o mormente calor daquele corpo; já o invadiam o perfume sombroso daquele cabelo e a luz embriagadora daqueles olhos; já o enleava e cingia a doce sensibilidade elástica daquela voz, quebrada, curva, cheia de ondulações, como a cauda crespada de uma cobra.

E, enquanto palavreava com Mme. Brizard e com o Coqueiro, percebia que alguma coisa se apoderava dele, que alguma coisa lhe penetrava familiarmente pelos sentidos e aí se derramava e distendia, à semelhança de um polvo que alonga sensualmente os seus langorosos tentáculos. E, sempre dominado pelos encantos da rapariga, alheava-se de tudo que não fosse ela; queria ouvir o que lhe diziam os outros, prestar-lhes atenção, mas o pensamento libertava-se à força e corria a lançar-se aos pés de Amélia, procurando enroscar-se por ela, à feição do tênue vapor do incenso, quando vai subindo e espiralando abraçado a uma coluna de mármore.

Coqueiro fazia não dar por isso e, ao topar com os olhos da mulher, entre eles corria um raio de satisfação, mais ligeiro que um telegrama”.⁸¹³

⁸¹¹ *Idem, ibidem*, p. 104-5.

⁸¹² *Idem ibidem*, p. 90 e dia Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão.... Folha Nova*, 27.03.1883. No folhetim: “- Sonesa! Tomara a muitas a tua fortuna!”

⁸¹³ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, pp. 98-9 e Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão.... Folha Nova*, 29.03.1883.

Desde que o rapaz passou a morar na casa de pensão, a sua relação com Amélia era superficial. De fato, ele a respeitava como uma moça recatada. Até o momento em que Amâncio adoeceu de varíola. Nos capítulos XI e XII Amélia se transformava em uma inusitada e dedicada enfermeira. A história do folhetim acabava justamente em um momento de grande tensão para a intriga principal: Lúcia, uma das moradoras da casa de pensão, atrapalhava o esforço de Amélia para se mostrar uma mulher solícita e ideal a Amâncio. As visitas noturnas de Lúcia ao rapaz tinham a intenção firme de conquistá-lo: ela queria se livrar do Pereira, homem com quem vivia, trocando-o por outro mais interessante, posto que rico.

Para fixar a imagem de Amâncio como um rapaz que idealizava amores efêmeros, três mulheres ocupavam lugar de destaque no enredo. De fato, era através das relações de Amâncio com as mulheres em geral, particularmente demonstradas por três personagens bastante diversas entre si, que a intriga ia se construindo ao longo da narrativa. Hortência, Lúcia e Amélia, de formas distintas, eram motivo de atenção do jovem maranhense. A primeira foi objeto de desejo desde a chegada ao Rio de Janeiro. O jovem era recebido por Campos, comerciante casado com Hortência, que devia favores ao pai de Amâncio. Ao considerar a mudança da casa de Campos para a casa de pensão, lembrava que ela era uma “senhora virtuosa” e que, portanto, não havia motivo algum para permanecer na casa, pois nunca cederia aos seus galanteios. Pouco antes, porém, fantasiava o seu amor:

“- Seria ardente ou calmo? Meigo ou arrebatado? Que atitude tomaria a bela mulher nos momentos supremos de ventura? Quais seriam as suas palavras, as frases do seu delírio?

E, aguilhoado pelos sentidos, perdia-se em cálculos infames, em degradantes suposições; tentando, em balde, adivinhar-lhe os pensamentos, penetrar-lhe nos escaninhos do coração e devassar-lhe todos os segredos do corpo.

- Oh! Como seria?...

E seu desejo vil começava a despi-la, peça por peça, até deixá-la completamente nua.”⁸¹⁴

Apesar de considerá-la uma mulher que jamais trairia o marido, não deixava de tentar conquistá-la, como no dia em que estavam a família de Campos e Amâncio em um baile. No dia da festa, Amâncio se mostrava um excelente dançarino:

“Com efeito, se ele em outra coisa qualquer não conseguiu a perfeição, na dança ao menos nada se lhe tinha a desejar; dançava admiravelmente, por vocação,

⁸¹⁴ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, pp. 68-9.

por índole, por um jeito especial do corpo, e com um amaneirado gracioso que sabia dar aos braços, à cabeça e às pernas. Pode-se dizer que na valsa dispunha de um estilo próprio, original.

Quando, sacudido pela música, os olhos meio cerrados, a boca meio aberta, arremessava-se com a dama no turbilhão da sala, tinha alguma coisa de pássaro que desprende o vôo. Ficava até mais bonito; os cabelos crespos tremiam-lhe romanticamente sobre a testa; o cansaço dava ao moreno de suas faces uma palidez misteriosa e doce.”⁸¹⁵

Não bastava dizer que ele estava sôfrego por aventuras, ansiava por viver romances excitantes. Para que a narrativa criasse a impressão necessária do drama que se desenrolaria nas últimas páginas, havia a necessidade de evidenciar aquilo que deixava o rapaz suscetível. Esses efeitos vibrantes criavam, de fato, sensação. Nada de mistério ou suspense, apenas cenas concentradas em movimentos sutis, que denunciavam a conseqüência natural de uma educação inadequada, a fatalidade do meio. Mas o efeito dessa forma de composição da narrativa tornava-a mais real do que ela de fato o era. Criava impressões fortes e intensas. Assim, o narrador acrescentava:

“No seu temperamento, excessivamente lascivo, gozava com sentir ligado ao corpo o corpo precioso de uma mulher de estimação: comprazia-se em beber-lhe o hálito acelerado pela dança, embebedava-se com respirar-lhe os perfumes agudos do cabelo e o infiltrante cheiro animal da carne.”⁸¹⁶

Finalmente, o rapaz conseguia aquilo que ansiava: uma dança com Hortência. Mas a narrativa entre o convite e o consentimento era preenchida com os pensamentos da esposa de Campos que não respondia e tinha o “olhar esquecido sobre um grande quadro” – uma representação da cena de Fausto e Margarida no jardim – enquanto ao mesmo tempo, ouvia o “gemer das rabecas”, o “aroma das flores” que se misturava ao “cheiro das mulheres”, os ombros nus das senhoras e “um calor gostoso ia infirmando os sentidos e entontecendo a alma”.⁸¹⁷ Após tantos sentidos confusos, tocava o *Danúbio* de Strauss e o jovem conseguia aquilo que desejava ardentemente:

“Dançaram. A princípio vagarosamente; depois como a música se acelerasse, Amâncio arrebatou-a. Ela deixou-se levar, a cabeça descansada nos ombros dele, as mãos frias, a respiração doida.
A música redobrou de carreira.

⁸¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁸¹⁶ *Idem, ibidem*.

⁸¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 137.

Foi então um rodar convulso, frenético: a casa, os móveis, as paredes, tudo girava em torno deles.

Hortência dançava tão bem como o rapaz. Os dois pareciam não tocar no chão; os passos casavam-se como por encanto; as pernas gravitavam em volta uma das outras com precisão mecânica.”⁸¹⁸

As descrições do sentimento de Hortência antes de ceder à dança ligavam-se por uma sedução provocada pelo ambiente. O quadro representando a tentação de Margarida por Fausto unia-se às outras características que a levaram, também, à tentação representada pela dança com Amâncio. A imagem era repleta de desejos inconscientes, impulsos latentes do corpo que superavam a regra social. Mesmo na boa esposa, rígida e severa. Denunciava-se o apego romântico que exacerbava os instintos. A crítica ao romantismo passava ao longo de uma construção de personagens movidos de acordo com a influência do meio. O apelo romântico fazia parte intrínseca como elemento que dava ensejo a desejos impróprios.

No dia seguinte ao baile, Amâncio recebia flores. Ele tinha certeza que eram de Hortência quando, na verdade, foram enviadas por Lúcia. A hóspede da casa de pensão visualizava uma conquista muito bem articulada. Os momentos de declarações amorosas entre Amâncio e Lúcia ocorreram quando ele estava doente. Ela lhe dava esperanças de ceder aos seus desejos, mas portava-se, ao mesmo tempo, como uma mulher casada que não poderia lhe pertencer. Em paralelo, Coqueiro percebia as intenções da moça e utilizava-se de todos os meios possíveis para afastá-la do jovem maranhense. Finalmente, ela era expulsa da casa de pensão.

Porém, já havia conquistado, de certa forma, o rapaz. De fato, ele só tinha interesse em possuí-la, mas ela lidava com a situação fornecendo-lhe esperanças de que ainda “seria sua” e que o amava muito. Assim, ainda morando na casa de pensão, mas impossibilitada de fazer as “visitas noturnas”, a moça entrava no quarto “aflita e apressada”, assustando-o. A cena é apelativamente romântica: Lúcia dizia que o amava muito, mas que os donos da casa a haviam impedido de visitá-lo. Ao mesmo tempo, Amâncio, que relia um volume de Alencar, estava “meio aturdido com a agressão melodramática de que fora vítima, apanhava, uma por uma, as folhas do Alencar, que se tinham espalhado aos pés da cama”.⁸¹⁹

Por algumas páginas, a conversa do casal desfazia-se de desvelos amorosos e palavras de carinho momentâneas a lascivos desejos, pautados pela insistência do rapaz em possuí-la e

⁸¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁸¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 202.

a recusa firme da moça. A sua posição era a de que ele não a amava de verdade, enquanto ela, ao contrário, tinha por ele um “verdadeiro amor”. Depois de uma invocação amorosa e cheia de sofrimento, Lúcia afirmava que “doma os seus impulsos e arrebatamentos” porque era uma mulher casada e apenas aceitaria ceder aos desejos do rapaz se ele passasse a viver com ela da maneira que lhe conviesse. Como o seu amor era muito grande, concluía a moça, aceitava viver como “concubina”, “amante”, “companheira”, “escrava”. Notando que Amâncio “não queria cair no laço”, a moça dizia, afinal, que era obrigada a sair da casa, pois tinha dívidas com os donos. Mostrava-lhe a carta escrita por Coqueiro com a condição de que Amâncio não a achasse “ridícula” ou mesquinha”.⁸²⁰ Amâncio, desejoso de possuí-la logo, oferecia-se para saldar as dívidas. Porém, após a gentileza, exigia-lhe um beijo:

“E hoje, perguntou ele, quando Lúcia já se dispunha a sair, - hoje mereço um beijo?...”

Ela correu para Amâncio, sorrindo, e com os olhos fechados, estendeu-lhe os lábios.

O estudante, com as duas mãos abertas, segurou-lhe a nuca e principiou a sorver o ‘seu beijo,’ demoradamente, voluptuosamente, como se estivesse bebendo por um canjirão.

Lúcia, porém, ao perceber que a coisa se demorava muito, arrancou a cabeça das mãos do rapaz e fugiu.”⁸²¹

A publicação sob a forma de folhetim se encerrava no momento em que Lúcia dizia a Amâncio que era obrigada a mudar-se da casa de pensão. De fato, poderia ser uma suspensão sem propósito algum. Até o anúncio dos fascículos no *Mequetrefe* no dia 30 de maio de 1883, não havia nenhuma referência na *Folha Nova* quanto ao motivo de suspensão do folhetim, que acabava no dia 22 de maio, portanto, uma semana antes do anúncio do *Mequetrefe*.

Por outro lado, a suspensão se efetivava em um importante evento, levando-se em conta que o romance se desenvolvia a partir das relações de Amâncio com as três mulheres. A última frase do folhetim era em um diálogo com Lúcia “– Como nos separamos?... interrogou ele.”⁸²² De certa forma, deixava em suspenso a continuidade do diálogo que, no livro, fluía sem interrupção e ainda se alongava por mais algumas páginas.

A proximidade entre Amelinha e Amâncio começava após a tumultuosa saída de Lúcia da casa de pensão. Portanto, é plausível imaginar que o brusco corte do folhetim com a frase

⁸²⁰ *Idem, ibidem*, entre as páginas 206-208.

⁸²¹ *Idem, ibidem*, p. 209.

⁸²² Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão...*, *Folha Nova*, dia 22.05.1883.

indicando a separação entre Lúcia e Amâncio fosse proposital e encerrasse, também, os diálogos amorosos e as insinuações da moça.

Desde as fantasiosas imagens que Amâncio tinha da Corte – “como uma Paris” – já estava patente que o interesse do jovem maranhense, fútil e hipócrita, era viver em meio a muitas mulheres, amores suspeitos, pândegas. Desejava uma vida libertina e a admiração por Musset e a sua *Confissão d’um rapaz do século* era equivalente ao desejo de viver como o rapaz da autobiografia retirando, evidentemente, a parte que não compreendia, ou seja, a “doença moral” de Otávio e a sua conseqüente infelicidade.

Após uma primeira insinuação de seu amigo Paiva Rocha de que a família de Coqueiro pensava apenas no dinheiro de Amâncio, a relação com Amélia seria exibida sempre por esta perspectiva:

“- Ora, dize-me cá... voltou o outro em tom de segredo. – O Coqueiro já te não tem dado algumas facadinhas... confessa...

Amâncio, nem só confessou, como disse até o dinheiro que por várias vezes emprestara ao senhorio.

- Hein?! Bradou o Paiva, fazendo-se muito fino – Queres mais claro?... E ainda tens escrúpulos, criança! Pois olha que te não fazem nenhum favor, - tu pagas, filho, e pagas bem!⁸²³

Paiva frisava ao amigo que a “questão está no pagamento” e Amâncio se via obrigado a justificar a atitude de respeito perante a irmã de Coqueiro como conseqüência das moléstias (primeiro a varíola e depois o reumatismo) que o deixavam impossibilitado de qualquer ação. Ambos haviam se dirigido a um botequim, e Amâncio contava-lhe a maneira carinhosa de Amélia, os pequenos cuidados. O rapaz, após as palavras do Paiva Rocha e de alguns “cálices de xerez” já sentia uma “pontinha de alegria devassa”: “Seus gostos, suas tendências luxuriosas volviam-lhe em revoada, como pássaros de arribação. Ficou expansivo, disposto aos desabafamentos da vaidade”.⁸²⁴

Uma característica importante em *Casa de Pensão* é que o leitor nunca se assusta com os eventos que vão se desenrolando ao longo da narrativa. Por outro lado, a frieza marcante das ações das personagens é equivalente a uma seqüência de golpes impiedosos que fornecem elementos para uma história cheia de impressões sombrias.

⁸²³ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 244.

⁸²⁴ *Idem, ibidem*, p. 246.

Existe uma opressão ao longo da leitura que faz com que, mesmo sem chegar ao final, seja possível imaginar um desfecho trágico. Algo tenebroso e marcante estava prestes a acontecer. Essa conclusão é possível inclusive sem o conhecimento prévio da inspiração da obra na “Questão Capistrano”. Como em outras narrativas de crime, estabelecer relação com o fato verídico não impossibilitava os momentos de tensão contínuos, mesmo que previsíveis. Essa opressão e a impressão de que algo ruim estava prestes a acontecer fornecem sensação à história.

A hipocrisia de Amâncio, os seus desejos fúteis e a idealização de que poderia conquistar qualquer mulher o transformavam em um homem que não media as consequências dos seus atos. A conversa entre Paiva e Amâncio indicava os futuros acontecimentos. A partir de então, Amâncio e Amélia tornavam-se amantes: a moça combinava um encontro no quarto de Amâncio, assim que todos se recolhessem.

Passou-se um mês desde a primeira noite dos novos amantes. Ao longo do tempo, Amâncio teria que ceder mais dinheiro, pois a família estava “em crise”. Apesar disso, não se queixava, pois de “que valia tudo isso posto em confronto aos gozos que lhe proporcionava a deliciosa rapariga?”⁸²⁵ Eles viviam como casados e, com a morte repentina do pai de Amâncio e a súbita herança que o filho recebia, era desculpa para a família explorá-lo ainda mais: “Agora, o irmão de Amélia não punha o menor escrúpulo em lhe aceitar os obséquios e a casa ia ficando a pouco e pouco às costas do provinciano.”

A relação ocorria a partir das vontades e desejos de Amélia que, se não os tinha realizados, tratava o companheiro friamente e não comparecia em seu quarto como de costume. Quanto ao dinheiro, Amélia, com o tempo, ia direto ao ponto: “Deixa-me tanto, que amanhã tenho de fazer compras”⁸²⁶. Depois de certo tempo, a moça não se satisfazia com a vida de amante e desejava o casamento. Um dia exigiu que Amâncio comprasse uma casa em Laranjeiras. O rapaz negou o pedido e a moça disse que se entendesse com o seu irmão, ao mesmo tempo em que se negava a fazer as costumeiras visitas noturnas em seu quarto.

Tornava-se cada vez mais explícito que a relação dos dois fundava-se na troca de amor por dinheiro. O desentendimento do casal fazia com que a moça apelasse ao irmão como negociante dos seus interesses. A questão central era “negociar” os seus carinhos e desvelos.

⁸²⁵ *Idem, ibidem*, p. 254.

⁸²⁶ *Idem, ibidem*, p. 257.

Mme. Brizard pensava na situação como um “bom arranjo” e nem cogitava o casamento de Amélia: “‘Ali não havia favores, havia negócio, ninguém ficava a dever obrigações. – Ele despendia tanto em dinheiro, mas recebia em carícias e bom trato um valor correspondente. – Estavam quites!’”⁸²⁷

Apesar disso, o irmão de Amélia começava a pensar em uma forma de realizar o mais rápido possível o casamento entre o casal. Ele se preocupava com as insinuações do rapaz para Hortênsia. Voltava-se à questão da honra e do abandono: “apaixonado pela Hortência, pode virar as costas à pobre menina e abandoná-la no estado em que a pôs! – desonrada, perdida!”⁸²⁸ O mesmo conflito que permeava as discussões sobre honra no final de 1876 era retomado pela personagem. Porém, como o caráter de Coqueiro já foi dissecado pelo narrador, o leitor atento sabe que essa não era a questão central para ele, mas sim a possibilidade de perder as regalias que a família conseguia à custa do rapaz.

Esboçava-se, porém, uma confusão de sentidos que fornecia às relações travadas entre Amâncio e Amélia o lugar ocupado pelo tênue limite entre a “mulher desonrada” e a “mulher prostituída”. Coqueiro utilizava a palavra “perdida” para se referir à irmã. Ao mesmo tempo, a narrativa mostrava que a relação entre Amélia e Amâncio era baseada em uma troca de dinheiro por amor, que configurava, na verdade, a prostituição. No caso dessa história não se tratava de uma prostituição assumida, mas de uma relação tortuosa, dissimulada.

O trâmite realizado pelo irmão de Amélia para evitar a partida de Amâncio ao Maranhão – ele achava que, com a viagem, Amâncio não voltaria mais – estava em acusar o rapaz de um crime, mesmo que para isso, tivesse que se utilizar de meios ilegais, como depoimentos falsos. Portanto, seria em decorrência da tensão gerada pela relação – Amélia queria o casamento enquanto Amâncio postergava a decisão – que ocorria o indiciamento de Amâncio pelo crime de estupro. Coqueiro tinha participação importante nesse desfecho e os últimos capítulos se centravam no julgamento do rapaz, que conquistava a assistência e a opinião pública:

“- Nada disso teria acontecido, senhor juiz, se me não desafiassem, se me não sobressaltassem os instintos, atirando-a a todo o momento contra mim; se nos não empurrassem um para o outro, com insistência, com tenacidade, deixando-nos a sós horas e horas consecutivas; fazendo-a enfermeira ao lado de minha cama,

⁸²⁷ *Idem, ibidem*, p. 297.

⁸²⁸ *Idem, ibidem*, p. 299.

pespegando-a todos os dias, todas as noites, diante de meus olhos, ao alcance de minhas mãos – enfeitada, perfumada, preparada, como uma armadilha, como uma tentação viva e constante!”

(...).

- Ah! Por Deus! por Deus!, que bem longe estava ele de imaginar um fim tão dramático àquela comédia! Bem longe estava de imaginar que, depois de o escodearem por tantas maneiras; já o fazendo chefe de uma família que não era a sua; já lhe exigindo a compra de uma casa, exigindo vestidos, jóias, carros, dinheiro para as despesas diárias, dinheiro para a botica, dinheiro para o açougue, para o médico, para tudo! – ainda se lembrassem de extorquir-lhe a coisa única que até aí não haviam cobiçado – seu nome! – o nome que herdara de seus pais!

- Bravo! Bravo! Muito bem!”⁸²⁹

Assim como na “Questão Capistrano”, Amâncio era absolvido com a comemoração dos estudantes. Coqueiro e a família se tornavam alvo de pilhérias e fofocas. Na mesma noite em que os estudantes comemoravam a absolvição de Amâncio, Coqueiro pensava em se suicidar com a arma do pai. Com o resultado do julgamento pensava: “- Que faria agora de uma irmã prostituída, e de uma mulher desesperada?!...”⁸³⁰ No mesmo momento, alguns estudantes decidiam provocar Coqueiro:

“- Dorme, dorme! É assim que fazem os sem-vergonhas de tua espécie! – Vendem a irmã e põem-se a descansar no colchão que lhe deixou o amante!

-Fora! Fora!

- Fiau, fiau!

- Larga essa casa que não é tua, gritou aquele. – É da outra! Ganhou-a com o suor de seu rosto! – Sai, parasita!”⁸³¹

Por causa dessas provocações que Coqueiro mataria Amâncio: “presenciara tudo aquilo, grudado a um canto da janela, mordendo os nós da mão, os olhos injetados, o sangue a saltar-lhe nas veias”.⁸³² A sua preocupação não estava no fato de que a sua irmã seria vista como prostituta, mas de que ele passaria a ser apontado na rua como o irmão que “vendera” a irmã. Portanto, no dia seguinte bem cedo se dirigia ao Hotel Paris, onde Amâncio e os companheiros comemoraram a vitória:

“Amâncio, em uma cama muito cortinada e muito larga, dormia profundamente, de barriga para o ar, pernas abertas e braços atirados sobre a desordem das colchas e dos lençóis. No chão, ao lado do escarrador, um travesseiro caído, e em torno, por todo o desarranjo da alcova, roupas espalhadas.

⁸²⁹ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão. Tipos e fatos...*, p. 324.

⁸³⁰ *Idem, ibidem*, p. 345.

⁸³¹ *Idem, ibidem*, p. 348.

⁸³² *Idem, ibidem*, p. 350.

O Coqueiro olhou um instante para ele, sem pestanejar; depois sacou tranquilamente o revólver da algibeira e deu-lhe um tiro à queima-roupa.

Amâncio soltou um ai.

A segunda bala já não o pilhou, mas o irmão de Amélia, abstrato, pateta, continuava a disparar os outros tiros, até que a arma lhe caiu das mãos.

Nisto, como se acordasse de uma vertigem, saiu a correr, tropeçando em tudo. No primeiro andar um polícia lançou-se as garras ao cóis das calças e foi o conduzindo à sua frente, sem lhe dizer palavra.

Entretanto, Amâncio despertou com um novo gemido e levou ao peito as mãos que se ensoparam no sangue da ferida. Olhou em torno, à procura de alguém; mas o quarto estava abandonado. Então, fechou novamente os olhos, estremecendo, esticou o corpo, - e uma palavra doce esvoaçou-lhe nos lábios entreabertos, como um fraco e lamentoso apelo de criança: - Mamãe!...

E morreu.”⁸³³

Da morte de Amâncio até o final da obra, o escritor retomaria os passos da “Questão Capistrano”, mostrando que todos aqueles que haviam apoiado Amâncio se voltavam à defesa de Coqueiro. Em meio a esses acontecimentos, o escritor apresentava com ironia a banalização que os crimes adquiriam através do sucesso das publicações feitas em torno de eventos trágicos e de sucesso. Assim, vendiam-se chapéus: ““À Amâncio de Vasconcelos””, bengalas e gravatas ““À Amâncio de Vasconcelos”” e um retrato do rapaz na mesa do necrotério. A mãe de Amâncio, que acabava de chegar à cidade para encontrar o filho, tomava conhecimento do seu assassinato a partir de um retrato:

“Tinha visto seu filho representado na mesa do necrotério, com o tronco nu, o corpo tingido em sangue.

E por debaixo, em letras garrafais:

““Amâncio de Vasconcelos, assassinado por João Coqueiro no Hotel Paris, em tantos de tal.””⁸³⁴

O assassinato já havia se tornado banal para a população da cidade. Final dramático e sensacional. Porém, equivalente às ações que já vinham sendo realizadas. A opressão que a narrativa proporcionava acabava com a imagem chocante da mãe reconhecendo o cadáver do filho. Situação dramática pelo tom agressivo da narrativa. Porém, corriqueira para finalizar a história de um crime.

⁸³³ *Idem, ibidem*, pp. 351-2.

⁸³⁴ *Idem, ibidem*, p. 360.

Na apresentação do folhetim na *Folha Nova*, Aluísio Azevedo tecia algumas considerações, especialmente sobre o caráter da obra, que não seria um romance:

“Não o qualifico de romance, porque tal não é o caráter que lhe tenciono imprimir. Não tenho igualmente a pretensão de fazer dele um livro científico, nem tão pouco realizar uma obra de arte. Apenas me proponho estudar uma das faces mais antipáticas de nossa sociedade – a vida em casa de pensão.

Meu único fim é rasgar aos olhos do leitor a parede de uma dessas velhas casas de pensionistas, e expor na sua nudez fria e profundamente comovedora os dramas secretos que aí dentro se consumam, terríveis e obscuros, como a luta dos monstros no fundo do oceano.

Desejo exibir toda a hediondez dessa existência artificial e hipócrita, que corrompe nossa sociedade, como uma moléstia secreta e inconfessável corrompe o organismo humano.”⁸³⁵

Se a casa de pensão era um mal à família e à sociedade, Aluísio Azevedo ainda dizia que o hóspede era o responsável por desequilibrar a harmonia fundamental e necessária: “o hóspede, por melhor que seja, por mais honesto, por mais respeitador, é sempre um inimigo perigosíssimo que a família tem dentro de si”.⁸³⁶ A casa de pensão ocupava um lugar central na história, porém, havia algumas personagens de destaque. Portanto, trazer ao leitor o passado de Amâncio e Coqueiro era relevante para a compreensão do crime de assassinato de Amâncio.

A casa de pensão facilitou a aproximação entre Amâncio e Amélia, mas não foi por causa da “vida em casa de pensão” que eles se tornaram amantes. Havia um plano traçado previamente por Coqueiro, com a conivência da irmã e da esposa. Portanto, havia uma “existência artificial e hipócrita” apontada a todo o instante, mas ela não era derivação da vida em uma casa de pensão. Se Coqueiro tentava fornecer a falsa impressão de que a casa de pensão era um “ambiente familiar”, Amâncio estava mais interessado em realizar conquistas amorosas.

De qualquer modo, os sentidos gerados por *Casa de Pensão* eram complexos e não se limitavam à apresentação de um microcosmo – a casa de pensão. Embora o próprio Aluísio Azevedo tenha indicado isso na apresentação do folhetim, ou seja, que iria “estudar a vida em casa de pensão”. Os comentários feitos após a publicação do livro em 1884 eram positivos e referiam-se à obra como adepta da “escola moderna”:

⁸³⁵ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão.... Folha Nova*, 05.03.1883.

⁸³⁶ *Idem, ibidem.*

“Filiado à escola moderna, sem contudo cair nos seus exageros peculiares, o livro de que nos ocupamos põe à prova, a par de uma nitidez de linguagem, um raro método descritivo e um profundo talento de observação.

Ele dá-nos a conhecer os seus personagens de um modo tão simples e natural, que, poucas páginas depois da apresentação, identificamo-nos por tal forma com eles, que nos parecem íntimos, de larga convivência e de longo trato.

Por outro lado é conciso e claro na exposição.

O enredo, que ele acompanha de perto como um médico a marcha de uma doença, sem as grandes *ficelles* do romanticismo e sem cair na vulgaridade, calmo, suave, sereno, caminhando para um fim único, sem desvios, inexoravelmente, com a impossibilidade de um pêndulo.

(...) afirmamos que Aluísio, com a publicação de *Casa de Pensão*, fez jus ao lugar que vagou por morte de Alencar, entre os nossos homens de letras; e a um outro, no primeiro plano, entre os modernos cultores do naturalismo”⁸³⁷

Os elogios fornecem a Aluísio Azevedo a condição de um escritor naturalista. Não qualificá-lo de “romance”, mas de “um estudo” introduzia a perspectiva de que a história que se desenrolava naquelas páginas era equivalente a uma narrativa analítica. Como análise, portanto, havia certa “causa” que gerava um “efeito”:

“As conseqüências de tudo isso são, pois, fáceis de prever. Os fatos reais mostram todos os dias os inconvenientes que resultam desta desordem.

É em torno dessa verdadeira calamidade que se propõe girar o meu novo livro. Ele pretende bater o mal e encher o abismo da casa de pensão com algumas cem páginas de oitavo francês.

Talvez seja até irrisório tentar entupir um abismo com papel, mas em todo o caso a intenção é legítima.

(...)

Os males reais só podem ser combatidos pela própria realidade.”⁸³⁸

Entender *Casa de Pensão* como a análise de um crime torna compreensível o esclarecimento do autor na sua apresentação de que não o qualifica de romance, nem de livro científico, nem de obra de arte. Na verdade, ao “estudar uma das faces mais antipáticas de nossa sociedade – a casa de pensão” existe uma visão de determinados lugares propícios aos crimes. O foco se estende para fora do âmbito da casa de pensão e volta-se à criação de Amâncio e Coqueiro.

⁸³⁷ “Casa de Pensão”. *O Mequetrefe*, 30.06.1884. Extraído do jornal de Porto Alegre, *Federação* e assinado por Poff.

⁸³⁸ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão.... Folha Nova*, 05.03.1883.

Ao retomar um crime verídico para escrever *Casa de Pensão*, Aluísio Azevedo não apenas se aproveitava de um episódio ocorrido anos antes, mas opinava sobre um assunto que foi foco de discussões ferrenhas. Portanto, o escritor aproveitou uma discussão bastante calorosa e de sucesso na imprensa – honra, sedução, prostituição feminina – como fonte de inspiração para criar o ambiente da casa de pensão, onde havia uma degradação das personagens não apenas pelo meio em que conviviam, mas por uma criação inadequada.

A feliz recepção de *Casa de Pensão* entre os inumeráveis leitores de jornal e folhetim certamente foi decorrência das apropriações feitas pelo escritor de um crime de sucesso na imprensa que retomava assuntos delicados. Desta forma, dava novos ares a um assunto já quase enterrado – a “Questão Capistrano”.

* * *

Em novembro de 1884, em uma carta “antipática e mal conformada”, Aluísio Azevedo recorria a Afonso Celso, implorando-lhe uma colocação em qualquer posto público, pois pretendia “continuar a sarroliscar (sic) os meus pobres romances, sem ser preciso fazê-los *au jour le jour*”.⁸³⁹ No final da carta, confessava ao deputado e amigo:

“Ora, dessa forma, só fazendo como neste momento faço: vindo a ti e pedindo-te que, logo que te passe pelos olhos um desses cargos, lhe ponhas a mão em cima e me atires com ele, que eu o receberei com melhor vontade do que a de um naufrago ao receber uma tábua de salvação. Repito: seja lá o que for – tudo serve; contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casas de Pensão*.

Talvez te pareça feio e até ridículo o que acabo de fazer; não sei, mas, desnortado como estou, sôfrego por acentuar esta maldita existência de boêmio que já se me vai tornando insuportável, agarro-me a ti, por julgar-te mais perto de mim e mais apto do que outro qualquer, para compreender a sinceridade e o desespero do que estou dizendo.”

Neste final de 1884, Aluísio Azevedo já era famoso como romancista, tornando-se patente o seu sucesso de público tanto pelos comentários na imprensa, quanto pelo número de romances publicados em um curto espaço de tempo. Assim, entre 1882 e 1884, publicava quatro romances: *Memórias de um Condenado* na *Gazetinha* em 1882; *Mistério da Tijuca* na

⁸³⁹ Aluísio Azevedo. *O touro negro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961, p. 192.

Folha Nova em 1882-3; *Casa de Pensão*, folhetim e livro entre 1883-4; *Filomena Borges* na *Gazeta de Notícias* em final de 1883.

Apesar do sucesso, torna-se significativo que, em meio a esse turbilhão de narrativas, venha o “pedido de socorro”, o qual se concretizaria para o autor através da ocupação de um posto público. O que mais se evidencia na carta é a insatisfação com o mercado das letras, ao qual vinha se inserindo de maneira paulatina e intensa, exercendo a sua profissão (não tão bem remunerada e reconhecida) de homem que vive dos seus escritos: ele não queria mais “fabricar romances”.

Tal mercado era pautado, em grande medida, pelas incursões na imprensa, principalmente no espaço destinado à publicação de romances, o rodapé. O grande número de títulos de jornais publicados, inclusive alguns com pouca permanência no mercado – como foi o caso da *Folha Nova* – fazia com que se criasse um tipo de indústria de romances, que era impulsionada pela tradução de sucessos europeus⁸⁴⁰ e pela inserção de novelas nacionais.⁸⁴¹

De forma geral, os autores não gostavam desse tipo de produção industrial e massificada de romances, como fica patente pela insatisfação de Aluísio Azevedo pela idéia de “fabricação” de romances e ao comentar os erros tipográficos existentes em *Memórias de um Condenado*. O volume permitiria uma edição mais esmerada, em especial com relação à impressão e aos descuidos dos tipógrafos das folhas diárias que interferiam na narrativa ao mudar palavras e fazer adaptações do texto manuscrito.⁸⁴²

Além disso, para o escritor, o trabalho de realizar um romance *au jour le jour* era penoso e exigia não apenas a escrita cotidiana, mas adaptações que estimulassem a leitura diária. Assim, o romance-folhetim priorizava uma relação entre escritor e leitor que fazia com que o primeiro compreendesse os anseios do segundo e, através da escrita cotidiana, o fosse suprimindo pela narrativa que se delineava nas ações das personagens e no estilo, impulsionado pelo corte diário. Essas características podem ser captadas através de uma compreensão dos

⁸⁴⁰ Sobre o assunto ver Marlyse Meyer, *Op.cit.* e Jean-Yves Mérian, *Op.cit.*.

⁸⁴¹ Dois romances poderiam ser publicados ao mesmo tempo, variando o dia de publicação. Além da publicação de romances, este espaço era destinado aos comentários sobre a semana ou algum assunto em pauta no momento.

⁸⁴² “(...) os erros tipográficos são tantos e tão constantes, que constituem uma verdadeira calamidade. Ainda no último folhetim, eu escrevi – belos brilhantes, e os tipógrafos disseram – velhos brilhantes; em outro lugar falo de pedras limpas, e eles emendaram para límpidas. Isto sem querer citar as repetidas transposições que alteram completamente o sentido do que está escrito; as palavras incompletas, os saltos e mil outros inimigos do estilo e da boa lógica gramatical.” “A Giovani.” Carta publicada na *Gazetinha*, Rio de Janeiro. Aluísio Azevedo. *O touro negro*, p. 52. Ao sair a primeira edição em volume pela *Tipografia do Liberal Mineiro* em 1886, o autor não se diz satisfeito com a revisão e acrescenta um “adendo de insatisfação” ao texto.

romances a partir das formas de publicação e de uma análise que favoreça não tanto os traços que os relacionam a movimentos literários mais amplos, mas que se volte a situações específicas daquela narrativa.

Ao comparar *Mistério da Tijuca* e *Casa de Pensão*, Aluísio Azevedo expressava opiniões distintas em relação aos romances - um foi “fabricado” e o outro “escrito”. Porém, na prática essas diferenças não foram tão enfáticas, podendo-se notar uma tensão permanente entre a intenção do autor e a efetivação das obras.

O que mais chama atenção e deve ser notado é a importância do crime. Tanto *Mistério da Tijuca* quanto *Casa de Pensão* tem uma narrativa pautada pela elucidação de um crime. Em *Mistério da Tijuca* o assassinato de Pedro Ruivo era exposto ao leitor já nas primeiras páginas, mas a longa narrativa que, em quase deixa escapar esse evento pelas exposições e descrições de inúmeras personagens e suas relações, volta sorrateiramente a arrebatá-lo a curiosidade do leitor.

Casa de Pensão, ao contrário de *Mistério da Tijuca*, indicava o caminho do crime ao longo da narrativa, o qual só ocorre nas últimas páginas. Apesar dessa diferença, é inconcebível uma compreensão do romance sem se remeter às referências explícitas ao caso verídico, a “Questão Capistrano”. Criando uma narrativa complexa e modificando certas sutilezas do caso, Aluísio Azevedo expunha o caminho inevitável do assassinato de Amâncio.

Seria impossível imaginar que Aluísio Azevedo pudesse realizar obras tão distintas em tão pouco espaço de tempo. Porém, a única maneira de aproximá-las é considerar que foram feitas para o grande público e em um mesmo contexto de produção. *Memórias de um condenado* também produzia um efeito bastante similar a essas duas narrativas. Além disso, ocupava posição similar a *Mistério da Tijuca* para Araripe Junior: os dois romances eram “pedaços de carne crua e ensangüentada”.

Decerto, as críticas influenciaram as posições de Aluísio Azevedo. A carta escrita a Afonso Celso no final de 1884 passa a ser compreensível somente se considerarmos que ela se formou ao longo de dois anos de intensos elogios nos periódicos à *Casa de Pensão*. Além disso, expõe uma tensão permanente que assolava o escritor ao realizar as suas obras naquela época e que ficou patente nos dois capítulos de *Mistério da Tijuca* em que o escritor falava diretamente ao leitor. Depois de quase dois anos de labuta, o escritor talvez ainda se perguntasse: afinal, quem deveria ser agraciado: os leitores ou os críticos?

EPÍLOGO

*O realismo fechou na mão a imaginação do artista e, o que parece um absurdo, tornou a arte mais difícil e mais bela, porque a obrigou a surpreender a natureza nos seus múltiplos mistérios e encantos invisíveis aos olhos de quem não é artista e não sabe descobrir tudo, todos os acidentes da forma, todas as matizações da cor e todas as sutilezas da luz. Para ser artista moderno é preciso educar os olhos no segredo e não perder o menor incidente da natureza. A asa dourada de uma mosca que passa na irradiação da luz do sol é um mundo insondável de belezas.*⁸⁴³

⁸⁴³ Aluísio Azevedo. “Crônica”. *O Pensador*. São Luís do Maranhão, 3010.1880. *Apud* Jean-Ives Mérian. *Op.cit.*, p. 170.

A esta altura o leitor já sabe que muitos escritores se dedicaram a narrar histórias de crimes e criminosos. Entre obras traduzidas e brasileiras, apesar das diferenças condizentes à forma de publicação, de modo geral, as histórias detalhavam as ações dos bandidos, os crimes, as fatalidades (sempre presentes para explicar os motivos que levaram ao crime), o desvendamento de mistérios e a descrição das vítimas, muitas vezes em minúcias que quase equivaliam ao auto de corpo de delito em um processo criminal. Essa apropriação era feita, em alguns casos, de maneira explícita, enquanto em outros, não se notava nenhuma proximidade com o inquérito policial.

No capítulo 1, analisamos algumas formas de produção que se voltavam para a crônica ligeira feita a partir de casos ocorridos no Tribunal e também a relação entre esse tipo de texto e as narrativas ficcionais de crime. O fato é que uma literatura de crime se tornou central nas traduções (evidenciando uma produção estrangeira) e em obras de autores brasileiros. A maioria dessas histórias permaneceu esquecida, apesar de se tornarem foco de discussão em uma produção especializada para a polícia e a justiça, assim como interesse central de especialistas em identificar (delimitar) criminosos, como Enrico Ferri. Essa discussão circulou pelo Brasil e esteve intimamente vinculada às narrativas ficcionais de crime. Não seria possível chegar às mesmas conclusões sem visualizar a importância que o tema obteve entre as pessoas ligadas ao aparato policial e judiciário, sendo relevante para essa constatação a tradução, em 1913, de “O romance policial” de Niceforo no periódico *Boletim Policial*.

Em relação ao criminoso, vimos no capítulo 2 que a sua imagem era cercada de certa aura heróica, mesmo que as suas ações fossem apresentadas como cruéis e bárbaras. De fato, assim como o efeito sensacional, havia intensidades para o caráter heróico da personagem principal. José do Telhado, figurando em histórias repetidas ao longo do período foi o ícone do bandido-herói, em oposição a João Brandão, o “mata-crianças”, que também teve as suas ações refeitas em mais de uma obra. Ambas as histórias criaram estereótipos que os tornavam “bons bandidos” ou “maus bandidos” nunca retirando, entretanto, a imagem heróica que se condensava como um elemento importante dessa literatura. A personagem de destaque era sempre o desviante, o anormal, o excêntrico.

O criminoso era foco de análises médicas de forma mais intensa a partir das últimas décadas do século XIX. Havia uma tentativa de suspeitar, entender e dominar um indivíduo

que não se encaixava numa aparente normalidade, que não era a expectativa como homem civilizado. Esse fato tornava-o “perigoso”. Ao longo do século XIX, tentou-se isolá-lo, reabilitá-lo, mas nunca se perdeu de vista a sua periculosidade. Assim, criaram-se as fichas dos reincidentes, mas também as histórias lendárias de personagens que, muitas vezes, fizeram parte da história, mas foram idealizados enquanto seres insuperáveis.

Inclusive Pontes Visgueiro, analisado detidamente a partir dos estudos médico-científicos, mas com todas as características para ser odiado (como foi pela maioria daqueles que acompanharam os eventos), poderia ter peculiaridades que geravam mistérios e forneciam-lhe certa celebridade, mesmo que não se tornasse carismático. Morto logo após a prisão, alguns acreditavam que ele havia escapado e vivia no estrangeiro. A dúvida em relação ao seu destino forneceu-lhe, em alguma medida, um caráter legendário (lembremos da história da carta para o amigo vigário).⁸⁴⁴

A capacidade de compreensão objetiva e clara daquilo que buscavam ou mesmo o reconhecimento da culpa e do fracasso, conquistavam admiradores para esses homens e mulheres. Volto-me, então, à personagem principal de *A envenenadora* que, como muitos outros, realizava ações aviltantes para alcançar os seus objetivos, mas que, vendo-se derrotada, cometia suicídio no final do romance, pois, segundo ela, não encontrava lugar dentro daquela sociedade que a vencera, em que todos a odiavam, inclusive o seu filho. Morgana e sua irmã, Corália, navegavam por um mar revolto, em busca da morte:

“Morgana rema desesperadamente, fazendo afastar cada vez mais o barco da praia. O cabelo flutua-lhe à mercê do vento, a fisionomia tem impressa uma expressão de ódio selvagem.”⁸⁴⁵

Embora exista essa condição de clareza dos criminosos diante dos acontecimentos, algumas personagens ocupavam o lugar oposto, refletindo as ações heróicas dos bandidos. Lecoq, personagem conhecido dos brasileiros pelas inúmeras traduções que foram feitas e publicadas por editores ou jornais, era a personagem principal de um tipo de produção que ficou reconhecida como romance judiciário e que começara inspirado nas crônicas judiciárias ou crônicas do Tribunal, que eram derivações dos acontecimentos que norteavam o julgamento, algumas vezes, muito populares. A publicação de resumos de processos e

⁸⁴⁴ Ver a foto do desembargador Pontes Visgueiro em anexo, na ilustração 8.

⁸⁴⁵ Maxime Villena. *A envenenadora*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Brasil*, 1906, p. 358.

julgamentos ocupava, no Brasil, posição similar às crônicas e levava os detalhes dos eventos – algumas vezes dramáticos e sempre eloquentes – àqueles que não tinham acesso ao teatro do Tribunal.

Vimos que havia uma recorrência aos efeitos sensacionais, característica criada de maneira intrínseca a uma literatura de mistério e suspense, em que o crime se adequava de forma categórica e passou a se tornar sinônimo de “sensação” e narrativas sensacionais. Alguns autores utilizaram o termo para designar as suas obras, mas nem sempre esteve entre as intenções principais de autores ou editores, embora possam ser notadas a partir de uma análise das obras. As diferentes formas de sensação, intensidades e repetições puderam ser avaliadas na parte II desta tese, assim como o seu significado.

O hiper-realismo que sobressai da exageração das cenas sangrentas, da emoção fornecida pelos sobressaltos da sensação era, com efeito, uma forma de se aproximar de fatos observáveis e reproduzi-los no papel. O contínuo reaproveitamento de textos com características mais exatas sobre um crime (como ocorreu no crime do desembargador Pontes Visgueiro com a reprodução das palavras do Chefe de Polícia em diversos meios); a reiteração das imagens em narrativas múltiplas sobre mesmas personagens (Pedro Espanhol, José do Telhado, João Brandão); a menção retórica da referência a fatos reais (a carta do condenado em *Memórias de um condenado*, *Os estranguladores do Rio*, *Memorial de um morto*, *Memórias de um Rato de Hotel* e muitos outros) criavam uma situação bastante similar àquela apregoada quase sob a forma de panfletos sobre a escola naturalista.

Aluísio Azevedo, canonizado como escritor naturalista brasileiro de destaque, era também um escritor de histórias de crime. O escritor, desde os comentários acerca da literatura em *Mistério da Tijuca*,⁸⁴⁶ ressaltava a importância de reproduzir no papel personagens reconhecíveis no cotidiano dos leitores.

Casa de Pensão foi um sucesso não apenas como parte do “romance moderno”, mas como literatura de crime. Neste romance, Aluísio Azevedo conseguiu unir com desenvoltura a estética naturalista ao padrão que permeava a construção das narrativas de crime. A partir de uma análise pontual sobre a estrutura da obra pôde ser evidenciado uma característica que nunca fora abordada em outros estudos. A história do crime em *Casa de Pensão* segue

⁸⁴⁶ Nos capítulos “Onde o autor põe o nariz de fora” e “Parêntesis”.

procedimentos que caracterizaram muitas outras obras que fizeram parte do gênero de literatura de crime.

A abordagem naturalista com ênfase no “romance de tese”, como bem expôs Aluísio Azevedo na “Apresentação” do folhetim na *Folha Nova*, era uma forma particular de escrever sobre a realidade a partir dos fatos observáveis. Por isso, ele foi selecionado como o autor da parte III – Autores. A análise feita nesta última parte, permitida apenas por se tratar de um mesmo autor, levou-nos a um conhecimento mais profundo do gênero.

A possibilidade de lidar com um escritor que escrevia *para o público*, como bem afirmou em *Mistério da Tijuca*, ampliou as perspectivas deste trabalho. Aluísio Azevedo permitiu perceber a tensão de um homem que escrevia em abundância, estava preocupado em viver das letras, mas que tinha que lidar com a pressão de produzir algo esperado como “boa literatura”. A tensão cotidiana vivida pelo escritor é clara na carta a Afonso Celso e aponta para fatos muito mais complexos que aqueles exibidos, em uma primeira leitura da carta.

A diferença entre “fabricar” e escrever” romances não era algo bem resolvido que pode ser utilizado por pesquisadores como “prova” de que o próprio Aluísio Azevedo fazia distinção entre a sua produção. Como vimos nas análises, o processo que formou essa opinião estava longe de ser algo tranquilo para o escritor e aponta para a relevância de trabalhos que se concentrem em análises mais amplas que aqueles que se fixam apenas na obra, sem ao menos entender o contexto de sua produção e circulação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

1) Periódicos

A Lanterna, Rio de Janeiro, novembro a dezembro de 1876.

Boletim Policial, Rio de Janeiro, anos de 1913 a 1915.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, outubro de 1906.

Correio Paulistano, São Paulo, 10 de setembro de 1881.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano de 1876.

Folha Nova, Rio de Janeiro, novembro de 1882 a maio de 1883.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 08 julho de 1881, 16 de setembro de 1881, 05 de novembro de 1881, ano de 1884, março de 1889 a julho de 1890.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, agosto de 1876 a janeiro de 1877, maio a julho de 1884, maio e junho de 1890.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, agosto de 1876 a janeiro de 1877 a maio a julho de 1884.

Longman's Magazine, setembro de 1884. Disponível em «<http://guweb2.gonzaga.edu>».

O Comércio de São Paulo, São Paulo, agosto de 1908 a novembro de 1908.

O Estado de São Paulo, São Paulo, maio e junho de 1890, agosto a novembro de 1908, junho de 1910.

O Mequetrefe, Rio de Janeiro, janeiro a junho de 1883.

O Mosquito, Rio de Janeiro, agosto a dezembro de 1873.

O Paiz, Rio de Janeiro, maio e junho de 1890.

Mind, outubro de 1881. Disponível em «<http://links.jstor.org>».

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano de 1876

Vida Fluminense, Rio de Janeiro, agosto a dezembro de 1873.

2) Livros

ALMEIDA, Mauro de. *Um crime no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Míccolis, s.d..

ALVARENGA NETTO, Francisco de Paula. *Comédias e dramas judiciários (crônicas de processos célebres). 1913-1933*. Rio de Janeiro: “Marisa”, s.d.

A morte trágica de Maria de Macedo (Narrativa romantizada de um crime sensacional). Rio de Janeiro: Oficinas gráficas do Jornal do Brasil, 1930.

ARARIPE JUNIOR. Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Junior*. Volume II (1888-1894). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960.

Assassínio de Maria da Conceição. Perpetrado pelo Desembargador José Candido Pontes Visgueiro no dia 14 de agosto de 1873. Rio de Janeiro: Tipografia Teatral e Comercial, 1874.

Aventuras Extraordinárias de um polícia secreta (Sherlock Holmes). Uma sessão de cinema. Emocionante romance de aventuras. Rio de Janeiro: Empresa Editora das Aventuras Extraordinárias de um polícia secreta, s.d..

AZEVEDO, Aluísio. *Mistério da Tijuca. Romance original*. Rio de Janeiro: Tipografia da Folha Nova, 1882.

_____. *Casa de Pensão. Tipos e fatos*. Edição popular (terceira). Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1884

_____. *Memórias de um condenado. Romance brasileiro*. Ouro Preto, MG: Tipografia do Liberal Mineiro, 1886.

_____. *Girândola de Amores*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier Livreiro-editor, 1900.

_____. *A Condessa Vésper. Publicado em 1882 com o título Memórias de um condenado*. Edição revista. Rio de Janeiro, Paris: Livraria Garnier, s.d.

_____. *Casa de Pensão*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1957.

_____. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editores, 1960.

_____. *O touro negro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

- _____. *Ficção completa em dois volumes (org. de Orna Messer Levin)*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1866.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Criminosos Célebres. Episódios Históricos*. Garnier: Rio de Janeiro, Paris, s.d..
- BAROT, Odysse. *O crime de Regina*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Gazeta de Notícias*. 1882.
- BASTOS, Leite. *O selo da morte*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Gazeta de Notícias*, 1882.
- BECCARIA, C.. *Dos delitos e das penas* (prefácio de Evaristo de Moraes). São Paulo: Atena Editora, 1956 (1ª edição de 1764).
- BERTNAY, Paul. *O ladrão*. Rio de Janeiro: Oficinas de obras do *Jornal do Brasil*, 1899.
- BOUVIER. *O caminho do crime*. Rio de Janeiro, Tipografia da *Gazeta de Notícias*, 1884.
- CARVALHO, Elysio. *Sherlock Holmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa A. Moura, s.d..
- _____. *A polícia carioca e a criminalidade contemporânea*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1910.
- CLARETIE, George. *Drames et comédies judiciaires. Chroniques du Palais. 1909-1910*. Paris: Berger-Levrault et C. Éditeurs, 1910.
- COLLINS, Wilkie. *The Moonstone and The Woman in White*. New York: Random House, 1937 (1ª edição de *The Woman in White* de 1860).
- COLLINS, Wilkie. *The Woman in White. Preface to the first English book edition*, 1860.
- COLLINS, Wilkie. Préface. Écrite par l'auteur de *La Woman in White*. 1861.
- DORES, Maria das. *A noiva do assassinato*. Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães e C., 1879.
- FERE, Octavio. *O médico assassino*. Tradução de F. Costa Braga. Rio de Janeiro, São Paulo: Laemmert e Cia., s.d.
- FERRI, Enrico. *Os criminosos na arte e na literatura*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923 (1ª edição de 1895).
- GABORIAU, Emilio. *O crime de Orcival*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873.
- _____. *A corda na garganta*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873.

GUIÃO, João (Ruy Flavio). *Dioguinho. Crônica de um bandido no oeste de São Paulo*. São Paulo, 1954 (1ª edição de 1901).

_____. *Memorial de um morto, história de um criminoso*. Ribeirão Preto: Casa Beschizza, 1909.

História completa de João Brandão em verso e prosa. Rio e Janeiro: Livraria João do Rio, s.d..

José do Telhado (aventuras de) e João Brandão; o terror das encruzilhadas de Portugal. São Paulo: Livraria Paulicéia, 1920.

José do Telhado e sua quadrilha. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C., 1910.

KOENIG, E. A.. *Na senda do crime (3º volume)*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1887.

L'Œvre de Conan-Doyle. La Police Scientifique au vingtième siècle. Étude médico-légale. Paris, Lyon: A. Maloine Éditeur, 1906.

LOMBROSO, Cesare. *O homem delinqüente*. (Tradução baseada na 2ª edição francesa). Porto Alegre: Ricardo Lenz, 2001.

Lucas ou o crime impune. Poema de Sercílio Gonçalves, Tipografia Econômica, 1883.

Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro. Romance histórico por F.R.. Rio de Janeiro: Tipografia Comercial, 1873.

MORAES, Evaristo de. *Um erro judiciário: O caso Pontes Visgueiro*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1934.

MORAES, Evaristo de. *Reminiscências de um rábula criminalista*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Editora Briguier, 1989.

MORAES FILHO, Mello. *Fatos e Memórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

_____. Alfredo de. *A confissão d'um rapaz do século*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio da Manhã, s.d.

MUSSET, Alfred. *A Confissão d'um rapaz do século*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Correio da Manhã*, H. Antunes Livraria Editora, s.d..

_____. *Poésies complètes*. Éditions Établie et annotée par Maurice Allem. Paris, Gallimard, 1957.

O assassinato de João Capistrano da Cunha. Escrito pela pena imparcial do estudante A. F.. Rio de Janeiro, Tipografia de Juvêncio Thomaz de Aquino, 1876.

O Crime da mala preta. Traduzido especialmente para o *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio da Manhã, 1908.

PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906.

PINKERTON, Allan. *Professional thieves and the detective*. New York: G.W. Carleton & Co., Publishers, 1880.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu. Crônica de saudades. (7ª edição definitiva conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s.d. (1ª edição de 1890).

REIS, Eduardo de Borja. “Palestra com o leitor”. *O crime do beato Antonio*. Romance original português. Rio de Janeiro: Tipografia Augusto dos Santos, 1887.

RIO, João do. *Memórias de um Rato de Hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000, p. 41 (1ª edição de 1912).

REIS, Vicente. *Os ladrões no Rio*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, 1903.

ROSA, Antonio Joaquim da (Barão de Piratininga). *A Assassina. Romance histórico*. São Roque, Tipografia da Livraria Sãoroquense, 1922.

SOUZA, Raphael Augusto de. *A vida de José do Telhado*. Porto: Tipografia de Antonio José da Silva, 1874.

TRAD, Michel. *As evasões célebres da Cadeia Pública de S. Paulo*. “Os romances da realidade”. São Paulo: A. Tisi & Cia. Editores, 1925.

Últimos momentos dos quatro sentenciados à morte pelo assassinato e roubo na Ilha da Caqueirada. (conforme as revelações feitas no Hospital da Misericórdia do Rio de Janeiro, pelo sobrevivente Antonio Joaquim da Silva, executado no dia 8 de fevereiro de 1839 no Largo do Capim). Rio de Janeiro: Tipografia da Laemmert, 1839.

VIANNA, Pedro Ribeiro. *O Roubo de um diamante (romance original)*. Rezende: Tipografia do Rezendense, 1881.

VILLENA, Maxime. *A envenenadora*. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Brasil*, 1906.

ZOLA, Émile. *A besta humana*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, s.d. (1ª edição de 1890).

_____. *Do romance*. São Paulo: Editora Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Obras de referência

Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil para 1888. Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1888. Disponível em: «<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak>».

AULETE, F.J. Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora e Oficinas Tipográficas e d e Encadernação, s.d.

BLAKE, Augusto Victorino Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902.

Código Criminal do Império do Brasil pelo Dr. Carlos Antonio Cordeiro, Rio de Janeiro, Tipografia de Quirino e Irmão, 1861.

HOUAISS, Antônio VILLAR Mauro de Salles (org.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Larousse Universel. Nouveau dictionnaire encyclopédie. Tome Premier. Paris: Librairie Larousse, 1922.

Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Montreal: Dicorobert, 1996

LIMA, Hildebrando e BARROSO, Gustavo (org.). *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, São Paulo: Civilização Brasileira, 1939 (2ª edição).

SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa recopilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813.

Bibliografia geral

ABREU, Márcia. (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, FAPESP, 1999.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ASHLEY, Robert P.. “Wilkie Collins and a Vermont Murder Trial.” Em *The New England Quarterly*, vol. 21, nº 3, (set., 1948). Disponível em «<http://links.jstor.org>».
- _____. “Wilkie Collins reconsidered.” Em *Nineteenth-Century Fiction*, vol.4, nº 4 (mar, 1950). Disponível em «<http://links.jstor.org>».
- _____. “Wilkie Collins and the detective story”. Em *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, nº 1(jun, 1951). Disponível em «<http://links.jstor.org>».
- BALTRUSAITIS, Jurgis. “Fisiognomonía animal”. Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas. Em *Revista de história da arte e arqueologia*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, nº 2, 1995-1996.
- BERNARDI, Célia de. *O lendário Meneghetti. Imprensa, memória e poder*. São Paulo, Anna Blume, 2000.
- BRANTLINGER, Patrick. “What is ‘Sensational’ about the “Sensation Novel?”. Em *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, n. 1 (Jun., 1982). Disponível em «<http://links.jstor.org>».
- BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio Ed Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CANCELLI, Elizabeth. *A cultura do crime e da lei (1889-1930)*. Brasília: Editora UNB, 2001.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Flor de Romances Trágicos*. Natal: EDFRN, 1999.
- CAUFIELD, Sueann. *Em defesa da honra. Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000
- CAVALLINI, Marco Cícero. *Letras políticas: a crítica social do segundo reinado na ficção de Machado de Assis*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2005.
- CAWELTI, John G.. *Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1976.
- CHALHOUB, Sidney E PEREIRA, Leonardo Affonso de M.. *A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001 (2ª edição).
- _____. *Cidade febril. Cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHARTIER, Roger. “Do livro à leitura”. Em *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2001.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses a Paris pendant La première moitié du XIXe siècle*. Paris : Plon, 1958.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University, 1999
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Tânia Rebelo. *Antologia do romance folhetim (1839-1870)*. Brasília: Editora UNB, 1997.
- COWLING, Mary. *The artist as anthropologist. The representation of type and character in Victorian art*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1989.
- CURRAN, Mark J.. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.
- DALY, Nicholas. “Railway novels: sensation fiction and the modernization of the senses”. Em *English Literary History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1999. Disponível em <<http://links.jstor.org>>.
- DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na Belle Époque. A medicalização do crime*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- DARNTON Robert. “O que é a história dos livros?”. Em *O Beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ESTEVES, Marta de Abreu. *Meninas perdidas. Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989

- FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- FAUSTO, Boris. *Crime e cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1884-1924)*. São Paulo: Edusp, 2001 (2ª edição).
- FLIPPO, Martha Hume. The detective story as a popular art in the American magazine. Tese apresentada na Universidade do Texas para o grau de mestre em artes. Universidade do Texas em Austin, 1972.
- GALAGHER, Catherine. "The rise of fictionality". Em *The Novel. Vol. 1. History, geography, and culture*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2006.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". Em *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GRANDO, Marizete Liamar. *Processo de produção ficcional do romance Casa de Pensão*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- HARRIS, Ruth. *Assassinato e loucura. Medicina, leis e sociedade no fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HOBBSAWM, Eric J.. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975
- _____. *Rebeldes Primitivos. Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- HOLLINGSWORTH, Keith. *The Newgate novel (1830-1847)*. Detroit: Wayne University Press, 1963.
- HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência uma cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- HOOG, Armand. "Who invented the Mal du Siècle ?". Em *Yale French Studies*, nº 13, Romanticism Revisited (1954). Disponível em «<http://www.jstor.org>».
- HUGUES, Winifred. *The maniac in the cellar. Sensation novels of 1860s*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
- JOHANNSEN, Albert. *The House of Beadle and Adams and its dime and nickel novels. The story of a vanished literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.

- KALIFA, Dominique. *L'encre et le sang. Récits de crime et société à La Belle Époque*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- _____. *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005.
- LINEBAUGH, Peter. *The London hanged. Crime and Civil Society in the Eighteenth Century*. London: Penguin Books, 1991.
- LOESBERG, Jonathan. "The ideology of narrative form in sensation fiction." Em *Representations*, nº13 (Winter, 1986). Disponível em <<http://links.jstor.org>>.
- MANDEL, Ernest. *As delícias do crime. História social do romance policial*. São Paulo: Busca vida, 1988.
- MARQUES JÚNIOR, Milton. *Da ilha de São Luís aos refolhos de Botafogo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.
- MARTINEZ-ALIER, Verena. "Elopment and seduction in nineteenth-century Cuba". Em *Past and Present*, 55, 1972.
- MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. *Evaristo de Moraes, tribuno da República*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- MENEZES, Raimundo. *Aluísio Azevedo. Uma vida de romance*. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1958
- MÉRIAN, Jean-Ives. *Aluísio Azevedo. Vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Brasília, INL, 1988
- MEYER, Marlyse. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORETTI, Franco. "Slaughterhouse of literature". Em *Modern Language Quarterly*. Durham, NC: Duke University Press, spring, 2000
- _____. *Signos e estilos da modernidade. Ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MURCH, Alma Elizabeth. *The Development of the detective novel*. New York: Philosophical Library, 1958.
- NOEL, Mary. *Villains Galore...The hey-day of the Popular Story Weekly*. New York: The Macmillan Company, 1954.
- PEARD, Julyan G.. Race, place and medicine. The idea of tropics in nineteenth-century brazilian medicine. Durham e Londres: Duke University Press, 1999.

- _____. “Tropical disorders and the forging of a brasilian medical identity, 1860-1890.”. Em *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 77, nº 1 (fev., 1997). Disponível em «<http://www.jstor.org>».
- PEARSON, Edmund. *Dime Novels or following an old trail in popular literature*. Boston: Little, Brown, and Company, 1929.
- PEREIRA, Cristiana Schettini. “*Que tenhas teu corpo*”. *Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2002.
- PORTO, Ana Gomes. “Um esqueleto no Paço Imperial: literatura e política em alguns folhetins do início da República”. Em *Cadernos AEL: Literatura e imprensa no século XIX*. Campinas, SP: Unicamp, IFCH, AEL, 2002.
- _____. *Crime em letra de forma: sangue, gatunagem e um misterioso esqueleto na imprensa do prelúdio republicano*. Dissertação de Mestrado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2003.
- RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SAMPSON, Robert. *Yesterday's Faces. A study of series characters in the Earl pulp magazines. (Volume III)*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University, s.d..
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte imperial*. Tese de Doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- SILVA, Ana Carolina Feracin da. *De “Papa-pecúlio” a Tigre da abolição: a trajetória de José do Patrocínio nas últimas décadas do século XIX*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966
- SOUZA, José Inácio de Melo. “As imperfeições do crime da mala: ‘cine-gêneros’ e reencenações no cinema dos primórdios”. Em *Revista Usp*, São Paulo, mar-abr 2000.
- SOUZA, Luís Antônio Francisco de. *Poder de polícia, Polícia Civil e práticas policiais na cidade de São Paulo (1889-1930)*. Tese de Doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- THOMAS, Ronald R.. “Detection in the Victorian novel”. Em Deirdre David. *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

THOMPSON, Edward P.. *Senhores & Caçadores. A origem da lei negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VITORINO, Artur José Renda. *Máquinas e operários. Mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

_____. “Leitores e leituras de romances franceses em nossas plagas imperiais.” Em *Cadernos Ael. Literatura e imprensa no século XIX*. Campinas, SP: Unicamp/IFCH/AEL, 2002.

WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

WEEKS, Jeffrey. *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*. Londres: Longman, 1989.

ANEXOS



Ilustração 1: Capa de *História completa de João Brandão*. Rio de Janeiro, Livraria João do Rio, s.d..

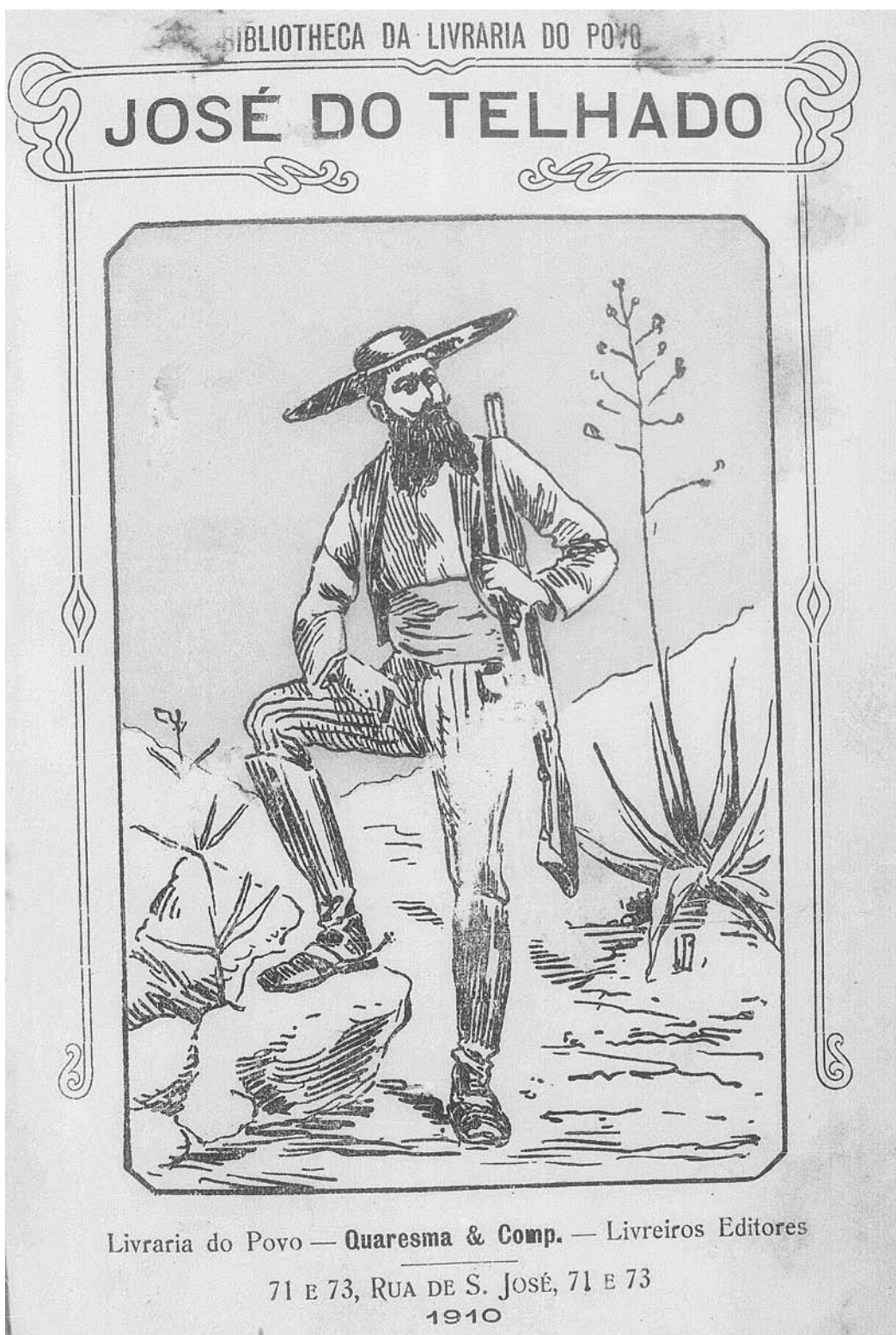


Ilustração 2: Capa de *José do Telhado e sua quadrilha*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C, 1910.



— Para traz, canalhas !... bradou José do Telhado, com toda a força de seus pulmões.

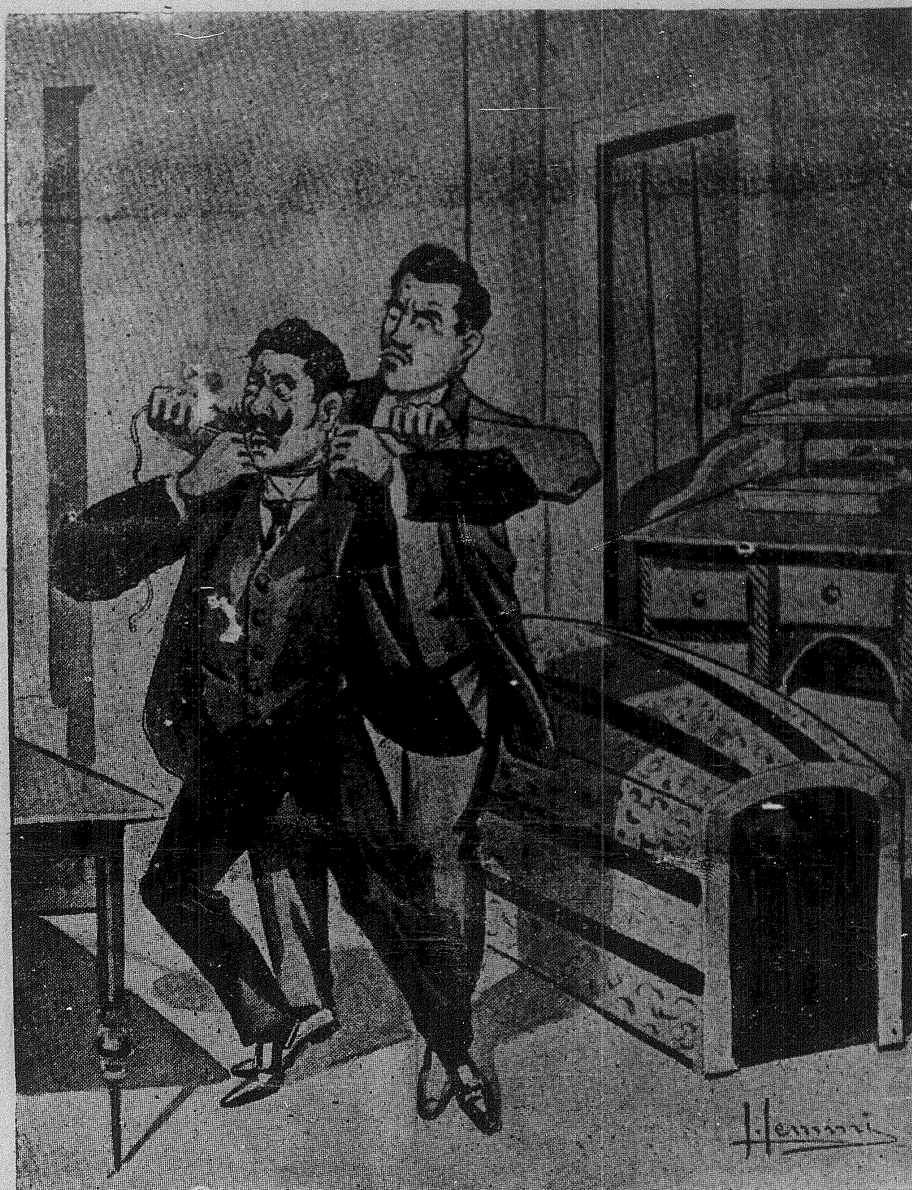
Ilustração 3: *José do Telhado e sua quadrilha*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C, 1910, p. 43.



Ilustração 4: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 04.10.1873.



Ilustração 5: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 11.10.1873.



...lançou rapidamente a corda em volta do pescoço...
Pag. 227

Ilustração 6: João Guião *Memorial de um morto, história de um criminoso*. Ribeirão Preto, SP, Casa Beschizzia, 1909.

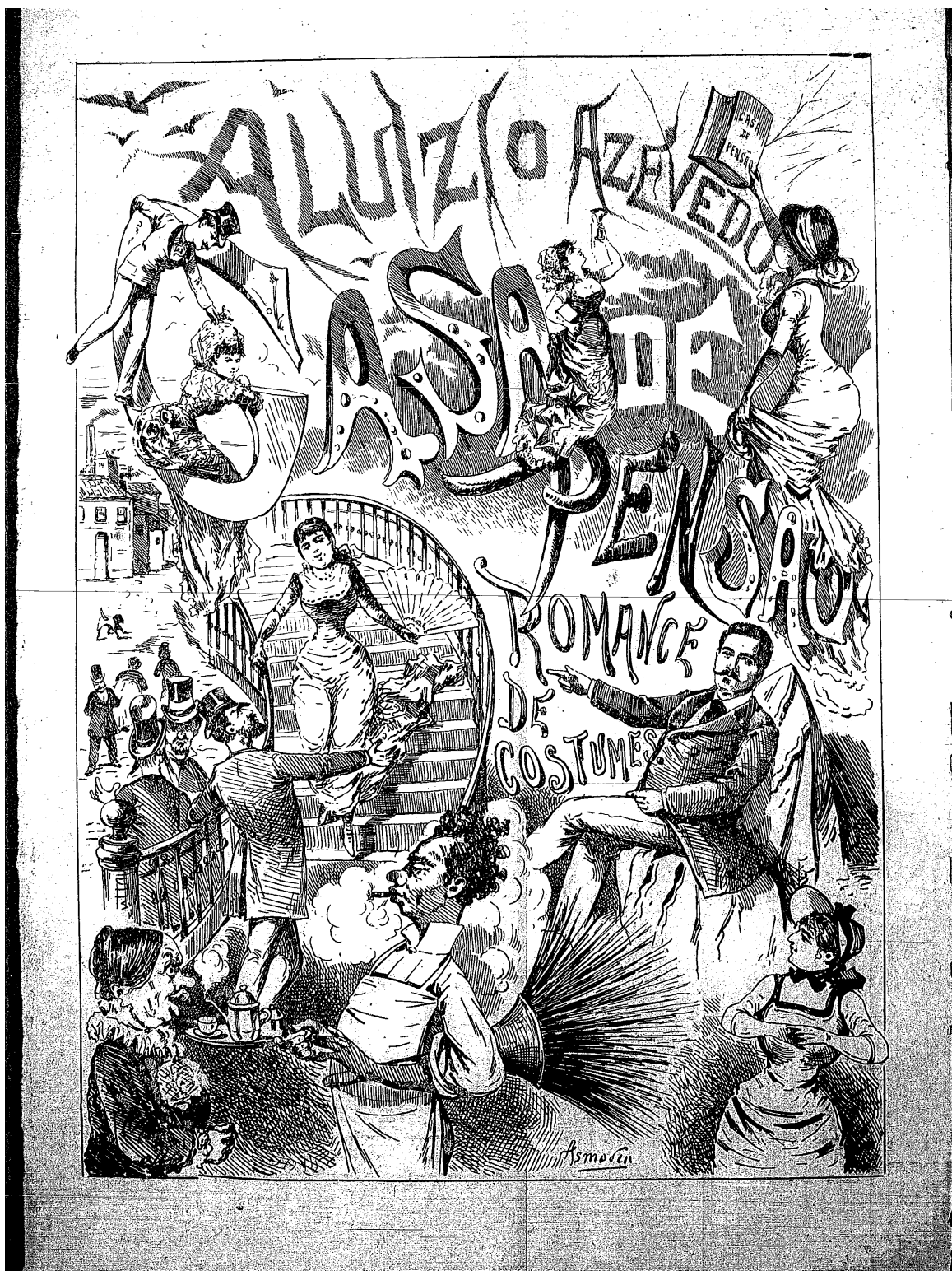


Ilustração 7: Anúncio de *Casa de Pensão*. *Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 30.06.1884. Contracapa.

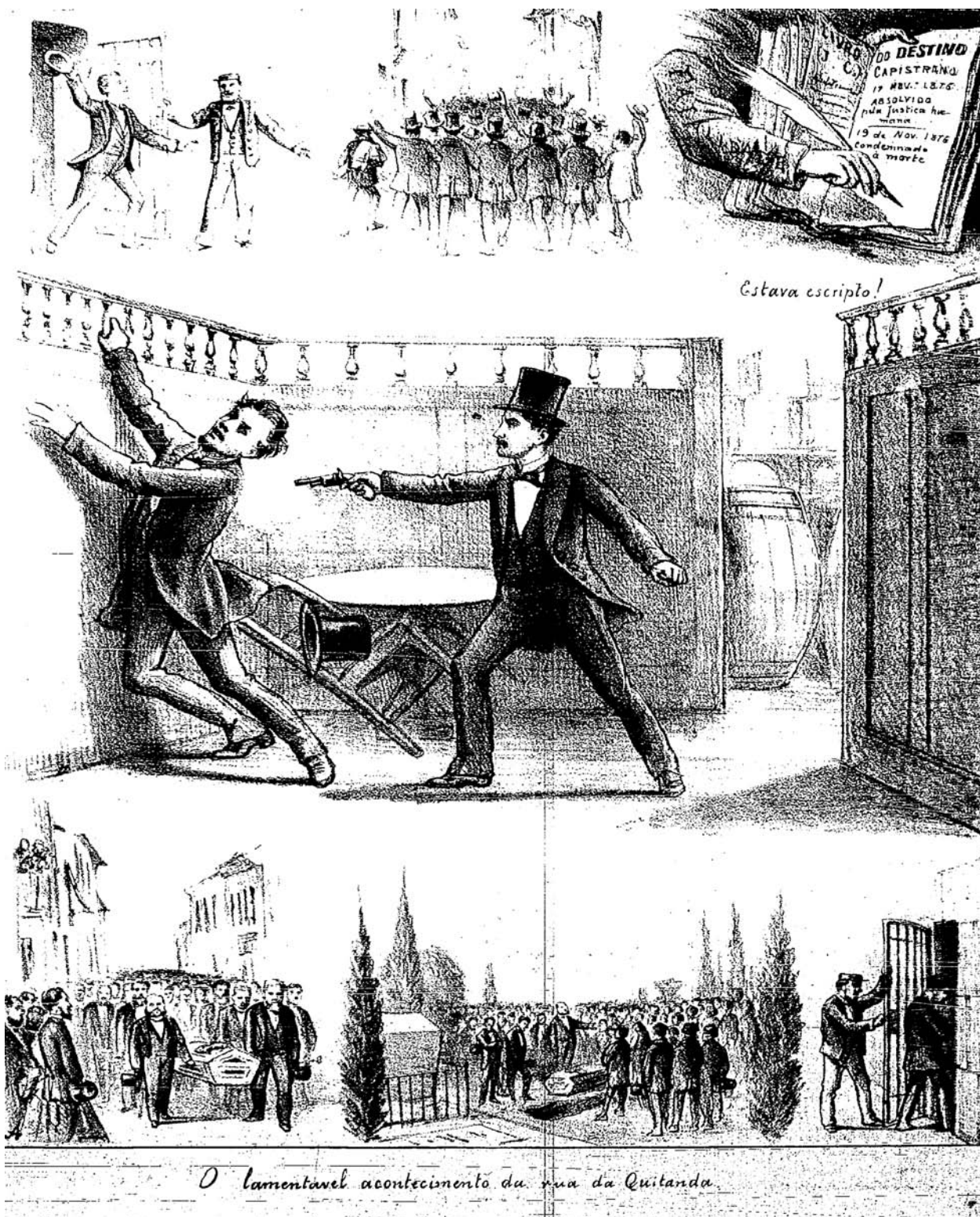


Ilustração 8: *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 22.11.1876

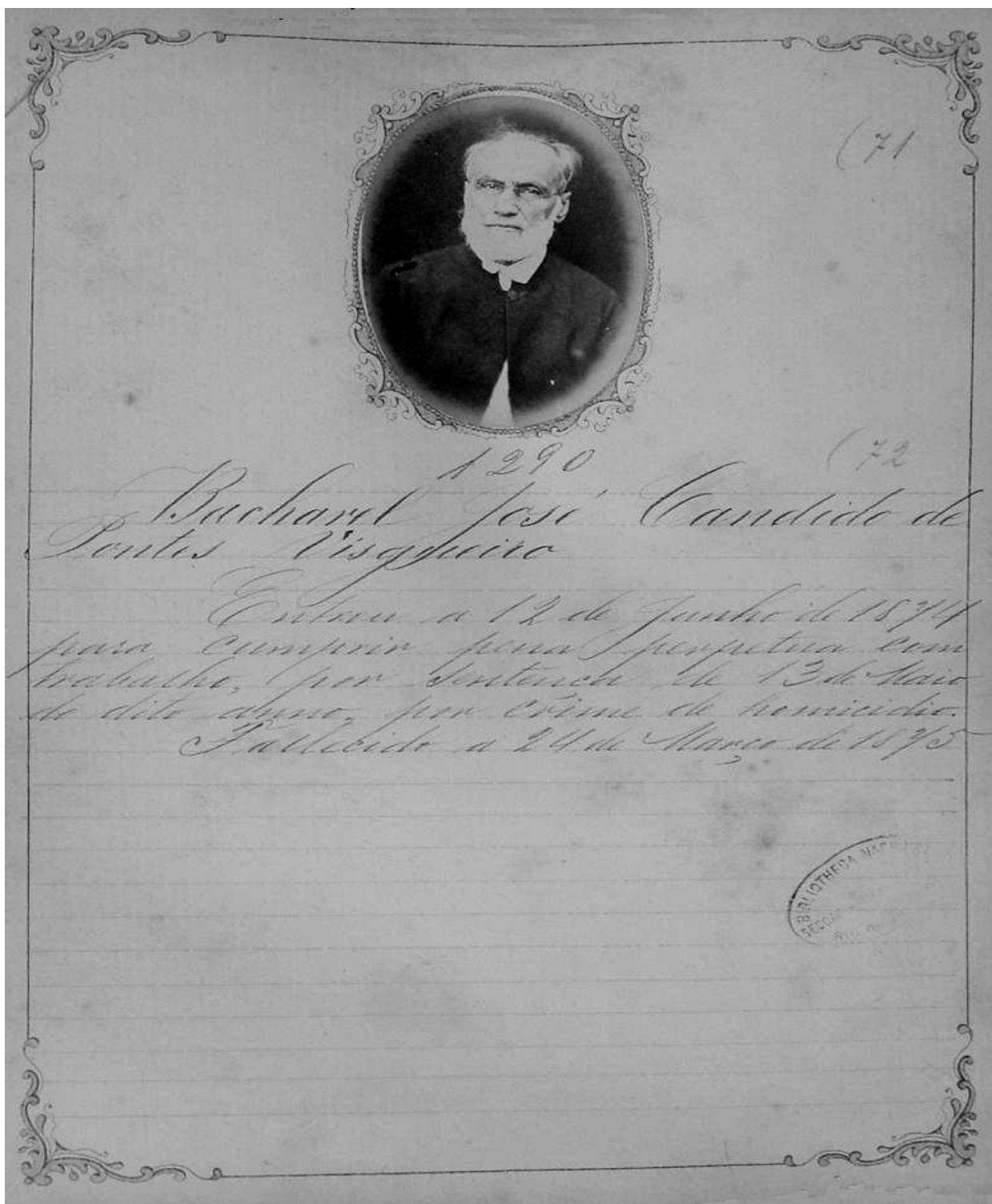


Ilustração 9: Retrato do desembargador Pontes Visgueiro tirado durante o cumprimento da pena. Em Álbuns da “Galeria de condenados”, coleção Dona Theresa Christina. Agradeço a Sandra Sofia Machado Koutsoukos pela lembrança do retrato.