



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Hendie Tavares Teixeira

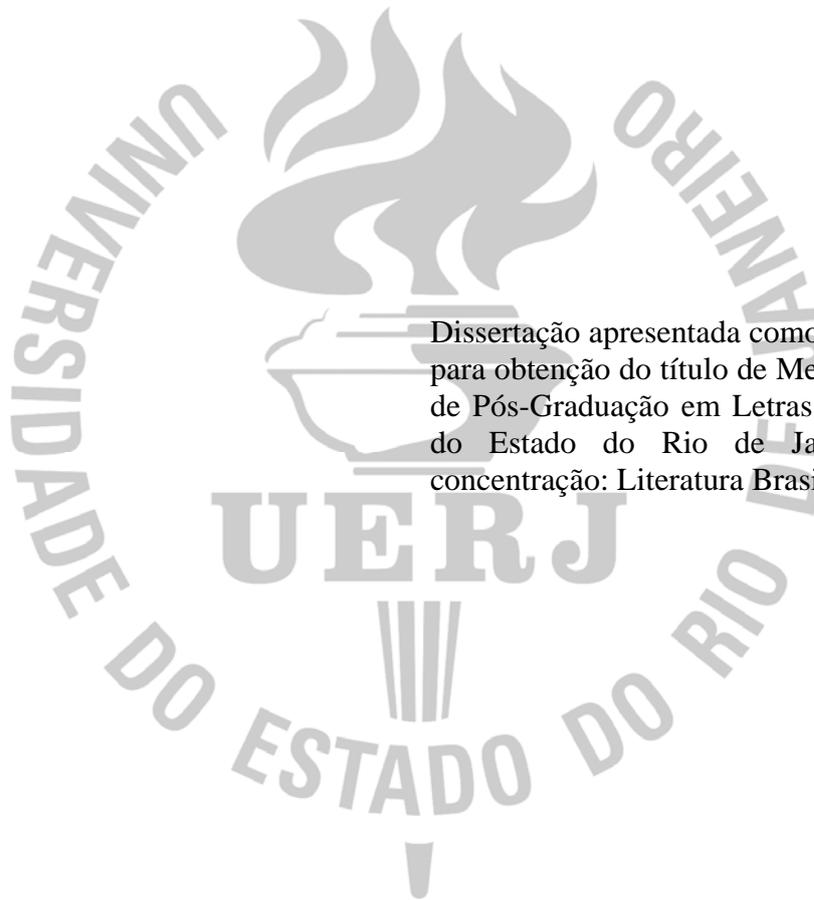
Entre a notícia e o romance de sensação: os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto

Rio de Janeiro

2015

Hendie Tavares Teixeira

Entre a notícia e o romance de sensação: os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dr. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHB

T266 Teixeira, Hendie Tavares.
Entre a notícia e o romance de sensação: os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca: romance sensacional do Rio oculto / Hendie Tavares Hendie. – 2015.
108 f.: il.

Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Folhetins brasileiros – História e crítica - Teses. 2. Literatura popular – Rio de Janeiro – Séc. XIX - Teses. 3. Sensacionalismo na literatura – Teses. 4. Modernidade - Teses. 5. Pinheiro, Abílio Soares – Crítica e interpretação – Teses. 6. Pinheiro, Abílio Soares. Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca: romance sensacional do Rio oculto – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-312.5(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Hendie Tavares Teixeira

Entre a notícia e o romance de sensação: os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 1 de abril de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Matildes Demétrio dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Julio César França Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2015

Dedico à minha mãe-vó Cremilda Ferreira Tavares.

AGRADECIMENTOS

Fico muito feliz em cumprir a tarefa de agradecer aqueles que contribuíram e estiveram presentes nessa trajetória, fazendo com que ela não se limitasse a uma escrita solitária. Todos, de alguma forma, foram muito importantes.

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, com quem tive o prazer de conviver nesses dois anos de muito trabalho, disciplina e discussão. Agradeço pelos muitos encontros em reuniões, em aulas na pós-graduação, em aulas no estágio e em reunião de grupo da Iniciação Científica. Agradeço especialmente pelo cuidado e dedicação empreendidos nessa jornada.

Agradeço a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, instituição que tive prazer de ser aluna, ao programa de Pós-Graduação em Letras e aos professores.

Agradeço aos professores que me receberam, ainda na graduação, quando migrava para aulas de literatura, realizadas como disciplina externa. A Fátima Cristina Dias Rocha que me apresentou o gosto e o fazer da análise crítica literária. Ao professor Júlio França, que me acompanha desde a graduação e foi fundamental na construção do projeto pelo qual eu verdadeiramente me apaixonei.

Agradeço aos professores Leonardo Mendes e Antônio Edimilson que, além de proporcionarem aulas agradáveis e instigantes, contribuíram significativamente para esse trabalho.

Agradeço a Rutonio Sant'Anna, do setor de obras raras da Biblioteca Nacional, por me receber, ensinar e ajudar, com muita dedicação, na pesquisa e descoberta desses romances. Essa não foi uma tarefa simples, pois esses romances permanecem em catálogos muito antigos, dificultando seu acesso. Sem sua enorme contribuição, essa pesquisa não poderia ter sido realizada.

Agradeço a Karla Klotz, amiga desde os tempos do cursinho pré-vestibular, por se interessar, discutir, ler e revisar esse trabalho. Por passar algumas tardes comigo, entre trabalho e uma boa conversa. Para ela devo minha alma.

Agradeço a Fabio Lobão, pela amizade e discussões de sempre. E por contribuir, através de longas ligações, com ideias e críticas.

Agradeço aos meus companheiros da pós, Wanessa Paiva e Thiago Souza, que pude conviver nesses dois anos, dividir disciplinas, opiniões e amizade. Obrigada por me apresentar as músicas e as tapiocas do nosso Norte.

Agradeço ao meu namorado Tiago Martins Simões, pela companhia, pelo carinho e pelo apoio de sempre, mesmo que discordando das minhas escolhas, por fazer parte da minha história, além das constantes aulas de formatação. Agradeço a companhia e apoio oferecidos por Regina Simões e José Simões, a quem os mimos de almoço de domingo muito contribuíram para minha paz de espírito. E também a Zely Braz, pela alegria do dia a dia e por tentar me poupar sempre que possível.

Mamãe, mamãe, não chore
Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
Mamãe, seja feliz
Mamãe, mamãe, não chore
Não chore nunca mais, não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta
(Braço de ouro vale 10 milhões)
Eu tenho corações fora peito
Mamãe, não chore
Não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Leia "Alzira morta virgem"
"O grande industrial"

RESUMO

TEIXEIRA, Hendie Tavares. *Entre a notícia e o romance de sensação: os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca: romance sensacional do Rio oculto*. 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A presente dissertação tem como objetivo analisar o romance de sensação, gênero da literatura popular, que fez muito sucesso e alcançou tiragens significativas no Rio de Janeiro da virada do século XIX. Com isso, busca-se contribuir para a compreensão da circulação cultural entre romances canônicos e populares, tema ainda pouco estudado pela literatura acadêmica. O romance de sensação será abordado, nos capítulos um e dois, no contexto do processo de modernização do Rio de Janeiro no século XIX que faz com que ele ganhe força enquanto produto estético da vida urbana frenética capaz de produzir sensações diversas a partir de elementos como as transformações do espaço, as novas tecnologias, uma nova forma de viver, bem como pela criminalização, pelo medo, pela fascinação pelo terrível e pela mistura entre ficção e notícia. Argumenta-se, ainda, que este tipo de romance terá seu desenvolvimento propiciado por elementos como o barateamento do livro, uma linguagem jornalística e sensacionalista e adequações estruturais que teriam viabilizado um aumento do público leitor e consumidor. Por fim, no terceiro capítulo, analisamos o romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*, do autor Abílio Soares Pinheiro, onde podemos observar as características dessas narrativas de caráter popular, que dialogam com textos jornalísticos e científicos, com estruturas de sedução e composição do folhetim, com audaciosas temáticas que incorporam o submundo da pobreza e do mundo criminoso, ambos marcados pela violência, sangue e sexo.

Palavras-chave: Romance de sensação. Modernidade. Sensacionalismo. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

TEIXEIRA, Hendie Tavares. *Between the news and the sensation novel: the stranglers of Rio or the crime of Carioca Street. Sensational novel of hidden Rio*. 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This research aims to analyze the sensational novel, popular literature genre, which was very successful and achieved significant circulation in the turn of the Rio de Janeiro's nineteenth century. Thus, we seek to contribute to the understanding of the cultural movement between canonical and popular novels, a subject not yet very well studied by the scientific literature. The sensational novel, in chapters one and two, will be addressed in the context of the modernization process of Rio de Janeiro in the nineteenth century that makes it strengthened as an aesthetic product of frantic urban life capable of producing different sensations from elements such as the transformations of space, new technology, a new way of living, as well as the criminalization, fear, fascination with the terrible and the mix between fiction and news. It is further argued that this type of romance will have its development brought by elements like the cheapening of printing, a journalistic and sensationalist language and structural adjustments that would have made possible an increase in the number of readers and consumers. Finally, in the third chapter, we analyze the novel *The stranglers of Rio or the crime of Carioca Street. Sensational novel of hidden Rio*, by Abilio Soares Pinheiro, where we can observe the characteristics of these popular narratives, that dialogue with journalistic and scientific texts, with *feuilleton* seduction and composition structures with bold themes that incorporate the underworld of poverty and the criminal world, both marked by violence, blood and sex.

Keywords: Sensation novel. Modernity. Sensationalism. Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A modernidade e o sensacionalismo no Rio de Janeiro da virada do século (XIX – XX)	14
1.1	A modernidade no século (XIX-XX)	15
1.2	A intensificação da vida nervosa	20
1.3	A modernidade no Rio de Janeiro: uma apropriação particular	26
2	DOS ROMANCES POPULARES: O ROMANCE DE SENSAÇÃO	37
2.1	O gênero romance	38
2.2	Exploração do gosto da sensibilidade	42
2.3	A importação do romance no Brasil	44
2.4	Produção literária e cultura de massa	46
2.5	Romances populares: Romance de sensação, Romance-folhetim e literatura de crime	48
2.6	O romance de sensação	54
2.6.1	<u>O medo e o crime nos romances de sensação</u>	58
2.6.2	<u>O Romanesco no romance de sensação</u>	59
2.6.3	<u>Melodrama</u>	60
2.7	E tudo vira sensação!	62
3	ESTUDO DO ROMANCE: OS ESTRANGULADORES DO RIO OU O CRIME DA RUA CARIOCA. ROMANCE SENSACIONAL DO RIO OCULTO, DE ABÍLIO SOARES PINHEIRO	64
3.1	O Rio Oculto	71
3.2	Uma personagem especial: Malvina	77
3.3	Sensação	85
	CONCLUSÃO	97
	REFERÊNCIAS	102
	ANEXO A - Capa livro <i>Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto</i>, de Abílio Soares Pinheiro	107
	ANEXO B - Lista de fotografias contidas no corpo do texto da obra <i>Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto</i>, de Abílio Soares Pinheiro	108

INTRODUÇÃO

Na madrugada do dia 15 de outubro de 1906 no Rio de Janeiro ocorreu um crime bárbaro contra dois jovens rapazes de origem italiana, vítimas de um latrocínio decorrente de um roubo à joalheria em que moravam, localizada na famosa Rua Carioca. Essa notícia abalou os moradores que passaram a acompanhar o desvendamento do mistério relacionado ao crime na expectativa de punição para os culpados. A ocorrência deu pano para manga, agitou a população, rendeu páginas e páginas dos jornais da época, especialmente os de caráter mais popular, gerando uma vasta produção ficcional sobre o tema e originando um romance de sensação no mês seguinte ao crime, além de duas peças teatrais, dois filmes, um conto e uma música.

O suposto gênero ficcional denominado “romance de sensação”, característico da literatura brasileira de finais do século XIX, apresenta-se como o tema central dessa dissertação. A pouca produção acadêmica existente sobre o tema levou-nos a buscar a compreensão de alguns aspectos dessas narrativas importantes e amplamente divulgadas a partir das últimas décadas dos oitocentos. Analisaremos, neste trabalho, o romance originado a partir desse crime que tem o sugestivo título de *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*, do autor Abílio Soares Pinheiro. A busca por esses romances, que ainda hoje são ignorados, dificultou o acesso às obras literárias do gênero visto que há muito tempo não são reeditadas e nem têm merecido a preservação adequada. A pesquisa foi realizada na Biblioteca Nacional, no setor de obras raras onde foi encontrado o livro em estado de conservação precário, e nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital onde buscamos notícias que retratassem o crime, o romance analisado e o conceito do que seria um romance de sensação.

O pouco que foi estudado sobre a obra também se apresenta de forma surpreendentemente diversificada. Ela foi citada pela Alessandra El Far (2004) no importante estudo dos romances de sensação, sendo também objeto de análise por Ana Porto (2010) que privilegiou a ótica da literatura do crime e, ainda, analisada por Allister Dias (2010) quanto aos aspectos do discurso da simulação da loucura vinculados ao assassinato, visto que um dos acusados teria se autointitulado louco com o objetivo de ir para um hospital psiquiátrico ao invés de ficar na casa de detenção. A finalidade dessa dissertação é discutir o romance de sensação não somente como mais um subgênero do romance ou desdobramento do folhetim, mas como um produto cultural inerente ao processo de modernização nas primeiras décadas

do século XX, isto é, como um produto desenvolvido através do barateamento do livro, de uma linguagem jornalística/sensacionalista e de adequações estruturais que viabilizem um aumento de público leitor/consumidor. E ainda como um produto estético capaz de produzir sensações que excedessem as da rotina do cotidiano urbano moderno marcado pelas transformações do espaço urbano, novas tecnologias, nova forma de viver, como também pelo medo, pela criminalização, pela confusão entre as “classes pobres” e as “classes perigosas” e pela mistura entre ficção e notícia.

A princípio, um romance com características criminais e policiais não era necessariamente o objetivo do projeto, mas o título sugestivo, que já demonstrava um bom trabalho da produção editorial do romance, relatava que o livro era “sensacional” e que promovia uma narrativa diferente da crônica policial e do relato jornalístico e assim convencime de que valeria a pena à leitura. O romance convida o leitor a descobrir, a partir de seu suposto estudo sobre o submundo do Rio de Janeiro, aquilo que o autor denomina como “Rio oculto” e todas as misérias e violências que são geradas nesses ambientes. A leitura desse romance possibilita ao leitor experimentar, dentro da estabilidade do lar, as tensões da vida moderna vividas a partir da experiência do fenômeno urbano.

Em uma população majoritariamente rural, viver nos centros urbanos não era uma tarefa tão simples e não é à toa que os que chegavam à cidade, vindos do campo, a viam como algo violento e promiscuo. A cidade assusta – não se pode andar com tranquilidade pelas ruas, o cidadão tem que aprender a conviver com carros puxados a tração animal, bondes elétricos, obras e multidão. A multidão também assusta, e é preciso aprender um novo ritmo, a perder os laços sociais de outrora e a conviver com o anonimato. E o anonimato assusta muito, já não se pode ter certeza de que quem senta ao seu lado é um homem de bem ou um bandido prestes a lhe fazer mal e violência. E a violência, esta fica na boca do povo e nas páginas principais da imprensa, fazendo o morador da cidade viver cotidianamente com medo, a ter horário de chegar em casa, de evitar ruas duvidosas, especialmente dos espaços que não passaram pelas reformas urbanas e que tornaram reduto da população pobre e suas consequências como prostituição e criminalidade.

Um sentimento ambíguo e contraditório é o que determina a modernidade. Ao mesmo tempo em que o progresso e reformas de melhorias urbanas promovem um sentimento de civilidade europeia, também provocam todos esses medos além de uma intensificação da vida nervosa, em que o indivíduo é levado a tal estado de tensão que passa a demonstrar certa anestesia aos estímulos do cotidiano e vai procurar, na literatura, no sensacionalismo, nos

shows de entretenimento estratégias que façam com que emoções, pelo menos as epidérmicas, possam ser experimentadas.

Essa relação entre cidade e modernidade e suas consequências é que será abordada no primeiro capítulo. Analisaremos o contexto em que esses romances foram produzidos levando em consideração as inovações tecnológicas e transformações no ambiente urbano moderno. A modernidade no final do século XIX e início do século XX deve ser compreendida como parte de um longo processo de mudanças espaciais e espirituais, dentre elas as transformações estruturais nas cidades, a consolidação do capitalismo e a novas tecnologias que alteravam a percepção do homem. Os efeitos dela transferem sensações na experiência das pessoas que passam a considerar a vida como transitória, efêmera, com pouca estabilidade, desenvolvendo-se com base na ambiguidade e celebrando a liberdade e o individualismo ao mesmo tempo pondo em cheque a destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais.

O mesmo período trouxe mudanças significativas e definitivas na imprensa mundial e brasileira. A modernização e o desenvolvimento de máquinas mais eficientes tornaram mais acessíveis e populares os jornais, as revistas ilustradas e livros. Embora o Rio de Janeiro possuísse uma população majoritariamente iletrada, o desenvolvimento da imprensa e do mercado editorial também foi percebido na cidade. Isso se deve, sobretudo, aos novos leitores que surgiam e os leitores-ouvintes. E para além dos círculos de leitura, as histórias dos romances circulavam pelo Rio através da cultura oral praticada nas casas e nas ruas, fazendo com que a circulação das ideias constantes nos periódicos e livros fosse alargada (Barbosa, 2010 p.89).

No segundo capítulo, analisaremos os aspectos do surgimento e legitimação do romance moderno e os fatores que propiciaram a ampliação do público leitor, especialmente a partir da popularização da leitura através dos jornais. Desde 1821, com a entrada de livreiros franceses e a suspensão da censura portuguesa, o Rio de Janeiro passa a receber não só romances consagrados e literaturas consideradas menores como a constante produção folhetinesca. Fatores esse que contribuirão para a formação de uma produção literária brasileira formada a partir de influências da importação do romance europeu como também do folhetim.

Percebemos o aumento de inúmeros livros destinados às camadas mais populares que buscavam novos gêneros de entretenimento fácil, satisfação efêmera, curiosidade passageira e informação útil e direta. Nessa perspectiva analisaremos as produções e características populares que contribuíram para a formação do romance de sensação. Dentro de uma lógica

de mercado, os editores, preocupados em vender mais romances, padronizavam determinadas técnicas criando dispositivos – tipográficos, de reconhecimento, de sedução - que tornassem a leitura mais fácil, agradável e sedutora para as novas camadas de leitores, especialmente as leitoras.

No capítulo três analisaremos o romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*, do autor Abílio Soares Pinheiro, sob a ótica da modernidade e suas tensões. Uma obra que se autointitulava como sensacional, marcada pelo sensacionalismo, isto é, estratégias de exageros, recheadas de adjetivos que provocam e promovem a participação do leitor, que também se torna protagonista, do romance. Analisaremos o estudo de suas características estéticas como aspectos do uso acentuado do romanesco e do folhetinesco, do melodrama, a presença de imagens, o medo e sua vinculação como parte da experiência moderna das primeiras décadas do século XX. Procuraremos mostrar, a partir da obra de Abílio Soares Pinheiro, as temáticas que suscitavam sensações e choques em seus leitores como mortes violentas, roubos, sexo, amor intenso e os recursos de linguagem contidos nessas obras que provocam excitação, curiosidade e emoções nos leitores.

Nossa intenção é discutir o papel e o lugar desses romances no contexto urbano e moderno do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Poderemos entender esse romance como uma notícia ficcionalizada, isto é, romancear uma notícia de crime real, marcada pelo sensacionalismo, ou então, o limiar entre uma notícia e ficção, ou melhor, um romance próprio de uma das formas de conceber literatura no âmbito das transformações urbanas, através da indústria jornalística.

1 A MODERNIDADE E O SENSACIONALISMO NO RIO DE JANEIRO DA VIRADA DO SÉCULO (XIX – XX)

O conceito de modernidade possui muitas possibilidades de definição em diferentes contextos. Nessa análise, consideraremos as formas específicas da modernidade no período estudado e de que forma ela chegou e foi apropriada ao Rio de Janeiro. O aspecto da modernidade com base nas mudanças neurológicas e sensíveis alteradas com as revoluções industriais e o fenômeno urbano. A partir desses fenômenos, a produção cultural também se transforma e passa a adquirir uma importância fundamental na experiência urbana, pois sua forma passa a ser conjugada com as relações de mercado e de mecanismos para a educação e percepção do homem frente a essas mudanças. Entre as novas formas de arte e entretenimento, encontramos a popularização dos jornais e da literatura com as inovações na imprensa; os cinemas; os cartazes; novas temáticas de comportamento social assim como reportagens sensacionalistas e o romance de sensação.

O romance de sensação ganha espaço ao refletir e possibilitar ao leitor que passe por todas essas transformações sensíveis e psíquicas sem sair de casa. A produção cultural se torna uma possibilidade de responder as novas questões e suas contradições entre o moderno e o colonial no Rio de Janeiro. O romance de sensação torna-se produto dessas transformações, a saber, as inovações na imprensa e o barateamento do livro; a nova linguagem do jornalismo, as figuras ilustradas; o consumo e produção de um novo entretenimento direcionado às massas no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. Ainda que o processo cultural vá tomando formas mais amplas na sua constituição de produção de bens culturais, as produções locais do Rio de Janeiro, caracterizadas por forte influência estrangeira, carregam o peso e o imaginário de sua cidade ao refletir uma cidade civilizada ao mesmo tempo em que suas ruelas e perigos, comuns às regiões marginalizadas. A produção e sucesso desses romances classificados como de sensação tornam-se possíveis à medida que eles abrangem os sentimentos e apreensões vividas no cotidiano.

A comparação entre as diferentes modernidades nas grandes cidades do mundo e no Rio de Janeiro torna-se interessante na medida em que, através de pontos em comum relacionados às transformações urbanas e tecnológicas, é possível identificar as diferenças entre essas cidades e conseqüentemente sua produção cultural.

Sabemos que a experiência da modernidade ocorreu, sobretudo, em grandes cidades que vivenciaram a experiência urbana e os processos industriais. Cidades da França, da

Inglaterra e dos Estados Unidos, por exemplo, vivenciaram experiências próprias do fenômeno urbano, mas de maneira mais lenta, se comparar aos países periféricos, desenvolvida ao longo do século XVIII e XIX. Mesmo para essas cidades, as transformações urbanas também foram avassaladoras e modificaram profundamente a percepção de seus moradores e as relações sociais vivenciadas nelas.

No Brasil, as transformações foram ainda mais rápidas e violentas devido à suposta necessidade de acompanhar esses modelos das grandes cidades civilizadas. A cidade do Rio não fez parte das primeiras inovações industriais, mas passou por mudanças significativas em 1808 com a vinda da corte portuguesa e posteriormente com as reformas urbanas iniciadas na década de oitenta do mesmo século e transformações mais radicais no início do século XX. O Rio de Janeiro deixava marcas de uma experiência muito própria. Inundados de espírito de civilidade e modernidade, mas guardando tradições e costumes de uma cidade colonial, patriarcal e escravista, o Rio crescia desordenado e sua modernidade também.

1.1 A modernidade no século (XIX-XX)

A modernidade na virada do século (XIX-XX) foi fruto de um longo processo de transformação e consolidação no ocidente europeu. O que se entende por mundo moderno é retomado desde o século XV, a saber, um contínuo rompimento com as tradições medievais, o advento da Renascença e as novas percepções e atitude do homem frente ao mundo. Essas novas percepções baseiam-se em uma crescente valorização da ciência e da razão assim como a fé no progresso. A consolidação da modernidade como se entende nos dias atuais só pode ser datada a partir do século XVIII com os fenômenos do iluminismo, as revoluções e a consolidação do capitalismo. No Iluminismo são desenvolvidas a ciência, a razão e o crescente individualismo; as revoluções marcaram transformações profundas em sua estrutura, política e economia. O século seguinte compõe e reflete todas essas grandes mudanças espaciais e espirituais nos indivíduos.

Ainda no século XVIII, a percepção sobre a cidade e seu modo de vida já começava a se alterar, com marcas que no século XIX fariam parte do imaginário do homem urbano somado as novas experiências que se tornavam mais radicais. Ao analisar sobre a modernidade, Marshal Berman afirma que já no século XVIII o pensador Jean-Jacques

Rousseau colocava em seu romance *A nova Heloísa* questões acerca da modernidade observada através do seu protagonista:

“experimentava a vida metropolitana como uma “permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas” e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo”... eu começo a sentir a embriaguez a que a vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante dos meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que eu sou e qual o meu lugar. (ROUSSEAU apud BERMAN, 1988, p. 17)

Podemos perceber que as características do conflito da modernidade eram experimentadas no século anterior ao XIX. A vida na cidade gerava conflitos e comportamentos distintos; as multidões já eram sentidas assim como certo isolamento do homem e o fluxo de informações já começavam a alterar suas sensibilidades. Esses sentimentos relacionados à experiência urbana eram alcançadas no século XVIII, até por que as grandes cidades da Europa haviam iniciado um pioneiro período de descobertas e transformações industriais. Segundo Marshal Berman, o que se intensifica no século XIX é o fato de que essas transformações industriais, antes sentidas apenas nas ruas, começam a mudar as paisagens urbanas com as reformas na arquitetura e a entrar no interior das casas, invadindo a intimidade dos cidadãos. A modernidade era ao mesmo tempo o modernismo e a modernização

A ideia de modernização/modernismo como pressuposto da constituição da modernidade é entendida por Marshal Berman a partir das ideias de Marx na obra *Manifesto Comunista*. Ele considera a obra como a primeira obra de arte moderna, pois através da metáfora “tudo que é sólido desmancha no ar”, título do seu livro, Marx teria compreendido o mais profundo sentido da modernidade. Mostrando através dessa imagem-síntese que tudo pode ser destruído e tudo está sujeito a transformações tanto na esfera física como psíquica ou espiritual. A exemplo, o homem passava a ver a destruição de ruas antigas em novas ruas, em novas decorações, os símbolos religiosos eram profanados, ou seja, aquilo que parecia mais imutável também se torna passível de desmanchar.

O conceito de modernidade sempre esteve relacionado ao novo, no século XIX a experiência do novo é vivenciada em todos os níveis de percepção. São as transformações no espaço urbano, as relações de consumo e a intensificação da vida nervosa. Ao mesmo tempo em que o homem se apoia em um espírito otimista em relação à ciência se depara com todas as inseguranças da fragilidade humana e do deslocamento de sua identidade que se torna fluida, fugidia e fragmentada. O homem é inundado por novos desejos e vontades de consumo. Novos estímulos são colocados nas ruas em forma de cartazes, de roupas, de livros.

Com a intensificação neurológica dos homens da cidade, esses passam a ter uma percepção diferenciada. Isso se reflete nos novos hábitos, comportamentos e busca por novos prazeres.

A modernidade se desenvolve com base na ambiguidade e nas relações contraditórias e ser moderno é fazer parte de um universo em que “tudo que é sólido desmancha no ar”, ou seja, vivenciar experiências antes consideradas sólidas são ameaças pela possibilidade de destruição de tudo que temos. “Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna” (BERMAN, 1988, p. 18). Toda essa transformação acompanha também, como toda imagem do sentido maravilhoso, o sentido do terror, e ainda demoníaco e aterrorizador. Junto ao ideal de progresso e a crença em um mundo melhor, vinham todas as transformações dolorosas, o medo do desconhecido, que é capaz de gerar sentimentos ambíguos, e suas consequências. Essa “vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 1988, p. 138). O autor observa que os valores morais são absorvidos pela prática comercial e a produção artística é atrelada ao desenvolvimento do capitalismo. As consolidações da burguesia e do capitalismo geraram contínuas mudanças, uma vez que tudo que era construído já não supõe a eternidade e ser obsoleto faz parte dessa mudança, posto que será suplantado pelo que há de novo. A dualidade de destruição e construção faz parte da dinâmica da vida moderna, na qual o estilo vira moda e a arte torna-se propaganda.

A concepção de modernidade, segundo Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989) seria constituída nas suas contradições e tensões internas através de imagens que marcaram as transformações que ocorriam no século XIX em Paris. Walter Benjamin busca através de fragmentos como os panoramas, as passagens, as exposições universais, o poeta Baudelaire, as ruas de Paris, o *flâneur* e as reformas urbanas a compreensão dessa modernidade. Essas imagens representam fundamentalmente as transformações do cotidiano, pois são nelas que o autor encontra as formas de iluminar as experiências que os homens comuns passaram a vivenciar. Como um crítico da arte e filósofo, entende que os que verdadeiramente produziram cultura moderna eram os que abandonaram os modelos antigos considerados como arte para voltarem para atualidade, em um esforço por representar as questões do seu tempo sobre forma e temas considerados modernos, ou seja, os que compreendiam a fugacidade do momento presente.

A partir dos estudos sobre Baudelaire, Benjamin entende que a modernidade é transitória, efêmera e que não há estabilidade. Sua experiência é sentida no espaço, além de fragmentada. A representação do moderno é feita através de figuras/ imagens e traz uma tensão entre o antigo e o moderno. No conceito de moderno está contido dialeticamente o conceito de envelhecimento com sua eterna volatilização dos fenômenos e nele deve ser incluída a arte (WITTE, 1992, p. 104), ou seja, o envelhecimento torna-se um sintoma constante na modernidade na medida em que as construções arquitetônicas, as relações sociais e a produção artística já não são produzidas para durarem e sim acabar.

A vida moderna exige uma nova linguagem, uma prosa poética, musical, mas sem ritmo e rima, mais flexível em termos de forma. A modernidade se estruturou através da tecnologia, formando um mundo de cartazes na qual a “escrita se emancipa”, ou seja, a linguagem visual toma força no espaço da cidade e permite uma mudança no olhar e na percepção desses. Em meio a toda essa tecnologia, o homem sente a necessidade do arcaico, de resgatar sentimentos considerados perdidos, de certa familiaridade. Nesse momento ganha espaço a *art nouveau*, um estilo de arquitetura e de arte decorativa internacional que surgiu no início da arte aplicada a indústria, inspirada principalmente em formas e estruturas naturais e linhas curvas. Ela é feita de um material tecnológico novo como o ferro, mas com uma configuração arcaica, transformando o ambiente mais íntimo.

Os contemporâneos de Baudelaire sofriam uma modernização violenta onde o novo rapidamente virava ruína. O que sobrava eram imagens do passado e a sensação de que o novo logo se tornaria velho. Segundo Marshal Berman, para Baudelaire, o sentido da modernidade seria vago e difícil de determinar. A modernização da cidade inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos. O ponto crucial do heroísmo na vida moderna, segundo Baudelaire em sua obra *Sobre a Modernidade*, é que ele emerge do conflito, da fluidez, da qualidade atmosférica e o verdadeiro objetivo do artista moderno consiste em rearticular tais processos, inoculando sua própria alma e sensibilidade através dessas transformações, para trazer a luz essas forças explosivas.

Para Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989) a modernidade era como uma narrativa que poderia ser representada por imagens vindas das galerias ou passagens, centros comerciais de mercadoria de luxo e foram construídas a partir das passagens negociadas por proprietários durante o processo de industrialização. Ela torna-se lugar comum nas grandes cidades, pois tomavam posição intermediária entre a rua e a residência, e ao mesmo tempo em que estava protegida da caótica rua com seus bondes e multidões também era um espaço público, de encontro e sociabilidade. O termo 'passagens' era usado no cotidiano tanto para

designar tempo como momento fugidio, quanto para espaço físico onde se encontravam as galerias. Estas lojas, as quais eram formadas com materiais modernos, a exemplo, o vidro e o ferro, possibilitavam que os produtos chegassem aos olhos de todos, e neste ambiente poderiam ser experimentadas todas as coisas. Eram templos de consumo e suas vitrines forneciam o conhecimento de moda e civilidade, tanto para os que consumiam como para os que apenas podiam olhar através de seus atrativos mostruários. Eram lugares de fantasmagorias, ou seja, de recursos que alimentavam a imaginação na qual a magia fazia parte do cotidiano. Criavam-se fetiches em torno das mercadorias, que se tornavam capazes de ter uma “alma”, áurea e poder, aguçando o desejo do consumo.

Além das passagens, as exposições universais e os panoramas marcavam outros importantes pontos de novidade e progresso. As exposições eram organizadas para mostrar as últimas tecnologias de seus países, e com isso, elas relacionavam a arte e a mercadoria. Durante as exposições, os países deveriam mostrar-se como referenciais de potência e progresso. A Torre Eiffel, por exemplo, construída em 1889, em comemoração aos cem anos da Revolução Francesa, foi objeto dessas exposições. Ela foi símbolo de todo progresso francês sendo constituída de ferro e desafiando a gravidade. Já os panoramas, era um artefato ótico que possibilitava ao observador um olhar circular e móvel de paisagens. Era a imitação perfeita da natureza e serviam para criar a ilusão do todo e dar a possibilidade de conhecer o mundo sem estar necessariamente presente.

Dentro desses espaços, assim como em cafés e lugares de má fama, circulava a *flanerie*. O *flâneur* era o homem que utilizava do ócio do seu cotidiano para refletir sobre a cidade e a modernidade funcionando, para Walter Benjamin (1989), como um recurso metodológico de expressão do olhar e podia vestir várias roupagens. Ele imprimia seu espírito nas coisas, percorria a cidade como que ausente e perdido em seus pensamentos ou suas preocupações. Entendido como um homem da multidão, como mercadoria ou como artista, o *flâneur* deveria reconhecer e aprender uma nova percepção, dialogar com o trabalho e o mercado, já que a produção cultural estava ligada a uma nova sociedade de consumo. Ele ao mesmo tempo em que está em casa e na cidade, se aliena nela, pois a “cidade é tão imanente ao *flâneur* que ele pode vê-la como se a visse de longe, longe espacial, que faz de Paris uma cidade estrangeira, longe temporal, que faz da cidade moderna uma cidade antiga”. (ROUANET, 1992, p. 50)

O século XIX foi marcado pelos poetas e pela boemia. Inúmeros artistas sofriam e relutavam para as novas características de sobrevivência de suas obras. Se o mecenato¹ já não era uma prática comum ao sustento do artista, a sua entrada no mercado literário gerava polêmicas. O ingresso de literatos na imprensa mostrava certa profissionalização de escritores ou mercenarismo aos olhos de outros. Em alguns países o Estado ou boas famílias burguesas garantiam alguma renda para os intelectuais. No Brasil era comum aos escritores serem incorporados por instituições públicas a fim de garantir seu sustento, como por exemplo, Machado de Assis. Para os que não possuíam renda familiar ou prestígio por sua produção, seu modo de sustento era mais difícil. O trabalho no jornal era uma possibilidade cada vez maior para o jovem escritor, pois nele existiam espaços para outras abordagens, porém nem sempre privilegiados.

Além das marcas da modernidade expostas acima, no mesmo período novas formas artísticas começam a aparecer interligadas ao mercado, a saber, cinematógrafo, cartazes, romances de folhetim e romances de sensação, e a concepção do que é arte começa a ser repensada.

1.2 A intensificação da vida nervosa

Entre os efeitos da modernidade, um dos conceitos fundamentais é a concepção neurológica modificada no final do século XIX-XX. Dentre os primeiros que iniciaram o estudo, encontramos Georg Simmel (2005), o qual buscou refletir sobre a influência da grande cidade moderna na personalidade e na vida mental dos seus habitantes e as consequências psíquicas frente a essas inovações. A concepção neurológica, segundo o autor, é entendida como um registro da experiência subjetiva caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Nas cidades há uma mutação constante e um ritmo febril. Essa intensificação da vida nervosa foi uma mudança rápida e ininterrupta das impressões interiores e exteriores dos homens. Ao modernizar a estrutura urbana e as relações comerciais essas mudanças atingem o homem em diferentes níveis. Para ele, o problema mais profundo era a tentativa de preservar a autonomia e particularidades do ser frente a todos os

¹ Prática comum desde o Império Romano com o objetivo de incentivar e patrocinar artistas e literatos em sua produção.

mecanismos que o nivelavam à multidão. Com isso, havia dificuldade de fazer valer a própria personalidade nas dimensões da vida na cidade grande.

O que conduz finalmente às mais tendenciosas esquisitices, às extravagâncias específicas da cidade grande, como o exclusivismo, os caprichos, o preciosismo, cujo sentido não está absolutamente no conteúdo de tais comportamentos, mas sim em sua forma de ser diferente, de se destacar e, com isso, de se tornar notado — para muitas naturezas definitivamente o único meio de resguardar para si, mediante o desvio pela consciência dos outros, alguma auto-estima e preencher um lugar na consciência. (SIMMEL, 2013, p. 587)

A metrópole e o dinheiro proporcionavam novas relações ao indivíduo e esse precisava adaptar-se. Na metrópole o indivíduo torna-se multidão, portanto ele precisa aprender a viver em meio aos outros. A partir desse momento, o indivíduo possui maior liberdade em suas ações. Com a esperança de manter sua autenticidade, acaba por produzir as mais variadas extravagâncias, como comentado na citação acima. O dinheiro, segundo o autor, embora liberte os homens das relações pessoais específicas, por seu valor universal, distancia o comprador do produtor, numa relação exclusivamente comercial. Essa característica leva o indivíduo preocupar-se cada vez mais com o custo e suas relações tornam-se cada vez mais impessoais.

Se por um lado a vida torna-se mais fácil à medida que os estímulos e interesses chegam ao indivíduo com tamanha força e facilidade através dos cartazes, das vitrines, dos jornais e do comércio, por outro, ao ter contato com esse excesso de estímulos, a capacidade nervosa promete chegar ao seu limite. A aceleração da velocidade no tempo e no espaço e os estímulos visuais induzem o homem a viver sob muitas pressões, pois devido a facilidade de opções e de consumo dos mais variados gostos e bolsos, cabe a ele tomar decisões sobre as escolhas e seleções do seu determinado ambiente de sociabilidade. Essa variedade de opções faz com que o homem recorra à moda, as revistas e aos seus núcleos de convívio para construir sua personalidade e individualidade.

O habitante da cidade grande, segundo o autor, frente a tantos estímulos criava um órgão protetor contra o desenraizamento que é provocado pelo meio exterior que o ameaça e esse passa a reagir não com ânimo, mas com apreensão. E sua reação é cada vez mais deslocada para o órgão psíquico menos sensível do seu cérebro. Em consequência da intensificação de estímulos nervosos propensos na grande cidade surge o que Simmel (SIMMEL, 2013) denomina como *caráter blasé*, isto é, a incapacidade de reagir aos estímulos nervosos com uma energia que lhe seja adequada. Em seu lugar, aparece a indiferença e consequentemente desvalorização de tudo e de todos, resultado de contrastes extremos a todo o momento, tornando mecânicas e vazias todas as experiências. Um embotamento dos

sentidos frente à distinção das coisas. Para o indivíduo ser capaz de sentir sensações era necessário um estímulo superior àquele que ele estava aprendendo controlar no dia a dia. Eram necessários prazeres que assediavam os nervos para além do que já estavam acostumados.

Como se o desenvolvimento do gênero humano, que se elevou da sensibilidade à razão, retrocedesse, agora estímulo algum parece mais digno de ser fruído que o atijamento dos sentidos e a embriaguez dos nervos... por isso, só se deve ser oferecido aquilo que pode oferecer na superfície e, por isso, reinam os sentidos e não o sentido. (SIMMEL, 2013, p. 40).

A citação de Simmel ilumina a compreensão sobre a elevação dos sentidos pela acentuação das situações vividas. Para o homem de seu tempo o que reina são os sentidos e os estímulos que foram aguçados por toda a experiência urbana e não mais a profundidade das experiências vividas nos ambientes rurais marcados por um tempo próprio e por relações mais arraigadas com a tradição. Embora ele acredite que o homem venha de uma evolução no qual o critério de civilidade é a predominância da razão, a nova realidade não impede que os sentidos tomem conta da própria razão, visto que a intensificação desses estímulos prepondera no entendimento da vida por serem mais fluidos e superficiais. Nesse período as sensibilidades colocam-se à frente da própria razão e o que resta é experimentá-las não apenas como prazer, mas como forma de educar a própria manifestação psíquica frente às novas possibilidades e estímulos.

Em meio a todas essas mudanças que ocorriam e as tecnologias que despontavam, o homem ao passo em que sente medo dessas transformações, simultaneamente é absorvido por uma série de estímulos e aos poucos reage a essa nova forma. Ao sofrer esse superestímulo nervoso gerado pela nova rotina cotidiana acaba por anestesiar esses sentidos. O homem busca frequentemente novas emoções que sejam capazes de despertar e educar suas sensações a partir das novas formas de entretenimento, para superar os choques vividos no cotidiano. O mercado editorial também acompanhou essa mudança e fez parte dela.

O autor Ben Singer (SINGER, 2004) ao analisar a modernidade, o hiperestímulo e o início do sensacionalismo busca compreender através de Simmel, Kracauer e Benjamin as mudanças no homem moderno. Para ele a modernidade é fruto de uma série de transformações, a saber, moral e política, em que encontramos novas estratégias de superar o desapego de um mundo pós-sagrado e pós-feudal, isto é, o processo de desencantamento com o mundo iniciado por René Descartes e pelas inovações na ciência. Também foi percebida a mudança pela via socioeconômica dada às novas tecnologias que apareceram como a

industrialização, urbanização e rápido crescimento populacional. Uma das concepções de modernidade, segundo o autor, é a neurológica e cognitiva. A mudança neurológica foi feita através de choques físicos e perceptivos do ambiente urbano e teria causado um aumento radical na estimulação nervosa e no visco corporal, mudando assim a estrutura da experiência. Transformações de uma sociedade pré-moderna de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de choque e desequilíbrio.

Para o autor existe um excesso de estímulos ocasionados por vários fatores que compõem a modernidade. A modernidade das primeiras décadas do século XX são observadas a concentração populacional proporcionada pelo fenômeno urbano e a aglomeração de mão de obra necessária às indústrias, o aumento do fluxo de veículos motorizados substituindo em parte os veículos à tração animal, a multiplicação de propaganda nas fachadas e nos bondes, a eletricidade e tantas outras novidades vindas das inovações tecnológicas levam o homem ao hiperestímulo. Essas inovações eram até então desconhecidas para o homem e refletia, em senso comum, o perigo e o medo do novo, passando a reconhecer na vida urbana o caótico e a superficialidade.

Surgem mudanças vertiginosas dos cenários e dos comportamentos, com os novos recursos técnicos, que por suas características, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam. Essas escalas potenciais e velocidades envolvidas nos novos equipamentos e instalações excedem em absoluto as proporções e as limitadas possibilidades de percepção, força e deslocamento do corpo humano. (SEVCENKO, 1998, p. 516). A cidade era inundada de novos estímulos sensoriais. Embora a visão prevaleça sobre os outros sentidos, de uma forma geral, exigiram-se outras percepções sensoriais em virtude da introdução de novos estímulos. Com o paladar era possível experimentar as novas bebidas energéticas como o café, o cigarro, chope e o absinto. Neles eram esperados os efeitos de uma vida mais enérgica, assim como a confusão provocada pelas bebidas alcoólicas. Um produto largamente comercializado eram os xaropes, com promessas de verdadeiros milagres para atenuar a dificuldade de viver a vida moderna. Para o olfato, surgiam os perfumes franceses, os cigarros e as intermináveis obras urbanas com sua poeira e sujeira. O tato sofria com a possibilidade de esbarrar em desconhecidos na multidão. A audição era alterada com as buzinas que começaram a povoar a cidade. Para além dessas sensações, a visão foi a que mais sofreu mudanças e precisou adaptar-se a uma nova velocidade de locomoção, à fotografia, ao cinematógrafo e aos inúmeros estímulos de cartazes e propagandas que poluíam a cidade. A percepção de beleza se alterou, bem como o conceito de arte. O próprio estudo da visão já deslocava o poder da percepção para além de uma atividade passiva de olhar. A formação das

imagens através dos olhos era elaborada através de percepções distintas e seleções delas. A visão tornava-se um órgão ativo que era solicitado abundantemente nas ruas, com o observador em deslocamento e perspectivas diversas para o olhar.

Novas práticas de sociabilidade surgiam e marcavam a individualidade e o hiperestímulo. Houve a substituição do uso do rapé, prática de sociabilidade coletiva muito comum até o século XIX, pelo cigarro e charuto, que eram produtos industrializados e de uso individual, portanto “isolar-se na privacidade significava em geral absorver-se no silêncio das próprias reflexões ou, na falta delas, do mero tédio. Era dessa disponibilidade da imaginação que a publicidade carecia, captando-a com truques sensoriais, cativando-as pelas promessas e seduzindo-a pelo desejo” (SEVCENKO, 1998 p. 522). Com o contínuo “mal-estar da vida moderna” que necessitava de estímulos, o mercado das farmácias crescia rapidamente para suprir as carências do uso das ervas medicinais, posto que havia crescentes migrações de famílias rurais, as quais perdiam sua cultura e conhecimento das ervas. Crescia também a “civilização esportiva: prática generalizada de diferentes modalidades de esporte e a generalização de uma ética do ativismo” (SEVCENKO, 1998, p. 568).

Dentre tantos choques sensoriais, existe uma mistura entre uma nostalgia moderna e uma fascinação pelo terrível. Nesse momento surgem e se multiplicam inúmeras reportagens sensacionalistas que narram sempre de forma dramática e fantástica as tragédias do cotidiano como, por exemplo, atropelamento de bondes, mortes por maquinários entre outros. Também surgem grandes eventos onde a adrenalina é testada em seu limite, como por exemplo, os globos da morte. Esses novos entretenimentos eram uma forma de contrapartida estética das transformações radicais nas quais experimentavam excitação superficial e estimulação sensorial que se assemelhava a nova experiência urbana. Uma nova paisagem do assédio comercial eram os cartuns, com temas como o trânsito, os riscos do bonde elétrico e as mortes de pedestres entre outros. As vítimas eram as mais diversificadas, poderiam ser operários que se arriscavam no novo maquinário, poderiam expor a fragilidade de mulheres e crianças sozinhas ou qualquer homem que não estivessem atentos o suficiente a velocidade da modernidade.

Todas essas marcas do sensacionalismo moderno eram, segundo Ben Singer (SINGER, 2004), uma hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno. Nesses espaços mostravam-se todas as alterações – visual, auditivo, tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. Esse sensacionalismo popular compensou e imitou a vida frenética moderna. O assédio comercial como um tipo de estímulo terrível e agressivo, comunica uma ansiedade com relação à periculosidade da vida na cidade moderna.

O sensacionalismo grotesco vendia jornais “mas elas (as notícias sensacionalistas) eram mais do que simples manifestações de curiosidade mórbida e oportunismo econômico” (SINGER, 2004, p. 106), pois “a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (SINGER, 2004, p. 106).

Ao introduzirem o tema da modernidade, Leo Charney e Vanessa Schwartz, na introdução a seu livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, entendem modernidade como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais. Essa modernidade é sentida através das inovações como telégrafo, telefone, estrada de ferro, automóvel, fotografia e cinema. A percepção da vida moderna tornou-se instável e a literatura panorâmica, a fotografia e o cinema foram dispositivos que tentaram fixar distrações fugazes e sensações evanescentes, identificando momentos isolados da experiência presente. O surgimento de uma cultura urbana metropolitana com novas formas de entretenimento e lazer, assim como uma cultura comercial e estimulante aos desejos do consumidor se transformaram em formas de diversão.

Os cartazes, por exemplo, como mostra Marcus Verhagem (VERHAGEM, 2004) se tornaram importantes atrativos de publicidade junto da imprensa. Era inicialmente uma ferramenta tosca de propaganda confeccionada sem imagem e em preto e branco. Seu material foi sendo sofisticado e largamente usado, tornando status de obras de arte ou pelo menos decoração nos interiores dos lares. O tema explorado nesses cartazes era a alegria, a diversão e a sensualidade da mulher nas quais se explorava a antecipação dos prazeres do consumo. Eram vistos com muita desconfiança, estimulando a vaidade do homem e incitando os seus sentidos (VERHAGEM, 2004, p. 131). Essas são características bastante marcantes das impressões desse tempo em que as sensibilidades eram estimuladas em objetos diferentes e o crescente anonimato das massas, das grandes concentrações urbanas onde as pessoas perdiam cada vez mais o controle dessas áreas. Os cartazes foram cruciais para o sucesso da propaganda de casas de show e entretenimento, informando o público da variedade de programas e criando uma impressão de luxo, quase sempre revestida de uma insinuação de permissividade sexual. (VERHAGEM, 2004, p. 132). O cartaz era um símbolo da sociedade industrial moderna, pois refletia o ritmo frenético da vida urbana, já que o cartaz era fugaz e tinha o caráter de apresentação de repertórios semanais ou mensais. E ainda representava um monte de informações que os moradores deveriam assimilar e logo depois esquecer.

Outro fator de grande mudança na percepção foi o cinematógrafo. A fotografia tinha o poder de capturar/ fixar o movimento e dinamizar a reprodução com muito mais velocidade,

assim como as impressões das folhas do jornal. Ele foi, segundo Maria Rosaria Fabris (FABRIS, 1994), invenção inovadora que através dos críticos da época pode-se perceber seu caráter de ampla penetração, de formadora de opinião e de propagador de ideias. Era exaltado por sua capacidade educativa e civilizadora na formação de uma nova mentalidade.

Herdeiro da fotografia, filho da eletricidade, intimamente aparentado com o jornal de realidades distantes entre si, subvertendo a noção corrente de tempo e de espaço (apud SEVCENKO, 1998, p. 92).

É o cinema o maior instrumento revolucionário. Walter Benjamin (1998) valoriza-o pela sua forma, pois ele permite a experiência da nova percepção do tempo e do novo ritmo irregular. Nele também é possibilitada a vivência da descontinuidade formada por aquela seleção de imagens e recortes temporais produzidos no cinema. Ele torna-se um instrumento de exercício prático, no qual o espectador irá produzir sínteses e sensações proporcionadas pelas imagens e não apenas a contemplação de outrora.

Os cartazes, o cinematógrafo e as reportagens sensacionalistas faziam parte de uma incipiente cultura de massa que ia se constituindo, democratizando o espetáculo e ampliando seu público, assim como a adaptação a eles. Compunham uma contínua série de imagens que alteravam a percepção do olhar, criando uma nova intensidade de estimulação sensorial, acostumando seus moradores ao ambiente caótico e abarrotado, que por sua vez procuravam novas experiências que os levassem à sensações nunca antes experimentadas. O romance de sensação fazia parte desses mecanismos que levavam a sensibilidade humana a certos estímulos. Confeccionados com imagens que chamassem a atenção e com tragédias típicas de um jornalismo sensacionalista, levavam os leitores a experimentar esses hiperestímulos com histórias fantásticas, mas possíveis de acontecer em certas medida.

1.3 A modernidade no Rio de Janeiro: uma apropriação particular

A virada do século XIX para o século XX foi marcada por inúmeras transformações no Brasil. No decorrer do século XIX, o país sofreu mudanças políticas, sociais e econômicas como, por exemplo, o fim da escravidão, a instauração da República e a formação de centros urbanos. Todos esses processos alteravam significativamente a paisagem e as relações de poder. No Rio de Janeiro as transformações eram ainda mais radicais. Desde o início do

século XIX com a adaptação espacial e de costumes provocados pela vinda da corte e posteriormente por se tornar capital do Brasil e sede da corte da coroa portuguesa, uma nova dinâmica de sociabilidade e cultura é estabelecida em um território ainda colonial. A cidade colonial foi marcada pela escravidão e ruralização promovidos pela prática agro-exportadora e pelos latifúndios, porém ao adquirirem novo e importante papel político-administrativo, o Rio começava um processo de adaptação espacial, na qual mudava radicalmente sua estrutura de cidade. Já em 1822, ele se tornava a capital do Império de um Brasil independente e marcado por um esforço de unidade territorial. Finalmente em 1888, a abolição da escravatura trouxe uma nova dinâmica de liberdade para um enorme contingente negro aglomerado no Rio de Janeiro, devido ao longo processo de atividade nas lavouras canavieiras e atividades comerciais nos centros urbanos. Por fim, a partir de 1889, com a instauração da República todo o projeto de ordem e progresso baseados no modelo europeu, especialmente parisiense, começa a ser instalado. Concomitante a uma nova ordem política advinha um capital simbólico² marcado pelo entusiasmo no progresso e na expectativa do futuro.

A cidade do Rio de Janeiro era vista como uma cidade-modelo e concentrava características legitimadoras e opressoras para todo o país. Era legitimadora por ser a capital cultural e política do país ao mesmo tempo em que nela se concentrava grande parte do poder de controle da cidade que deveria apresentar-se como modelo. Apresentada como a metonímia do Brasil e vitrine para o mundo, ela certamente não representava a realidade do país, ainda que houvesse um esforço pela ordem e pelo progresso, sendo provida de experiências singulares e concentração de poder político e cultural. É a formação da capitalidade³ no Rio de Janeiro, feita pela soma de diversos fatores singulares como: relativa liberdade de ação dos seus súditos; diminuta ação do Estado; participação ativa de diversos setores da sociedade; caráter empreendedor dos comerciantes da urbe e vocação portuária. Para o Rio, migravam todos os intelectuais e artistas que quisessem prestígio. Assim a cidade concentrava uma gama de intelectuais, artistas e funcionários públicos oriundos de todo país, pois ela passa a ditar as novas modas e comportamentos, sistemas de valores, modo de vida, sensibilidade e estado de espírito.

² Conceito elaborado por Pierre Bourdieu (2013) sobre uma medida de prestígio e ideias que determinada pessoa ou instituição carrega em si.

³ Entendemos capitalidade, segundo André Azevedo, como uma esfera simbólica de características fortemente cosmopolitas na qual a cidade é tida como espaço de consagração dos acontecimentos políticos e culturais de determinada região ou país.

Na cidade do Rio concentrava a elite carioca configurada desde a vinda da corte portuguesa em 1808 que absorvia o caráter civilizatório europeu e inspirava as demais. Formados pelas famílias da elite colonial e parte da corte portuguesa, elas mantinham fortes laços com as civilizações europeias, a título de exemplo, a grande parte da juventude completava, em algum momento, seus estudos nas universidades estrangeiras. No mesmo período, demandas de escravos fugidos, libertos e posteriormente livres invadiam a cidade em busca de melhores condições de vida. Esses escravos, assim como imigrantes pobres portugueses e posteriormente de várias regiões da Europa, se instalavam em cortiços e nos arredores da cidade. O adensamento populacional no centro do Rio foi provocado pela concentração de atividade na região devido às demandas do porto, até então o terceiro mais importante da América; a dificuldade de opções e qualidade dos transportes que deveriam ligar essas zonas aos subúrbios e a baixa remuneração da mão-de-obra pouco qualificada que obrigava o trabalhador a ficar perto de seu ambiente de trabalho. Além da zona portuária, o centro do Rio também era a zona dos mais variados tipos de comércio, tanto as lojas de luxo quanto os comerciantes ambulantes.

Desse modo a cidade crescia como modelo civilizatório ao mesmo tempo como espaços desorganizados e marginalizados. Podemos pensar o Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX como uma cidade fragmentada, transpassada pelo passado e pelo ideal de futuro. Pensar em uma cidade que nasceu colônia, prosperou até sede de um Império e finalmente uma capital republicana. A mesma cidade que durante séculos de colonização possuiu um porto com considerada autonomia, de tradição cosmopolita, em que desembarcavam escravos, mercadorias de luxo e ideias. Ao tornar-se sede republicana, as suas concepções de progresso e civilidade tomavam conta do imaginário carioca e inspiração para o Brasil, e a cidade experimentava o fenômeno urbano e suas consequências. Passava por uma dolorosa e desejável modernidade e o aumento da velocidade do tempo e da informação alterava significativamente a vida de seus moradores.

A passagem por essas transformações é percebida em projetos de reforma do Rio de Janeiro. Neste início do século XX há um grande projeto de modernização acentuado pelo discurso cientificista e conseqüentemente higienista. No mesmo espaço em que habitava a elite carioca e a classe média, também era o espaço de cortiços e morros favelizados. O cortiço, como problema de controle social e de condição de higiene, foi discutido amplamente na Câmara Municipal e foi um importante foco de intervenção da junta higienista pública, caracterizando uma forte repressão para com essas habitações coletivas, como aponta Sidney Chalhoub (CHALHOUB, 1992). O autor aponta os problemas sociais que estavam envolvidos

na questão do cortiço, como a questão do negro, dos imigrantes, da vizinhança elitizada que não gostava da presença da pobreza. As denominadas “classes pobres” eram constantemente vigiadas e relacionadas as “classe perigosa” visto que nela se concentrava o principal reduto de marginalização, prostituição e violência. As formas de evitar essa confusão pelas camadas populares era definir-se como trabalhador, já que a vadiagem era logo associada à malandragem, assim como A furtos e roubos. Embora todas as classes se misturassem no centro urbano, a pobreza era vista e sentida nos guetos mal iluminados ou onde a eletricidade ainda não chegara, um pouco mais afastados dos grandes bulevares ou avenidas principais. Sidney Chalhoub aponta que toda a história de “cientificidade”, de neutralidade nas decisões administrativas, traz sempre a violência contra a cidadania. O fato da expulsão dos pobres e cortiços do centro da cidade, movido por interesses no controle social, principalmente no que diz respeito ao negro, nos projetos urbanísticos de valorização dessas áreas, não resultou em melhoria significativa nas condições de moradia e salubridade da população pobre do Rio.

O fenômeno da escravidão e a ausência de maior regulamentação propiciaram a cultura da malandragem, que consiste no ato de jogar com as circunstâncias, pois “o malandro é aquele que percebe, de maneira arguta, que as leis, normas, moral e ética do homem branco livre foram feitas em causa própria, não tendo em vista o conjunto da sociedade” (AZEVEDO, 2010). Outro elemento comum à cultura carioca é a ideia que seus governantes não são capazes de enganar os cariocas que assumem a consciência de serem explorados com alguma margem de aceitação. Caso o contrário, o confronto é marcado de forma direta, através de revoltas como, por exemplo, a revolta da vacina ou a Revolta do Vintém⁴. (AZEVEDO, 2010).

A Cidade do Rio passava por processo de modernização assim como as outras grandes cidades do mundo. Ainda que diferente de Paris - considerada como capital do século XIX devido a sua influência como sinônimo de modernidade e civilização, a concretização do ideal de cidade moderna e servia como fonte de inspiração de um material “exportável” – o Rio experimentava uma modernidade própria, marcada por permanências de seu período colonial. Como toda grande cidade, era produtora de vícios, de amplos centros de consumo, de aglomerado de boêmios e marcada pela criminalidade. Elementos não faltam para aproximar as modernizações do Rio ao das grandes cidades, mas a modernidade estava longe de ser a mesma. O mais moderno e sofisticado que chegava ao Rio era destinado para as elites. Nas

⁴ Revoltas populares no Rio de Janeiro desencadeadas pelo aumento da passagem e a intervenção do Estado que privava essas classes de melhor esclarecimento dessas intervenções.

ruas da cidade habitavam grandes damas e ex-escravos, lindas confeitarias e ambulantes. Subindo alguns morros pobres, o morador já tinha a sensação de estar em outro ambiente, na roça ou na periferia, ainda que perto do centro, reformado e pensado como passeio público.

As transformações urbanas do Rio marcavam a passagem de sua situação colonial para uma situação moderna. Mesmo que politicamente o Brasil não carregasse o título de colônia, a sua cidade era predominantemente colonial, ou seja, era constituída de ruelas e ruas desorganizadas, quintais, plantações e matadouros no centro da cidade além de todo o comércio irregular. A cidade do Rio precisava afastar as marcas do colonial e deveria adaptar-se ao plano civilizatório e moderno das grandes metrópoles de sua época. As reformas também indicavam uma necessidade de dar conta da complexidade cada vez maior da cidade que aumentavam sua densidade populacional, assim como o fluxo de mercadorias. Embora o aumento de atividade comercial crescesse rapidamente no centro do Rio, os trabalhadores urbanos não eram incluídos nas mudanças propostas, que era uma forma de dominação assumida pelo Estado (EDMILSON, 2009 p. 87). Mesmo que não fossem incluídos, a sua presença continuava nas ruas, por meio do crescimento de ambulantes na área central da cidade, como forma de produzir alguma riqueza (EDMILSON, 2009, p. 93).

A violência e o índice de criminalidade aumentavam, ganhando relevo no cotidiano da cidade. A polícia tinha uma função intermediária entre a população urbana e o governo. Ela era a força que instrumentalizava todas as ações coercitivas em relação ao pobre. Seu papel torna-se tão importante que a instituição passa por uma série de reformas internas para também se modernizar, incorporando os princípios civilizatórios e trazendo práticas de tipologias criminalistas que já eram comuns as grandes metrópoles.

Novos bairros residenciais surgiam e marcavam um primeiro movimento de setorização de renda. Enquanto as classes mais altas caminhavam em direção ao distinto bairro de Botafogo e seus arredores, as classes baixas se deslocavam para os bairros residências periféricos, que ainda guardavam traços de uma cultural rural ainda muito presente na memória de seus moradores, ou se alocavam nas favelas ou cortiços da periferia do centro do Rio. O centro da cidade era o lugar do barulho e da multidão, o espaço onde todas essas classes se esbarravam e conviviam. Toda essa movimentação de pobres e ricos aumentava o consumo e ampliava as necessidades de abastecimento.

Outro instrumento fundamental foi à imprensa que manifestava opiniões sobre as reformas e mudanças que ocorriam. Ela funcionava como porta-voz da população assim como publicizava as coisas do governo. Enquanto papel de porta-voz, ela denunciava os problemas de abandono das periferias, a falta de policiamento e outros problemas cotidianos da cidade.

Enquanto representação do governo, disseminava as expectativas do progresso. De todo modo ela era responsável por transmitir os valores modernos, a vida literária e a boemia dourada, e possuía uma poderosa capacidade de ser indutor e formador de opinião.

A imprensa neste período também sofrera mudanças significativas. As máquinas se modernizaram e os periódicos tornaram-se mais populares. Existiam variados jornais, elitizados e populares, assim como o surgimento de revistas ilustradas. A imprensa tinha um papel fundamental na formação de opinião da sociedade. Os jornais eram parciais e a propaganda ideológica era bastante presente, existiam diversos embates políticos e brigas declaradas. Durante a década de 1820, circulavam em todo o país cerca de cinquenta e três jornais cuja efemeridade era a marca da maioria, mesmo os efêmeros tiveram importância significativa para a fomentação da cultura política. Os insultos verbais, a inclusão de temas sensacionais e o apelo às formas retóricas são fundamentais para a conquista do público e “com um corpo de redatores marginalizados em relação às instituições imperiais, tornou-se uma alternativa de visibilidade e um espaço de enunciação coletiva de críticas, projetos e reivindicações”. (ALONSO, 2002, p. 279). Os jornais, assim, eram os temas fundamentais das conversas e dos casos que se contavam pela cidade. (BARBOSA, 2010, p. 49).

Os jornais, de maneira geral, tinham uma estrutura de organização semelhante entre si. Em suas primeiras páginas estavam as notícias e os artigos. Nas últimas páginas se encontravam os anúncios e sessões a pedidos (feita por pessoas que pagavam por um número de linhas no jornal para darem alguma notícia, explicação ou opinião particular), os mais populares ou de maior prestígio contavam com muitos anúncios em seus jornais, o que promovia maior rendimento para o jornal. Localizado no rodapé dos jornais, encontravam o folhetim, responsável pelo entretenimento.

Ao tratar da pergunta chave “o papel do jornalismo”, durante a entrevista feita por João do Rio⁵, grande parte dos entrevistados entendem como algo bom e necessário a produção brasileira. Se o livro no Brasil não é produto de primeira necessidade, o jornal era amplamente consumido. Ele ainda é entendido como uma fonte moderna de produção e um espaço de trabalho e modo de sobrevivência. Coelho Neto em resposta a João do Rio entende o jornal como uma oficina, pois “como nunca teve audácia para educar, aceita um trabalho, não pelo gênio do autor, mas sempre de acordo com o agrado do público” (RIO, João do. 2006, p. 49). Ele afirmava que os críticos “recusam compreender a necessidade de um escritor que resolve viver da própria pena” (RIO, João do. 2006, p. 47), isto é, receber salários e

⁵ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

aceitar encomendas de editores e jornais, sendo constantemente desqualificados e chamados de mercenários.

De modo geral a maioria dos escritores tiveram participações no jornal, pois além de dar visibilidade ao escritor frente ao grande público, o retorno financeiro era mais frequente e melhor. Muitos romances antes de serem publicados em livros passavam pelo espaço folhetim, localizado no rodapé dos jornais, onde se publicavam uma variedade de temas destinados ao entretenimento como curiosidades, receitas culinária, poesias e romances ficcionais, isso lhes dava popularidade e legitimação. Publicar no Brasil era algo realmente difícil, muitos escritores, como Coelho Neto, publicavam em Portugal para depois desembocar no Brasil. Outros chegavam a entregar o manuscrito gratuitamente só pelo prazer da obra publicada. O retorno financeiro do jornal era muito mais lucrativo que os livros. Os escritores que insistiam em publicar os livros pelas editoras, o faziam muito mais pelo “lucro de ordem moral” (BROCA, 1960, p. 144).

As grandes tecnologias incorporadas pelas grandes cidades também estiveram presentes no Rio em uma proximidade de tempo assustadora. Se a primeira exibição cinematográfica foi apresentada na França em 1895, no Rio ela era feita um ano depois, em 1896. As encantadoras passagens e lojas de departamento europeias também se encontravam aqui e parte da elite consumia os produtos mais sofisticados. A moda era acompanhada de forma quase simultânea por revistas estrangeiras que desembarcavam na cidade. Os livros e folhetins eram rapidamente traduzidos. Além dos jornais e revistas mundanas, o teatro, preferencialmente estrangeiro, era outra fonte de assimilação. Os novos recursos assim como todo o aparato que desembarcava no Rio inspirava um efeito mágico, a possibilidade de multiplicar o potencial humano e alteração da percepção, assim como a condição do homem comum. (SEVCENKO, 1998, p. 520).

A rua seria um espaço de experiência e educação para o homem moderno, pois "ensina-lhe todas as noções, da liberdade à difamação, da alegria e do amor à aspiração de dinheiro" (FABRIS, 2000, p. 16). O maior símbolo das reformas urbanas, a Avenida Central, externalizava o estado de espírito eufórico e confiante dos moradores da cidade, já que "a grande avenida é símbolo e realidade ao mesmo tempo. Nela condensa-se as forças do progresso. Ela é a grande vitrine de um novo modo de vida material e intelectual, representado pelo espetáculo da mercadoria-fetiche" (FABRIS, 2000, p. 16). Um dos principais objetivos das transformações era potencializar o fluxo de mercadorias com a reforma radical do porto e seus espaços de escoamento. Essas reformas tinham como pano de fundo todo um projeto simbólico de regeneração que levava em conta a modernização dos

espaços urbanos, o embelezamento da cidade, o saneamento e o projeto higienista, modificando costumes arraigados às classes populares. Entre elas a proibição do comércio ambulante e festas populares, a proibição de andar descalço ou descamisado, hábitos comuns à população pobre.

O problema do descompasso em relação à modernidade mundial encontrava-se nas epidemias e sujeiras comuns ao Brasil. O sonho da modernização trazia o desejo do cosmopolitismo, mas essa modernidade, que parecia composta de fantasia e sonhos com miragens mirabolantes, com consumo de produtos tecnológicos, as reformas e demolições, era real. Havia um descompasso entre os discursos de modernização, que se diziam para todos, e quem dela realmente poderia usufruir. Em um projeto de arquitetura estética qualificada eram construídos monumentos de representação cultural, a exemplo, teatros e a Escola Nacional de Belas Artes, mas não se investia equiparadamente nas habitações populares. Outra expectativa relacionada às construções era uma educação através do olhar, pois as grandiosas obras deveriam despertar o gosto estético além do habitual frenesi propiciado pelo processo de destruição/ construção. A reforma era vista como fachada, devido a superficial transformação dos hábitos e percepções constituídas por uma mudança espacial e tecnológica, que “desperta uma profunda reflexão sobre o culto das aparências, da qual resulta uma interessante justaposição entre o homem contemporâneo e o fenômeno da publicidade” (FABRIS, 2000, p. 31). Tema constante na literatura é a paisagem urbana moldada pelo artifício.

Todos esses bens de consumo chegavam ao Rio, sugerindo progresso e modernidade que somados a modernização espacial e às reformas e tecnologias, eram vistos como um conjunto, causando a sensação de que o Rio alcançava a modernidade. A autora Sandra Pesavento ao utilizar a “metáfora do espelho” como chave de interpretação para a modernidade no Rio de Janeiro entende que “essas sensações faziam com que o imaginário da modernidade predominasse sobre o real, ou seja, os fragmentos modernos assumiam de tal maneira sua dimensão simbólica que exortavam toda a sua realidade de país colonial, escravista e mestiça”. (PESAVENTO, 1999, p. 161) e ainda que a “representação sensorial de algo que existe, traduz lógicas de percepção que passam pelos caminhos do imaginário” (PESAVENTO, 1999, p. 257). Os problemas que suscitam o imaginário em relação ao real estão ligados ao fato de a modernidade ter sido instalada no Brasil, de forma a não enfrentar um passado colonial – no qual não foi solucionado o problema da questão agrária – e a permanente dificuldade de incorporação dos ex-escravos no mercado de trabalho. É importante considerar, como propõe a autora, que as representações não devem ser

consideradas necessariamente falsas, pois traduzem formas de sentir, pensar e ver a realidade. (PESAVENTO, 1999, p.162)

Brito Broca (1960), em sua análise sobre o Rio de Janeiro de 1900, entende que o período foi marcado por uma grande euforia dessa aspiração civilizatória. Nessa primeira década a cidade vivia relativa paz e eram feitas reformas que mudavam profundamente a estrutura urbana promovendo novos espaços de sociabilidade como os teatros, as livrarias e cabarés. A cidade foi invadida por uma febre de mundanismo, de festas, o automóvel chegava com seus três quilômetros por hora nas novas e largas avenidas. Os requintes civilizatórios concentravam-se na parte urbana da metrópole, empurrando para o subúrbio o que existia de pastoril e atrasado.

Segundo Brito Broca, em 1900, as gerações de 89 já haviam se aburguesado. A nova geração já não compreendia a atitude do artista morrendo de fome, "fazendo uma própria vitória de seu desajustamento no ambiente social" (BROCA, 1960, p. 7). O autor aponta como movimentos decisivos para essa decadência da boemia as transformações na cidade promovidas pelas reformas que a partir de então começaram a perder seu caráter semiprovinciano, descentralizando os lugares comuns de encontros. Outro ponto crucial foi a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1986 nas quais novos padrões de comportamento e sociabilidade eram exigidos e os escritores que não se adaptassem acabavam excluídos do meio de prestígio. As boemias do café transformavam-se nas boemias dos salões. Segundo o autor, no período de virada do século havia uma preponderância, entre muitos escritores, principalmente os da nova geração, da vida literária, suas sociabilidades e comportamentos em prol da própria literatura, da sua produção artística.

Em 1908 João do Rio lança um questionário também sobre o momento literário no Brasil. Através de seu amigo Medeiros e Albuquerque, na qual observando uma tendência de outros países sobre esse estudo, propõe um questionário que deve ser respondido pelos grandes autores e críticos literários da época. Dos trinta e cinco autores que responderam ao questionário, parte da influência moderna está em Flaubert e Maupassant, assim como uma profunda referência religiosa, parte da criação deles assim como a educação vinda de membros da igreja. Muitos escritores ainda lembram-se da mistura brasileira na qual as magias do sertão e dos caboclos influenciaram (BROCA, 1960). No Brasil era chique ignorar sua terra e sonhar com Paris, um fluxo contínuo entre Brasil e França e o desejo contínuo de retornar ao ideal de civilização:

“A obra de Zola, de Maupassant, de Verlaine e de Rimbaud, dos naturalistas, dos simbolistas, dos impressionistas, de toda uma plêiade magnífica de intelectuais e artistas, projetando pelo mundo o livro *Francês*, a moda francesa, o gosto Frances; e *Paris* ditando figurinos e fórmulas, seduzindo os povos com o feitiço irresistível de uma cortesã, tudo isso constituía uma espécie de desforra, ou pelo menos uma inebriante compensação para o golpe de 1870.” (BROCA, 1960, p. 98).

A atitude dos cariocas era mais de deslumbramento do que de compreensão, “sentia-se Paris geralmente superficial e paisagístico, sem procurar analisá-lo ou compreendê-lo. Tudo ficava à flor da pele, em sensações, visões fugidias e iluminadas, o que não excluía, por vezes, o interesse da reportagem e certa graça autêntica.” (BROCA, 1960, p. 98). Todo o ideário e deslumbramento por Paris gerava certo torpor comum à época. Como dimensão da sensação e ilusão que o ideal parisiense provocava, um sintoma percebido a algumas pessoas era a mitomania, doença caracterizada pelo excesso de mentira e a própria confusão do que é real ou não. Em muitos ilustrados, como por exemplo, José do Patrocínio Filho, já não eram identificados em sua escrita quais os limites entre ficção e realidade, segundo Brito Broca (Broca, 1960).

A partir do exposto, entendemos que a modernidade que chega ao Rio de Janeiro é composta por fragmentos que não completam o todo, mas proporcionam a sua ilusão de participar efetivamente dos benefícios dela, ampliando uma série de contradições que confundem e iludem os moradores, especialmente os mais pobres. Todos os indícios de modernismo e modernização chegam em maior ou menor grau de desenvolvimento na capital do Brasil, promovendo essa ilusão de habitar em uma civilização europeia. Embora esses fragmentos proporcionem uma ilusão de progresso e modernidade na cidade, ela não deve ser entendida como falsa, já que a sensação de modernidade produz reações e conflitos reais aos seus moradores. Eles são proporcionados pelas reformas urbanas, teatros, imprensa, moda, literatura e tecnologias que levam aos moradores a sensação de que finalmente estão em contato com a modernidade e o progresso inspirados no modelo europeu. Mas essa sensação não corresponde plenamente à realidade da cidade, pois não alterou profundamente as suas relações de produção e de vida para a maior parte dos moradores. Para fora das elites e classes mais altas resta um Rio de Janeiro rural, sujo e atrasado, mas que embora faça parte da miserável cidade também pode experimentar através das ruas da cidade a contemplação da modernidade. Ao vivenciarem a modernidade na cidade ao circularem pelo novo espaço urbano também encontram todas as fragilidades da desigualdade social. Receber esses fragmentos modernos fortalece a sensação de uma nova vida de progresso e civilidade como

também expõe uma nova dinâmica de choques e adaptações do espaço urbano em transformação.

Com a chegada dessa modernidade e contradição espacial e espiritual chegam também os problemas relacionados à urbe, a saber, a criminalidade e o controle social. O imaginário da massa leitora insere nessas perspectivas e contradições que estão sujeitas ao fenômeno urbano, criando tensões e desejos reprimidos ao mesmo tempo em que liberados pelo consumo artístico. A criminalidade, os códigos de comportamento e as expectativas modernas vivenciadas no cotidiano das ruas do Rio ganham espaço nos períodos de lazer e entretenimento. Os moradores buscavam sentir as novas sensações no seu cotidiano assim como os leitores que encontrassem essa palavra, logo reconheceriam que num romance encontram fortes emoções. Tanto a palavra sensação como sentidos e nervos eram usualmente citados, pois expressavam os choques e estímulos que os moradores das grandes cidades passavam em seu cotidiano experimentando a modernidade de forma intensa.

2 DOS ROMANCES POPULARES: O ROMANCE DE SENSAÇÃO

As últimas décadas do século XIX e o início do século XX testemunharam a publicação de inúmeros livros destinados às camadas mais populares. Eram, em sua maioria, brochuras de enredo fantasioso ou mirabolante que acabaram por favorecer um aquecimento do mercado editorial brasileiro no período. Essas publicações representavam uma continuidade dos folhetins publicados pela imprensa desde, pelo menos, a metade dos oitocentos (EL FAR, 2004, pp. 114-6). Esse aquecimento levou a uma leve alteração do próprio mercado editorial brasileiro. As obras consideradas clássicas pela crítica da época, e que não raramente recebiam tratamento de luxo em suas edições, passaram a ceder espaço às obras destinadas à população em geral, através dos novos gêneros de entretenimento fácil, satisfação efêmera, curiosidade passageira e informação útil e direta. Essa nova produção facilitada graças às novas tecnologias da imprensa que aumentaram e baratearam as tiragens de jornais e livros, junto ao aumento da tradução, ou seja, da adaptação das obras clássicas, que ampliaram o acesso aos novos leitores e leitores-ouvintes, considerando uma boa parcela de analfabetos, desenvolveu e inovou uma forma literária marcada pela permanência da tradição de coexistência de uma produção popular junto aos canonizados assim como sua integração entre elas.

Dentre estes novos gêneros, podemos destacar os manuais de utilidade prática como, por exemplo, os de comportamentos sociais, de cozinha, de bruxaria, de namorados entre muitos outros. Os livros infantis – que até aquele momento eram raros – também conquistaram espaço e visibilidade, bem como os folhetins que continham pequenos romances a preços bem populares (EL FAR, 2004, pp. 96-97). O suposto subgênero denominado romance de sensação ganhava considerável espaço. O surgimento deste tipo de narrativa ficcional no Brasil teve grande influência de obras inglesas, francesas e portuguesas que foram aqui inicialmente traduzidas e depois produzidas. Parte das obras literárias consideradas clássicas pela crítica literária, produzidas por renomados escritores da época, demorava a ver a segunda edição de sua obra literária, mas alguns títulos, hoje ignorados, alcançavam dezenas de milhares de exemplares das suas edições. (EL FAR, 2004, p. 110).

A partir do tópico seguinte, discutiremos a aproximação entre o surgimento do romance moderno no Ocidente, no século XVIII, e suas características gerais, e sucessivamente sua popularização e adaptações em romances populares. Dentro desse contexto, pode-se observar o crescente aumento do público leitor, principalmente o feminino.

2.1 O gênero romance

O gênero romance só se consagrou no final do século XVIII, e reflete mais plenamente a reorientação individualista e inovadora do ser humano, conforme já discutido no primeiro capítulo. Ele é fiel à experiência individual, a valorização da originalidade e novidade, ao trazer a experiência subjetiva e o ambiente privado nas narrativas.

Segundo Mikhail Bakhtin, as paródias se apresentam como precursoras do romance já que o caráter de autocrítica, nelas contido, é característica do gênero em formação. O romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais, a saber, a forma festiva, o discurso familiar, a profanação. A vida atual, o presente "vulgar", instável e transitório, esta "vida sem começo e sem fim" era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de tudo, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica da criação cômica popular. É justamente nesse gênero que é possível procurar as raízes do romance.

O autor Ian Watt (2007), ao analisar a ascensão do romance no início século XVIII na Inglaterra, busca identificar as condições favoráveis, do ponto de vista literário e social, que beneficiaram escritores ingleses como Defoe, Richardson e Fielding para o surgimento do romance moderno. Para tal análise, o autor busca compreender como um conjunto de fatores relacionados à mudança nas condições sociais do período favoreceu a constituição e o processo de afirmação de um novo gênero literário. Trata-se de uma nova forma de compreender novas questões em um espaço que passava pela industrialização, transformação do espaço urbano e pelo processo de individualização, na Inglaterra do século XVIII. (WATT, 2007, p. 13). Influenciado pelo realismo filosófico, visto que ele possui uma atitude crítica por ser antitradicional, ou seja, contrário aos gêneros clássicos, e inovador, seu método é baseado no estudo da experiência particular e compreende uma mudança na tendência generalizadora do âmbito social e literário para uma tendência particular através da percepção individual da realidade.

A extensão gradual da classe leitora afetou o desenvolvimento da literatura a ela dirigida e o surgimento do romance, bem como o do jornalismo são exemplos dessa mudança incentivaram o crescimento do romance. Muitos observaram que no século XVIII houve um notável e crescente interesse popular pela leitura embora esse número ainda fosse muito limitado se comparado à população local. A dificuldade da expansão desse público refere-se principalmente à dificuldade de instrução e dificuldade econômica. A dificuldade de acesso à

instrução, no sentido de saber ler e escrever, era incerta e oscilante, pois a Inglaterra, mesmo na promissora cidade de Londres, não constituía um sistema educacional convencional, apenas instrução esporádica e irregular proporcionadas por instituições religiosas ou educação domiciliar, com maior frequência em centros urbanos. Além disso, muitas crianças eram retiradas das escolas logo que possuíam capacidade de trabalhar – no caso das indústrias, elas não retornavam às escolas, já que o serviço não dependia de mudanças climáticas; na agricultura só frequentavam-na durante o período de descanso da terra.

Outro fator que contribuía para o alto índice de analfabetismo era a falta de motivação para aprender a habilidade de ler, visto que o acesso à educação era difícil e o aprendizado de leitura e escrita é uma atividade psicológica muito complexa, com exigência constante de treinamento, logo muitas pessoas só investiam quando sua profissão necessitava. Agregado a isso, havia o fato do custo dos livros – se comparados à renda da população – ser muito alto, restando apenas o acesso às camadas mais abastadas. Junto à dificuldade de acesso à instrução, parte da camada da sociedade achava perigoso um maior grau de instrução das classes pobres. E até população mais pobre tinha consciência de que o seu aumento de instrução poderia levar a um maior sofrimento para aguentar o trabalho pesado, bem como um maior nível de instrução poderia distinguir o homem de seus companheiros, mudando a forma de sociabilidade.

Grande parte da massa trabalhadora braçal não tinha tempo, dinheiro ou necessidade de leitura de romances; agregado a isso, soma-se a falta de um espaço adequado, uma vez que as casas eram superlotadas, e a iluminação escassa, pois as velas eram caras. Embora esses fatores contribuíssem para a dificuldade de expansão do público leitor, ainda assim ele crescia. Um sintoma e também estímulo do aumento do público leitor é a formação e expansão de bibliotecas circulantes, as quais facilitavam o acesso, já que funcionava por aluguéis mais palpáveis a realidade desse público, comercializando principalmente romances de ficção. O aumento do acesso ao lazer também contribuiu para essa ampliação, embora seus concorrentes como, por exemplo, a bebida e o teatro, eram mais populares e baratos na Inglaterra do século XVIII. E o incentivo à educação era ainda precário e abrangia pouco em relação a população como um todo.

A população, sobretudo a menos instruída apresentava um interesse cada vez maior pelos assuntos laicos, rompendo com a leitura intensiva de temática religiosa, aumentando a variedade de conteúdo (WATT, 2007, p. 48). As novas produções que começavam a surgir destinadas ao povo, como almanaques e a biblioteca azul, aguçavam a produção de novas imagens e informações que antes lhe eram negadas. Os almanaques se organizavam como um

conjunto de saberes que davam conselhos práticos para a vida cotidiana. “Os romances da “Bibliothèque Bleu” e a modesta ciência dos almanaques fez certamente muito mais pela elevação cultural das massas dos séculos XVII e XVIII que toda a organização da cultura oficial” (MARTÍN-BARBEIRO, 2003, p. 163).

O principal público era o feminino, que concentrava suas atividades dentro do lar e em alguns afazeres domésticos. Esse nicho formava amplas camadas média e alta de mulheres mais ociosas, enquanto à classe mais baixa restava a profissão de costureira, criada e prostituta. Para as outras classes o casamento era a melhor e quase exclusiva possibilidade de mercado. Grandes debates da época concentravam-se sobre o tema casamento com ou sem amor. A diminuição da jornada doméstica de trabalho e a diminuição do campo de trabalho feminino, na produção de pão, cerveja e velas, por exemplo, aumenta seu tempo ocioso. Entretanto, a mulher não tinha acesso às mesmas possibilidades de lazer que o homem, logo, restava-as como passatempo a leitura de livros. A leitura dos romances, por ser mais rápida e exigir menos esforço de entendimento, levava as pessoas buscarem essas obras como forma de prazer, pois o jornal e o romance “estimulam um tipo de hábito de leitura rápida, desatenta, quase inconsciente” (WATT, 2007, p. 45).

A mulher teve papel fundamental no processo de consolidação e formação do romance atuando como leitora, autora ou protagonista dos novos romances. Com a ascensão da burguesia, uma das transformações ocorridas foi a nova concepção de casamento diferente da aristocracia – cujo casamento e o amor eram instâncias dissociadas. Nesse momento de passagem da família patriarcal para a conjugal e valorização da fidelidade e da castidade da mulher, por ser ela a legitimadora da hereditariedade sanguínea, o amor torna-se elemento de importância. Próprios da ideologia do amor romântico, os romances passaram a exercer papel fundamental na educação das jovens “inculcando princípios, reforçando atitudes desejáveis e realçando a virtude como a principal qualidade a que elas deveriam aspirar” (VASCONCELOS, 2007, p. 128). Papel central na construção do gênero, o romance, como afirma Ian Watt, levava à mulher a prescrição de conduta desejável com recato e sensibilidade do coração, em contraposição às ideias de “libertinismo” e “licenciosidade”.

A literatura tradicional, assim como suas convenções formais, a citar, o uso de regras bem delineadas, facilitava a crítica literária, diferentemente do estudo do romance, que se caracteriza por dificuldades particulares por ser o único gênero inacabado e ainda por se constituir como afirma Mikhail Bakhtin. Esse é único gênero a estar adaptado a nova forma de percepção pela leitura individual e silenciosa e responder as questões de sua contemporaneidade. Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da

inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no rebaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida (BAKHTIN, 1988, p. 427).

Outro fator que mudou e rompeu com as antigas formas literárias foi o declínio do mecenas, grupo privilegiado economicamente que financiava e investia na arte de maneira geral, transformando a relação entre o escritor e a produção artística, com a introdução dos livreiros, editores e agentes desse novo mercado que abria. Os livreiros tinham grande poder de influência sobre os autores e o público, embora tivesse pouco ou nenhum papel na promoção e surgimento do romance. Eles direcionaram a construção do romance de acordo com a demanda do mercado, dando maior independência aos escritores. Há o aumento das descrições e explicações no romance, pois o autor passava a escrever de maneira mais explícita, ajudando a interpretação dos leitores menos instruídos. O aumento, rapidez e volume de produção oferece melhor remuneração ao escritor, por conseguinte há o favorecimento da escrita em prosa em detrimento do verso.

Como o romance moderno recusa essas convenções, bem como a mitologia, lenda, heróis e regras formais pré-estabelecidas, maior era o esforço de defini-lo, quanto mais essa forma ganhava espaço e público. Clara Reeve (apud Vasconcelos, 2007, p. 5), ao tentar definir a forma romance e assim se desvencilhar da antiga, propõe a definição a seguir:

O romance é uma narrativa, centrada na vida real, próximo do leitor no tempo e no espaço, que tratam de coisas que podem acontecer a qualquer um na vida cotidiana, escrita em linguagem comum, de forma a convencer o leitor de que a história relatada realmente aconteceu e de modo a provocar reações de identificação, fazendo aquele que lê se colocar no lugar do personagem, e com ele sofrer ou se alegrar (apud Vasconcelos, 2007, p. 5).

Segundo a definição de Clara Reeve, o romance é uma narrativa, forma fundamental dada ao seu extenso recurso de estratégias de efeitos morais e sociais. Esse recurso nos fornece uma série de efeitos que serão usados largamente na produção dos romances, a saber: os discursos que possibilitam expressar diferentes versões da mesma história expondo determinados pontos de vista assim como focalizar determinado personagem; podem-se utilizar diferentes linguagens; pode-se fazer tanto uma narração onisciente, na terceira pessoa, dando-lhe a impressão que o mundo é compreensível ou ainda uma narração limitada, em primeira pessoa, propondo a imprevisibilidade do que acontece. No que se refere à forma

romance, as características fundamentais são a linguagem referencial, a prosa e a individualização do personagem.

O romance é centrado no realismo e aproxima sua narrativa no tempo e no espaço. A diferença essencial entre a ficção anterior e a obra dos romancistas do início do século XVIII seria a proposta do “realismo” como um método narrativo no qual o romance incorpora a visão circunstancial da vida (WATT, 2007, p. 13). Os prefácios, por exemplo, entendidos como peça de ficção, faziam parte do arsenal de recursos utilizados no romance para a produção do sentimento de verdade. (VASCONCELOS, 2007, p. 89). Ian Watt também observou que, os elementos do romance que se consolida no século XVIII, vão estar presentes no chamado romance popular.

A “combinação de fantasia e realismo formal aplicado às ações e aos sentimentos é a fórmula que explica a força do romance popular: satisfaz as aspirações românticas do leitor num roteiro literário que apresenta um cenário tão completo e um relato tão detalhado das ideias e dos sentimentos que faz parecer verdade literal o que não passa de gratificação irreal dos sonhos do leitor” (WATT, 2007, p. 178).

O autor Ian Watt ao explicitar “a força do romance popular”, ou seja, da popularidade com que o gênero romance ficou consagrado, com êxito e legitimação, conquistando muitos leitores no final do século XVIII. Seu sucesso foi garantido graças à mistura do novo método narrativo, o realismo formal, com o culto ao amor e as explosões sentimentais proporcionando emoção, admiração e interesse aos seus leitores.

2.2 Exploração do gosto da sensibilidade

O romance moderno, segundo Sandra Vasconcelos (2007), fez do amor e da paixão seu grande tema e que, inserido na modernidade, tinha como um dos principais temas o conflito burguês marcado entre o ideal de autodeterminação e as exigências igualmente imperiosas de socialização. Os primeiros romancistas moldavam a tradição sentimental que fizeram fortuna durante todo o século gerando diversos discípulos, com isso mostravam que “em plena era da razão, o sentimento torna-se princípio fundamental, reivindicando os direitos do coração ante o racionalismo e indicando os fermentos de uma mudança no clima mental do período” (VASCONCELOS, 2007, p. 95). “Chamando de “pré-romantismo”, caracterizado como um fenômeno de nova sensibilidade poética, mais íntimas da natureza e com

inclinações religiosas e místicas além de companheiro antitético da ilustração clássica” (VASCONCELOS, 2007, p. 96).

Os sinais do sucesso no romance aumentaram a voga do sentimentalismo que foi amiúde aprimorado. Se o termo “sentimental” tinha inicialmente o sinônimo de reflexão moral, posteriormente tornou-se a reflexão tingida pela emoção. Tudo que exprimia emoção era considerado “sentimentalismo” que na época encontrava clima favorável para o tema e na narração da experiência sensível, segundo Sandra Vasconcelos (VASCONCELOS, 2007).

A sensibilidade estimulada pela leitura também se expressa por meio da linguagem corporal através de uma série de estratégias narrativas como exclamações, reticências, hesitações, pausas e silêncios que comovem o leitor. O romance sentimental tinha tanto uma história de amor quanto uma história de privações e adversidades “porque é por meio delas que o herói ou heroína sentimental pode mostrar sua verdadeira natureza” (VASCONCELOS, 2007, p. 101).

Um dos fatores que permitiram imprimir à ficção uma direção subjetiva e interior foi a carta, que segundo Ian Watt, um costume que ganhou espaço nesse período pelo seu tom mais individualista e intimista. Esse individualismo, marca da sociedade moderna, contribuiu para a ênfase na sociedade privada criando um público interessado na consciência individual e no desenvolvimento do estilo de vida urbano.

O romance sentimental adquire tal êxito que os sucessores dos escritores que experimentavam a técnica passavam a investir prioritariamente nas estratégias de comoção transformando “uma sensibilidade lúcida e verdadeira de um (a dos primeiros romancistas), a sensibilidade descontrolada e falsa, que é da segunda metade do século” (VASCONCELOS, 2007 p. 105). “Transformado em moda literária, o romance sentimental substituiu o exame detido da experiência subjetiva por um sentimentalismo epidérmico que se materializava apenas em sinais exteriores, em mera imitação da verdadeira sensibilidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 108) formando uma religião do sentimento. O abuso do sentimentalismo levou o romance sentimental ao declínio na década de 1770, mas que fizeram herdeiros, como o romance gótico, buscando efeito dramático, sensacional, estranho, maravilhoso (VASCONCELOS, 2007, p. 114), com o objetivo de criar suspense e provocar sensações de temor e surpresa no leitor, explorando as possibilidades emocionais do medo e da angústia. Esse sentimentalismo exagerado era reflexo de uma fuga de consciência diante de problemas profundos na qual a ficção não serviria a uma tomada de consciência mais íntima do conflito e sua superação estética (VASCONCELLOS, 2007, p. 106).

2.3 A importação do romance no Brasil

O século XVIII, segundo Sandra Vasconcelos, o conhecido “século do romance” pode ser dividido, em termos de produção literária, em três blocos geográficos e culturais. São eles: franco-inglês, germânico (receptor em relação ao primeiro bloco e emissor para o mundo escandinavo) e o ítalo-espanhol. Entre os gêneros literários ingleses e franceses, havia uma convivência amigável, frutífera e de contínua fertilização, pois “o romance alimenta o romance”. Dos romances a partir de *Pamela*, inaugurado em 1740, muito se tem trocado e ramificado entre diferentes formas narrativas em território europeu, ainda segundo Sandra Vasconcelos (VASCONCELOS, 2007). Partes correspondentes dos romances pelo continente eram comumente aclimatadas às particularidades de cada país, como imitações, plágios e traduções sem fidelidade, já que o conceito de autoria não era recorrente no período. A exportação do romance inglês para o francês, por exemplo, sofria bruscas modificações a fim de tornar sua leitura mais agradável ao paladar do país em que era recebido, pois “a mão mais pesada dos ingleses e a moralidade mais acentuada de seus romances, foram, dessa forma, atenuadas pela intervenção dos tradutores, num processo de afrancesamento – quase “uma tradução cultural” - comum até o final do século” (VASCONCELOS, 2007, p. 83).

Além do cruzamento literário entre as regiões da Europa esses romances também chegaram ao Brasil, importados inicialmente de Portugal, ainda que sofressem fortes censuras durante período colonial. A facilidade e aumento da entrada do romance europeu foram propiciados principalmente pela fundação da Imprensa Régia em 1808, a suspensão da censura portuguesa em 1821 e a entrada de livreiros franceses no país. No Brasil, a tradução francesa funcionou como mediadora da cultura inglesa.

Os romances que aqui chegavam formavam tanto novos escritores como novos leitores, segundo Roberto Schwarz, “O romance existiu no Brasil antes mesmo do surgimento de romancistas brasileiros” (SCHWARZ, 1988, p. 35) e naturalmente o mesmo padrão foi seguido. Isso resultou na formação de uma imaginação de autores e leitores brasileiros por formas e temas europeus que não tinham o mesmo contexto histórico fixo no nosso país. Junto à importação do romance, vieram as ideias europeias e seus respectivos personagens. Segundo Roberto Schwarz, a forma literária produzida no Brasil era a europeia, embora adaptada com referências locais. Essa junção produziu uma série de inconsistências e contradições não desejadas, segundo o autor, gerando problemas estéticos no romance. A temática do romance se desenvolve em dois pontos, a princípio contraditórios: uma tentativa

de copiar ideias liberais e modas europeias, importando personagens romanescos, como donzelas e viscondessas, que faziam parte do imaginário europeu ao mesmo tempo em que se retratava uma sociabilidade calcada, mesmo que discretamente, no “favor”.

No final do século XIX, a metade da população do Rio de Janeiro já não era considerada analfabeta, segundo o censo de 1890 (EL FAR, 2004, p. 13). Embora não se possa confiar plenamente na veracidade do censo e entendendo que essa não é – em absoluto – a realidade do Brasil, é importante levar em conta que na capital existia um importante número de leitores e leitores-ouvintes além de uma rede de livrarias e comércios relacionados a livros, além de pirataria e vendedores ambulantes. Todos esses recursos facilitavam o acesso à leitura e posteriormente a produção de romances que, quando escritos por autores brasileiros, sofreram diversas influências, aclimações e contradições na tradução e posteriormente produção do romance.

Parte de romances estrangeiros escritos por autores considerados menores eram lidos em tradução, ou não, e fazia parte da formação letrada e cultural da população brasileira e seus futuros escritores, como no caso de José de Alencar, que nunca se negou a revelar essa influência, ainda que mal vista pela cúpula literária. O primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, foi escrito em 1843, anos depois da entrada do primeiro folhetim no Brasil, *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas em 1839, isso nos mostra que no momento de produção de uma literatura nacional, os escritores já tinham contato com o folhetim. Durante o século XIX, os romances, assim como romances-folhetins chegavam ao Brasil de forma intensa, muitas vezes traduzidos e exportados quase instantaneamente da própria produção europeia. A obra *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, por exemplo, era publicado no Brasil em folhetim de forma seriada quase no mesmo período que era publicado na França. Esses romances invadiram o Brasil no decorrer do século XIX e continuou, ainda que a produção literária brasileira se desenvolvesse.

Ainda que os primeiros romances folhetins fossem também trazidos da Europa, poderíamos considerar, segundo Ilana Heineberg, que os romances folhetins publicados no jornal eram como falsos folhetins estrangeiros que, embora traduzido por narradores brasileiros com identidades nacionais ou estrangeiras, ao traduzir tais romances, na realidade, as obras funcionavam mais como uma adaptação, inspirada pelo texto original, mas produzindo um texto segundo. (HEINEBERG, 2008).

O folhetim, gênero considerado menor, serviu de influência para a construção do romance nacional e na disseminação do hábito de leitura. Muitos autores, considerados canônicos como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Aluísio de Azevedo,

publicaram em folhetim, embora nem todos empregassem as características folhetinescas de forma efetiva, ou seja, na forma e estratégias do folhetim⁶. A não adoção plena e total dessas características, feita pelos escritores brasileiros, mostram um espaço de experimentação onde absorviam ou não essas características, de acordo com suas escolhas estéticas, que eram diversas. Muitas ficções brasileiras se auto intitularam folhetim, embora poucos escreveram romances folhetins de fato que, segundo Marlyse Meyer, o que aqui melhor se desenvolveu foram as paródias e o cômico. Essa influência fez que, mesmo que a produção nacional superasse o gênero folhetinesco, foram adotadas algumas de suas características, tendo papel preponderante na gênese do nosso romance.

Ainda que os romancistas desprezassem o gênero popular, para manter a atenção do leitor, acabaram influenciados pelo gênero. Do romance folhetim se originaram as principais características e influências da técnica do romance “oficial” no Brasil, pois proporcionou aos autores já conhecidos/consagrados um espaço de diálogo com os leitores, como também um espaço de experimentação de romancistas-aprendizes, ou seja, os novos escritores, ainda em formação, que habituavam-se as novas características do gênero.

2.4 Produção literária e cultura de massa

Para compreender a literatura popular, como os romances sensacionais e o romance-folhetim, que fizeram tanto sucesso na passagem do século XIX para o XX em meio a uma “incipiente cultura de massa”, ou seja, a formação inicial de processos de homogeneização de um público que crescia junto à industrialização precária e concentração urbana transformando a cultura popular em cultura massiva. Precisamos entender primeiro como se fez a massa e sua sensibilidade estética. O termo “cultura” constitui-se “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 1986, p. 15), tornou-se “oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, que surge, desenvolve-se, projeta-se, ao lado das culturas clássicas – religiosas ou humanísticas – e nacionais” (MORIN, 1986, p.14). A massa, segundo Edgar Morin, designa o modo como as classes populares vivem as novas condições de

⁶ “Em que medida a nossa produção folhetinesca lembrava realmente o gênero consagrado, caracterizado pela extensão, pelas infinitas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado?” (MEYER, 2005 p. 303).

existência tanto em opressão quanto em democratização social porque reflete e projeta nela novas formas de cultura e consumo. Fruto da concentração de mão de obra industrial, essa massa será chamada de cultura popular. O movimento nasce na democratização da imprensa em 1830, devido a uma série de modernização das tecnologias. A cultura de massa é, portanto, uma cultura que se acrescenta às culturas nacional, humanística e religiosa e entra em concorrência com as mesmas, por ser produzida segundo as normas de fabricação industrial destinada a uma massa social.

Entendemos que esse tipo de cultura ainda em formação na virada do século deve ser analisada em seus próprios aspectos, sem hierarquização de valor, já que sua estrutura se desenvolve no diálogo entre gêneros literários e produtos culturais. Segundo Silvia Borelli, (BORELLI,1996) a utilização de prefixos na denominação de literatura – como “para” e “sub”, entre outros – condiciona uma polarização do campo literário nos quais os prefixos são responsáveis pela exclusão de estatutos propriamente literários. Geralmente a reflexão sobre cultura brasileira caminha desarticulada com a cultura popular, enquanto a cultura popular estaria ligada às raízes, tradições, folclore e as resistências proletárias, a cultura de massa deveria referir-se à padronização e mercado. “A crítica literária desde o século XIX não admite considerar literatura qualquer escritura vinculada aos meios de comunicação, às editoras de mercado e à cultura de massa em geral” (BORELLI, 1996, p. 41).

Segundo Jesus Martín-Barbero (2013), há um processo de enculturação dentro da cultura de massa que não foi de repressão ou ruptura, mas uma continuidade no envolvimento com as outras culturas. Tem-se a emergência de um novo sentido do popular como lugar de mestiçagem e reapropriações. “Não só o que vem do povo se contamina e deforma, também o povo deforma e ressignifica os “grandes temas” do amor e da paixão, profana as formas narrativas e eleva as vidas marginais a modelos de honradez.” (MARTÍN-MARMERO, 2013, p. 161). O autor nos propõe a pensar a cultura de massa não em termos de perda de autenticidade ou degradação cultural.

Para Edgar Morin (1987), a indústria cultural se desenvolve tanto no quadro do Estado, que busca convencer e educar o consumidor, quanto na iniciativa privada, como no caso do romance de sensação analisado nesse trabalho, que quer o maior número de consumidores possíveis na intenção de garantir lucro. Na cultura industrial existem dois impulsos: de um lado, em direção ao conformismo e o produto padrão, de outro, em direção à criação artística e a livre invenção. A produção tende ao conformismo, ou seja, o público é tomado por uma massa anônima, concebido sob o aspecto de um homem médio abstrato (MORIN, 1987, p. 48). A estrutura industrial, que é sempre um fator de padronização,

agregada à economia capitalista, que tende a procura do máximo de público (homogeneização, fabricação de uma cultura para a nova camada salarial). A cultura de massa tende a encontrar um denominador comum entre seus consumidores. Essa busca se dá pela variedade de assuntos e imaginários ao mesmo tempo em que se busca homogeneizar segundo normas comuns.

Além da democratização, multiplicação pura e simples das obras literárias, há uma adaptação, que é feita para aclimatar as obras da alta cultura com estratégias como: simplificação (esquemática da intriga, redução do número de personagens, eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para as massas); maniqueísmo (polarização mais nítida, acentuação dos traços simpáticos e antipáticos); atualização (introduz a psicologia e a dramatização moderna no seio da obra do passado); e a modernização (transferência pura e simples da ação do passado para o presente).

2.5 Romances populares: romance de sensação, romance-folhetim e literatura de crime

Os romances populares faziam parte de uma série de narrativas destinadas especialmente ao público de novos leitores. Um recurso indispensável, exaustivamente usado para ilustrar livros, romances e propagandas era a imagem, segundo Martín-Barbero. As classes populares sempre tiveram uma relação mais próxima com a imagem do que com a escrita, devido ao analfabetismo. Durante a Idade Média a imagem era fonte de interpretação e de saber das classes populares, ainda que sob a ótica cristã. Eram poucas as imagens profanas e normalmente giravam em torno das lendas e das moralidades. Sua função era de uso cotidiano, como decorativo ou contemplativo, já que as representações comumente santas não partilhavam o universo popular, e o povo as usavam para produzirem outros efeitos não necessariamente religiosos que lhe fizessem mais sentido. Com a popularização das imagens, as gravuras entram no cotidiano popular. A partir do século XVII as imagens sofrem forte alteração com a reprodução de figuras laicas, marcada por sua modernização e a especialização de funções dentro das imprensas. A imagem torna-se “o único luxo do pobre”, mostrando não só a sua popularização, mas também a secularização, que afeta o tema e a forma delas. Fazia-se, portanto, o uso da imagem como forma de educação popular cívica e política relacionando ao ideal de vida no êxito social, não mais a salvação, no caso do romance, para chamar atenção do leitor e auxiliar na interpretação.

Dentro do universo dos romances populares, o romance de sensação apresentava muitos aspectos em comum com o romance-folhetim. Ambos, propiciados pela facilidade de acesso ao consumo devido à publicação em jornal, mais acessível, e de livros com produção barateada, e oriundos das narrativas populares como, por exemplo, o cordel, uma literatura urbana originária da Espanha, que satirizava a nobreza e a polícia, entendida como política e ordem social. Buscavam como tema, homens que na cidade violentavam suas mulheres e filhas, que negavam a fé, que diziam blasfêmias. Também era tema recorrente os acontecimentos ocorridos nas cidades como, por exemplo, relato de crimes - havia uma obsessão popular pelos crimes, características que foram absorvidas pelos romances populares. Em detrimento de um maior estudo sobre o subgênero romance-folhetim, buscamos identificar características que o aproximem e o distingam do romance de sensação.

O folhetim, essa nova forma de produção de entretenimento, inaugura uma literatura que se denominará mais tarde como 'de massa'. Produzido de acordo com as demandas de mercado, promove a publicidade dos autores entre seus leitores e incrementa a vendagem de jornais. Ela é oriunda do novo modo de vida, a saber, industrial e urbano que mudava de hábito, por uma nova forma de tempo de trabalho, em que este operário começava a destinar em seu tempo diário ao lazer. E essa produção é fruto de uma circulação cultural que é influenciada tanto pelo folclore e culturas populares vindas desde o cordel, como também do modelo escrito da literatura cultivada, bem como suas temáticas, que ganham roupagens diferentes. Dessa cultura popular de massa são desenvolvidas imagens e projeções que tanto identificam o leitor e o aproximam quanto os projetam em narrativas fantásticas.

O folhetim antecipa no século XIX aquilo que é indústria cultural no século XX. Ele nasce na Europa simultaneamente à cultura de mercado, à reorganização do campo cultural e mesclando traços culturais e literários. Para estimular e educar o consumo massivo no universo dessas novas produções literárias, as editoras alteravam seus dispositivos de produção de modo que despertasse o interesse do leitor ao mesmo tempo em que facilitassem sua leitura. Para facilitar o modo de leitura do público, alteravam dispositivos de composição tipográfica como, por exemplo, letras grandes e espaços entre as frases que aumentava o conforto do leitor não habituado à leitura e sem lugares adequados. Os dispositivos de fragmentação da leitura eram feitos através de narrativas em episódios, produção de cortes e subcapítulos, os subtítulos, além de proporcionar pausa para o leitor, ajudava a entender ou resumir, com palavras de fácil entendimento, a narrativa que estava por vir. E por último os dispositivos de sedução observados principalmente na composição da narrativa em episódios que proporcionam uma maior duração dos acontecimentos e a estrutura "aberta", no caso do

folhetim, que permitia maior intervenção do público e editores. Esses mecanismos, que faziam com que aumentassem o suspense das narrativas para aguçar o desejo pelo próximo capítulo, foram adotados por diversas produções populares, inclusive no romance de sensação (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 95).

O folhetim, surgido em 1836 na França, logo foi traduzido e transportado para o Brasil e, segundo Ilana Heineberg (HEINEBERG, 2008), sofreu várias adaptações. No primeiro momento, a importação dos romances-folhetins estrangeiros eram adaptados por narradores brasileiros. A autora considera como adaptação, visto que a tradução mais se aproximava de uma inspiração para a produção de um texto do que para uma obra fielmente transcrita. Em um segundo momento, a autora chama de período de aclimatação, ou seja, ainda era o molde francês em textos brasileiros que buscavam identidade nacional. E por último, numa fase de 1860-1870, já não era uma simples reprodução do molde exportado, mas já apresentavam características próprias. Os romances-folhetins nesse período traziam a própria crítica folhetinesca em suas obras através do humor e da ironia.

Com o objetivo de fidelizar o público, os jornais no Rio de Janeiro, seguindo a estratégia dos jornais europeus, inauguravam na década de 1830, em seu rodapé, romances publicados em séries e destinados ao entretenimento. Inserida como um gênero da modernidade, torna-se a primeira literatura comercial oriunda da relação entre a literatura e a imprensa. Era entendida como forma de democratizar a leitura, já que o público com pouca condição financeira podia consumir jornais, embora não tivessem recursos para comprar livros. Essa nova forma literária dirigia-se a um público novo, produto das transformações urbanas, pois além de consumidores, tornavam-se personagens comuns aos romances que retratavam a vida da “gente livre modesta”.

No folhetim, entravam todos os textos literários, a saber, crônicas, reportagens, *faits divers*, receitas e modas, incluindo o romance-folhetim. Dentre esses gêneros, dois merecem destaque, um é o próprio romance folhetim que, como vimos, foi muito importante na produção e consolidação do romance brasileiro, que veremos com mais cuidado a seguir, e o outro é o *faits divers*. O *faits divers*, traduzidos ao pé da letra como fatos diversos, eram notícias pequenas, estranhas, extraordinárias e ficcionalizadas, transmitidas em forma romanceada com registros melodramáticos e diversos exageros. Foi inaugurado no *Le Petit Journal*, jornal de cunho popular francês na segunda metade do século XIX, de amplo público devido ao preço bem abaixo do padrão da época e um sistema rápido de entrega. Era uma narrativa imanente, ou seja, sua compreensão bastava em si mesma, não necessitando de conhecimento prévio ou contexto. Ele garantia gosto quase nacional por ficção e verdade

romanceada, visava provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte, dando a impressão que participava da própria ação (MAYER, 2005, p. 99). Essas notícias, vistas como sinônimo de imprensa popular e sensacionalismo eram designados pelo senso comum como algo que não possuía credibilidade e ética, sendo constantemente associado a um conceito negativo.

Os *facts divers* retratavam o cotidiano e mesclavam realidade e ficção recheadas de adjetivos e tinham como temas mais recorrentes os de crime⁷. Os jornais trazem morte todos os dias já que ela como espetáculo interessa a todos, ricos e pobres, instruídos ou não, pois, atenderia uma necessidade inconsciente do leitor, alimentada pelo sensacionalismo da produção das notícias. Na medida em que se vê a imagem da morte - através de uma capa de jornal cuja primeira página tem a fotografia de um cadáver - ele se impressiona ao lembrar que por estar vivo, aquela pode ser “a imagem de seu destino”. Passado o susto o leitor é levado por um sentimento de alívio ao saber que não é ele. Já que todo o ser humano é atraído pelo tema da morte, da tragédia e da criminalidade, o que marca a diferença essencial entre os jornais “sérios” e os sensacionalistas é a linguagem editorial de cada jornal: o jornal sensacionalista valoriza a morte e a violência ao destacar uma foto, torná-lo mais atraente enchendo de adjetivos e aumentando a tragédia. (ANGRIMANI, 1995, p. 56)

Assim, a imprensa desenvolvia uma linguagem, constantemente treinada e familiarizada pelos leitores que foram influenciando também os romances. O autor-jornalista, aquele que escrevia romances se apropriando da linguagem jornalística, enxertava reportagens no romance assim como o sensacionalismo. Para esse escritor materialista, não havia na produção do romance categoria sagrada, produzindo temas e formas de acordo com as demandas de mercado (MENDES, 2014).

O romance-folhetim era uma ficção publicada em forma seriada, em prosa com características específicas, constituindo um gênero. Pouco tempo depois, o romance-folhetim passou a ocupar, embora não o tenha tomado por completo, quase todo espaço do folhetim e assim foi absorvido o nome. É importante ressaltar que romance-folhetim é diferente de romances publicados no espaço folhetim. O folhetim é o espaço de rodapé do jornal onde se publicam romances de autores hoje canônicos, os romances folhetins e os romances de

⁷ Classificação das notícias por ordem de maior publicação: “CRIME, onde incluímos que se subdividem em: homicídios e suas variações — parricídios, uxoricídios etc.; suicídios; brigas e cenas de sangue em geral; roubos e assaltos; atropelamentos; colisões etc./ COTIDIANO , onde colocamos as crônicas sobre: ocorrências de destaque (políticas, econômicas, sociais) na cidade; notícias sobre guerras, revoltas ou conflitos; desastres (incêndio, inundações, acidentes); campanhas de higienização (contra o tabaco, o álcool, a prostituição, o cafetismo etc.); conto do vigário; esportes; curiosidades científicas./ PRODÍGIOS: fenômenos espíritas, circenses, gêmeas siamesas, seres fenomenais”. In: GUIMARÃES, 2009 p. 233.

sensação. Era também estratégia de divulgação de determinadas obras que, mesmo sem o prestígio desejado, longe disso, ganhavam leitores e atraíam público para os jornais. Algumas obras, hoje canônicas, embora tenham sido publicados em formato folhetim, sua construção não segue o modelo folhetim, pois são constituídas como obras fechadas embora publicadas em série. Esses romances apresentam preocupação com a organização interna da obra e sua unidade de estrutura narrativa, característica necessária para o valor estético da obra.

Em uma definição feita por Umberto Eco, que faz a distinção de três momentos do romance-folhetim, temos o primeiro momento, denominado democrático-social, em meados do século XIX, representado por autores consagrados como Eugene Sue e Alexandre Dumas, sendo predominantemente marcado pela descrição da vida das classes inferiores e contradições econômicas. No segundo momento, ele apresenta menor comprometimento com as camadas populares, tornando-se mais centrado na lei e na ordem. Por fim, em seu terceiro momento, por volta de 1870, o romance-folhetim entra em decadência e apresenta características mais reacionárias, denominado “Irrupção do irracional”, o herói passa a ser simpático ou sádico.

Do romance-folhetim saía um novo tipo de escritura entre informação e ficção, assim como um novo estatuto do escritor como profissional assalariado, que passaria a ganhar renda pela produção da obra literária ou por cada linha publicada no jornal. Muitas vezes seu nome era omitido na publicação da obra visto que os editores recebiam também o direito autoral, fato esse que desagradava profundamente à cultura cultivada que seria tudo que não é contaminado pelos processos de reprodutibilidade técnica, tudo que é original (BORELLI, 1996, p. 39), comumente acostumada com a referência autoral das obras literárias. Nesse novo processo, observava-se a dissolução da unidade do autor, visto que ele já não é o responsável total e único pela produção do romance-folhetim, uma vez que seu trabalho sofria interferências de outros segmentos ao passar pelo produtor e/ou outros funcionários que também trabalhavam na construção de um folhetim. Sua estrutura era caracterizada por publicações em série e por ser uma obra aberta, sofrendo em seu decorrer, a interferência da demanda do público e dos editores. A interferência na composição da obra sempre estava sujeita a mudanças de acordo com as expectativas dos leitores que, ao longo da publicação da narrativa, mandavam cartas ao escritor e as tipografias responsáveis e opinavam nas ações e reações de seus personagens. Junto da estrutura aberta, estavam outras estratégias narrativas como o corte, geralmente feito em momento clímax e a finalização de cada capítulo em clima de suspense, inaugurando “continua no próximo capítulo” e para situar e reativar a memória do leitor mais esporádico, eram feitas redundâncias.

Como características, esse romance adotou a incorporação do melodrama e entre seus personagens típicos estão vítimas, vilões e heróis; teatralização das histórias, exageros, transtornos psíquicos, exacerbação do desejo, grandes acontecimentos, raptos. Além desses, há a interação do narrador com a história, a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexões inesperadas, enredos rocambolescos, ou seja, marcado por reviravoltas e muitas peripécias com fios narrativos que nem sempre eram finalizados, além de narrativa episódica. Essas características são comuns a outros subgêneros populares do período, como o romance de sensação. Diferentemente do romance-folhetim, no romance de sensação já havia a preocupação com a verossimilhança. Embora a narrativa no romance de sensação seja episódica, ela não é construída a fim de que a cada capítulo termine em clima de suspense. (MAYER, 1996).

Sob novas condições de produção cultural, os empresários como Emile Girardin pensaram numa “fórmula para o folhetim”⁸ como, por exemplo, “continua no próximo capítulo”, surgindo debates sobre que tipo de romance “cabia” no folhetim, organizando modelos e temáticas que agradassem um maior público possível. Nessa perspectiva, já desde a configuração do romance-folhetim, podemos perceber a produção alterando o processo de criação. Nesse sentido, a análise de Edgar Morin (1987) nos ajuda a pensar esse novo modo de produção em que o produtor passa a ter um papel fundamental junto ao criador. Mesmo que haja uma fórmula para o folhetim, o processo de criação continua tendo um importante espaço na originalidade da produção na medida em que esse mesmo padrão permite e exige a intervenção na obra com o intuito de agradar e satisfazer o leitor que também busca originalidade e novidade.

De maneira geral, a relação entre romance-folhetim e romance de sensação nem sempre era clara, pois grosso modo, ambos eram romances populares, apresentando temas e características comuns, embora quando publicasse em formato folhetim as estratégias da obra aberta e final de capítulo em clima de suspense eram necessárias para que o leitor continuasse a comprar os jornais. Sendo muitas vezes entrecortadas e confusas, às vezes eram usadas como complemento, como por exemplo, a Gazeta de Notícias, ao elogiar a estratégia do *O Dia* em adotar um “sistema dos folhetins romance de sensação” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 25/08/1989 p. 1), pois “param sempre num ponto muito interessante, para aguçar a curiosidade do leitor”. Dessa forma, uma característica típica do romance-folhetim mistura-se com romance sensacional.

⁸ Ver Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história*, 1996, p. 58-59.

2.6 O romance de sensação

Sensação, sensacionalismo e “romance de sensação” são termos comuns ao século XIX e início do XX que nos mostram o uso bastante alargado da palavra sensação nesse período. Ela é designada para exprimir a ideia de provocar reação física e emocional. Na vida real designava choques e situações inesperadas nas relações cotidianas, como também expressava reações frente ao que a modernidade trazia e gerava no homem urbano, a saber, sentimentos simultâneos de medo e prazer. Na vida literária o termo servia para designar ao leitor o tipo de trama que seria esperada em determinado romance. (EL FAR, 2004, p. 14)

Nesse contexto surgem as grandes notícias expostas pelos jornais, explorando o sensacionalismo e realçando por meio de imagens as tragédias do cotidiano relatando as fatalidades do destino e ações imponderáveis dos seres humanos (EL FAR, 2004, p. 16). Os romances de sensação, as reportagens sensacionalistas, os grandes shows de entretenimento se desenvolveram e tiveram muito sucesso. Percebemos que é dentro da ficção que esses novos estímulos podem ser experimentados sem causar danos aparentes. São nos grandes espetáculos, no cinema, nos panoramas que as emoções foram sendo testadas e exercitadas, experimentadas no cotidiano através dos inventos óticos, das mercadorias, da moda, das notícias e manchetes folhetinizadas e romances ‘sensação’. Através dos romances será possível experimentar e produzir uma nova educação sentimental e percepção sensorial e assim tentar superá-las, sugerindo que todos podem procurar por novas experiências. No Brasil, um mundo que mudava rápido demais ainda estava preso nos parâmetros governados pelas permanências de um mundo com cicatrizes coloniais. O romance sensação encontra-se nesse projeto de experimentar sensações e sentidos que a modernidade provocava no homem e as contradições desse processo.

Ele está ligado ao progresso material, a saber, a modernização da impressão – que possibilitou um barateamento na reprodução dos livros e jornais –, as transformações urbanas e suas consequências que suscitavam um novo imaginário acerca do progresso e também do perigo. Embora a rotina do cotidiano fosse certamente previsível e controlável se considerarmos o grande público feminino, as sensações estavam por toda a parte. Por trás de todas as regras de etiquetas e de um projeto civilizatório inspirado por Paris, mas contando ainda com uma sociedade extremamente conservadora. Todas essas limitações sociais, ao obedecer as regras de etiqueta e uma moral conservadora que exigisse, principalmente do sexo feminino maior prudência, não conseguiam conter os estímulos trazidos por toda a

modernidade e fenômeno urbano que provocavam tensões e estímulos sensoriais, que poderiam ser experimentadas através da leitura de romances que excitassem seus nervos sem causar problemas de sociabilidade.

A tendência pela literatura que trazia emoção fazia certamente muito sucesso embora fosse constantemente criticada. Nesse sentido, os romances que exploravam a emoção tornavam-se populares em várias regiões da Europa e posteriormente na América. Estudos como o de Maria Eulália Ramicel (2006) e o de Alessandra El Far (2004) nos permitem analisar o surgimento e sucesso desse tipo de romance na Inglaterra, França, Portugal e Brasil. A primeira faz um importante estudo dos romances de sensação ingleses que foram traduzidos e divulgados no Brasil. Segundo a autora, o romance de sensação se popularizou na Inglaterra em 1860, fruto da junção entre dois tipos de romance comuns à época, a saber, os *silver-fork novels*, destinados às classes altas e médias, e os *newgate novels* (Newgate era o nome da prisão de Londres), que tratava de histórias de criminosos. Segundo a autora, a palavra *sensation* começou a ser empregada por críticos literários por volta de 1861 para designar certo gênero de romance que buscava provocar no leitor um choque. O romance de sensação trazia o mundo do crime ao lar burguês e ainda privilegiava o enredo melodramático, marcado por reviravoltas inesperadas que amplificavam os conflitos em curso, em detrimento do maior desenvolvimento dos personagens. (RAMICELLI, 2006)

Já Alessandra El Far analisa romances de sensação da França, Portugal e Brasil os quais possuem uma relação estreita entre si. A autora, na obra *Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*, faz um estudo do mercado editorial de livros, mostrando a modernização e popularização dos livros e a criação de um mercado editorial heterogêneo para todos os “gostos e bolsos”. O livro apresenta um amplo panorama das condições de produção, dos processos de divulgação comercial e dos modos de recepção dos livros na segunda metade do século XIX e início do século XX. A autora comprova, através dos anúncios nos periódicos e dos números de reedição, a grande circulação desses romances no Brasil. Alguns títulos, hoje ignorados, chegavam a alcançar dezenas de milhares de exemplares vendidos, ainda que despertassem comentários desfavoráveis dos críticos. Neste período houve a publicação de inúmeros livros destinados à camada popular, brochuras baratas de enredo mirabolantes, ocasionando um aquecimento do mercado editorial brasileiro. A partir dessa diversificação ela busca analisar os romances de sensação e os romances pornográficos que fizeram muito sucesso entre os cariocas obtendo várias reedições.

A diferença entre esses romances, ainda que explícitos, eram bastante tênues. O romance pornográfico, destinado ao sexo masculino, de “leitura quente” era recheado de gravuras e estampas que revelavam “histórias pornográficas escritas ao sabor de corpos desejanter, relacionamentos proibidos e de uma série ininterrupta de prazeres e gozos consumados” (Idem, 184). Já no romance de sensação, não havia descrição de atos sexuais consumados, ainda que se utilizasse do termo “sensações novas”, inaugurado desde a obra *O primo Basílio*, de Eça de Queiros, na qual o narrador remete à expressão quando Basílio incita Luiza a experimentar novos prazeres. O romance de sensação não era considerado pornográfico, mas continha teor malicioso e sensual (Idem, p. 116) e evocavam geralmente as primeiras descobertas da sexualidade feminina e o despertar da vida amorosa.

A partir dessas autoras, dos romances analisados por elas e de outros romances que ainda não foram explorados, podemos perceber que o caráter sensacional dessas obras está relacionado à possibilidade da surpresa, do choque. Essas surpresas se tornam possíveis por ir ao encontro a certos valores da própria sociedade. O romance que Maria Eulália Ramicceli analisa é a tradução de *Aurora Floyd*, romance de sensação inglês, publicado no periódico *Vida Fluminense*. A publicação da tradução desse romance é coerente, porque o periódico tinha como característica retratar a vida cotidiana da Corte, falar sobre as mudanças então em curso na organização da vida urbana e sobre crimes ocorridos no Rio de Janeiro. Segundo a autora, o romance teria correspondido, no plano sociocultural, a determinadas características sociais cariocas, que eram continuamente marcadas pela violência e crescimento urbano vivendo sobre tensão na vida moderna pelo excesso de estímulos ao andar nas ruas devido a obras, veículos, propagandas entre outros aspectos.

Na vida literária o termo servia para designar ao leitor o tipo de trama que seria esperada em determinado romance, oferecendo um estímulo, através de narrativas bombásticas, que fosse superior ao do cotidiano intenso em que se encontrava ao andar nas ruas do espaço urbano em constante transformação e com o aumento da estimulação nervosa.

Apesar desse tipo de narrativa ficcional apresentar estilo próprio, os textos não chegaram a constituir uma escola específica. “Menos do que um conceito bem definido, essa expressão de uso bastante alargado indicava, para o leitor, que se tratava de romances em que eventos “sensacionais” seriam narrados e que os editores eram responsáveis pela divulgação do caráter “sensacional” destes romances.” (EL FAR, 2004, pp. 113-14). O romance de sensação é uma narrativa ficcional formada por temas emocionantes, audaciosos, melodramáticos e caracterizados pela surpresa e pelo choque. Em sua estrutura, observamos características de elementos que compõem o gênero, a saber, o romanescos, o melodrama e a

literatura de crime, marcado por sequestros, assassinatos, descrições sanguinárias e investigação de crimes, como trabalho de detetive, segundo Ana Porto (PORTO, 2010), como veremos a seguir.

Quando a *Gazeta de Notícias* anunciava, em julho de 1908, a publicação futura de *O Rei Miseria*, caracterizado pelo jornal como “emocionante romance” de Paul Sauniere, afirmava que devido ao grande sucesso do último romance publicado no próprio jornal, eles deveriam “encontrar um trabalho que, reunindo todos os elementos de um romance de sensação, tivesse já sofrido a influência das correntes literárias mais modernas, que se esmeram por colher e reproduzir, com a nitidez da objetiva, as cenas como elas se desdobram na vida real.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, p. 1, 11/09/1908). Na matéria, podemos observar, segundo os editores do jornal, que os romances de sensação da primeira década do século XX já deveriam conter aspectos modernos, fazendo referência a tecnologias, “a nitidez da objetiva” assim como estruturar as narrativas com correntes literárias mais modernas. Dentre esse conjunto de características do romance de sensação, a matéria ainda ressaltava a capacidade de oferecer condições aos leitores de empolgação, de emoção, favorecendo o aumento da intensidade dramática, de simplicidade de linguagem aliados a “verdade da observação e ao bom gosto literário”.

Os escritores desses romances eram bastante diversificados variando de jovens e de pouca fama a autores de camadas médias e altas da sociedade brasileira que publicavam na esperança de terem obras de grande venda. Escreviam muitas vezes de forma rápida e até descuidada, segundo Alessandra El Far, buscando obediência aos prazos. Estavam sempre submetidos a pressões, seja pela periodicidade que eram obrigados a trabalhar seja pela pressão salarial. Escritos para o povo, essas obras estavam ligadas ao mercado editorial e à nascente indústria de massa. Produzidos com mesmos parâmetros que os folhetins, em relação direta com o mercado, produziam narrativas que abusassem das sensações. Os romances de sensação eram recebidos no mesmo contexto em que as grandes notícias expostas pelos jornais, explorando o sensacionalismo e realçando por meio de imagens as tragédias do cotidiano. Segundo Alessandra El Far: “fazia-se necessário, antes de mais nada, colocar em primeiro plano as fatalidades do destino, as ações imponderadas dos seres humanos e suas funestas consequências, que atropelavam o curso esperado da vida”. (EL FAR, 2004, p. 16). A autora também atribui ao sucesso dessas obras por possibilitar provocar ao leitor certas sensações pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano (EL FAR, 2004, p. 113).

Esse gênero, que encontrava precursores no melodrama e nos romances de crimes e tragédias, comuns ao gosto popular, era uma forma de contrapartida estética das

transformações radicais vivenciadas na virada do século XIX para o XX, que demonstrava uma percepção imediata da vulnerabilidade física no ambiente moderno. Ele ganhou força e expressão ao possibilitar o leitor a experimentar sensações de excitação superficial e estimulação sensorial que desorientassem, perturbassem e intimidassem. Assim entravam em seus romances crimes perturbadores como assassinatos, sequestros e estupros. Uma vez construído na forma romance, essa excitação era relacionada a temáticas de amor e sexo, envolvendo liberdade e subversão.

2.6.1 O medo e o crime nos romances de sensação

Para Ana Porto (PORTO, 2010, p. 283) os romances sensacionais eram “sensacionais” pelo seu conteúdo, a saber, crimes e assassinatos, proporcionados pelo medo vinculado à violência. Em contrapartida, parte da sensação esperada era o momento posterior à violência, ao exercício de detetive representado pelos policiais na coleta de pistas, na investigação, no interrogatório e no desvendamento do crime. A autora compreende que esse tipo de narrativa seria um dos precursores do romance policial. Embora houvesse essas formas de medo e suspense como estratégias para produzir choque aos leitores do romance de sensação, o subgênero não se limitava a essa temática. Ao tratar do submundo da cidade urbana moderna, o romance de sensação, apresenta grande influência do romance gótico que utiliza fartamente o subterrâneo e cavernas artificiais onde aconteciam os piores crimes, mas sob uma ótica da cidade (ECO, 1991, p. 85).

Não são em todos os romances de sensação que o medo, como recurso, é explorado, mas sua utilização potencializa as reações dos leitores por ser uma das emoções mais intensas e constantes no homem. O medo é um recurso constante em obras ficcionais e de certeza na receptividade do público, pois experimentar o medo quando não se está em situação de risco real pode produzir prazer ao nos tirar do controle de nós mesmos, ainda que de maneira irracional, produzindo tensão, suspense assim como reações exteriores como lágrimas e suores. (FRANÇA, 2011).

Esses efeitos podem ser produzidos por diferentes estratégias como, por exemplo, pelos personagens, pela ambientação entre outros efeitos. O espaço narrativo é fundamental para esse efeito, pois realiza com palavras o modo pelo qual o narrador vê o espaço que narra, contribuindo para persuadir o leitor dos perigos de determinados lugares. Nessas narrativas, as

causas do medo estão em aspectos do cotidiano sendo materializado no espaço e no caos da vida metropolitana moderna. O espaço urbano é visto como *habitat* do monstro humano, pois nele podemos encontrar as depravações morais, os crimes abomináveis, o perigo da multidão, e o perigo do desconhecido, do anonimato. No caso do espaço urbano no Rio de Janeiro a violência e crueldade, o assassinato, o estupro podem ser encarados como atos monstruosos (FRANÇA, 2013, p. 5). Os monstros – que estão dispersos na cidade, nas ruas escuras, na noite – são também transgressores da ordem moral, encontrando neles a imprevisibilidade do outro, tirando as pessoas de sua vida normal e lhes fazendo mal.

2.6.2 O romanesco no romance de sensação

O romance de sensação acentua as características romanescas ao utilizar com frequência a falta de compromisso com o real, recurso ao maravilhoso e a violação das leis naturais. Mesmo dentro do universo das ações cotidianas e dos homens comuns, as concessões ao estranho e ao surpreendente, ao incomum e ao imprevisível não necessariamente implicam falta de realismo, por pertencerem à esfera do possível (VASCONCELOS, 2007, p. 28). Eram inseridos na trama, além da classe média, meretrizes, cafetãs, ladrões entre outros personagens marginalizados presente no Rio de Janeiro oculto e marcado pela violência e imoralidade. Nessas narrativas, as causas do medo estão nos aspectos do cotidiano, materializado no espaço, no caos da vida metropolitana moderna formada sempre por novas multidões renovadas pelas crescentes migrações estimuladas no Rio de Janeiro. Junto dessas multidões também são encontrados o anonimato e o medo que ele provoca, exibindo a possibilidade da presença de possíveis “monstros” personificados em bandidos e assassinos que estão dispersos na cidade, nas ruas escuras, na noite. Nesses ambientes são postas as depravações morais.

O romance moderno, a partir do século XVIII, afirma existir um compromisso com a verdade, embora seja comum que dentro de seus romances apresentem características do romanesco. O novo gênero não sufocou, por completo, o elemento romanesco no interior da narrativa realista, pois o conceito do gênero não é “puro”, mas misturado e contaminado (VASCONCELOS, 2007, p. 29). Mesmo dentro do universo das ações cotidianas e dos homens comuns, as concessões ao estranho e ao surpreendente, ao incomum e ao imprevisível não necessariamente implicam falta de realismo, por pertencerem à esfera do possível

(VASCONCELOS, 2007, p. 28). Isso se torna possível através da verossimilhança, uma estratégia de coerência interna do texto organizado em um todo perfeitamente orgânico gerando a impressão de verdade. Essa estratégia produz uma ilusão de completude, embora seja, na realidade, apenas mais lógico e simplificando personagens ao selecionar elementos múltiplos da realidade.

2.6.3 Melodrama

Outro mecanismo fundamental para o romance popular era o melodrama, que surge desde 1790, como espetáculo popular, o qual toma a forma de teatro com caráter e modos dos espetáculos de feira e temas narrativos que vêm da literatura oral, em especial contos de medo e mistério. Para Martín-Barbero, o surgimento do melodrama estaria mais ligado à proibição da palavra, feita por disposições governamentais em 1760 na França onde as classes populares eram restritas a representações teatrais sem diálogo e sem canto. A proibição só foi suspensa em 1806, na qual permitiu a palavra apenas em teatros selecionados. Essa proibição trouxe características muito marcantes do melodrama, como o desenvolvimento dos recursos mecânicos e óticos em detrimento do uso da palavra. Os espetáculos se apropriavam da mímica, a da utilização de cartazes ou faixas com diálogos correspondentes e o uso de canções. Apoiava sua dramaticidade na encenação, no excesso de gestos, exigindo sempre do público risadas e lágrimas.

Na pós-revolução Francesa, o melodrama insere-se juntamente com a maior participação do povo. A revolução exaltou a imaginação e a sensibilidade de massas populares, as quais colocavam suas emoções no palco. O melodrama nasce como “espetáculo total” que inspira terror, extravagância e jocosidade. Não procura palavra nas cenas, mas ações e grandes paixões. Segundo o Martín-Barbero, o melodrama também faz parte dos mecanismos que levam o processo do popular ao massivo, pois torna-se um lugar de memória narrativa e gestual, unificando o popular.

A estrutura dramática apresenta quatro sentimentos básicos, a saber, o medo, entusiasmo, dor e riso, provocando as sensações terríveis, excitantes, ternas e burlescas e é personificada por personagens como traidor, justiceiro, vítima e bobo. Em sua mistura, formam-se os gêneros de romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. O melodrama se aproxima da narração, que ocorre em duas operações: esquematização, permitindo a relação

da experiência com os arquétipos e a polarização, que define os personagens, objetos de identificação, com o signo positivo e objetos de projeção com os signos negativos (MARTÍN-BARBERO, 2013).

O melodrama, considerado como simplório e ambíguo, segundo a crítica clássica (XAVIER, 2000), parece melhor capaz de oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação de experiência num mundo marcado pela instabilidade. Ele acabava simplificando as dificuldades sociais para um melhor entendimento e conforto do público popular. Era associado a um maniqueísmo “adolescente” – com herói e vilão bem definidos – tornando-se a modalidade mais popular do mercado. Sendo geralmente desvalorizado pela crítica, pela sua falta de rigor normativo, o melodrama servia de baliza para diferenciar ficção alternativa e rotina dos meios de ficção. A definição comumente aplicada ao:

“... melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical.” (XAVIER, 2000, p.81)

Essa definição, segundo Ismail Xavier, não é capaz de explicar os romances que se utilizam dessa estratégia. O autor observa que há uma reciclagem do melodrama mais canônico, observado na citação acima, em que “explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico.” (XAVIER, 2000, p. 83). Nesse sentido podemos observar que, dentro dos romances populares que se utilizam do melodrama de maneira subversiva, quando o romance retrata uma protagonista feminina, suas questões estarão ligadas a liberdade sexual, descoberta da sexualidade, escolha do amor e do destino.

“Os romances de sensação tendiam a reforçar os direitos individuais e a afetividade, antepondo-se ao tradicionalismo e aos interesses familiares, sobretudo em situações que envolviam jovens apaixonados” (FAUSTO, 2005). Esses romances são geralmente marcados por finais infelizes e trágicos, sem que necessariamente a morte do personagem principal resolva as questões levantadas durante o romance. Seu final pode amenizar e tranquilizar, ou não, o leitor de forma que tanto pode deixar claro que fatalidades acontecem todos os dias, independente de desejos e virtudes tornando-se reduto por excelência de vitimização ou pode finalizar, sob uma ótica conservadora, penalizar o caráter subversivo mantendo a ordem social e moral reestabelecida. Assim, Elzira do romance *Elzira a Morta Virgem*, morre por não

aceitar casar-se com outro que não seja seu verdadeiro amor, enquanto ele prospera na vida. Maria, da obra *Maria a Desgraçada*, depois de sequestrada, estuprada e conseguir fugir morre e seu amado acaba se casando com sua irmã. Malvina, protagonista ladra, da obra *O crime da Rua Carioca*, depois de experimentar o verdadeiro amor, abre mão dele e foge se isolando em um convento no mesmo dia que ele e seu irmão são assassinados.

2.7 E tudo vira sensação!

No mesmo contexto das grandes notícias expostas pelos jornais, explorando o sensacionalismo e realçando por meio de imagens as tragédias do cotidiano, eram recebidos os romances de sensação. Segundo Alessandra El Far, “fazia-se necessário, antes de mais nada, colocar em primeiro plano as fatalidades do destino, as ações imponderadas dos seres humanos e suas funestas consequências, que atropelavam o curso esperado da vida” (EL FAR, 2004, p. 16). A autora também atribui o sucesso dessas obras por possibilitar provocar ao leitor certas sensações pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano (EL FAR, 2004, p. 113).

Embora a rotina do cotidiano fosse certamente previsível e controlável, principalmente se considerarmos o grande público feminino, as sensações estavam por toda a parte, mesmo por trás de um projeto civilizatório inspirado por Paris e uma sociedade extremamente conservadora. Todas essas limitações conservam a prudência, mas não conseguiam conter os estímulos trazidos por toda a modernidade e fenômeno urbano. Todas as classes que compunham a capital do Brasil sofriam parte desses estímulos e aprendiam, ainda que inconscientes, a domesticar e a reagir aos estímulos com melancolia, de forma entediada e sisuda vislumbrando todo aquele sentimento de caráter *blasé* que Simmel (SIMMEL, 2005) apontava e necessitavam cada vez mais de estímulos que superassem ao que viviam no seu cotidiano.

O romance de sensação está inserido no processo da modernidade, ao fazer parte da produção de estímulos para sensibilidade moderna, ao lado de outros aspectos da vida urbana como o aumento do fluxo de pessoas e veículos, a multiplicação de propagandas, eletricidade, Inventos óticos, que também constituem mudanças nos modos de percepção.

Ao analisar o romance de sensação *Elzira, a morta virgem*, de Pedro Ribeiro Vianna, publicado pela primeira vez em 1883, Alessandra El Far relaciona o sucesso do romance a sua

construção com a vida moderna. Esse romance, logo em sua primeira publicação, destacou-se e obteve várias edições além de ter sido amplamente pirateado. O romance, de Pedro Vianna, fez tanto sucesso que permaneceu no imaginário popular brasileiro durante décadas sendo ainda encontrada em edições piratas, em cordéis como também, por exemplo, na referência a música *Mamãe, coragem*, de Torquato Neto e Caetano Veloso, epígrafe dessa dissertação.

O sucesso de *Elzira, a morta virgem*, segundo apontam os editores do romance na época de seu lançamento e reedição posterior estaria no fato da trama ser escrita de forma simples, atenta à realidade da vida moderna. Na trama a tragédia ocorre devido ao fato de que a jovem Elzira, de quinze anos de idade, adoecer e morrer por não poder vivenciar seu amor por Amancio, jovem estudante mulato e sem muitos recursos financeiros. O estudante ao perder a amada não se abate, mas reage formando-se e estabelecendo uma vida bem sucedida. Não há espaço para adoecer, mas apenas seguir em frente, pois “o torvelinho agitadíssimo em que vivemos, escrevia o editor, a rapidez que os acontecimentos se sucedem, a infinita variedade de sensações que cotidianamente se experimentam não mais permitem mortes e paixões impossíveis” (EL FAR, 2004, p. 133).

Tentamos compreender como as sensibilidades e a percepção foram afetadas nessa nova experiência e o porquê dos romances de sensação, as reportagens sensacionalistas, os grandes shows de entretenimento que se desenvolveram e tiveram tanto sucesso. Percebemos que é dentro da ficção que esses novos estímulos podem ser experimentados sem causar danos aparentes. São nos grandes espetáculos, no cinema, nos panoramas que as emoções foram sendo testadas e exercitadas, experimentadas no cotidiano. Através dos romances será possível experimentar e produzir uma nova educação sentimental e percepção sensorial e assim tentar superá-las, onde todos podem procurar por novas experiências, pois um mundo que mudava rápido demais ainda estava preso nos parâmetros governados pelas permanências de um mundo com cicatrizes coloniais. Ele encontra-se nesse projeto de experimentar sensações e sentidos que a modernidade provocara no homem.

3 ESTUDO DO ROMANCE: *OS ESTRANGULADORES DO RIO OU O CRIME DA RUA CARIOCA. ROMANCE SENSACIONAL DO RIO OCULTO, DE ABÍLIO SOARES PINHEIRO*

O romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*, de Abílio Soares Pinheiro, doravante denominado *Os estranguladores do Rio*, foi escolhido a partir da leitura da autora Alessandra El Far em seu livro “Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1824)”. O romance analisado encontrava-se junto a outras obras investigadas pela autora, a partir de periódicos e almanaques, classificadas como romances sensacionais. A obra de Abílio Soares foi encontrada no setor de obras raras da Biblioteca Nacional, em estado de conservação muito precário. Dada a dificuldade de acesso, podemos perceber certo abandono destas narrativas ficcionais, que lograram muito sucesso, marcando uma época de grandes transformações. O estudo dessas obras colabora para tornar mais complexa a compreensão da história da literatura brasileira, por acrescentar à discussão sobre esse tema, a circulação cultural entre romances canônicos e populares, assim como suas influências e interferências. Possibilita, além disso, penetrar no universo cultural da sociedade carioca.

Os estranguladores do Rio foi publicado em 1906, pela tipografia Luiz Miotto, localizada na Rua da Alfândega, em decorrência de uma tragédia ocorrida no centro do Rio de Janeiro na noite do dia 14 para o dia 15 de outubro de 1906. O episódio foi um latrocínio (roubo seguido de morte) de dois irmãos italianos, Carluccio e Paulino Fuoco, sobrinhos do dono de uma joalheria. Dessa tragédia foi desenvolvida uma vasta produção jornalística e literária, a saber, notícias longamente expostas nos jornais, relatos sobre a tragédia, sobre as vítimas e sobre os criminosos; o romance aqui analisado; peças teatrais, como *A quadrilha da morte* dos jornalistas Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel; uma peça de Arthur Azevedo; um documentário chamado *Rocca, Carletto e Pegatto na Casa de Detenção*, sobre o interrogatório do crime realizado em novembro do mesmo ano no Teatro Maison Moderne acerca dos participantes da quadrilha; e um filme produzido alguns anos depois, em 1908, chamado *Os estranguladores* e baseado na peça *A quadrilha da morte*⁹. Vale ressaltar que Figueiredo Pimentel, autor de crônicas e registros diários das personagens importantes da vida urbana carioca, produziu um diversificado trabalho como escritor, escrevendo literatura

⁹ Ver RAMOS, Fernão E MIRANDA, Luís Felipe de. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

infantil, trabalhando como contribuinte para jornais como a Gazeta de Notícias e também responsável pela produção de romances escandalosos e classificados como sensacionais, que geraram muita polêmica e certa má fama na virada do século.

Ademais, foi produzida uma música, conhecida como *Os estranguladores do Rio*, de Eduardo Nunes, cantor famoso por compor em suas músicas escandalosos crimes e notícias sensacionalistas¹⁰. E, em 2004, quase cem anos depois, a história virou o conto “Os estranguladores do Fé em Deus” na obra *Crimes à moda antiga, contos verdade*, de Venâncio Xavier, autor que produzira uma coletânea com diversos contos de grandes crimes ocorridos na primeira década do século XX e que chocaram o povo brasileiro. Grande parte desses assassinatos tornou-se documentário e foi exibido nos cinemas das grandes cidades. A reunião desses contos mostrava que nos primeiros anos do século XX, cometer assassinato parecia algo relativamente mais fácil, necessitando apenas de utensílios simples como faca, corda, força bruta entre outros. Assim como também parecia mais simples a possibilidade de esconder um cadáver bastando uma mala de carro grande ou jogar o corpo no mar ou no mato.

Embora o romance *Os estranguladores* tenha feito muito sucesso em 1906, nesse período não encontramos sinais de mais edições além dessa primeira. Na primeira edição, os editores prometiam uma segunda impressão da obra, que seria revisada e produzida com mais calma, uma vez que a primeira foi escrita e impressa em apenas duas semanas. Nota-se, assim, a efemeridade da obra, característica marcante dos romances de sensação.

O alcance de obras como essa foi possível graças ao estudo de Alessandra El Far em *Páginas de Sensação*, no qual a autora buscou traçar um panorama das editoras responsáveis pelas obras de grande venda da virada do século XX. A autora apresenta algumas obras, hoje ignoradas, que fizeram muito sucesso. Dentre elas *Os Estranguladores do Rio*, que mobilizou a população de tal forma que até uma “prostituta aprendeu a ler para saber mais dos crimes de Rocca”. A partir da autora, sabemos que a obra alcançou bastante sucesso. Além de El Far, descobrimos uma pequena produção bibliográfica sobre esse romance que se mostrou bastante diversificada. Ana Porto (2010) analisou o romance sobre a perspectiva da literatura do crime. Investigou através dos seus recursos científicas e tecnológicos do período, a saber, traços biológicos que apontavam o fazer criminoso como característica sanguínea. Por último, o caso serviu também como objeto de análise para Allister Dias (2010), que analisou o crime sob o aspecto da loucura visto que um dos culpados pelo crime simulou uma possível loucura. Com

¹⁰ PALOMBINI, Carlos. Fonograma 108.077: O lundu de W. Johnson. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, jan./june 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000100007&script=sci_arttext>.

esse diagnóstico toda uma perícia médica foi envolvida, exaltando mais uma vez os ânimos dos cidadãos que acompanhavam o caso.

O autor Abílio Soares Pinheiro, a princípio, não foi encontrado nos grandes dicionários de referência como *Dicionário Literário Brasileiro*, *Grande enciclopédia Delta Larousse*, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, *Dicionário biobibliográfico Sacramento Blake* e *Dicionário biobibliográfico J. F. Velho Sobrinho*. O autor também não foi encontrado nos periódicos nos quais a Tip. Luiz Miotto publicara durante o período entre 1899 e 1907 e mesmo que a obra tenha a autoria de Abílio S. Pinheiro, os direitos foram destinados à editora, pois na primeira página do livro, na sessão “Aviso”, os editores afirmam que o autor, “cumpridas às formalidades da lei ressalva-se todo o direito de reimpressão e tradução desta obra”. A partir desse silêncio em relação ao autor, podemos supor que ele ou não era um literato de prestígio, como muitos que escreveram esses romances, mesmo que pudesse pertencer às classes médias e altas, ou ainda é possível considerar que ele pertencesse aos grandes círculos literários, mas que usava um pseudônimo, prática bastante comum nesse período, principalmente quando se tratava de produção de romances populares, gênero de pouco prestígio na crítica literária.

A capa do romance analisado é a fotografia de uma das vítimas, o corpo estrangulado de Paulino e, ao longo do romance, são anexados entre suas páginas outras fotografias jornalísticas. Dentre elas vale citar o retrato dos irmãos assassinados, Carluccio e Paulino Fuoco; retratos dos criminosos; fotografia do povo no Rio de Janeiro em romaria ao necrotério, visitando o cadáver de Carluccio (PINHEIRO, 1906, p. 64). Também retratavam espaços da cidade como, por exemplo, alguns ambientes que foram cena da atuação da quadrilha e ainda a fotografia de um repórter visitando a família de Eugenio Rocca, demonstrando a participação da imprensa, diretamente envolvida com a cobertura do crime, explicitando importantes doses de sensacionalismo. Esse conjunto de imagens mostravam a participação e a comoção do povo com o ocorrido.

O uso de fotografias entre outros inventos ópticos, assim como impressões digitais mostravam o uso das novas tecnologias e inventos que contribuíam não só para divulgar e estimular os leitores no andamento da resolução do crime, como também para contribuir com o controle e vigilância do sujeito, principalmente o pobre, vinculada a chamada “classe perigosa” que, dentro do Rio oculto, tentava despistar as autoridades se beneficiando dos ambientes abandonados e sem investimentos mínimos do Estado.

A inserção dessas imagens no corpo do texto, além de estimularem a sensação de ver os criminosos, criava uma atmosfera que aproximava o romance, claramente ficcional, da

realidade do crime, na medida em que proporcionava a expectativa de rever os crimes e episódios narrados da maneira como ocorreram, construindo um efeito que vai além da verossimilhança, passando a sensação de realidade aos seus leitores. O romance analisado se apoiava nos jornais e nas notícias sensacionalistas da imprensa, pois preenchia entre as páginas do romance, cenas que alimentassem a obsessão pelo crime. Estimulavam o povo a se envolver com a história, e mais, a participar dela, pois ao longo da narrativa o público é inserido através da comoção popular, de depoimentos e da fiscalização do andamento do crime. A participação popular é de intensamente incluída e é ressaltada a participação ativa dos moradores como, por exemplo, um pescador que foi responsável por encontrar o corpo de Carluccio, uma das vítimas, que estava desaparecido, e ainda muitos outros que colaboraram denunciando o paradeiros dos bandidos fugitivos.

As reportagens, comentários e fotografias contribuía também para educar e orientar a sensibilidade do leitor. O romance de sensação, por exemplo, trazia a vivência de uma experiência de tensão, sensação, emoção e trauma, ao mesmo tempo em que funcionava como próprio produtor de sensação, funcionando como um dispositivo de reconhecimento, ou seja, de identificação com os personagens e seus sentimentos, que permite e facilita, ao leitor popular, a leitura e compreensão da narrativa, produzindo nele a identificação do mundo narrado com o mundo popular, pois “o leitor é posto a todo momento frente a uma realidade dada que ele pode aceitar ou modificar superficialmente, mas que não pode recusar” (MARTÍN-BARBERO, 2013 p. 189). Assim, coloca-se em exposição a vulnerabilidade do ser dentro do ambiente moderno, levando aos moradores da cidade à sensação palpável de exposição ao perigo, estimulando suas tensões viscerais e cargas de ansiedade, reflexo e sintoma da modernidade neurológica. A violência, o caráter repentino e aleatório da morte acidental, ou nesse caso, de um assassinato que podia ocorrer a qualquer um, focalizava e intensificava o medo assim como estimulava a curiosidade do leitor que era conquistado ao trazê-lo para uma excitação nervosa quando entra em contato com o submundo.

Possuía, muitas vezes também, um teor jornalístico, e dentro do próprio romance são reproduzidas citações de textos jornalísticos do período como, por exemplo, da reportagem de Coelho Neto, do jornal *Correio da Manhã*, sobre a “denúncia do mar” feito a partir da descoberta do corpo de um dos irmãos no mar. Ressalta-se que alguns textos jornalísticos, não são totalmente objetivos e impessoais, prática comum ao período e assumiam um teor metafórico, tornando o texto mais ficcionalizado. As notícias jornalísticas tinham um papel duplo, pois serviam tanto para registrar e denunciar os crimes e problemas urbanos que ocorriam nas regiões menos favorecidas, marcadas pela falta da presença policial e da justiça,

quanto para oferecer aos leitores as tragédias que circundavam a realidade e o imaginário carioca.

“De manhã a imprensa registra os fatos e gritos e os protestos das vítimas, a cidade se comove a narração dos crimes mais hediondos, e a polícia iludida, desorientada, desanimada, a maior parte das vezes não chega a descobrir seus autores, que estudam e cumprem novas e criminosas façanhas.” (PINHEIRO, 1906, p. 16).

Era sabido pela imprensa do período que o sensacionalismo vendia jornal; logo, os jornais publicavam continuamente sobre o famoso crime, aplicando uma linguagem bombástica em suas notícias. Em uma matéria publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias*, com o título de *Notas e notícias. Civilização e polícia*, comentando sobre o crime da Rua Carioca, afirmou-se que o que torna um crime sensacional é o mistério que o encobre, mais do que o assassinato de inocentes, pois “o crime assume perante a imaginação as proporções da intensidade do mistério que o envolve... há menos piedade pelo morto do que a curiosidade pelos algozes”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, p. 1 17/10/1906).

Partindo do mesmo pressuposto, a Tipografia Luiz Miotto lançava *Os estranguladores do Rio*, acerca do mesmo tema que, segundo os editores, foi escrito e publicado em duas semanas para atender à ansiedade dos leitores e ao seu desejo de informação completa sob o trágico acontecimento. Eles relatavam ainda que não havia passado um mês desde que o crime ocorreu e comoveu a “sociedade fluminense excitando sobre maneira o espírito público com a empolgante comoção de um drama tenebroso”. Os editores influenciavam diretamente na composição das obras. Eles estavam atentos aos padrões de consumo, as temáticas que faziam sucesso e preocupados em atender as demandas, especialmente da massa, ainda que incipiente.

Os editores eram os responsáveis por aguçar o interesse pela leitura, utilizando alguns recursos como estratégia, a saber, melhorando a produção gráfica, anexando fotografias e imagens e caracterizando os romances como sensacionais entre outros adjetivos que pontuassem o teor sensacionalista da obra, isto é, com a capacidade para produzir emoções, reproduzir choques, sustos e visualizar o risco da vida urbana através de uma linguagem recheada de imagens, adjetivos que provocam - entre outras coisas - tensão. Somado à essas estratégias, era fundamental para o sucesso de vendas do romance uma insistente campanha publicitária nos jornais e almanaques que divulgassem os resumos e bons comentários acerca da obra.

O prefácio, presente nos romances desde o século XVIII, era muito utilizado por autores e editores como um recurso ficcional anexo à narrativa com o objetivo de produção do

sentimento de verdade em seus leitores. No prefácio do romance em estudo, o autor apresentava aos seus leitores que

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 exactos, 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. A. S. P. (PINHEIRO, 1906, Prefácio p.4, grafia original).

Nesse romance, o prefácio servia para aguçar a expectativa dos leitores, era anunciado com o objetivo de narrar uma versão dos fatos ocorridos sob a promessa de oferecer sensações do Rio oculto, ou seja, prover uma narração mais elaborada e envolvente, “em tela romântica”, do que as apresentadas pelo registro policial ou jornalístico. Oferecia-se uma ficção em meio à realidade monstruosa que girava em torno do crime. Dessa maneira, criavam personagens para produzir identificação e empatia aos seus leitores. Ainda que romanceado, a obra, segundo os editores, servia para instruir os leitores sobre o mundo criminoso que envolvia a cidade do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que os convidava a “olhar pelo buraco da fechadura” um submundo marcado pela violência e medo, possibilitando o leitor a experimentar o mundo do crime, a violência, a vida sexual entre outras sensações.

Os editores assim como o autor se colocavam como próprios investigadores do crime ocorrido à medida que prometiam revelar aos leitores fatos inéditos, desconhecidos pela própria polícia, sobre o crime. Essa era uma estratégia jornalística que prometia exclusividade de informação para o leitor interessado. Dessa maneira instigava a curiosidade do leitor que estava sedento por maiores informações. Ao colocarem-se em tal papel, podemos observar que a imprensa buscava definir um lugar nas investigações que deveriam ser da própria polícia. Feito isso, colocavam em descrédito a funcionalidade da segurança pública, que era uma das principais queixas do povo e opinião recorrente no Rio de Janeiro, especialmente nas regiões mais pobres. E iam além, pois respaldados pelo fato da obra se apresentar como ficcional preenchiam as lacunas que faltavam na história real, oferecendo ao leitor a sensação de novas descobertas e explicações para fatos que pareciam não ter sentido ou ligação.

O romance é dividido em duas partes. Na primeira, “Um plano Mallogrado”, o romance tem como protagonistas, Malvina, Carluccio e Eugênio Roca - um triângulo marcado pelo crime e pelo amor - além dos personagens secundários, todos, com exceção de Malvina e sua mãe, estavam presentes no assassinato verídico no Rio de Janeiro. São apresentadas as vítimas - Carluccio e Paulino Fuoco - e seu tio Jacob Fuoco, dono da joalheria onde ocorrera

o crime. São retratados os criminosos, a quadrilha formada por Eugênio Roca, Jerônimo Pegatti, Carletto e José Epitácio. Para além do drama oferecido pelo assassinato dos jovens, encontra-se Malvina, única personagem que não é baseada em uma pessoa envolvida no crime acontecido, responsável por causar outros tipos de sensação e a frustração do planejado crime.

A segunda parte do romance, “os estranguladores do Rio de Janeiro”, incorpora a cobertura jornalística do crime ocorrido no Rio de Janeiro, compilando algumas notícias que saíram nos jornais, como, por exemplo, “Eis como o *Correio da Manhã*, o jornal mais procurado pelo povo, contou no dia seguinte em todos os seus por menores a descoberta do crime” (PINHEIRO, 1906, p.89); divulgando a reação da população à “um crime espantoso, apresentando todos os requintes de ferocidade, que arrancou da população inteira da cidade do Rio de Janeiro um grito de horror e um brado de vingança fora cometido em uma das ruas mais centrais na noite de domingo...” (PINHEIRO, 1906, p. 89); a perícia, fotos, testemunhas, a investigação, a descoberta do crime e a prisão dos responsáveis, interrompendo o fluxo da narrativa com os relatos jornalísticos a serem acrescentados no romance com apelo realista, possível pela relação intrínseca entre a imprensa e as “histórias reais”. Nessa segunda parte do romance, a emoção estaria relacionada à investigação e descoberta do crime, um trabalho mais próximo de detetive. O tempo do discurso ocorre de forma linear com a inserção de analepses ou *flashbacks*, isto é, relatos de acontecimentos anteriores no momento presente da história, com o objetivo de explicar determinadas situações do passado dos personagens. O tempo cronológico da história é respeitado e o tempo histórico ocorre no início do século XX.

Embora o livro seja dividido em duas partes, a primeira e a segunda são bastante desconexas em relação à sequência narrativa, pois a primeira é mais romaneada enquanto a segunda se aproxima mais do relato jornalístico, ainda que ambas sejam ficcionalizadas. Na primeira parte do romance, a narrativa volta-se para os episódios que levaram ao possível crime e seus respectivos ambientes, como a joalheria, o bar onde ocorrem encontros dos bandidos e o porto. Construindo determinada imagem e personalidade dos personagens que serão discutidos na segunda parte do romance e ainda, de certa forma, adiar o registro do crime e a sua investigação, aumentando a expectativa do leitor. Contribuem dessa maneira para oferecer ao público um relato ordenado da sequência do crime e a prisão dos bandidos, de humanizar as vítimas ao dar personalidades a elas e de introduzir uma história de amor em meio a tantas tragédias. Na segunda parte, ainda que seja registrado o passo-a-passo do crime, são retomadas questões da primeira parte do romance como, por exemplo, no capítulo V da segunda parte, “O projeto infernal”, Rocca demonstra-se arrependido da falha do seu golpe

planejado junto a Malvina, reavalia e entende que errou em relação à Malvina, pois ele devia tê-la conduzido pelo coração e cumplicidade e não pelo medo do qual sempre a submeteu. No capítulo XI, “o homem vermelho”, também não mostra nenhum indício da real existência do personagem, mas contribui para aumentar o mistério em volta da quadrilha.

3.1 O rio oculto

O título *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto* faz referência a uma série de elementos relacionados ao sensacionalismo e ao romance de sensação. “Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca” anuncia ao leitor que o romance é baseado no episódio ocorrido e conhecido por todos, já fartamente noticiado e fotografado pelos jornais do período, situado ainda à Rua Carioca, espaço central da Cidade. O complemento do título “Romance sensacional do Rio Oculto” fazia parte de uma estratégia bastante comum entre os editores que publicavam essas narrativas populares. Eles anexavam um subtítulo aos romances publicados a fim de que sugerissem ao leitor o teor da narrativa que estava à venda como, por exemplo, “romance curioso” ou “obra de fôlego” além de muitas outras.

O capítulo segundo chamado de “Rio Oculto” era a expressão utilizada pelo narrador com o objetivo de retratar o submundo do Rio de Janeiro. Nesse capítulo, o narrador figurava ao leitor o funcionamento de um Rio de Janeiro periférico, sujo e pobre, correspondente à parte baixa da cidade, o qual não sai nos jornais para além das páginas criminais. Um Rio de Janeiro que não corresponde à “cidade civilizada”, projeto urbanístico da época, mas que expressa o outro lado das imagens modernas, as do submundo ou dos excluídos da modernidade. Esse Rio de Janeiro é o espaço onde é feito e planejado parte dos crimes da cidade, onde a quadrilha se organizava e os contrabandos eram organizados. Ao trazer o termo “oculto”, o autor faz uma analogia direta ao que não é oculto, ou seja, a cidade moderna, a fachada civilizada que fazia do Rio um centro de ambiguidades econômicas e sociais, coabitantes no mesmo espaço, mas com propósitos distintos.

A narrativa, realizada em terceira pessoa com um narrador onisciente, situa o leitor na geografia da cidade, no funcionamento dos crimes e contrabandos e na natureza biológica e social dos indivíduos desse meio. O espaço narrativo do romance localiza-se no ambiente urbano do Rio de Janeiro, especialmente vinculado ao lado obscuro da modernidade, aquele

que não sofreu intervenções urbanas e concentra a população marginal do centro da cidade, que serve como ponto de partida do romance.

Mesmo com as reformas urbanas operadas até então, sobre a égide de uma cidade civilizada, a parte pobre e marginal continuava perpetuando, mudando e solidificando o centro da cidade. A parte pobre da cidade continuava a assustar e amedrontar seus moradores que já não se sentiam seguros nos seus próprios bairros e passavam a escolher ruas que considerassem mais seguras e a evitar vielas que fossem já reconhecidas pelos assaltos, violência e prostituição, já que a segurança pública nada lhes garantia. O narrador acrescenta que “depois das reformas e iluminação as ruas ficaram mais fáceis de vigiar levando os criminosos para os pontos mais afastados” (PINHEIRO, 1906, p.16), ou seja, em regiões pobres e em becos que os facilitassem esconderijo, negociação e contrabandos. A expressão Rio oculto, refletia os problemas urbanos, que eram constantemente lembrados pela população a qual, através dos jornais, publicava as suas queixas, nas seções destinadas a dar voz ao povo, chamadas, por exemplo, de “as queixas do povo”¹¹, um dos poucos recursos que a população buscava, já que era constantemente negligenciada por parte das autoridades. Nesse período, marcado por grande medo e insegurança, os distritos centrais apresentavam o maior número de queixas, sobretudo quanto a questão da segurança e de serviços básicos. Viver no Rio era muito perigoso naquele período, uma vez que parte da população adulta não era inserida no sistema produtivo, adotando para sobrevivência, pequenos golpes e expedientes.

O crime, segundo a ótica do narrador, é um produto das trevas de tabernas e baiucas. Os criminosos estão dispersos pela cidade, pois “no Rio de Janeiro o crime não tem um bairro próprio, como em todas as capitais do mundo” e “a razão é que a vida essencialmente cosmopolita da capital do Brasil dificulta muito a camaradagem dos bandidos das diversas nacionalidades que a infestam” (PINHEIRO, 1906, p.15). O autor constrói uma geografia dos bandidos espalhados pela cidade. Nos morros e nas matas de Ipanema e Copacabana escondem-se facínoras italianos e espanhóis, enquanto o bairro das Laranjeiras, em comunicação com o Rio Comprido, é o esconderijo habitual dos mais temíveis e sanguinários ladrões. Já os bairros da região do Porto (Saúde, Gamboa e as praias) escondem-se os contrabandistas e os ladrões do mar, os quais passam despercebidos durante o dia, na vida comercial na alfândega e durante a noite planejam e realizam seus roubos e assassinatos. As zonas central e portuária do Rio de Janeiro são locais de importantes comércios, trapaçes e

¹¹ Ver SILVA, Eduardo. As Queixas do povo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

encontro de bandidos. Havia no entorno da Carioca os becos imundos, vielas escuras, acompanhados de bebidas, drogas, prostituição e jogatina que contrastava com a reconhecida Rua da Carioca, importante rua comercial, com lojas também frequentadas pela elite da cidade e de grande circulação.

Nesses ambientes que constituem o Rio oculto, dentro dos becos e da multidão, o anonimato aumenta e torna-se mais fácil passar despercebido pelas autoridades como, por exemplo, quando membros da quadrilha estão discutindo e planejando o contrabando de peças de seda. Ao virem um policial, “ambos levantaram-se, dirigiram-se a porta, e, sempre conversando baixinho, perderam-se entre a enorme multidão que a qualquer hora do dia formigueja apressada e buliçosa pela Rua do Ouvidor.” (PINHEIRO, 1906 p.14). Ainda que o Rio de Janeiro fosse uma cidade de um país periférico, os aspectos da modernidade e do fenômeno urbano eram sentidos.

As relações comerciais ilícitas e roubos de Rocca vão para além da cidade do Rio de Janeiro. O autor aponta para golpes no nordeste do país assim como contatos e informações da própria Itália, como no caso do “elixir”, cuja a receita foi trazida da Europa e servia para ajudar no golpe aplicado nas joalherias do Rio. José Epitácio, que mantinha relações comerciais com Rocca, criou uma empresa de serviço doméstico para manter empregadas aliciadas que faziam o mapeamento dos prédios para abrigar, quando necessário, bandidos que fugiam da polícia. Logo, o crime da Rua Carioca “era o produto não do acaso, como se poderia imaginar, mas de uma inteligente e sábia disposição, em que cada um dos membros respondia a determinadas funções conforma a sua especialidade no crime, ao seu sexo, ao meio em que era conhecido, as relações sociais adquiridas, e as aptidões do espírito transviado” (PINHEIRO, 1906, p. 45), segundo o autor.

Histórias de crimes encontravam nesse período terreno fértil e tornavam-se comuns já na década de 1870, tanto em romances como em jornais. Elas geralmente alcançavam sucesso garantido, especialmente quando eram baseadas em histórias reais, como no caso analisado ou como, por exemplo, *Maria da Conceição: a vítima do desembargador Pontes Visgueiro*, romance também baseado em tragédia real e publicado no mesmo ano do crime (PORTO, 2010, p. 257). Nessas narrativas se evidenciavam os crimes mais complicados, os criminosos mais exemplares, os mais “geniais” e sua habilidade de roubar sem deixar vestígios. E aponta para Carletto como um desses, definido como assassino frio e criminoso nato, a saber, estatura baixa, gordo, atarracado entre outros, evocando imagem mítica do famoso bandido. Rocca também era chamado de genial devido a complexidade de seus crimes.

Eugenio Rocca, um dos líderes da quadrilha, representa a figura do corruptor, fonte recorrente do medo urbano, pois além de organizador e realizador dos crimes, desvirtua Malvina, levando-a para o crime. Ele era conhecido como “doutor”, apelido recebido pela complexidade dos crimes que realizava e representava a violência e os jogos de poder típicos de uma “máfia que não esquece e não perdoa”¹². Concomitantemente ao crime, ele exercia vida dupla: isto é, com a família: mulher e filhos que nele viam um exemplo, ressaltando a manutenção de uma família tradicional e é apenas o único momento no romance em que Rocca é humanizado, mostrando que amava e trabalhava muito por sua mulher e filhos desejando que fossem felizes e ricos. Essas referências ao mundo do crime, que desde meados do século XIX já apareciam nas peças teatrais italianas, levavam a narrativa a produzir suspense.

A quadrilha no romance é formada por bandidos italianos – filiação bastante comum ao mundo do crime – embora não houvesse a concepção de família bastante arquetípica quando se trata de máfia italiana; ao contrário, não havia nenhuma fidelidade entre eles a não ser por interesses em comum ou ‘apenas o laço da cumplicidade ocasional’ (PINHEIRO, 1906, p. 45). A máfia italiana é uma organização criminosa originária de um fenômeno de uma sociedade rural e pouco desenvolvida economicamente. Nela são organizados contrabandos, crimes de pistolagem, serviços de proteção para pessoas que vivem diariamente em jogos de poder, chantagem, traição e mortes marcadas por execuções rápidas, violentas e que não deixam rastros. Com as imigrações para a América, parte dessas organizações criminosas se fortaleceu, mesmo nos espaços urbanos, como nos Estados Unidos e na Argentina. No Brasil, o mesmo tipo de organização não prevaleceu, com algumas exceções de redes criminais em São Paulo, devido em parte, das áreas das populações imigrantes que vieram para cá e pela falta de solidariedade familiar.¹³

Entretanto, resgata alguns aspectos comuns representados na quadrilha e em Eugenio Rocca. A quadrilha era uma organização criminosa que, assim como a máfia, tinha ligações com as instituições do Estado ou seus representantes, aqui no caso, associado ao papel do juiz corrupto. O narrador conta um dos golpes aplicados por ele em um juiz com quem tinha estreitas relações em troca de favores que um bom contato poderia oferecer nos momentos de necessidade. Fazendo parte desse Rio oculto, tirava vantagem através de subornos, dinheiro e

¹² Dito popular dentro do universo do crime, marcado pela violência e vingança entre máfias criminosas. Ver: SALVATORE, Lupo. *História da Máfia: das origens aos nossos dias*. São Paulo, UNESP, 2002.

¹³ MONSMA, Karl; TRUZZI, Oswaldo e CONCEIÇÃO, Silvano da. *Solidariedade étnica, poder local e Banditismo: uma quadrilha calabresa no Oeste Paulista, 1895-1898*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 18 n°. 53 outubro/2003

produtos contrabandeados. Ainda assim, ele aplica um golpe no juiz, tomando um dinheiro adiantado de um “maravilhoso contrabando”, mas que Rocca simulou ter afundado no mar.

A obra analisada certamente obteve procura, e subsequentemente sucesso, pela associação entre o acontecimento criminoso e pela produção sensacionalista em torno dele, não por acaso, tantas produções surgissem a partir do crime, como peças, filmes, música e conto. O romance aqui analisado, diferente das outras produções, ao ficcionalizar o crime, expressava e oferecia outras sensações e características observadas a seguir.

Todos os aspectos do 'Rio oculto' são mostrados de muitas maneiras e entre elas a perspectiva determinista na abordagem dos personagens e suas ações. Todos os envolvidos são frutos do submundo e da pobreza e gerados, com uma ligação biológica e sanguínea, a partir deles. “O parasita social, como todo parasita, foge do ar e da luz, dos lugares onde a vida pode ser observada e discutida; vive na imundice, se revolve no lodo, entre os lixos em fermentação, na sordidez da miséria e do vício, já que existe vícios filhos da miséria e misérias filhas do lixo”. (PINHEIRO, 1906, p. 15)

Os romances de sensação não possuem escola literária específica, eles são uma mistura de temas, linguagens e proximidades com escolas diferentes. No caso da obra analisada, ele se aproxima com bastante vigor do naturalismo, visto que o meio é constantemente retratado como determinante do homem e aponta para uma abordagem cientificista da natureza humana em que os limites físicos (desejo, instinto, fome, doença, morte e hereditariedade genética) favoráveis ou não, determinavam as formas e capacidades físicas (MENDES, 2014, p. 31). Como, por exemplo, na declaração de amor de Carluccio por Malvina que usa metáforas do funcionamento do corpo orgânico em comparação ao funcionamento mecânico de um relógio.

Podemos observar as características dessa determinação do meio representado através da associação entre características hereditárias e ambiente degradante. É o caso, por exemplo, da enteada, Isolina, de quinze anos, de Boca de Ferro, ex-marinheiro e reconhecido por todos por sua força reconhecida, dono da taberna onde, à noite, encontravam-se variados ladrões e contrabandistas. De dia frequentado por trabalhadores e a noite por criminosos e mulheres de má fama. Acostumada a esse ambiente, foi violentada por ele sem oferecer a menor resistência, pois “a alma já vencida pelo meio, deixou-se cumprir o atentado sem a menor presteza”, tornando-se uma mulher largada na rua, descrevendo objetivamente toda a potencial crueldade da realidade, cena comum da condição feminina miserável, deixando a casa e a taberna onde vivia e foi para a rua prostituir-se, virando alcoólatra e já tendo passado pela casa de detenção.

Outra característica predominante é a pintura da condição feminina relacionada à miséria: são retratados temas como adultérios, divórcio, incestos, abortos, mães solteiras e operárias seduzidas por patrões (MARTÍN-BARBERO, 2013 p. 192). Ainda que encontremos boa dose de moralismo, visto que os atos e as liberdades sexuais são vistos como depravações, seguidos por adjetivos pejorativos como, por exemplo, quando o autor refere-se à relação da ex-escrava que vivia com Boca de Ferro usa o termo “amancebada”. O romance retrata também temas como repressão sexual, vivida por Malvina já que ela constantemente tinha que domesticar seus instintos sexuais, sendo marcada sempre pelo sacrifício, já que no viés naturalista as necessidades físicas poderiam ser superiores à vida moral. Ela se desvirtua quando não consegue dominá-lo e acaba tendo uma experiência sexual mal vista pela sociedade.

As condições sociais de pobreza definem diferenças na apresentação das personagens femininas como Pilar, Isolina, Malvina e a esposa de Rocca, mesmo que de forma breve, com exceção de Malvina que exerce papel importante e elaborado na narrativa. Podemos observar a relação entre prostituição e miséria operária representada por Pilar, mãe de Malvina, que era camponesa das Astúrias, muito moça emigrou da terra para a República Argentina, em companhia do pai, um velho ladrão dos campos e o irmão também ladrão. Tornara-se um estorvo, segundo o narrador, por causa da “inteligência acanhada”, “quase idiota”, pelos maus tratos sofridos, seu pai a empregou na casa de uma família importante do país. Como tinha beleza, conquistou o irmão mais velho, “fácil foi a sua conquista ao libertino audaz, e ela, pouco a pouco, passou de um a outro irmão, aos três filhos da casa, descendo em breve até a cama do criado de servir, do cocheiro e do moço da estribaria, até que um dia, aparecendo pejada, foi posta no olho da rua” (PINHEIRO, 1906 p.23).

Ela representava boa parte de mulheres que, pobres e sem condições de estudo, se envolvem com rapazes de nível social distintos, engravidam e são largadas; vivem em condições insalubres de um cortiço, adoecem algumas vezes e acabam se sustentando através da prostituição; em pouco tempo, a personagem “morreu numa epidemia de febre amarela, era uma daquelas desgraçadas, mais infeliz do que culpada, que arrastam a sua juventude nas orgias da mais ralé classe da sociedade” (PINHEIRO, 1906, p. 22). Ao relacionar a palavra “culpada” na citação acima, o autor vincula a prostituição e orgia dessas personagens muito mais como produto da sua condição econômico-social, isto é, falta de alimentação e instrução, e a seu fator biológico associado ao meio, que juntos corroboram para uma vida destinada a certa promiscuidade do que necessariamente a falta de caráter.

Ao escolher um cortiço na Argentina como lugar de origem de Malvina, o autor traz como referência todo um capital simbólico relacionado ao imaginário do que significa viver em um cortiço, geralmente habitado por camadas pobres, um espaço propício à prostituição e, no caso do Brasil, esconderijos de escravos fugidos na época da escravidão, o que nos mostra as poucas possibilidades de ascensão de uma menina de vida pobre e precária. Em Malvina, por exemplo, que é produto de toda uma filiação criminosa e do ambiente infame de um cortiço, uma moça que, partindo de um meio desestruturado, vai arruinando a sua vida; vítima inicialmente da histeria e crise de nervos, nomenclatura comum às mulheres do período, a sua reação é respondida na carne, aos instintos mais primitivos. Embora fosse bela e inteligente, havia no sangue sinais da descendência materna. “Às vezes, em épocas irregularmente espaçadas, sentia uma prepotente nostalgia de ociosidade e de vício. As suas carnes de virgem tremiam só ao ouvir uma voz de homem e tinha desejos de se oferecer ao amplexo numa brutal avidez de subjugação embriagante. Esses acessos, que lhe tolhiam a vontade e a consciência, embora raros, eram perigosíssimos”. (PINHEIRO, 1906, p. 23).

3.2 Uma personagem especial: Malvina

A maioria dos personagens representados na primeira parte do livro são ficcionalizações de sujeitos envolvidos no crime real ocorrido no Rio, todavia a protagonista Malvina, a quem o narrador mais se aproxima de seus pensamentos, é a única não baseada em uma figura real e possui maior desenvolvimento de sua personalidade e pensamentos do que os demais. Essa diferenciação faz de Malvina uma personagem muito mais complexa que qualquer outro, que no geral são lineares. Ela apresenta muitas características dos personagens folhetinescos, a saber, era mulher, protagonista da narrativa que movida por vontade própria, pelo amor por Carluccio, subverte em determinado momento o curso por ela esperado, ou seja, de viver corrompida e envolvida com a criminalidade, e de fato rompe com sua trajetória, mudando seu futuro, mesmo que numa perspectiva conservadora. Nascida na pobreza e no mundo do crime, sua origem paterna era desconhecida. Era bonita e sedutora, praticava crimes seduzindo homens, através de sua sexualidade.

O autor constrói todo o enredo em volta da protagonista Malvina. Ela é apresentada no início do romance como uma mulher alta, esbelta, com corpo ereto, “não era uma formosura deslumbrante, mas tinha boa pele e lábios vermelhos e carnudos com seios redondos e

abundantes”. Apresentava um histórico de vida miserável, “era argentina. Filha do Crime, nascida no lodo, crescida no meio da turba maldita dos ladrões internacionais” (PINHEIRO, 1906, p. 22), morava em um cortiço. Ainda assim, Malvina se desenvolveu e aos quinze anos era uma operaria perfeita, proporcionando a possibilidade de sua mãe descansar da vida de “vagabunda infeliz”, isto é, da prostituição.

Menina trabalhadora e boa que de tempos em tempos, embora raros, sentia uma “prepotente nostalgia de ociosidade e de vício... as suas carnes de virgem tremiam só de ouvir uma voz de homem e tinha desejos de se oferecer.. estes acessos, que lhe tolhiam a vontade e a consciência” (PINHEIRO, 1906, p. 23). Quando ela sentia esses sinais fechava-se em casa evitando a ver quem quer que fosse. Fora do período patológico era invulnerável, muito cortejada, era apelidada de “fidalga”. Um dia sua mãe adoeceu e com isso as poucas economias acabaram. Embora ela começasse a sentir os sinais, não deixou de trabalhar. Durante o período de piora de sua mãe Pilar, ficara tão nervosa que ainda muito menina se entregara para o primeiro homem que lhe apareceu “sentindo falta de ar, com o cérebro em desordem e os nervos vibrando, às onze horas de uma noite abrasadora, saiu a 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” (PINHEIRO, 1906, p.24). O autor justifica, através da hereditariedade que Malvina herdara da mãe e do meio em que vivia, certa promiscuidade e com isso o narrador expõe críticas à protagonista, como que para orientar o leitor, explicando e justificando os motivos de suas ações. E a partir da traumática experiência da iniciação à vida sexual, esses instintos iniciais a prenderão por toda vida e passará a utilizar o sexo como meio de vida; ela será marcada e amarrada por uma vida sexual intensa. O sexo será experimentado no decorrer da narrativa de modo que Malvina aprende a dominá-lo e, finalmente, usá-lo para trazer-lhe felicidades. No começo ela é levada por instintos e não consegue dominá-lo, abatida por isso, transformará o sexo em uma armadilha para seus golpes, sentindo prazer na transformação do jogo de poder, por meio do qual, de alguma forma exerce o domínio sobre os homens enfraquecidos por sua vontade carnais. Por último usará o sexo para experimentá-lo com amor, por vontade e desejo que sempre lhe foram negados, sem preocupar-se com a moral social, deitando-se com Carluccio, a quem desejava e amava.

Quando ainda no cortiço, Malvina ficou com a reputação abalada depois do ato sexual que cometera com um desconhecido qualquer, por isso, sua mãe vendeu tudo que tinha e em

uma semana desembarcam para o Rio de Janeiro onde, pouco tempo depois, Pilar morre de febre amarela. Jovem e sozinha, é amparada pelo senhor Eugênio Rocca, chamado de doutor, que a educa e sustenta, transformando-a em ociosa, para que, em momento oportuno, se achasse sem saída e aderisse ao crime. Determinado dia, ela tenta seduzi-lo e ele recua dizendo que a preparou para guiá-la para outro caminho. Ela percebe então que fora treinada para ser inteligente, refinada e bonita, isca perfeita para os golpes que seu senhor fazia. Desiludida com o amor e com os homens, sua única ambição é enriquecer com os golpes articulados por Rocca.

O primeiro trauma curou a sua histeria, na medida em que percebeu que apenas recebera o mal vindo de um homem. Os homens em geral nunca lhe fizeram bem - os homens da sua família eram corrompidos, não conhecera seu pai, sua primeira experiência sexual foi frustrada por um homem qualquer que se aproveitara de sua fraqueza.

Malvina havia mudado, pois depois da última crise, seus nervos já não se manifestavam, o homem não tinha mais atrativo para ela, o sexo masculino revoltava-a. Tinha dezoito anos e ainda não tinha se apaixonado. O doutor de quem ela recebia mesada intrigava-a, pois não sabia qual era seu interesse ou como futuramente pagaria uma dívida, que dia por dia aumentava? A que tabela de carne ou de alma seria ela taxada? Ela foi se acostumando a uma ociosidade até então desconhecida, tinha perdido o amor pelo trabalho e alimentado aspirações de luxo e vida fácil. Determinado dia ela resolveu testá-lo colocando uma roupa mais sensual, ele já previa que isso ia acontecer, estava esperando, disse a ela que era linda, mas não tinha esse tipo de interesse, pois: outra é a minha vida, outro o fim, outros os meios. Eu não te cultivei, planta viçosa, para ter nos perfumes 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... te falta prática, careces de um guia. Está é a minha parte. Ao fim do caminho está a riqueza e a vida descansada. Vamos juntos por essa senda de trevas. Associamo-nos. Eu penso, tu executas. Se estas disposta a ceder os teus encantos, seja ao menos por cousa que valha a pena”(PINHEIRO, 1906, p. 27)

Malvina entendeu finalmente o doutor a arrastava para o crime, ao viciá-la no ócio, destruindo a operária perfeita, diminuindo suas possibilidades de trabalho para sobrevivência para que visse no crime a única boa saída.

“o que devia ela a sociedade, que a gerara bastarda? A natureza, que, ao concebê-la, não lhe dera força de resistência contra os nervos doentios? Aos homens, que nunca conheceu como pais, como irmãos, como noivos, mas só sob a máscara do desejo lubrificamente concebido, brutalmente formulado, cinicamente manifestado? Nenhum deles teve para ela uma palavra sincera de amor, ninguém acordou no fundo do seu coração adormecido esse sentimento ideal, que é seiva de toda a alma de uma mulher nova e formosa. Só um, um só deles, a tinha possuído, aproveitando de um acesso da sua loucura passageira. O que devia ela a todos esses egoístas?” (PINHEIRO, 1906, p. 29).

Malvina não negava suas origens, tinha consciência de sua pobreza e poucas possibilidades de futuro, entende o restrito campo de possibilidades que lhe era oferecido e decide seguir o caminho que lhe foi traçado. A ela, a vida chegou até apresentar-lhe seduções irresistíveis. Filha, segundo o narrador, de uma “pobre idiota”, nascida ao acaso, neta e sobrinha de afamados ladrões, ela tinha no sangue o princípio do mal que pouco a pouco se agitava, invadindo-a inteiramente. O sangue criminoso prevalecia e ela ia se aperfeiçoando em seus golpes, trabalhando com mais frieza e sentindo-os como triunfo como, por exemplo, na conquista do caixeiro da joalheria Morjas, onde havia aplicado o mesmo golpe. Pegou as chaves da joalheria e deitou-se com o rapaz enquanto lhe roubavam tudo, sendo ele rapaz acusado e cumpria pena, ao saber disso “ela encolheu os ombros... se não fosse burro!” (PINHEIRO, 1906 p. 51).

Malvina é representada de uma forma determinista, pois, sendo fruto da pobreza não tinha muitas opções de vida. Depois de se tornar criminosa, não tinha compaixão por suas vítimas, pois sempre via nelas possíveis homens que quisessem se aproveitar dela, e – no máximo – sentia pena quando o rapaz enganado era preso. Até aquele momento que, em um dos golpes, ela se apaixonou pela primeira vez pela futura vítima, Carluccio Fuoco, um jovem italiano que trabalha com seu tio em sua joalheria. O golpe seria seduzi-lo para que pudessem roubar as chaves da joalheria e a culpa do crime cairia em Carluccio. Malvina, experimentando pela primeira vez um amor sincero e verdadeiro, não consegue seguir com o plano. O amor como forma de redenção, faz Malvina desistir do golpe, e sem alternativas, abandona Carluccio também.

Até então, toda a presença masculina provocava-lhe desprezo e ela se preparava para o negócio, visto que sabia da lucratividade dos golpes e seu desejo de se ver livre de todos eram bastante para manter a parceria dela com Rocca. Ela tinha quatro residências, cada qual com sua função específica. Uma em Vila Isabel que ficava em companhia de uma velhinha, Andreza, onde aparenta família e levava as vítimas na primeira fase de um fingido amor. Em Santa Tereza ficava sua casa preferida e a única que Eugênio Rocca não conhecia.

Nem outros amantes eu tive ou tenho, ou terei, fora aqueles que o nosso comum interesse atirará em minha cama. Odeio os homens, não sei o que seja o amor, sinto só a imensa necessidade da riqueza que hei de alcanças, apesar das lágrimas que vou fatalmente semeando. (PINHEIRO, 1906, p. 52)

Eugenio Rocca propõe a nova vítima com a simplicidade do plano costumeiro, ou seja, Malvina seduz um rapaz com auxílio de afrodisíaco enquanto Rocca rouba o empreendimento que o rapaz fosse responsável. Quando fosse preso, “a opinião pública,

transviada de aparências, lhe dará razão, e nos, não estorvados e satisfeitos, dividiremos fraternalmente, estudando novas e lucrosas combinações” (PINHEIRO, 1906, p. 57). Seguindo o plano, ela fazia contínuas visitas à joalheria, seduzindo Carluccio. Tempos depois, Malvina o trouxe a casa de Vila Isabel e “o rapaz começou a frequentá-la, embora a sós, ele conservava conduta estranha, não era o empreendedor da sedução usual. Respeitoso, embaraçado, quase tímido, corava como uma donzela quando a moça o fitava com aqueles seus olhos brilhantes e profundos. É que Carluccio começava a amá-la de amor sincero”. Malvina percebeu e sentia-se lisonjeada com aquele amor (PINHEIRO, 1906, p. 60).

Malvina, depois dos primeiros momentos de alegria estudada e aparatosa, sentindo o coração minado por uma invencível malinconia (sic), tinha estado o dia inteiro distraído e como sobre a pressão de uma ideia persistente e indefinitiva, conseguindo porém disfarçar do seu melhor e com rara energia esse estado do seu espírito. – que terei eu hoje? Ela dizia no seu pensamento surpreendida e raivosa por essa abstração dominante, sem adivinhar-lhe a causa.” (PINHEIRO, 1906, p. 62)

Jamais ela pensara que pudesse existir desses corações nobres e puros. A humanidade tinha-se-lhe revelado pelo lado mais horrível: egoísmo, impiedade, crime. Carluccio a comoveu. Falou-lhe da sua terra, dos seus parentes, da sua mãe doente, do seu irmão e do seu tio, da sua vida enfim, de todos os afetos sinceros, de que seu coração andava cheio, com a simplicidade eloquente e o arrebatamento varonil da sua juventude” (PINHEIRO, 1906, p. 62)

Se antes ela aceitou viver como criminosa, ao experimentar a suavidade de um amor romântico, “era assim que no primeiro desabrochar da sua juventude, ela sonhou, desejou um noivo, antes que o viço e o perfume da inocência tivesse afogado no montão de lixo, que era a sua vida” (PINHEIRO, 1906, p. 63), ela decide mudar de posição, e nesse momento a narrativa subverte e a mulher, em nome do amor, tem uma tomada de posição. Malvina fica arrebatada e confusa, pois estava profundamente comovida com o amor oferecido por Carluccio “apertou-lhe a cabeça entre as mãos e beijou-a desordenadamente, com uma fúria louca, na fronte, nos olhos, nas faces, na boca, uma, duas, dez vezes. Alongou os braços, sempre conservando o rosto dele entre as mãos, o fitou demoradamente nos olhos, como a beber toda a felicidade em ávidos goles, cheios, abundantes.” (PINHEIRO, 1906, p. 65). Ao desfrutar do amor romântico, mais do que sonhar, ela aceita consumi-lo.

Pensou que haveria um meio de resolver a situação, como, por exemplo, fugas insanas.

“Carluccio e Rocca: eis os dois contrastes: a vítima e o algoz, a pomba inocente e a fera sanguinária, o anjo e o demônio. E ela estava presa, amarrada solidamente àquelas duas vidas, a primeira pelo amor, a segunda pela cumplicidade, em um amalgama revoltante de pureza e de lodo, de nobreza e de crime.” (PINHEIRO, 1906, p. 69) “na barafunda dos sentimentos opostos o amor saíra vencedor, e ela compreendia que necessita da calma para se aprontar a luta

inevitável em que ela, só ela, seria, sem dúvida alguma sacrificada” (PINHEIRO, 1906, p. 69).

Encontravam-se todas as noites a seguir “abraços apertados, carícias, em que as mãos trêmulas ousavam ávidas explorações no segredo do colo, penetrando com dulcíssimas violências até os seios rijos e palpíntes, na comoção arrebatadora das primeiras audácias, com suspiros entrecortados, sorrindo ruborizados, os olhos úmidos, o corpo todo a vibrar como as cordas de uma harpa tangidos pelos dedos sapientes de um mestre” (PINHEIRO, 1906, p. 70).

Malvina, comovida e envolvida pelo amor de Carluccio, decide desfazer o acordo com Rocca e o enfrenta dizendo:

“eu sou moça nova ainda, facilmente impressionável. Um momento de desalento entregou-me a tua influência, fez de mim uma sacerdotisa do crime, assim como poderia ter-me feito uma santa. Não te acuso: seguias os teus instintos, as tuas inclinações, o teu caminho, conforme dissestes. Não te julgo tão pouco, fui tua cúmplice, não tenho o direito de elevar-me a juiz. Mas hoje a acordo do pesadelo que sobre mim incumbia, como uma névoa que cega e oprime, e sacudindo esse jugo sinistro digo: basta, paro por aqui, não vou adiante” (PINHEIRO, 1906, p.72).

O leitor crítico analisa, a partir da caracterização feita pelo narrador, que Malvina era vítima do determinismo, dos meios e condições que fora levada, embora ela própria tivesse alguma consciência de que sua condição foi estabelecida pela corrupção que Rocca lhe ensinara. Apesar de ser retratada como sujeita ao determinismo, nessa atitude toma uma iniciativa: romper com Rocca, embora entenda que desfrutar do amor de Carluccio era algo impossível, mas ainda sim preferia romper com aquela vida que já não suportava, ainda que tivesse consequências. A presença desse “amor redentor”, capaz de libertar Malvina da vida degradante que tinha, servia como fator de empatia e identificação com o leitor, que passa a vê-la também como vítima. Do lado oposto observamos o seu ex-parceiro, e agora opositor, Rocca como o vilão, a quem o público projetará todos os sentimentos relacionados ao inimigo como, por exemplo, o ódio e o medo. Essa polarização bem x mal facilita a identificação dos leitores com os personagens e faz com que eles tomem posição ao longo da narrativa.

A partir desse momento, quando ela escolhe romper, a narrativa vai ganhando intensidade e suspense com cenas de brigas, violência e sexo até terminar num convento, onde se encerra a primeira parte do romance. Por esse rompimento, narrado por uma briga moral e física com Rocca, com direito a enforcamento, sangue e fuga, o agressor tenta ir contra ela “chegou a agarrá-la pelo pescoço onde a unha deixou um sulco de sangue, ia desmaiar, mas o perigo iminente lhe deu forças para reagir conseguindo fugir da casa” (PINHEIRO, 1906, p.75). Após a fuga e ao chegar em sua casa escondida, passou “a chorar e soluçar, numa amargura profunda, num abandono total de um desespero atroz e infinito, violentamente

sacudida em uma crise de nervos agudíssimas” (PINHEIRO, 1906, p. 78). Via-se sem saída, tinha febres e pesadelos, voltava a dormir,

“nesses pensamentos tinha-se deitado e não tardou adormecer em um sonho agitado e convulso, vendo perpassar em horríveis pesadelos cenas de violência e de sangue, em que ela era vitimada, vendo Carluccio assistir a sua morte impassível e indiferente, respondendo ao seu chamado angustioso com irônicas saudações a sua mocidade perdida, atolada no vício, enxovalhada pela carne do macho anônimo, que a possuía primeiro” (PINHEIRO, 1906, pp. 79-80).

Em um momento de lucidez, resolveu que o melhor seria se ela fosse embora, ainda que não percebesse que Rocca se vingaria e continuaria com o plano que ela tinha acabado. Em seus planos, teria tempo de despedir-se de Carluccio, ficar tempo suficiente para amá-lo e depois desaparecer; acreditava que ele era novo e acharia futuramente outra pessoa. Próprio do romance de sensação, o casal já não estava destinado a sofrer eternamente pela perda do outro – os romances modernos, o ritmo e as necessidades da vida moderna já não permitiam esse desfecho e o abatimento do amado pela perda da amada já não durava para sempre (EL FAR, 2004 p. 113). Como exemplo, podemos citar *Elzira a morte virgem*, de Pedro Vianna, depois que Elzira morre, seu amado Amâncio continua e prospera na vida. Esse era o mesmo pensamento de Malvina: ela sabia que ele seguiria sua vida e amaria outras mulheres. Como tinha medo da rejeição de Carluccio caso descobrisse seu passado, escreveu uma carta de amor dizendo que queria vê-lo, mas que deveria tomar todas as precauções necessárias para a segurança de ambos. Inventou que ao visitar a fictícia irmã, se machucou e que explicaria quando o encontrasse. No fundo, ela desejava o bem estar dele e tentava protegê-lo ao abandonar o plano do roubo; o amor havia regenerado Malvina.

“Malvina forjou uma história pela ocasião. Disfarçou uma verdade para não deixar veneno em aquela alma de moço confiante, para não abrir diante dela as covas profundas do mal nauseabundo, que teria infectado o seu bom coração; teve pudor e receio; pudor por aquele que amava, receio de chamar sobre si o rancor que deixam na alma as ilusões perdidas. Disse-lhe que nunca amara, era ele o primeiro homem que tivesse emocionado o seu coração de virgem, embora a sua inocência fosse desfolhada por um vilíssimo atentado de que foi vítima, apenas no desabrochar da puberdade. Não podia-lhe oferecer o corpo intacto, dava-lhe porém a pureza dos afetos, considerava-se coisa sua, sua escrava se ali quisesse. E soluçava amargamente na angústia de um desespero inconsolável” (PINHEIRO, 1906, p. 86)

No momento em que se encontrava, a virgindade não era importante para ela, visto que se entregou em um momento de fraqueza ou de prevalência do desejo, do corpo, do “sangue da bestialidade animal e incontrolável” como o determinismo naturalista preconizava. Posteriormente, aprendeu a usar seu corpo como convinha, para aplicar golpes e só naquele

momento entregava-se por um prazer maduro e confiante, por vontade, de maneira que, sexo, casamento e a pureza do amor fossem instâncias separadas e usufruía de sua liberdade. Ao perder a virgindade, declarando-se vítima de um “qualquer”, no fundo ela era vítima da força de seus instintos, próprio das mulheres que oprimiam seus desejos ou pouco os conheciam, na tentativa de alcançar uma vida “digna”, ou seja, conseguir um bom casamento, estratégia importante de sobrevivência para boa parte das mulheres nesse período. O ato sexual, embora não seja descrito e desenvolvido, apresenta-se em vários momentos da narrativa com o objetivo de aguçar sensações no leitor. Ele aparece de forma objetiva como, por exemplo, o estupro, o sexo antes do casamento, o sexo como forma de praticar golpes e o sexo por amor. Todas essas formas de sexo apresentam um mundo sexualizado, mas em forma contida.

No capítulo oito “Redenção?”, último da primeira parte do romance, o autor finaliza com o título em forma de pergunta, fazendo referência a Malvina que, por amor a Carluccio, não só desiste do crime, acreditando que com o fim da sua participação ele e a joalheria não sofreriam nenhum mal, como se liberta da criminalidade encontrando como saída a redenção, através de seu isolamento no convento. Ela também desiste de Carluccio, pois sabe que permanecer ao seu lado seria impossível. O amor a faz se regenerar e, acreditando protegê-lo, abandona o amado para que o crime não fosse praticado, apesar de sua desistência não ter mudado o destino do rapaz. Para ilustrar o grau elevado de preocupação e desespero, o narrador acrescenta que, embora ela não frequentasse a igreja, “pediu a Deus, fez orações, se o milagre não ocorresse, pelo menos a acalmava” e “o misticismo conquistou finalmente seu espírito Tereza de Deus e Margarida de Cortona” fazendo referência a duas santas na literatura católica: Madre Tereza de Calcutá e Margarida da Cortona, em que a última, assim como Malvina, sofrera uma espécie de regeneração da alma. Sua atitude poderia ter sido sublime se ela tivesse enfrentado Rocca e contasse a verdade do plano a seu amado. Entretanto, o medo de uma futura represália a fez simplesmente ter coragem de abandonar a vida criminosa que nunca suportou. Embora esse novo caminho não fosse o mais desejado, ainda sim, o refúgio no convento serviria como sua redenção.

Podemos perceber que não só o final da primeira parte do romance é conservador, mas também o de Malvina. O autor, durante toda a primeira parte do romance, considerando que na segunda parte Malvina só aparece em um capítulo durante as reflexões de Rocca, vai traçando a personalidade de Malvina e das oitenta e sete páginas em que são retratadas a sua história: infância trabalhadora e traumática, vida criminosa, experimentação do amor, rompimento com o crime. Depois de tudo isso, o narrador dedica-se nas últimas quatro linhas do romance a tratar de seu isolamento em um convento, com exceção da página oitenta e dois,

na qual durante o desespero ela reza e isso acalma seu coração. Essa pouca dedicação à redenção de Malvina faz pensar que o autor/editor estivesse mais preocupado com a crítica literária e com uma possível classificação ruim de seu romance, não sendo considerado digno, e muito menos indicado, para as boas famílias. Isso dificultaria seu objetivo de alcançar um grande público, consequência que não seria adequada nem pela lógica do mercado, já que venderia menos livros, nem pelo objetivo moral de tentar instruir as leitoras. A fim de evitar uma repercussão negativa da obra, o autor rompe com o fluxo da narrativa, marcado por uma liberdade e revolta de Malvina, que chocariam a sociedade, para estabelecer uma postura mais conservadora.

O romance de sensação apresenta desde o princípio de sua narrativa seu caráter explosivo e muitas vezes subversivo, mas que ao final do romance pode manter-se ou não. No caso do romance analisado, por apresentar uma visão conservadora, o final deve penalizar o caráter subversivo, fazendo com que Malvina não só não desfrute do amor por Carluccio, como também se isole do mundo para que assim seja “perdoada” da criminalidade, mantendo a ordem social e a moral reestabelecida. O “amor redentor” atende a um elemento da narrativa popular oral, assim como está presente no folhetim, isto é, a escolha do amor como elemento de transformação e libertação do personagem que, através dele renuncia não só à vida criminosa passada mas como a permanência na criminalidade.

O último capítulo do romance, com o título de “conclusão”, tem apenas uma página, sendo escrito de forma objetiva, relatando os autores do “crime da Rua Carioca” e o final do processo criminal dessa tragédia: quem foi condenado e quem foi absolvido. Dito a sentença, o narrador afirma estar o mistério resolvido e a sociedade pode agora ficar tranquilizada, pois a justiça fora feita.

3.3 Sensação

Ao introduzir o subtítulo “romance sensacional”, os editores responsáveis pelo romance faziam referência direta ao subgênero popular “romance de sensação”, palavra chave que indica temáticas “audaciosas”, um romance recheado de surpresas e choques concomitantes ao que o cotidiano moderno proporcionava, trazendo êxtase para a população já anestesiada pelos excessos de estímulos do cotidiano. Essas sensações não dizem respeito ao final da história, já que todos já tinham o conhecimento do que aconteceria, mas sim à

trama ficcional que trará os choques, apresentando uma série de estímulos que produzem reações, a saber, ao amor, ao ódio, à violência, à regeneração dos sentimentos e ao frustrado golpe. Os estímulos são encontrados no suspense, na sensação de mistério e medo, na provocação do leitor pela construção de atmosferas de dor, prazer e miséria; na visualização de quadros em movimento como, por exemplo, quando o pescador encontra o corpo de Carluccio, narrando a cena por hipérboles através da descrição de imagens dantescas como, por exemplo, o movimento dos barcos na baía, os sons e ruídos. Observamos também os deslocamentos bruscos, justaposição de planos e intrigas, observados nos planejamentos e execuções de golpes entre Rocca e Malvina, assim como a pouca confiança entre eles, marcada por uma relação de medo.

Além das sensações oferecidas, são feitas estratégias que garantam identificação popular, como os títulos em cada capítulo com metáforas e provérbios amplamente conhecidos. Também há características do melodrama, como exageros nas cenas e no sentimentalismo, certo maquiavelismo caracterizando o mal e atividades subversivas que desafiavam a ordem moral e social vigente. Também inspirados nas estruturas melodramáticas, encontramos diversas características folhetinescas, entre elas, personagens estereotipados e originários de outros países, acrescentando um caráter exótico.

Uma das temáticas que proporcionava grandes momentos de sensação era a sexualidade, visto que o tema era pouco explorado nos romances considerados dignos para as boas famílias (subtenda-se exclusivamente o sexo feminino). Desde o início do romance, esse tema é explorado quando, por exemplo, Malvina entrega-se ao primeiro homem que lhe faz um gracejo, devido à sua histeria. Em outro momento em que o narrador relata um golpe aplicado por Malvina, ela seduz um rapaz e o envolve numa relação sexual. Vale ressaltar que, embora sejam sugeridas muitas cenas “quentes”, não há de fato a descrição delas. Não é considerado um romance pornográfico, mas de sensação por excitar a curiosidade pelo proibido, pelo devasso, pelo risco, pelo submundo, pela sugestão de sensualidade e prazer e pelo despertar dos primeiros desejos sexuais ou os encontros dos amantes.

Outro tema de grande sensação que foi usado com intensidade pelo romance era o medo e a violência. Muitos são os medos desenvolvidos ao longo da narrativa, como medo do ambiente marginal, marcado pela violência e pelas mortes grotescas, o medo da doença, o medo do outro, provocado pelo anonimato e pela multidão. A população torna-se uma possível vítima desses criminosos e sofrem por isso, o medo do outro se apresenta especialmente em Eugenio Rocca, conhecido como doutor, vestindo-se distintamente, possuindo família e filhos, aparentemente uma vida respeitável, mas que à noite torna-se um

homem de monstruosidades, capaz de aplicar terríveis golpes e corromper pessoas que poderiam ser de bem. Essa vida dupla, apresentada por Rocca, era possível devido ao desconhecimento dos indivíduos em meio à multidão, os quais podiam se esconder e disfarçar sua identidade nas ruas. O medo do desconhecido, como por exemplo, da doença, é o que faz Malvina desgraçar sua vida, visto que era uma trabalhadora disciplinada e honesta, e com o ataque de histeria provocado pelo medo de perder sua mãe que ficara muito doente, entregou-se a qualquer um. Além de todos esses medos promovidos pelo ambiente e pelo desconhecido, cenas efetivas de violência provocam sensações de tensão nos leitores, como a descrição da briga entre Malvina e Eugenio Rocca e a dos assassinatos realizados.

Essa narrativa produz muitas ligações e apresenta semelhanças com o sensacionalismo dos jornais, como por exemplo, quando introduz imagens dos envolvidos no crime ou da comoção e participação da população. Na segunda parte do romance, que narra a descoberta, perseguição e punição relacionados ao crime, todo o tratamento dado a esses fatos tornam-se ficcionalizados e aumentados esperando com que o leitor se comova mais ainda. A imprensa acompanhava passo a passo o andamento do crime e, muitas vezes, atrapalhando as investigações policiais, permanecendo perto de cada detalhe. Podemos perceber, como exemplo, que o “frenesi” gerado na multidão que acompanhava o crime ficou por conta da “caçada a Carletto”, um dos membros da quadrilha que conseguiu fugir e se mostrou difícil de capturar. Quando finalmente foi encontrado pela polícia, a população concentrada, a espera de encontra-lo, gritava “Mata o bandido, lincha o estrangulador, eram palavras que repercutiam a cada instante” (PINHEIRO, 1906, p. 197). O narrador além de sensibilizar, também dialoga diretamente com o leitor, como no seguinte exemplo

“Não referiremos aqui o seu longo diálogo. Os nossos leitores e as nossas leitoras devem conhecer o que são essas intimidades a dois, cheias de ternas confidenciais, entrecortadas de suspiros e beijos em que o coração fala mais alto quando a boca cala e os olhos são inundados de prazer” (PINHEIRO, 1906, p. 86).

Uma estratégia importante na constituição do desejo da leitura era facilitar a compreensão de seus leitores, com títulos sugestivos. Esses títulos se complementam e conectam as duas partes do romance, e participam da história ao indicar metáforas e provérbios de conhecimento popular, conforme veremos a seguir. A ordenação dos capítulos do romance foi feita através de uma série de metáforas que se conectam ao longo do texto, a começar pelos seus títulos que, na maioria das vezes, montam um jogo de palavras, conjugando a forma como os títulos são organizados com o conteúdo dos capítulos e a

caracterização dos personagens como, por exemplo, no capítulo terceiro “O engenho de um engenheiro”, no qual o autor utiliza o jogo de palavras “engenho” e “engenheiro”, atrelando ao engenheiro, como Rocca se fez conhecido na cidade, ao engenho, no sentido da habilidade e destreza que possuía na elaboração de seus crimes, caracterizado Eugenio Rocca e sua genialidade. Também no capítulo VII, “A víbora e o Charlatão”, faz referência à víbora, caracterizada por Malvina e o charlatão Eugenio Rocca.

Os capítulos cinco “O homem propõe” e seis “... e Deus dispõe” faz referência a um provérbio popular que alude ao fato de que o planejamento do homem não é necessariamente realizável, é preciso que seja um planejamento de Deus, que é muito comum o homem planejar algo e não acontecer. Na narrativa quando o homem propõe, faz referência ao novo plano de Eugênio Rocca, tendo como vítima Carluccio, a aceitação de Malvina e o início do golpe. No capítulo seis, apresenta o rompimento do golpe por parte de Malvina, que acaba por se apaixonar pela vítima Carluccio – uma atitude imprevisível que frustra os planos de crime perfeito.

O capítulo primeiro, intitulado “a sereia”, destina-se a contar o início do golpe à joalheria de Jacob Fuoco e a origem da protagonista Malvina. O título traz a metáfora da sereia, referência da mitologia grega, representativa da sedução, sensualidade e do sexo, retratada por Malvina como uma mulher sedutora que encanta homens e os levam para serem devorados, nesse caso, presos e condenados. Na história, os golpes praticados por Eugenio Rocca e Malvina faziam dela uma sereia, com o papel de seduzir e ludibriar trabalhadores de joalherias e afins, que através de estratégias de sedução, utilizando de suas “ancas roliças e carnudas realçada pela posição que se colocava”, os conquistavam fazendo-os acreditar que estavam atraindo uma moça honesta e direita, e levava-os para a cama, dando soluções exóticas para deixá-los mais embriagados de desejo e cansaço. Enquanto a “peça teatral” ocorria – expressão utilizada pelo narrador para indicar as mentiras envolvidas no crime – ela pegava das vítimas a chave da joalheria, entregava-a para Rocca que entrava na joalheria e roubava tudo que podia, devolvendo as chaves assim que possível para o trabalhador enganado. Quando o crime era descoberto, verificado pela polícia e constatado a falta de evidências de arrombamentos das lojas comerciais, as suspeitas incidiam no trabalhador, sendo algumas vezes preso por isso. A metáfora da sereia é conectada na segunda parte do romance pelo título IV, “o segredo do mar”. Se a sereia é capaz de encantar os homens para matá-los e levá-los para o fundo do mar, no romance a referência continua, pois o corpo de Carluccio foi encontrado no mar, preso a uma âncora que o afundara, mas não conseguiu mantê-lo no fundo, voltando à superfície dias depois. Assim o segredo era desvendado, pois

com a dificuldade de encontrar Carluccio, a desconfiança da população aumentava, entendendo que, se ele não fosse culpado pelo assassinato do irmão, teria sido no mínimo conivente, sendo acusado de fratricídio.

No romance de sensação também são marcantes a presença de personagens estereotipados. Malvina, personagem central, é vista como produto de um meio marcado pela miséria e criminalidade e, ao tentar romper, encontra o único caminho possível que é a redenção marcada por sua entrada para um convento, voltando assim à passividade com que vivia e não crescendo, de forma efetiva, como personagem. O mesmo ocorre com os outros personagens, como os sobrinhos italianos que são caracterizados por rapazes de “coração quente”, além da receptividade familiar encontrada na relação deles com o tio Jacob Fuoco. As vítimas do assassinato eram dois jovens rapazes italianos, filhos de uma mulher que se encontrava em um manicômio na Itália, que desembarcaram para o Brasil para morar nos aposentos de seu tio Jacob Fuoco. Carlos Fuoco era um mocinho de quase vinte e dois anos, alto, moreno, olhos negros e vivos, modos afáveis, cativante e trabalhava na joalheria com seu tio. O narrador tenta amenizar uma possível imagem negativa do rapaz e de seu caráter ao lembrar que o rapaz é jovem moço. Paulino, irmão mais novo, tinha dezoito anos e era aprendiz de alfaiate. O tio e seus sobrinhos tinham uma relação afetuosa, os rapazes sempre iam aos domingos almoçar com sua família.

Jacob Fuoco tivera para o sobrinho um afeto verdadeiramente paternal, e Carluccio folgou ter achado nele, não só o patrão afável e bondoso, não só o tio afetuoso, o parente extremoso, mas também o amigo dedicado e indulgente, em quem confiar pudesse os seus mais caros segredos. (PINHEIRO, 1906, p. 37)

A Carluccio, que segundo o depoimento de Rocca era um rapaz jovem e corruptível devido à dureza que levava para manter-se no Rio, não lhe eram desconhecidas as aspirações de contrabando. Antes de sair de sua terra, raptou Anastácia, amante de um tio na Itália, e com ela fugiu para o Brasil, com o combinado de embarcar independentes e que ele a sustentaria em um hotel até momento oportuno, quando fosse possível assumi-la, fato que não acontece. Por ter encontrado em seu tio Fuoco, sentimento paternal e amigável, contou-lhe sobre Anastácia, mas seu tio o convence a abandoná-la, reenviando-a para terra natal, pois “ontem abandonou-o ela para ser tua, amanhã desejosa de novas sensações e de novos enlevos, deixar-te-á para voar a outros amores, para afogar em outros braços as ultimas palpitações desse afeto, que julgas eterno”. Aconselha-o a programar-se para uma vida laboriosa, prometendo a evolução de um caixeiro viajante, para sócio e sucessor e depois casar com uma bela e rica jovem. O tio exercia forte influência sobre o sobrinho, aparentava uma seriedade e

tom paternal, embora fosse sabido pelo sobrinho, que sua joalheria, mesmo que bem vista pela sociedade carioca, era um receptáculo de produtos contrabandeados e de negociação, com determinada frequência, de contrabandos de Rocca.

O rapaz passou então a uma vida de reclusão forçada e só tirava horas de lazer para almoçar na casa do tio nos dias de domingos e com relacionamentos passageiros. Ainda que, depois de Anastácia, ele não se apegasse mais a mulher nenhuma, o sexo feminino era seu ponto fraco, pois “uma cara bonita, fresca e risonha, tinha sobre ele uma fascinação prepotente, um corpo feminino das formas garbosas e roliças o conquistavam facilmente com a sedução da carne apetecível” (PINHEIRO, 1906, p. 44).

Construir personagens estrangeiros era uma prática bastante comum entre romances populares por trazer elementos novos e exóticos às narrativas. Os personagens do romance, apesar de concentrados no Rio de Janeiro, são oriundos de terras distantes, são geralmente migrantes, considerados marginais e marginalizados, escória da racionalidade e da modernidade, tornando-se produtos de uma cidade cosmopolita como o Rio de Janeiro, atraídos pela possibilidade de trabalho, de comércio e de uma nova vida. Malvina vem de um cortiço na Argentina, Carluccio da Itália – segundo o autor, terra do amor intenso e da eterna primavera – e Eugênio Rocca, assim como parte da sua quadrilha também são imigrantes italianos. Ao situar tais personagens, traz com eles as marcas de sua personalidade e a construção de um caráter formulado em terras distantes.

A maior parte dos personagens, principais e secundários, apresentados no romance é imigrante, sobretudo de origem italiana. A predominância de estrangeiros no cotidiano do Rio de Janeiro nessa narrativa representa o imaginário da sociedade carioca desse período que aprendia a conviver num momento histórico em que a cidade e boa parte do Brasil vivia. Isso se deve ao fato que no final do século XIX e início do século XX o país recebeu uma quantidade de migrantes enormes que vinham povoar territórios assim como substituir a antiga mão de obra escrava. Entre 1881 e 1915, foi um período de migração em proporção de massa. De início, o governo incentivava populações europeias para a ocupação de terras e produção voltada para o mercado interno, posteriormente, como mão de obra nas fazendas de café. Boa parte desses migrantes se deslocava para o interior e para as fazendas, mas muitos acabavam se estabelecendo nas regiões urbanas, envolvendo-se com o comércio.

Dentre os estrangeiros, os italianos correspondiam à maior parte, visto que atendiam o perfil esperado pela elite brasileira e seus projeto civilizatório, isto é, europeu, latino e católico (PEREIRA, 2008, p.40). O sucesso desse projeto migratório se deve ao fato de que na região italiana já existia um costume de mobilidade social devido as constantes migrações

que o trabalho agrícola demandava. Atrelado a isso, a região da Itália concentrou forças expulsoras, a saber, a dificuldade de acesso a terra, a baixa da produtividade da terra, existia um grande número de membros da família que precisavam ser mantidos devido ao aumento demográfico em um cenário de escassez de alimento e miséria que várias nações europeias viviam (PEREIRA, 2008, p.33). Dos imigrantes que chegaram ao Brasil, muitos eram de regiões da Itália diferentes como campanos, sicilianos, toscanos, ou calábrias. Mais do que uma identidade nacional, os italianos possuíam maior identificação regional (PEREIRA, 2008, p.47). Essa característica ajuda explicar a falta de unidade entre boa parte desses italianos aqui no Brasil como, por exemplo, na falta de unidade dos criminosos.

A cidade do Rio de Janeiro sempre possuiu como característica o seu caráter cosmopolita, mas essa chegada massiva de migrantes deixava a cidade em um clima de tensão e desconfiança. Esse clima era acentuado por aspectos culturais que se tornavam mais evidentes assim como a disputa pela oportunidade de trabalho.

Dado esse contexto, a narrativa assinala com bastante vigor sobre o estrangeiro, sendo ele vítima ou criminoso. Oferece ao leitor um imaginário sobre o “outro”, o estrangeiro, como algo exótico e inesperado sugerindo uma percepção xenofóbica daqueles que entravam e superpovoavam o centro do Rio. Os nativos da cidade passam a ver esse outro como uma ameaça constante.

Em muitos capítulos a narrativa se aproxima de uma “narrativa primitiva”, característico da cultura popular e da estrutura folhetinesca, que segundo Martín-Barbero, é caracterizada por uma narrativa codificada, ou seja, uma compilação de sequências de ações que vão produzindo uma ritualização da ação, uma forma de organizar a experiência humana incorporando diversos gêneros de expressão, a saber, mito, lenda, conto, tragédia entre outros, predominando a ação em relação à psicologia do personagem, se estruturando na ideia do “e aí”, do contar história, marca profunda da oralidade da cultura popular. Podemos observar no capítulo IV da segunda parte, “o segredo vem do mar”, que ao narrar como um pescador, um homem rude, encontra o corpo de Carluccio boiando no mar, o narrador justapõe expressões que vão além da corriqueira percepção de alguém que encontra um corpo na água. Confere plasticidade e descreve a partir de imagens que permitem visualizar e/ou perceber tensão e movimento:

...quando a luz incerta da última saudação do dia que morria, viu agitar-se na água qualquer coisa que não podia definir, de forma alongada, esbranquiçada e lustrosa, ou escura e opaca, conforme o jogo da luz no remover das ondas... José, posto em curiosidade deixou pender os remos e olhou atentamente...sentiu eriçar-se o cabelo na testa, os seus olhos assumiram a expressão de espantosa surpresa e disse consigo:

Que será meu Deus? Ele tinha reconhecido um pé humano, uma perna contorcida, o tronco de um corpo e uma cabeça enorme, deformada e horrível... Teve medo. Passaram pela sua mente as histórias de afogados e almas penadas. (PINHEIRO, 1906, pp. 119-120)

A percepção do “homem rude” vem pontuada por expressões que sugerem visualização das sensações como, por exemplo, ao do ambiente, o mar e a pouca luminosidade que sofria, a variação das formas conforme “o jogo da luz” que poderiam tornar-se “alongada, esbranquiçada e lustrosa, ou escura e opaca, conforme o jogo da luz no remover das ondas...”. Em seguida, depois do suspense marcado por cenas de imprecisão segue o quadro dantesco e horrível da recuperação do corpo: “um pé humano, uma perna contorcida, o tronco de um corpo e uma cabeça enorme, deformada e horrível”. A junção desses elementos numa só cena, é que produz, com as palavras, 'sensação' ao leitor, porque integra uma série de imagens que provocam suspense e terror, assim como a satisfação de um importante passo para o desvendamento do crime.

Encontramos estratégias em sua forma de narrar ao retratar todo o longo momento, escrito ao decorrer de duas páginas com riqueza de detalhe, no ambiente escuro e indomável que é o mar. Essa descrição cria um efeito de suspense, na qual o pescador encontra algo estranho, e a narrativa vai tomando fôlego e chegando ao seu clímax que é o encontro e a constatação de que aquilo encontrado se trata de um cadáver. O narrador organiza a sequência de ações que levam o pescador ao encontro do corpo, ressaltando seus medos e tensões acerca do sobrenatural, como o medo de “alma penada”, e conseqüentemente possíveis desistências, mas que ainda assim opta pela coragem, segundo o narrador, comum ao “povo brasileiro” de enfrentar o “fardo macabro” que “Deus” havia lhe dado, fazendo que finalmente o pescador levasse o corpo até a praia e chamando as instituições responsáveis.

Os elementos encontrados no romance se aproximam das características do romanesco ao estruturar o enredo de forma vaga, com lapsos no detalhamento da vida cotidiana como, por exemplo, não retratando como era o cotidiano no cortiço em que Malvina e a mãe viviam. Nessas narrativas, essa característica nos mostra uma intersecção entre a ficção e a notícia, pois ao mesmo tempo em que explora um acontecimento, noticiados nos jornais, as suas referências espaciais, temporais, o conteúdo das ações dos personagens, tudo se modifica pela elaboração estética que se torna vago, misterioso, envolvente, tenso. A imprecisão e a ambigüidade apresentadas no romance transformam a notícia.

O romance apresenta estrutura episódica, assim como um romance-folhetim, nos quais eram retratados os golpes que a quadrilha aplicava, os envoltimentos sexuais de Malvina, o

rompimento com Rocca, a fuga, a violência do crime entre outras inúmeras ações. Nele são feitas concessões ao incomum e ao imprevisível, mas não necessariamente implicam falta de realismo, por pertencerem à esfera do possível, no caso aqui retratado pela violência sanguinária, por uma vida sexual intensa e pelo arrependimento sincero marcado por confinamento no convento.

A obra, como um todo, é uma compilação de grande parte das temáticas folhetinescas, embora seja baseada em acontecimentos relatados na imprensa da época. Encontramos os grandes temas que atraem e envolvem o público leitor como assalto, assassinato, prostituição, violência brutal, agressão masculina contra mulheres, a miséria contra todos, dentre outros; todos eles fazem parte do submundo do terror urbano, temática explorada a partir dos folhetins e de notícias sensacionalistas retratando a vida pobre e popular, isto é, através do estupro sofrido por Isolina, da violência que Rocca acomete em Malvina, do estrangulamento sofrido pelos jovens irmãos, etc.

Os elementos encontrados apresentam aspectos do melodrama moderno, como exagero e exacerbação de desejos relacionados a raptos, mistérios, seduções, assassinatos, redensões entre outros e ainda por tratar de forma enérgica e subversiva a posição dos protagonistas (XAVIER, 2008). Por o romance basear-se em um crime acontecido, são retratados os crimes, golpes relacionados a sexo através de Malvina, golpes que ridicularizam as relações de poder e corrupção como no caso do juiz, entre outros. Busca-se definir os bandidos como os grandes vilões, trazendo características físicas e sociais que permitam estabelecer um “mal” consistente, organizado e de fácil identificação, característica do naturalismo, que busca uma explicação do meio como propiciador de determinadas características patológicas, como a família de Malvina, assumindo que o crime seria uma herança – genética ou social – dos pais.

Ao contrário do esperado no melodrama clássico, a protagonista do romance não é apenas vítima, pelo contrário, é uma personagem dúbia, escorregadia, subversiva, mas não contraditória, isto é, a personagem é caracterizada como filha da criminalidade, produto de um meio miserável e corruptível e a partir dele utilizará estratégias de manipulação para aplicar golpes. Ao mesmo tempo em que quer fazer mal aos homens, sente pena quando são presos, variando entre um sentimento perverso e outro não. Embora apresente esse caráter dúbio, não apresenta contradições profundas em seus questionamentos, marcando sua trajetória e mudança de personalidade, como de miséria, corrupção e crime para amor e redenção. Como foi dito no capítulo anterior, o romance também tendia a reforçar os direitos individuais e a afetividade, antepondo-se ao tradicionalismo e aos interesses familiares,

sobretudo em situações que envolviam jovens apaixonados. No caso do romance analisado, não existe tradicionalismo e interesses familiares e é através de Malvina que esses direitos são reforçados e subvertidos na medida em que ela, em nome de uma afetividade e do amor, rompe com o perigoso Eugenio Rocca.

Os romances de sensação eram, geralmente, marcados por finais trágicos, com o objetivo de chocar e emocionar seu leitor, ainda que os conflitos em questão fossem resolvidos. Seguindo o padrão, o romance de Abílio Soares Pinheiro marca um final trágico para o casal protagonista apaixonado: Malvina abre mão de seu primeiro amor e Carluccio, seu namorado, é assassinado. A correção dos conflitos perante a sociedade é resolvida, visto que os bandidos são presos, a mocinha punida, embora salva da criminalidade, passa por uma redenção fugindo para um convento. Carluccio, ainda que morto, é inocentado no possível envolvimento da morte do irmão, prevalecendo uma imagem de bom rapaz. Até a família de Rocca, esposa e crianças inocentes no crime, são salvas e com a reputação resguardada ao encontrarem e devolverem as joias que estavam escondidas em seu quintal. A população experimenta a angústia e a comoção no acompanhamento do processo e é aliviada com a notícia de que a justiça foi feita. Resta ainda a boa reputação que a polícia ganha ao conseguir resolver e prender os criminosos do caso, ou seja: o leitor é excitado, levado ao submundo, ao desequilíbrio e às situações limite. Entretanto tudo é submetido novamente à ordem e ao equilíbrio.

Ainda que o autor não rompa com uma visão determinista e conservadora, no decorrer do romance existe um momento de subversão da ação esperada, embora traga um final apaziguador. Ele explora as angústias e as ousadias vividas pelos personagens nas fragilidades e brechas da ordem social encontrada, o que tornou o enredo sensacional embora com final pacificador. Busca apresentar um painel e uma imagem do Rio Oculto, marcado pela pobreza, explicada por fatores hereditários associados ao meio. Isso acentua a percepção de risco que envolve o espaço urbano no cotidiano, demonstrando que o espaço urbano, moderno, exuberante e caótico produz a miséria, marginalidade e violência. Embora para o narrador, a hereditariedade determine o futuro de quem vive nos ambientes pobres, pode promover possibilidades de escolha, ainda que escolhas limitadas pelo pequeno horizonte apresentado, mostrando que a saída pode apenas ser realizada através de isolamento. A personagem Malvina subverte a ordem, rompe com o mundo sujo e criminoso que já não aguentava, cumprindo a missão de redenção ao salvar o amante e romper com a quadrilha. Apesar desse momento, a sua escolha foi redentora ao abrir mão dos prazeres e afastar-se da sociedade, mostrando aos leitores que a única possibilidade, para os de origem pobre, de se afastar do

Rio oculto é se isolar, viver em confinamento, direcionando a narrativa para um final com uma concepção conservadora.

Nessas narrativas populares, as pessoas criadas no submundo tornam-se protagonistas e algumas inclusive ganham voz própria, ainda que na sua maioria sejam estereotipadas, suas vidas marginais são retratadas e junto delas a miséria, pobreza e violência materializadas nos assaltos, homicídios, raptos e prostituição, mas que, de alguma forma, existe esperança de mudança ou felicidade, nem sempre realizados. No caso da protagonista Malvina, por exemplo, tendo ela atitude própria, isto é, pensa e faz escolhas, apesar de ser marcada por uma leitura determinista, de ser subjugada pelo poder e violência dos marginais, pela força da miséria, é capaz de fazer bons questionamentos, no momento em que a previsibilidade da história é parcialmente quebrada por fatores externos, como um grande trauma ou a experiência de um nobre amor, a personagem tem a possibilidade de se redimir, pois o amor resgata e salva. Mas esse é apenas o caso da protagonista, de quem se espera, mesmo que de forma breve, alguma ruptura. O restante dos personagens são apenas estereótipos amarrados a preconceitos, facilitando a identificação dos mesmos para o leitor e fazendo com que esse tome posição no romance.

O autor procura ambientar e instruir o leitor sobre os meios propícios para determinados crimes ocorrerem, ou seja, o Rio oculto, mostrando que a cidade é perigosa e assustadora por ser um ambiente abarrotado de pessoas anônimas, tumultuada de marginais e desordeiros, na concepção do narrador, que tomam conta das áreas pobres e sem participação efetiva das instituições de segurança. Busca, a partir da resolução de crimes que pareçam misteriosos e indecifráveis, proporcionar matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência, através da resolução do crime e punição devida para os criminosos, num mundo tremendamente instável que é o moderno produto de uma nova ordem econômica, de um mundo pós-sagrado e marcado por transformações espaciais e espirituais.

Embora o romance seja marcado por elementos da narrativa da literatura popular, recheado de estereótipos e características melodramáticas, ainda sim, ele atende à possibilidade de mostrar a existência crítica de um Rio oculto, mesmo que de forma determinista, na medida em que relaciona a pobreza com a produção de vícios, marcando a natureza do indivíduo marginal muito mais pela pouca qualidade de vida, pelo constante violência sofrida, pelo estupro e pela prostituição do que por desvio de caráter. Embora seja desconsiderada a compreensão sobre a natureza dos criminosos masculinos, bastante estereotipados, são vistos somente como culpados e bandidos que seguiram apenas sua natureza esperada.

Esse tipo de obra atendia o perfil do leitor brasileiro, na sua maioria de analfabetos, e a narrativa repleta de imagens e movimentos excita a imaginação, provoca sensações, permite a visualização, tornando-se extremamente atraente para o leitor. Além de guardar a simplificação dos grandes temas, facilitando a aceitação, interesse e compreensão do mundo moderno tenso, caótico, ambíguo explicado pela dicotomia bem x mal.

Os que se interessavam pelo romance de sensação eram aqueles que buscavam ultrapassar as sensações vividas no cotidiano que, embora diversas, também chocavam, mas, com a exigência de novidade, de novas e sempre novas emoções/sensações. Eram atiçados e alimentados pela curiosidade e conseqüências da vida moderna que assustava e seduzia seus moradores. Nessas narrativas, o leitor poderia satisfazer sua curiosidade acerca do submundo experimentando, dentro da segurança do seu lar, as atrocidades que ocorriam nas ruas e becos em que a marginalidade tomava conta. O gosto por essa experimentação e o choque da violência ocorrida contra pessoas comuns, expondo a vulnerabilidade do indivíduo, levava o leitor a ter sensações além das cotidianas. Muitas vezes, o leitor evitava confrontá-las e experimentá-las plenamente, restando como alternativa, a experiência estética desses romances que promoviam sensações.

CONCLUSÃO

O romance de sensação, considerado como um gênero literário popular, foi um produto cultural inerente ao processo de modernização do século XX, dialogando com os novos aspectos do mercado e da modernidade. Relaciona-se com o mercado na medida em que sua produção é barateada pelas novas tecnologias de impressão, na formação de uma literatura que traga o imaginário popular e que amplie o público leitor, também visto como consumidor.

A experiência da modernidade é dada, sobretudo, na tensão e na intensificação da vida nervosa vivenciada através das modificações constantes e de um ritmo febril graças às mudanças rápidas e ininterruptas das impressões interiores e exteriores dos homens vividas através do novo espaço urbano. Essas transformações são percebidas pela construção de grandes avenidas; crescimento de edifícios; aparecimento de carros; pelos bondes elétricos que mudavam a percepção visual dos passageiros devido ao aumento da velocidade; pelas propagandas que poluíam as paredes da cidade aumentando sempre o número de informações. Outro fator relacionado à nova dinâmica da cidade foi o crescente aumento populacional, devido as constantes migrações tanto de ex-escravos como de estrangeiros que desembarcavam na cidade em busca de oportunidades.

O fenômeno urbano no Rio de Janeiro se intensificou no último quarto do século XIX, passando por uma série de reformas e reestruturações urbanas, influenciadas pelo modelo arquitetônico e pelo modelo de civilização francês. É claro que as obras de melhoria urbana não chegaram para todos; foram privilegiadas as áreas nobres e de importante fluxo comercial. Dentro desse projeto urbanístico, as classes pobres não estavam incorporadas, havendo a demolição de cortiços e casas de cômodos e a expulsão da população pobre, que vivia nos centros urbanos, para espaços menos privilegiados da cidade. Nessas condições, esses redutos marginalizados, passaram a concentrar as classes pobres, constantemente confundidas e vinculadas a classes perigosas que levavam medo à população citadina, sofrendo maior vigilância e violência por parte do Estado.

Esse ambiente urbano instável, caótico e violento é que intensificará o gosto e a procura dos leitores por reportagens sensacionalistas e pelos romances de sensação, ambos narrativas que relacionavam o extraordinário e a comoção. O romance analisado apresenta interferências do mundo jornalístico na literatura, misturando informação e ficção, possibilitados graças aos recursos tecnológicos que incrementam a imprensa e o cotidiano. O

romance analisado poderia ser compreendido quase como um *faits divers* alongado ou como uma reportagem sensacionalista visto que ele romaneava e aumentava a notícia de um crime verídico. Mas ele vai além disso, acrescentando personagens, promovendo uma história de amor intensa e criando imagens que oferecessem sensações incomuns do cotidiano.

Essa literatura, como tantas outras de caráter popular, foi sendo estruturada e adaptada pelo mercado com o objetivo de conquistar maiores consumidores. Dentro desse novo meio de produção, os escritores sofriam intervenções diretas dos editores - que visavam sempre atingir um amplo público - construindo características que se direcionassem a um homem médio padrão, isto é, um público tomado por uma massa anônima com estilo padronizado. A maneira de alcançar essa padronização era de oferecer temáticas comuns a todas as classes, como o medo, a criminalidade e o sexo, elaborados em uma roupagem que excitassem os nervos, mas que possuíssem finais tranquilizadores, resgatando a ordem social vigente. Tornase uma possibilidade de educar os novos estímulos das pessoas que passavam pelas transformações do fenômeno urbano ao experimentar fortes emoções, choques, criminalização, violência como também liberdade, escolhas, desejo e autonomia feminina entre outros aspectos.

Construíram estratégias que aguçassem e estimulassem o leitor facilitando a leitura e compreensão dessas narrativas. Dentre elas percebemos o aumento da letra e espaçamento; simplificação e redução de personagens; incorporação de técnicas do melodrama, do romanescos e do romance-folhetim. Incorporaram recursos advindos das tecnologias modernas, isto é, fotografias, ilustrações, páginas coloridas, linguagem mais acessível para tornar a leitura mais fluente, própria do texto de entretenimento. Incorporaram em sua narrativa discursos considerados antes como concorrentes como o jornalístico e o cientificismo.

Esse tipo de texto, dito menor, de baixa qualidade estética, foi muito importante para a formação do leitor no Brasil e da própria literatura, e seus recursos estéticos foram incorporados pelo romance canônico. Ele também incorpora características narrativas das técnicas folhetinescas que muito influenciaram as narrativas populares, embora sejam excluídas as peripécias em estilo rocambolésco, próprias da obra que se escreve para ser aberta, mas contendo todos os outros atrativos e incorporando elementos da tradição oral e linguagens como a jornalística.

Por incorporarem essas diferentes linguagens, próprias de sua contemporaneidade, e ainda, por agregar temas como a vulgaridade do corpo como instintos e necessidades físicas, essas narrativas foram desprezadas pela literatura canônica, que resultou, como prejuízo, o

esquecimento dessas obras literárias. Mesmo desqualificadas, essas narrativas se desenvolveram e alcançaram tiragens até então pouco comuns ao padrão da época, aquecendo o mercado editorial e incorporando leitores que, habituados a lerem jornais, consumiam esses romances.

Expressam a marca da oralidade presente muito fortemente na cultura brasileira em decorrência do analfabetismo. Esses textos recheados de imagens, como aquela passagem da descrição do encontro do corpo no rio ou as cenas de violência tanto em Malvina como no próprio assassinato, mostra que a nossa cultura escrita, letrada, culta, está marcada por essa intersecção com o popular, com o sentimental, com o imagético.

Incorpora também uma linguagem sociológica e cientificista, marcada pelo determinismo, ao apresentar e analisar o Rio oculto - habitado pelas classes pobres e as classes perigosas - como produtor de vícios e violência. Ao tratar do submundo da cidade urbana moderna, o romance de sensação recebe grande influência do romance gótico que utilizava fartamente a imagem do subterrâneo, local propício para a ocorrência dos piores crimes, mas sob uma ótica da cidade moderna com suas vielas e becos escuros e imundos. Dentro dessa atmosfera de medo, o autor buscou retratar a imprevisibilidade do mal, visto que no espaço urbano ele é fluido e inerente à vida cidadina, podendo ser qualquer um, colocando os criminosos como pessoas comuns, como uma moça bonita, no caso Malvina, ou contrabandistas.

Dessa realidade caótica e perturbadora surge a protagonista Malvina que, como fruto de seu meio, tem poucas escolhas de sobrevivência, sendo atraída para o mundo do crime. Ela se revolta, tem ódio, tem medo, ama e acaba num convento. Essa mudança ocorre graças a descoberta de um amor “verdadeiro” que a faz se redimir da violência e repudiar o desprezo que sentia pelos homens e pelo mundo e encontrar alguma paz de espírito. Esse “amor redentor” a liberta da culpa da criminalidade ao mesmo tempo em que ganha maior simpatia pelo leitor. Essa medida de conciliação ou acomodação final é conservadora, por reestabelecer a ordem moral vigente e também cumpre a necessidade do autor de uma proposta da instrução, isto é, de ser aceito nas boas famílias e alcançar boa vendagem. O mesmo não acontece com as outras personagens que continuam a se prostituírem, a serem abusadas, a morrerem de doenças e epidemias agravadas pela fome e ambientes insalubres. Da condição em que nascem, tem poucas possibilidades de um futuro promissor ou mesmo digno. Pilar, mãe de Malvina, tem inteligência acanhada, quase “idiota” segundo o narrador, devido à fome e aos maus tratos sofridos em sua juventude, assim como Isolina que é estuprada sem qualquer resistência.

Entendemos como romance de sensação um gênero que faz parte das narrativas populares, assim como o romance-folhetim, caracterizado por temas fortes como raptos, mortes, assassinatos e todas as tragédias, decorrentes das más ações humanas, que possam chocar a população constantemente fascinada pelo medo e terror. O leitor é convidado a experimentar, conhecer e sentir o mundo do crime, dentro do seu lar.

Também se caracteriza como tema fundamental a sexualidade que, por apresentar em mulheres de classes subalternas, permitem mais liberdade de construção para o autor, visto que a moral da época desqualifica, como irreal e inverossímil, mulheres “respeitáveis” terem esse tipo de relação. Esse tema é desenvolvido através da violência como raptos e estupros; através de escolhas sentimentais como o amor; por instintos sexuais como o desejo; e pela tentativa do ato de domínio sexual em relação a si mesmo ou ao outro, no caso, o homem.

O romance de sensação apresenta personagens estereotipados e, também, protagonistas pouco convencionais como homens ou mulheres criminosos, se for mulher deve haver algum jogo de poder e tentativa de domínio do sexo. Além dessas temáticas, a narrativa deve desenvolver-se em forma de suspense e contínua tensão, marcada pela possibilidade de alguma subversão ou tragédia que os protagonistas devem sofrer ou realizar. Deve também oferecer imagens que, através de palavras, promovam sensações, preferencialmente dessas que provoquem sobressaltos, arrepios, lágrimas, suores e excitação.

O romance analisado nos possibilitou entrar no submundo do Rio de Janeiro, promovendo uma visão crítica, de acordo com os critérios de cientificidade da época, ou seja, uma tentativa de compreender a criminalidade e prostituição pelo meio, o ambiente marginal e hereditariedade. A narrativa apresenta como personagens e protagonistas essas pessoas do submundo que sofrem mas também maltratam, assim como a população que se envolve e participa diretamente da ação, acompanhando-a pelos jornais, presentes na delegacia, no necrotério. A partir dessa experiência, proporcionada pela leitura da narrativa, é possível vivenciar emoções que fazem parte do imaginário da população e conhecer temas geralmente velados na sociedade.

Além de provocar essas sensações, o romance contribui em outros aspectos como a compreensão crítica em relação a esse submundo, estimulando o leitor não só a entender a criminalidade e a corrupção como também a perceber que parte dessa criminalidade é produzida não somente por uma má índole, mas pela pobreza e falta de oportunidade. O autor chega a citar alguns aspectos das transformações urbanas como, por exemplo, a chegada da iluminação elétrica que fez os bandidos migrarem para os becos escuros. Nesse aspecto ele relaciona, ainda que não explicitamente enquanto observador, que a falta da tecnologia em

certos espaços urbanos proliferam a criminalidade, ou seja, os espaços urbanos que não receberam melhorias das transformações urbanas, permanecendo à margem do progresso, acumulam criminalidade e violência. De forma geral, o autor não trata das origens que produziram esse submundo, mas contribui através de sua criação para instruir seus leitores sobre esses perigos do espaço urbano e, ainda, que vícios e criminalidade surgem devido à pobreza e a violência sofridas pelas classes pobres, com as poucas possibilidades de sobrevivência, fazendo que muito de seus indivíduos aumentem o contingente das classes perigosas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Letras, Belas Letras, Boas Letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 11-69.
- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- AZEVEDO, André Nunes de. O Rio de Janeiro do século XIX e a formação da cultura carioca. *Revista intelektus*, ano 9, n. 2.
- BAKHTIN, Mikhail. *Epos e romance*. Questões de literatura e estética. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do século XIX. In: BAUDELAIRE, Charles. *Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 31-43. (Obras escolhidas, v. 3).
- _____. Paris do Segundo Império e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I e III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BORELLI, Sílvia. *Ação, suspense, emoção*. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ; Estação Liberdade, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1996. Cap. 1.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

_____. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, Allister Andrew Teixeira. *Dramas de sangue: na cidade: psiquiatria, loucura e assassinato no Rio de Janeiro (1901-1921)*. 191 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro, 2010.

ECO, Humberto. *O super-homem das massas: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FABRIS, Annateresa. O espelho da avenida. In: FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FABRIS, Maria Rosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, Anna Tereza (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Editora Mercado Letras, 1994. p. 97-110.

FAUSTO, Boris. Elzira, Odete Roitman e a história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1007200504.htm#_=_>. Acesso em: 8 mar. 2015.

FRANÇA, Júlio. As relações entre Monstruosidade e Medo Estético: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 12., 2011, Curitiba, PR: *Anais...* Curitiba, PR: ABRALIC, 2011.

_____. A "Alma encantadora das ruas" e "Dentro da noite": João do Rio e o medo urbano na Literatura Brasileira. In: GARCIA, Flávio; FRANÇA, Julio; PINTO, Marcelo O. (Org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. 1. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. v. 1, p. 66-78.

_____; SILVA, Pedro Paulo Sasse da. O mal e a cidade: o medo urbano em 'Dentro da noite', de João do Rio. *Revista e-escrita: revista do curso de letras da UNIABEU*, v. 3, p. 32-45, 2012.

FONTAINE, Michael de La; BOLZ, Norbert W. Onde encontrar a diferença de uma obra de arte e uma mercadoria? Teoria da mídia em Walter Benjamin. *Revistausp*, São Paulo, v. 15, 1992.

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro: 1890-1910. Diário

GIDDENS, Anthony. *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUIMARÃES, Valéria. Sensacionalismo e modernidade na imprensa brasileira no início do século XX. *ArtCultura*, v. 11, p. 227-240, 2009.

HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance--folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetoórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 497-522.

MAYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A modernidade republicana. *Revista Tempo*. Niterói, RJ, n. 26, p. 15-31, 2009.

MENDES, L. P. ; GORNI, N. O folhetim e o romance-revista no Rio de Janeiro de 1890. *Revista SOLETRAS*, v. 24, p. 207-222, 2012.

_____. SILVA, A. G. Victor Leal e o romance-folhetim no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista SOLETRAS*, v. 22, p. 197-205, 2011.

_____. Júlio Ribeiro, o naturalismo e a dessacralização da literatura. *Pensares em Revista*, v. 4, p. 26-42, 2014.

MONSMA, Karl; TRUZZI, Oswaldo; CONCEIÇÃO, Silvano da. Solidariedade étnica, poder local e Banditismo: uma quadrilha calabresa no Oeste Paulista, 1895-1898. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 53, out. 2003.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOSÉ, Viviane. O sujeito moderno. In: _____. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PALOMBINI, Carlos. Fonograma 108.077: o lundu de George W. Johnson. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.58-70, 2011.

PEREIRA, Syrléa Marques. *Entre histórias, fotografias e objetos: imigração italiana e memórias de mulheres*. 2008. 279 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O efeito do espelho: da cidade maravilhosa ao país das maravilhas. O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. 400p.

PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca*: romance sensacional do Rio oculto. Rio de Janeiro: Typ. Luiz Miotto, 1906.

PORTO, Ana Gomes. Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX. *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, 2010.

RAMICELLI, Maria. Eulália. Aurora Floyd: um romance de sensação inglês n'A Vida Fluminense. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe De. *Enciclopédia Do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/livros_eletronicos>. Acesso em: 02 mar. 2013.

_____. *O momento literário*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2006.

ROCHA, Paula Roberta Santana. Jornalismo de Infotimento: sensacionalismo, entretenimento e fait divers. In: FEICOM: Mídia, Imagem e Imaginário, 6., 2001, Goiânia 2011. *Anais...* Goiânia: [s.n.], 2011.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade capital do século XX. In: CARBEIRO, Sandra; SANT'ANNA, Maria Josefina (Org.). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ. 2009.

SALVATORE, Lupo. *História da Máfia*: das origens aos nossos dias. São Paulo: UNESP, 2002.

SCHORSKE, Carl. A ideia de cidade no pensamento europeu: De Voltaire a Spengler. In: SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: Nicolau Sevcenko (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*: da Belle époque à era do rádio. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 513-619.

SILVA, Eduardo. *As Queixas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida dos espíritos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005.

_____. *O conflito da cultura moderna e outros escritos*. Arthur Bueno (Org.). São Paulo: Editora Senac, 2013.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Historia da Imprensa no Brasil*. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA JÚNIOR, Luís Roberto da. A influência inconfessável - Como o folhetim formou o romance brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2011, Porto Alegre. *Anais ...* Porto Alegre: [s.n.], 2011.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematografo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINHORÃO, J.R. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007.

VERHAGEM, Marcus. O cartaz na Paris fim-de-século: “aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a moral negociada. *Revista Novos Estudos*, n. 57, jul. 2000.

XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga*. São Paulo: Publifolha, 2008.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WITTE, Bernd; ROUANET, Sérgio Paulo. Porque o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamin. *Revistausp*, São Paulo, v. 15, 1992.

ANEXO A - Capa livro *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca*. Romance sensacional do Rio oculto, de Abílio Soares Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca*. Romance sensacional do Rio oculto. Rio de Janeiro: Typ. Luiz Miotto, 1906.

ANEXO B - Lista de fotografias contidas no corpo do texto da obra *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*, de Abílio Soares Pinheiro.

Páginas	Descrição
16-17	Retrato de Carluccio Fuoco e Paulino Fuoco (os irmãos assassinados)
32-33	Retratos de Jeronymo Pigatti e Emilio Berreta
61-64	O povo do Rio de Janeiro em romaria ao necrotério visitando o cadáver de Carluccio
80-81	Na detenção. Jeronymo Pigatti, acompanhado por um guarda, avia-se a sala onde inquerido pelas autoridades.
96-97	José Epitacio declarando a autoridade estar pronto para auxiliar a prisão de Rocca
104-105	Bancos da estação S. Francisco Xavier onde foi preso S. Francisco Xavier onde foi preso Rocca
134-136	A ponte da Igrejinha em S. Cristovão, onde foi apreendido o bote Fé em Deus.
152-153	Eugenio Rocca na solitária da detenção.
168-169	Depoimento da Leopoldina, amante de Carletto.
216-217	Os filhos de Eugenio Rocca visitado por um dos repórteres do Correio da Manhã.

Fonte: PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua Carioca. Romance sensacional do Rio oculto*. Rio de Janeiro: Typ. Luiz Miotto, 1906.