

Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX

Ana Gomes Porto¹

Elysio de Carvalho, autor de produção significativa e variada – dentre as quais se destacam ensaios sobre a vida literária, traduções de romancistas de renome como Oscar Wilde –, publicava, no final da década de 1910, o livro *Sherlock Holmes no Brasil*. Desde o abandono das ideias libertárias – patente em *Five O'clock. Crônicas mundanas*² –, Elysio de Carvalho se dedicaria ao poder público, exercendo o cargo de professor da Academia de Polícia do Rio de Janeiro, além de técnico da Repartição do Serviço de Identificação.³

Talvez por se tratar de um intelectual que abarcara amplo espectro de conhecimento ou apenas pela aparente clareza do título, o leitor imagine que *Sherlock Holmes no Brasil* seja uma obra de análise (ou comentário) da obra de Arthur Conan Doyle no Brasil, já nesse momento, bastante conhecida do público.⁴ Ledo engano. Apesar das referências explícitas ao famoso investigador

¹ Este artigo contém parte dos resultados da minha tese de doutorado: PORTO, Ana Gomes. *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1890-1920)*. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Unicamp. A pesquisa foi financiada pela Fapesp.

² CARVALHO, Elysio de. *Five O'clock: crônicas mundanas*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1909.

³ Sobre Elysio de Carvalho ver o prefácio de Cassiano Nunes em *Obras de Elysio de Carvalho: ensaios*. Brasília: UCB, 1997; e MENEZES, Lena Medeiros de. Elysio de Carvalho. Um intelectual controverso e controvertido. Intellèctus. Rio de Janeiro, ano 3, v.2, 2004.

⁴ *As aventuras extraordinárias de um polícia secreta (Sherlock Holmes)* eram publicadas por uma editora que se voltava apenas para a publicação dessas aventuras, entre as quais se pode citar *Uma sessão de cinema. Emocionante romance de aventuras*. Rio de Janeiro: Empresa editora das aventuras extraordinárias de um polícia secreta, [1920?]; Essa narrativa era uma versão do detetive criada por dois alemães – Kurt Matull e Theo Blankensee. Destacava-se a presença de Harry Taxon, assistente de Sherlock Holmes. O original dessa tradução foi escrito entre 1907 e 1911, período em que a dupla compôs a versão (sobre originais, pastiches, paródias e traduções da obra de Arthur Conan Doyle, ver o levantamento bibliográfico realizado pela Universidade de Minnesota). Disponível em: <<http://special.lib.umn.edu/rare/ush/04C.html>>. Acesso em:

das *Adventures*, assim como a outras personagens do mesmo feitio, como Dupin, o livro foi escrito com a intenção de exibir uma defesa dos processos de investigação judiciária realizados pela polícia científica estrangeira ou brasileira. Reiss, Bertillon, Balthazard, entre outros, ocupavam lugar de destaque na obra. Assim, pode-se esbarrar naturalmente em comparações entre Reiss e Sherlock Holmes, em que o autor apresenta a “superioridade” do “sábio de Lauzanne”.⁵

A narrativa se compõe de comentários sobre membros reconhecidos do aparato policial. Obviamente, além de comparar os processos da investigação judiciária com as façanhas exibidas nas aventuras de Sherlock Holmes, há a descrição de crimes, em especial aqueles que versaram sobre casos de difícil elucidação (tornando patente a genialidade dos investigadores). Mas, se os “gênios” da investigação judiciária se tornavam visíveis nos exemplos de Elysio de Carvalho, também se evidenciavam os crimes mais complicados, os criminosos mais exemplares e, como se torna mais nítido ao longo da leitura, mais “geniais”. Carletto era um desses criminosos.

Quando Elysio de Carvalho escreveu sobre Carletto em *Sherlock Holmes no Brasil*, ele ainda cumpria pena de 30 anos de prisão celular com trabalho pelo famoso crime da rua Carioca, ocorrido em 1906. O eloquente intelectual do crime o definia como um “assassino frio”, que ilustraria “com vantagem o atlas de Lombroso”, “um delinquente digno de estudo” e com os “caracteres antropsicológicos” do criminoso nato:

De estatura baixa, gordo, atarracado, cabeça volumosa enterrada entre os ombros largos e possantes, testa baixa e fugidia, olhos pequenos, brilhantes, lançando faíscas de ferocidade, braços curtos e musculosos, servidos por mãos curtas e grossas, cabeludas até as pontas dos dedos, lembra uma cópia grosseira de Hércules Farnésio.”⁶

5 jun. 2009. A Livraria Garnier já publicava as obras de Arthur Conan Doyle desde, pelo menos, a primeira década do século XX.

⁵ CARVALHO, Elysio de. *Sherlock Holmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa A. Moura, [1920?], p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

Embora forneça várias referências negativas de Carletto, não deixava de evocar uma imagem mítica do famoso bandido. Esse fato se torna claro quando aponta a intenção de divulgar alguns episódios vividos por ele, ressaltando em particular a habilidade de roubar sem deixar vestígios, com a utilização de planos bem-sucedidos e inesperados. Carletto se tornava, pelas palavras de Elysio de Carvalho, diferente, excêntrico, anormal, mas, principalmente, genial.

A imagem de um indivíduo capaz de exibir feitos mirabolantes era comum em diversas narrativas de crime, especialmente nos romances. Desde a década de 1870, é possível visualizar a circulação de uma literatura de crime no Brasil, a qual era publicada por livreiros-editores como B. L. Garnier, Laemmert, Quaresma; tipografias de jornais, entre eles, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Commercio*, *Folha Nova*; tipografias diversas, como a Tipografia a vapor Augusto dos Santos, Tipografia Comercial, Tipografia Luiz Miotto. De forma geral, já se sabia pelo próprio título do romance o conteúdo que se encontraria pela frente: *Maria da Conceição: a vítima do desembargador Pontes Visgüeiro* (1873) de F.R., *Criminosos célebres* (1872-1873) de Moreira de Azevedo, *O roubo de um diamante* (1881), de Pedro Ribeiro Vianna, *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca* (1906), de Abílio Soares Pinheiro, *Memorial de um morto, história de um criminoso* (1908), de João Rodrigues Guião, ou mesmo alguns inusitados como *A noiva do assassinado*, de Maria das Dores (1879).

O sucesso das histórias de crime era visível. Os periódicos publicavam, entre os mais diversos folhetins, romances traduzidos ou originais que versavam sobre crimes, os quais rapidamente se transformavam em volume pelas coleções vendidas pelos jornais. Da mesma forma, narrativas de folhetinistas de renome (como Xavier de Montépin, Ponson du Terrail) tinham como chamariz um caso criminal no início do folhetim.⁷ De fato, bastava folhear um jornal da época para notar a presença marcante dos crimes, tanto entre o noticiário como no rodapé. Como era de se esperar, nessas narrativas o criminoso ocupava lugar central e, em muitos casos, notava-se uma preferência por personagens que poderiam ser referenciados à história. Assim, entre os criminosos célebres de Moreira de Azevedo, encontramos alguns afamados bandidos que circularam

⁷ Por exemplo, a primeira parte de *O ventriloquo*, de Xavier de Montépin (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1877), o prólogo de *Novas façanhas de Rocambolo* (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1877).

por terras brasileiras na década de 1830. Entre eles, Pedro Espanhol, a mesma personagem do romance de José do Patrocínio publicado ao longo de seis meses no ano de 1884 na *Gazeta da Tarde: Pedro Espanhol. Romance original*. Figurando como personagem central das narrativas, era difícil retirar o caráter heroico que permeava a imagem do criminoso.

Dentre essas inúmeras histórias de crimes e criminosos, muitas derivavam de um crime que acabara de acontecer. Esse foi o caso de *Maria da Conceição: a vítima do desembargador Pontes Visgueiro*, que fora publicada ainda no mesmo ano do crime. De forma geral, a produção dessas narrativas ocorria ao mesmo tempo em que as notícias do crime ainda estavam estampadas nas folhas diárias ou nos jornais ilustrados, que publicavam imagens com uma forte pitada de sarcasmo.

Com o passar dos anos e a multiplicação de formas de divulgação, o destaque que um crime ocupava no cotidiano era cada vez maior. Assim, o crime de roubo da joalheria de Jacob Fuocco, situada à rua Carioca, deu ensejo, em 1906, a diversas notícias nos periódicos, que relatavam os eventos sob o título “A quadrilha da morte”. A quadrilha de bandidos que cometeu o roubo também estrangulou dois sobrinhos de Fuocco – os irmãos Carluccio e Paulino – e os assassinatos foram considerados brutais. Os culpados pelos assassinatos foram Eugenio Rocca e Carletto. 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.

A intenção neste artigo será mostrar as formas de apropriação do crime da rua Carioca, voltando-se especialmente para o romance de Abilio Soares Pinheiro, *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca*,⁸ publicado logo após os eventos, ainda no ano de 1906. Pretende-se analisar esse romance considerando o seu contexto de produção, ou seja, deve-se levar em conta que a sua elaboração ocorreu em um período no qual outros romances do mesmo feitio circulavam em um mercado de letras onde as histórias de crime ocupavam lugar de destaque.

Com isso, será possível vislumbrar alguns sentidos de um tipo de narrativa que, apesar do sucesso generalizado na época, foi negligenciada como uma

⁸ Pode-se encontrar, ao longo do romance, “rua Carioca” e “rua da Carioca”. Como no título aparece “rua Carioca”, optei por me referir ao nome da rua dessa maneira.

produção menor. De fato, essa foi uma característica que perdurou ainda na época. De forma geral, os romances de crime não eram vistos como algo que deveria ser lembrado enquanto uma “literatura séria”. Por outro lado, identificar a existência de um gênero de sucesso possibilita novas interpretações no campo da literatura.

Assim, não é possível relacionar as narrativas de crime como parte de escolas literárias. Ao adentrar o universo desses romances, fica patente a complexidade de significados mostrados pelas histórias, os quais podem apresentar relações com determinadas formas literárias, mas não necessariamente estavam inseridos como parte de um movimento. Não se pode descartar a condição intrínseca à forma de publicação; ou seja, deve-se considerar que as edições tinham inserção como um produto de consumo.

Essa conclusão é possível apenas por uma pesquisa do contexto de produção da época, desconsiderando aquilo que passou a ser referência para um determinado tipo de literatura.⁹ Portanto, devem-se ressaltar dois pontos importantes. Um deles diz respeito às maneiras de apropriação dessas narrativas, isto é, elas ganham sentido apenas se vislumbradas enquanto consequência de um interesse comum de escritores, leitores e editoras/tipografias. O outro se refere ao fato de que as narrativas têm características específicas de construção que as aproximam como um grupo de histórias que podia ser reconhecido enquanto tal. Para tanto, deve-se voltar, inevitavelmente, para o significado de sensacional, que figurava como algo intrínseco às histórias de crime.

⁹ É relevante a conclusão de Ronald R. Thomas de que na Inglaterra do período vitoriano havia uma disseminação de histórias de crime na literatura da época, mesmo em “romances clássicos do realismo vitoriano”, pautados, nesses casos, pela descoberta e desvendamento de crimes: “Neste sentido, ‘detecção’ é tanto uma qualidade de todos os romances vitorianos quanto um tipo específico de romance vitoriano” (THOMAS, Ronald R. *Detection in the Victorian novel*. In: DAVID, Deirdre. *The Cambridge companion to the Victorian novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 174). Franco Moretti acrescenta o fato de que, entre as narrativas publicadas na *Strand Magazine*, onde as *Adventures* de Sherlock Holmes alcançaram o sucesso, havia 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: “Inevitável era a árvore, não o sucesso desta ou daquela ramificação: de fato, nós temos visto quão improvável era a ramificação das pistas na década de 1890” (MORETTI, Franco. *Slaughterhouse of literature*. *Modern Language Quarterly*. Durham, NC: Duke University Press, v. 61, n.1, p. 220-227, Spring 2000. Tradução minha. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas.

O 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 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 e no meio 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, que não duvidamos um instante em aproveitá-lo.¹⁰

A referência explícita ao sensacional foi feita por alguns autores, mas não todos. Abílio Soares Pinheiro, autor de *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca*, estampa essa relação na capa: “romance sensacional do Rio oculto”. Além disso, não se abstém de lembrar ao leitor no “Prefácio” que o crime da rua Carioca tinha características que vinculavam o fato a um romance sensacional. Mas o que era um “romance sensacional”? Para entender a opção do autor, é necessário voltarmos algumas décadas no passado.

Em 1860, “sensação” indicava um tipo específico de narrativa na Inglaterra. Os “romances de sensação” eram “sensacionais” pelo conteúdo – crimes, em geral assassinatos.¹¹ Um enredo carregado de suspense definia uma maneira de ler, a qual “apelava aos nervos” e aos estímulos sensoriais, excitando os sentidos,

¹⁰ 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, p. VI.

¹¹ BRANTLINGER, Patrick. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”? *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley: University of California Press, v.37, n.1, p.1, jun. 1982,. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 19 dez. 2007.

gerando uma “hiperestimulação”.¹² Segundo Mrs. Oliphant, em um periódico da época, “os nervos dos leitores são afetados como os do herói”.¹³

Através do comentário de contemporâneos, de maneira geral, outros escritores, 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”.¹⁴ 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 por comparações depreciativas para a ficção de sensação.¹⁵

A “*Sensational mania*”,¹⁶ eufemismo utilizado pelos críticos, 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).¹⁷ Os romances de sensação retratavam um cotidiano familiar,

¹² DALY, Nicholas. *Railway novels: sensation fiction and the modernization of the senses. English Literary History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, n.66, 1999, p. 466. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 10 dez. 2007. Sobre comentários de contemporâneos em relação aos romances de sensação ver entre as p. 462-466.

¹³ OLIPHANT, Margaret. *Sensation novels. Blackwood's Edinburgh Magazine*, Edimburgo, n.91, 1862. Apud DALY, Nicholas. *Railway novels: sensation fiction and the modernization of the senses. English Literary History*, p. 462; e LOESBERG, Jonathan. *The ideology of narrative form in sensation fiction. Representations*, [S.l.] n.13, p. 125, Winter, 1986. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 19 dez. 2007. Entre os autores que escreveram romances de sensação, estão Wilkie Collins, Charles Reade e M. E. Braddon.

¹⁴ LOESBERG, Jonathan. *The ideology of narrative form in sensation fiction*, p. 115.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ HUGUES, Winifred. *The maniac in the cellar: sensation novels of 1860s*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 5. Termo utilizado na época.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

mas quebravam a tônica realista com histórias que mais se aproximavam do gótico do final do século XVIII. Além disso, flertavam com a tradição do *Newgate Calendar*, espécie de relato biográfico dos condenados à forca, que circulava ainda na primeira metade do século XIX.¹⁸

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.”¹⁹ Ela acrescentaria que isso os tornava mais complexos. Uma das diferenças estava no caráter de subversão das narrativas, que geravam desfechos nem sempre embasados em “princípios poéticos de justiça”²⁰ 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,²¹ também se aproximam das narrativas sensacionais. Os “ancestrais” dos romances de sensação foram, por-

¹⁸ “[...] o *Newgate Calendar* proveu [sic] numerosos e ávidos leitores com avisos éticos sobre as consequências 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” (THOMAS, Ronald. R. *Detection in the Victorian novel*. p. 174). Peter Linebaugh analisa a história de um condenado, Jack Sheppard (LINEBAUGH, Peter. *The London hanged: crime and civil society in the eighteenth century*. London: Penguin Books, 1991. cap.1). Sobre a Newgate novel, ver: KOLLINGSWORTH, Keith. *The Newgate novel (1830-1847)*. Detroit: Wayne University Press, 1963.

¹⁹ HUGUES, Winifred. *The maniac in the cellar*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹ 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: 3 mar. 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 [sic] ele era aplicado especialmente para qualquer romance sensacional de detetive ou romance de sangue na forma de folheto.” (JOHANNSEN, Albert. *The house of Beadle and Adams and its dime and nickel novels: the story of a vanished literature*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1950. v.1, p. 3).

tanto, vários. O que deve ser considerado relevante é a sua proximidade com formas narrativas consideradas “populares”.

De forma geral, esses romances apresentavam segredos irreveláveis 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”.²² 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 sequência numerosa de episódios que, embora quase revelassem o “segredo primordial”, acabavam levando a maiores dificuldades para a sua elucidação e ainda geravam outros mistérios e enigmas. Criava-se uma atmosfera de sensação ao hipervalorizar 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. Passados tenebrosos e perigo constante fornecem espaço a uma personagem relevante: o detetive. Muitas vezes, ele era um dos heróis da história, como é o caso do romance *The woman in white* de Wilkie Collins, em que Walter Hartright, um professor de desenho, faz o papel de detetive na intrincada história da mulher de branco.

A “detecção” (aparentemente baseada em princípios lógicos e racionais) surgia em meio a um gênero que valorizava os segredos e 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.

²² TILLOTSON, Kathleen. The lighter reading of the eighteen-Sixties. In: COLLINS, Wilkie. *The woman in white*. Boston: Houghton, 1969. Apud BRANTLINGER, Patrick. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”? p. 1-2.

Para Brantlinger, assim como para Robert P. Ashley, o romance de sensação seria como um antepassado da moderna ficção policial.²³ 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*. 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, o popular e a séria literatura: um gênero, em outras palavras, que continha todos os gêneros nele mesmo, como uma mistura de algumas formas contraditórias, estilos e convenções”.²⁴ 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”.²⁵ 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”.²⁶

O quadro que se pintava aos poucos naqueles intensos anos da década de 1860 é impensável sem a presença da imprensa, com as notícias cotidianas e rápidas dos jornais diários. Foi em decorrência da proximidade das reportagens diárias e da descrição de eventos múltiplos sobre a tela efêmera do papel descartável do jornal, que os escritores buscaram inspiração para as histórias consideradas

²³ Ibid.; ASHLEY, Robert P. Wilkie Collins and the detective story. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley: University of California Press, v.6, n.1, jun. 1951; e ASHLEY, Robert P. Wilkie Collins reconsidered. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley: University of California Press, v.4, n.4, mar. 1950. Ambos disponíveis em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 13 abr. 2008.

²⁴ BRANTLINGER, Patrick. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”?, p. 3.

²⁵ KENDRICK, Walter M. The sensationalism of *The woman in white*. *Nineteenth-century fiction*. Berkeley: University of California Press, v. 32, n.1, jun. 1977. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 1 abr. 2008, p. 35.

²⁶ Ibid., p. 22. Para uma compreensão desse debate na época, ver: JAMES, Henry. The art of fiction. *Longman’s Magazine*, Londres, set. 1884. Disponível em: «<http://guweb2.gonzaga.edu>». Acesso em: 13 ago. 2008.

sensacionais. Assim, se, por um lado, afastavam-se dos romances realistas que forneciam a pauta crítica do momento, era por meio 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 dúbia 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”.²⁷

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* (também de Wilkie Collins) se baseava em recentes casos de crime: o assassinato de Constance Kent em 1860 e o assassinato de Northumberland Street em 1861.²⁸

Se a referência por 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”.²⁹ 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.

Patrick Brantlinger ressalta a diversificação do termo que, se por um lado se relacionou a determinadas obras e autores, possuía uso amplificado na so-

²⁷ Ibid., p. 10.

²⁸ ASHLEY, Robert P. Wilkie Collins and a Vermont murder trial. *The New England Quarterly*, [Boston], v. 21, n. 3, p. 368, set. 1948. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 30 abr. 2008; e BRANTLINGER, Patrick. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”? p. 9.

²⁹ BRANTLINGER, Patrick. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”? p. 27.

cidade: “Durante a década de 1860, sensação e sensacional eram relacionados – normalmente com um certo sarcasmo – a outros artefatos, além dos romances”.³⁰ 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 para o teatro.³¹ No palco ou nos periódicos e volumes, o fato é que a sensação dominava a cena artística. Acompanhando o sucesso de dramas e romances, havia 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” não estavam ali ao acaso.

O significado de sensacional passou a designar algo além do sentido atribuído nos dicionários do início do século XIX. 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.³² 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.³³ Esse fator subjetivo levou o autor a conclusões relevantes para o significado de “sensação”, as

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

³¹ *Lady Audley's secret*, de M. E. Braddon, foi encenado em mais de um teatro; *The woman in white*, de Wilkie Collins, no Olympic Theater.

³² DAVIDSON, Willian L.. Definition of ‘Sensation’. *Mind*, [S.l.], v.6, n.24, p.551, out. 1881. Disponível em: «<http://links.jstor.org>». Acesso em: 19 dez. 2007.

³³ *Ibid.*, p. 551.

quais, segundo o próprio autor, se pode extrair da “linguagem comum”, do “uso corriqueiro”.³⁴

“Sensacional” surgia na língua francesa em 1875 com o seguinte sentido: “Que faz sensação, produz uma viva impressão sobre o público. Um *romance sensacional*”.³⁵ 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 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”,³⁶ 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”.³⁷

Uma comparação entre os significados dos dicionários e do artigo de William Davidson de 1881 leva-nos à conclusão de que houve, ao longo dos anos, uma mudança em relação ao sentido da palavra. 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 é coincidência que “sensacional” fosse um termo novo no

³⁴ *Ibid.*, p. 552.

³⁵ LE NOUVEAU Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Montreal: Dicorobert, 1996, p. 2072.

³⁶ 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. p. 687.

³⁷ LIMA, Hildebrando; BARROSO, Gustavo (Org.). *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939, p. 935.

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 a mudança de significado de “sensação”. Apesar da conexão com a subjetividade e a 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. Em grande medida, essas narrativas, pelo próprio caráter de infundir sensação, tinham um bom leque de opções entre os crimes.

No Brasil, ao menos desde a década de 1870, a recorrência a um efeito sensacional era evidente nas exposições de crimes brutais que abundavam nas páginas impressas dos periódicos. Os romances de sensação ingleses da década de 1860 não tiveram uma repercussão direta entre os escritores brasileiros.³⁸ 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. Contudo, 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 com mais evidência. Portanto, a relação exibida por Abílio Soares Pinheiro entre a história de um crime e o romance sensacional não era descabida e tem relação com essa amplitude de sentido da palavra sensação nas décadas finais do século XIX.

OS ESTRANGULADORES DO RIO OU O CRIME DA RUA CARIOCA. ROMANCE
SENSACIONAL

Abílio Soares Pinheiro não apenas fez referência ao fato de que o crime da rua Carioca podia gerar uma história sensacional, como se utilizou amplamente de

³⁸ Havia traduções portuguesas, como *O fantasma branco*, de Wilkie Collins, que está no acervo antigo da Biblioteca Nacional.

um recurso narrativo que “apelava aos nervos”. O romance fora feito no calor dos acontecimentos, e essa era uma característica ressaltada tanto pelos editores como pelo autor. No final do volume, um anúncio expunha que novas histórias sensacionais continuariam àquela que se encerrava:

“BREVEMENTE

Do mesmo autor

OS LADRÕES DO MAR

Novo e sensacional romance em continuação a

Os estranguladores do Rio de Janeiro”

Os estranguladores do Rio apresentava características que relacionavam a obra a uma produção voltada ao consumo. A existência da história de um crime muito noticiado dava ensejo a outra narrativa que continuava as aventuras do primeiro romance. No caso, ficava patente que essa segunda história era derivação do sucesso da primeira, incitando os leitores a continuarem acompanhando eventos similares (mesmo que, dessa vez, remetidos a fatos completamente fictícios). A publicação sob a forma de fascículo, que passou a ser comum alguns anos depois, tinha relação com essa produção de romances sequenciados que *Os estranguladores do Rio de Janeiro* ilustra adequadamente.³⁹

O crime da rua Carioca também era singular em relação às variadas formas de narrativas derivadas das reportagens nos periódicos. 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.⁴⁰ Além dessa exibição, outra produção seria filmada dois anos depois: *Os estran-*

³⁹ Para uma produção seriada sob a forma de fascículo, pode-se citar, entre outros, as seguintes traduções: na coleção de “Policiais&Aventuras”, *Nat-Pinkerton, o rei dos detetives*. (Rio de Janeiro: [S.n., entre 1920 e 1929]); *A mão sinistra*: cine-romance policial (VICTORINO, Eduardo. Rio de Janeiro: O Malho, [1925?]).

⁴⁰ Sobre o assunto, ver: MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1987. p.32-33.

guladores. Realizada em agosto de 1908, foi baseada na peça teatral *A quadrilha da morte*⁴¹, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel.

Um romance sobre um crime que acabara 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 ocorreu com outras narrativas de crime. De fato, a sensação gerada pelo mistério e suspense não é apenas relativa ao desvendamento do crime.

Há 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 de 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. Essa tentativa de revelação de mistérios ocasionava a idealização de um romance em que, apesar do caráter ficcional evidente, se tornava patente a intenção de exibir conexões com a realidade. Um tipo de retórica em que “a verdade” figurava como elemento fundamental.

Em um primeiro momento, 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 I apresenta a quadrilha ao leitor antes da ocorrência do crime, e o título “Um plano malogrado” faz referência à fuga de Malvina, personagem que seria chave para o plano frustrado de roubo da joalheria. Expunha-se, em especial, a relação entre o chefe da quadrilha, Eugenio Rocca, italiano e também conhecido como “doutor”⁴² (pela habilidade em executar pla-

⁴¹ Ver: RAMOS, Fernão (Org.). In: *História do cinema brasileiro*. p. 477. A relevância da exibição no ano de 1908 está na proximidade com outro caso de crime que gerara mais de uma forma de apropriação: o crime da mala ocorrido em São Paulo na segunda metade de 1908. Sobre o assunto ver, especialmente, os capítulos 6 “Dois estrangulados...” e 7 “... e um esquarterado dentro da mala” da minha tese de doutorado.

⁴² 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*

nos complexos) e a moça. Apenas na segunda parte – “Os estranguladores do Rio de Janeiro” – voltava-se ao crime que era foco das notícias dos periódicos.

A primeira parte do romance cria suspense ao adiar a leitura e apresentar as personagens que tomaram parte importante no crime. Obviamente, o leitor já as conhecia, mas isso não importava: era necessário uma ênfase descritiva que as tornasse mais adequadas ao papel de criminosos envolvidos em um crime considerado brutal pelos requintes de crueldade. Rocca e Carletto se revelaram como os principais culpados pelos assassinatos e estavam no cerne da narrativa na primeira parte do romance. Ambos apresentavam uma imagem de indivíduos fora da regra. Carletto era particularmente descrito como o mais amedrontador. Nesse instante introdutório, era a partir do ponto de vista de Malvina que o leitor os conhecia:

Jerônimo, um ladrão dissimulado e perverso. Epitácio, um bandido covarde e vulgar, Carletto uma fera humana.

A este [Malvina] 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.⁴³

A identificação das personagens com animais é recorrente. Malvina é uma “víbora adormecida”, feita do “monstruoso amálgama de contradições”,⁴⁴ a “cadela sarnenta que se entregou ao abraço anônimo”.⁴⁵ Nas inumeráveis discussões que tinha com Rocca, que queria torná-la mais submissa e mais

de marinheiro. Calça azul, paletó azul, chapéu de largas abas e chinelos de couro, calçados nos pés sem meias o transformavam completamente.” (PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 9, p.13, p. 18-19).

⁴³ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

dedicada ao “trabalho” e “negócio”,⁴⁶ ela “rugia como uma fera”.⁴⁷ 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, ele 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”.⁴⁸ Carletto, no momento do estrangulamento de Carluccio, possuía uma “ferocidade sanguinária” e transformara-se em um “tigre”,⁴⁹ assim como, quando fugia da polícia, era “ágil como uma enguia”.⁵⁰ Rocca era uma “raposa astuciosa”, mas também um “animal bravo”⁵¹ ao se ver capturado pela polícia. Os criminosos, segundo o narrador, uniam-se “por instinto”, e não por algum “sentimento qualquer”.⁵² A partir das mesmas identificações, o autor questionava as razões da existência comum entre indivíduos “maus” e “bons”:

Porque eram encaminhados para o mal?

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!⁵³

Um possível desfecho para a primeira parte do romance era decorrência desses questionamentos sobre a dualidade de indivíduos na sociedade. Ao mesmo tempo, essas oposições descritas pelo narrador levariam Malvina a “trocar de lado”, ou seja, ela tomaria a opção de não permanecer entre os “maus”. O motivo

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 58.

era a sua paixão por Carluccio. Ao contar a Rocca que não levaria o plano adiante, este passa a ameaçá-la. A perseguição de Rocca a Malvina é um trecho de grande sensação; os pesadelos que a moça teria depois refletem o medo da personagem e são motivo de grande excitação e suspense. Ao se esconder em uma casa que Rocca não conhecia,⁵⁴ depois de uma rápida e espetacular fuga, a moça teve um sono agitado, com febre e pesadelos que lhe faziam lembrar o passado na Argentina e impunham-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 vagas, 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.⁵⁵

Durante as últimas 15 páginas da primeira parte, a narrativa é centrada nas atitudes de Malvina: desde a afronta ao chefe da quadrilha à decisão de se encerrar em um 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

⁵⁴ 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 Matozinhos 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”. *Ibid.*, p. 53-54.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

do coração e o misticismo”.⁵⁶ 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 é possível notar em outras histórias. Esse caráter já estava presente em descrições anteriores: as referências à vida de Malvina na Argentina, a súbita mudança para o Rio de Janeiro e a rápida relação com Rocca apresentam uma sequência imbricada de várias ações direcionadas para fornecer um efeito sensacional. Porém, nos 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. A sensação é incrementada quando o foco se direciona às descrições minuciosas de assassinos e vítimas – momento de grande tensão vivenciado por uma das personagens – e, especialmente, à perspectiva subjetiva da personagem.

Durante um último encontro entre os dois amantes, combinado às pressas por meio de uma carta de Malvina entregue por uma “velha” disfarçada de mendiga,⁵⁷ feito em segredo absoluto, o diálogo é suspenso, pois “os nossos leitores e as nossas leitoras devem conhecer o que são essas intimidades a dois”.⁵⁸ A interrupção fornece ensejo à finalização da primeira parte do romance, em que Malvina desaparece, assim como implica a 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

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

um diálogo entre dois amantes, fato que leva à suspensão da conversa. 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. 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”.⁵⁹ Ainda na primeira parte, os encontros entre bandidos na taverna do “Boca de Ferro”⁶⁰ 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.⁶¹

⁵⁹ Ibid., p. VI.

⁶⁰ 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”. Ibid., p. 16-17.

⁶¹ Ibid., p. 15.

A imagem da taverna e de seus frequentadores é norteadada 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).⁶² A ideia 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 indica 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”.⁶³

A personagem mais misteriosa se chama “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,⁶⁴ pois tratava “dos meios da libertação [dos bandidos], influenciando a opinião pública, a polícia, os juízes...”.⁶⁵ No momento do estrangulamento (proposto por ele, em segredo, a Carletto),⁶⁶ manteve-se

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 138.

“calmo, indiferente, glacial”⁶⁷ e, após dar as instruções para encobrir o crime, “desapareceu na noite como uma sombra entrando em sombra mais densa”.⁶⁸

O penúltimo capítulo da segunda parte mostra-o trocando “alguns sinais de inteligência” com Carletto, que “teriam passados despercebidos ao mais astucioso policial”,⁶⁹ e entregando 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.”⁷⁰ Logo após essas ações, Rocca alterava a sua versão do crime e dizia que não havia participado dos estrangulamentos.⁷¹

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: a primeira parte, centrada em Malvina (personagem que não aparecia entre as notícias dos periódicos); 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. Ademais, há as descrições detalhadas dos cadáveres e do momento do crime, que 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

⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁷¹ 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.

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. Paulino era aprendiz de alfaiate na casa de Salvador Gentil.⁷² 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 havia 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 I – “O crime da rua da Carioca” – segue *ipsis litteris* 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 pelas ações dos criminosos. Os títulos 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 filme, feito dois anos após o crime. A exposição das ações na fita sugere 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 perpetrado – 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”.⁷³ Fato que reforça a ideia de que um dos interesses principais estava nos criminosos.

⁷² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 out. 1906. As notícias do crime foram extensas e não se limitavam à cidade do Rio de Janeiro, mostrando a repercussão em outras localidades (por exemplo, São Paulo).

⁷³ MOURA, Roberto. A Belle Époque (Primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. p. 32-33.

A sensação não condiz com o desvendamento do crime, mas com o mistério acerca do criminoso. Em paralelo aos segredos e mistérios que eram revelados paulatinamente, o outro elemento central nas narrativas ficcionais de crime estava na narração de suas façanhas, nas ações ágeis que suas aventuras proporcionavam, no terror da descrição detalhada de um assassinato. Apesar disso, incluir a sua captura também criava 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.

A construção narrativa reforçava a identificação de romance sensacional, feita pelo autor de *Os estranguladores do Rio*. 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 da justiça brasileiras. A valorização de uma determinada concepção do crime indica uma escolha na construção do romance, que gera mais um efeito sensacional. Essa compreensão pode ser extraída por meio de 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 na 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 relatado na reportagem do dia 16 de outubro. Dessa forma, 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 [...]”,⁷⁴ 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

⁷⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 out. 1906.

Fuocco”.⁷⁵ 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, o livro 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 anteriormente no jornal como “A joalheria Fuocco”. O trecho extraído do jornal que encerrava o capítulo I do romance era um comentário sobre outros assassinatos.⁷⁶ Nesse ponto, o cadáver de Paulino passa a ser descrito novamente, com o acréscimo do “sinal de um pé que comprimia o tórax, enquanto a corda, fortemente apertada, impedia a circulação”.⁷⁷ Então, o autor se remete a dois personagens de famosos livros:

Num livro admirável de estudo e observação, Dostoievski acompanha um delinquente, 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 imprevisível, 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 asfíxiá-lo.

⁷⁵ PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 88.

⁷⁶ “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*, Rio de Janeiro, 10 out. 1906). O autor do romance acrescentaria: “[...] e o duplo estrangulamento de uma meretriz e da sua velha criada na rua Nosso Senhor dos Passos” (PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 96).

⁷⁷ PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 96.

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.⁷⁸

A relação entre os dois assassinatos cometidos por Raskolnikov em *Crime e castigo* não é despropositada. A obra fora publicada no Brasil pela primeira vez sob a forma de folhetim⁷⁹, e a edição francesa traduzida do russo por Victor Derely circulava nas livrarias brasileiras. A referência a *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”.⁸⁰ As indagações sobre o(s) criminoso(s) levam o narrador a envolver o crime em um mistério e a notar as 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, no livro, de uma parte do texto jornalístico, que iniciava a narrativa do crime no jornal, transferindo-a para o final do capítulo. Encerrar o capítulo inicial da parte que narraria o crime da rua Carioca com duas personagens conhecidos da literatura assinala que o leitor deveria tê-los como parâmetros para a continuidade da leitura.

A apropriação de ambas as personagens de histórias já conhecidas dos leitores indica que obras muito distintas enquanto forma literária podiam ser expostas de maneira equivalente em um determinado contexto de produção. Assim Raskolnikov – que premeditara o crime contra a “velha usurária” porque a

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁹ *Crime e castigo*. Romance russo de Theodoro Dostoiévsky. Traduzido para a *Gazeta da Tarde*. Publicação entre 20 mar. 1889 e 7 jun. 1890.

⁸⁰ PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 97.

desprezava enquanto usurpadora de dinheiro alheio, e, por isso, não deveria sentir remorso⁸¹ – era colocado no mesmo lugar dos criminosos da “Noite trágica”.

A apropriação feita pelo autor de *Os estranguladores do Rio* estava em dizer que o roubo levava ao assassinato, premeditado ou não. Com efeito, o exemplo de *Crime e castigo* era útil para a comparação, indicando uma referência 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”.⁸² O “mal” estava no “mundo oculto”, que era foco principal da narrativa e que já vinha sendo caracterizado desde a primeira parte do romance, na dualidade entre indivíduos “bons” e “maus”. Caminhar “de crime em crime”⁸³ era algo óbvio para o autor do romance. Assim, utilizava o romance russo para ressaltar a ínfima distância entre roubo e assassinato, e não para evidenciar uma característica importante de *Crime e castigo*: a culpa.

Os indícios encontrados na cena do crime levaram o autor a 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 Junior⁸⁴ – 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 resolvido, a perspectiva de incrementar os eventos do crime com “fatos desconhecidos pela mesma polícia”⁸⁵ permitiu uma narrativa distinta daquela feita nos jornais. Essa novidade unia-se às descrições pormenorizadas de cadáveres, inúmeros elementos de suspense e criminosos astutos e sagazes. De fato, *Os estranguladores do Rio* foi elaborado com a utilização de vários elementos que ocasionavam sensação, os quais se remetem de forma

⁸¹ A culpa é o principal tema de *Crime e castigo* e o fato de que Raskolnikov a tenha sentido é mais relevante ainda se considerarmos que a personagem achava que não sentiria remorso ao matar uma “velha usurária”.

⁸² PINHEIRO, Abilio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. VI.

⁸³ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁵ “Aviso”. *Ibid.*

bastante clara à mudança de significado que apresentou o termo desde os romances de sensação ingleses da década de 1860.

A alteração da reportagem do *Correio da Manhã* não estava apenas nas mudanças relacionadas ao ordenamento das informações. A partir do jornal não era possível entender todos os procedimentos realizados pelo delegado. Assim 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”.⁸⁶ A informação, da maneira como foi dada, não gerava nenhuma sensação.

Ao contrário, no romance os interrogatórios são foco importante da narrativa, além de motivo de suspense. 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”⁸⁷ 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 profun-

⁸⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 out. 1906.

⁸⁷ PINHEIRO, Abilio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 98.

dira (sic) bastos tesouros de vigor e saúde, tão violentamente destruídos pela sanha homicida.⁸⁸

Ou os frequentadores da taverna do “Boca de Ferro”, onde o assunto impressionava inclusive àqueles que conheciam “os cubículos da Detenção”:

- Nossa Senhora! Dizia um grandalhão, negro, verdadeiro tipo desses hérules númeras, de que tanto nos falamos as histórias dos antigos gladiadores. Que almas de pedra!

- Olé! Quem fala, retorquiu outro, não te lembramos do *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.

[...]

[...]. 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.⁸⁹

A referência à autópsia certamente causou mais dramaticidade que aquela transmitida pelo jornal: “Deram como *causa mortis* asfixia por estrangulamento. O seu enterro será efetuado hoje, a expensa do seu tio, Jacob Fuocco.”⁹⁰ No romance, o narrador não registrava a causa da morte, mas a impressão que os médicos tiveram do estado do cadáver. Em relação aos comentários na taverna do “Boca de Ferro”, a impressão do crime no “hérules númeras” 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

⁸⁸ *Ibid.*, p. 98-99.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

⁹⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 out. 1906.

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 outro capítulo – “A caça aos bandidos” – traçava o caminho do delegado para chegar às suspeitas em torno de Jerônimo Pigatti e Emilio Berreta. No início, concluía que não se tratavam de “malfeitores vulgares”, pois o “mistério era impenetrável”.⁹¹ As análises do local do crime, de acordo com o narrador, foram detalhadas e eram retomadas no capítulo: posição do cadáver, comparação das 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.⁹² Apesar de todos esses cuidados, nada se pôde concluir, segundo o narrador. Pela junção do interrogatório de testemunhas e companheiros de Carluccio com 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 as suspeitas, os vestígios dos crimes, e que são tão altamente protegidos por poderosas e misteriosas influências, em cuja fonte nunca foi possível atinar.⁹³

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”.⁹⁴ 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* – com o sábio propósito de adiar a captura dos primeiros suspeitos –

⁹¹ PINHEIRO, Abilio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 107.

⁹² *Ibid.*, p. 109.

⁹³ *Ibid.*, p. 111-112.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

fornece outras sensações à narrativa – as investigações da polícia, as opiniões sobre o crime, as descrições dos “ladrões do mar”. Estes são apresentados como uma classe privilegiada de bandidos “audaciosos” e “formidáveis”. No romance, Jeronimo Pigatti e Emilio Berreta, portanto, tinham particularidades bem mais interessantes que aquelas fornecidas pelo jornal, as quais tornam compreensível a contínua negação de uma confissão de Pigatti descrita pelo *Correio da Manhã*.⁹⁵ Em *Os estranguladores do Rio* havia, também, 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 saltador matreiro, frio, calculador, capaz de qualquer ação, por mais hedionda e violenta que fosse. Um tempo Berretta foi negociante.⁹⁶

A apresentação era bem mais detalhada que aquela exibida pelo jornal. De fato, a chave para a compreensão da segunda parte do romance está na alteração da sequência da narração feita pelo *Correio da Manhã*. Ao finalizar o capítulo 1 com a referência a Raskolnikov e Sherlock Holmes, o autor tornara sensacional a

⁹⁵ 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*, Rio de Janeiro, 21 out. 1906.

⁹⁶ PINHEIRO, Abilio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 113.

segunda parte da narrativa, não apenas pela descrição 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, por comparação, mais sensacional ainda.

O efeito sensacional se dissemina ao longo da narrativa. Assim, Abílio 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 essas características, que fazem parte de muitas outras narrativas ficcionais de crime.

Definia-se uma forma de construção narrativa que exagerava os fatos e criava um efeito hiper-realista. Tratava-se de um uso retórico da linguagem que extrapolava os limites do real. Uma história que, em muito, tinha como objetivo criar verossimilhança, mas que, de fato, mostrava um exagero nos traços descritivos de uma suposta realidade, o que a tornava, em alguma medida, fantasiosa.

CONCLUSÃO: O FAMOSO CARLETTO

Voltamos, finalmente, ao princípio. O caráter de celebridade que adquiriram alguns criminosos era evidente nas histórias de crime publicadas no Brasil desde a década de 1870. Romances feitos a partir de crimes muito divulgados pelos jornais reforçavam essa imagem. No crime da rua Carioca, Carletto se transformara não apenas em uma “fera humana”, mas em um indivíduo sagaz, esperto e genial. Desse modo, a imagem adquirida pelas inúmeras representações ganhava espaço de forma dúbia e unia uma personagem reconhecidamente inadequada a um homem celebrizado por seus feitos.

Essa condição é reconhecível em narrativas sobre criminosos, entre as quais se pode destacar aquelas que versavam sobre casos famosos e eram produzidas pelos membros do aparato policial e judiciário, como *Sherlock Holmes no Brasil*, de Elyσιο de Carvalho. Tal condição é reconhecível também a partir de imagens

reforçadas pelos periódicos, que não deixavam de rememorar a fama de alguns indivíduos heróicos. Assim fez a *Gazeta de Notícias* em 1910, comprovando o caráter extraordinário que Carletto ocupava no imaginário da época.

Uma entrevista com Justino Carlo, mais conhecido como Carletto, era reproduzida pelo jornal paulista *O Estado de São Paulo*, assim como uma introdução que relatava que ele nunca chegara a confessar os assassinatos, embora existissem “provas esmagadoras” que o acusassem. Além disso: “Nunca comprometeu os outros companheiros do crime. Julgado, negou, condenado, negou ainda. Apenado, continuou a negar”.⁹⁷ Carletto era um homem que se tornara surpreendente. O título da notícia indica que ele iria confessar o crime, porém as respostas estavam em torno de mostrar a sua inocência e culpar Eugenio Rocca pelos assassinatos. Entretanto, o mais relevante da publicação era a imagem que a notícia formava do perigoso criminoso. Ela apontava para certo enaltecimento em torno de suas ações.

Assim, em um primeiro momento, o repórter divulgava uma carta de Carletto que relatava como absurda a existência de um suposto plano de fuga (como noticiavam alguns jornais),⁹⁸ dadas 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.⁹⁹

⁹⁷ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1910.

⁹⁸ “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*, São Paulo, 14 jul. 1910).

⁹⁹ *Ibid.*

O início da entrevista daria o tom que seguiria a “confissão” de Carletto. A “fera humana” 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 quinze em quinze minutos, formando, em uma hora, a palavra “casa”. Além disso, segundo os comentários de Carletto, a fuga era apenas possível com a morte de “uma 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 atribui 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 motivava.

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.¹⁰⁰

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

¹⁰⁰ Ibid.

da quadrilha. 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 apenas uma “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.

- Puro engano. Faço-lhe justiça. Dou-lhe as devidas honras. O Rocca foi também o executor.¹⁰¹

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 era ressaltada a dificuldade de capturá-lo. Carletto estava sempre pouco tempo à frente dos perseguidores e, em vários momentos, deparou-se com eles e conseguiu dissuadi-los. Nesses momentos, era comparado a “uma fábula”.¹⁰²

Naquele ano de 1910, a imagem que permanecia era a do criminoso sagaz e inteligente em oposição à cruel condição de “fera humana” – relação que sobressaía alguns anos antes. Essas duas posições não eram contraditórias. De fato, 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

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio*, p. 193.

especialistas em crânios e medidas corporais e também entre os ávidos leitores de narrativas de crime.

Portanto, além das inúmeras situações que ocasionavam uma leitura que “apelava aos nervos” e gerava sensação, cabe ressaltar a imagem solidificada de um criminoso genial. Era nessa contínua tensão exibida entre a imagem heroica e a ação brutal de um indivíduo responsável por assassínios chocantes que as narrativas de crime seduziam um grupo extenso de leitores. O sucesso dessa literatura era óbvio, bastando apenas abrir uma folha da época ou examinar um catálogo de vendas de uma editora para reparar no fato. Isso também pode ser constatado pelos variados locais de publicação e pela rapidez exibida por parte das tipografias na edição de brochuras derivadas de crimes de sucesso.

