

Melodrama e alegoria em Valêncio Xavier

Ângela Maria Dias*

RESUMO: A relação paroxística no modo melodramático entre a metáfora do gesto arrebatado, no âmbito do tableau (quadro mudo) e a ênfase da palavra exaltada, em busca de um sentido excessivo, pode ser comparada à estrutura da alegoria barroca que “traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada” (WB). A obra de Valêncio Xavier, em sua compleição poética, associando o texto à força evocativa das imagens, numa rede de sentidos intrigante e provocadora, constitui um sedutor experimento para a reflexão desta confluência. Por outro lado, sua sádica urgência de “tudo dizer”, acompanhada do efeito de “estética de almanaque” dos livros-objetos resultantes, caracteriza a apropriação do melodrama e a intenção alegórica da obra, ao dialogar com motivos e enredos mórbidos e antiquados para caracterizar o que vive na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: melodrama; alegoria; cinema.

ABSTRACT: The paroxistic relation inherent to the melodramatic mode between gesture and rhetorical excess can be compared to the structure of baroque allegory, which “drags the essence of what is depicted out before the image, in writing, as a caption, such as, in the emblem books, forms an intimate part of what is depicted” (WB,185). Since the work of Valêncio Xavier associates the evocative power of images to the text organized through poetic and iconic effects, it constitutes a seductive experiment to the investigation of inter-semiotic confluences. Besides, its sadistic urgency in saying everything, as well as its almanac aesthetic, characterizes the appropriation of melodrama and the allegorical intention of the object-books produced. The morbid and old fashionable characters and plots suggest in an oblique

* Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF).

way the gap of our current time, perplexed by the constant and startling technological transformations in our quotidian life due to the magic of digital means of communication and cybernetic effects throughout the globalized world.

KEYWORDS: melodrama; allegory; cinema.

Crimes à moda antiga constitui um livro muito mais alusivo e provocador, em relação às angústias do mundo contemporâneo, do que, à primeira vista, parece. Ao tematizar um conjunto de oito crimes ocorridos no início do século XX, entre 1906 e 1930, em suas motivações e circunstâncias, e, sobretudo, na repercussão pública que mereceram, esta coletânea de tenebrosas narrativas aborda, de maneira enviesada, o mal-estar e a ansiedade atuais diante do descompasso entre as incessantes transformações tecnológicas e as expectativas existenciais das coletividades urbanas.

O feitio alegórico deste conjunto sugestivo de relatos e a respectiva abertura do sentido ao inusitado e ao incerto se apoiam, de início, na estrutura narrativa híbrida e transemiótica que combina imagens e palavras num entrecruzamento capaz de conjugar de maneira surpreendente e cinematográfica as imagens e o texto escrito. Trata-se de um dispositivo em que a “técnica do desenho decalcado nas fotos de jornal”¹ não apenas ilustra a narrativa, mas constitui com ela uma espécie de intrigante montagem em que o cruzamento de significações prolifera entre o “quadro mudo” dos elementos visuais – reproduções da imprensa e de outras fontes, além de variados perfis de objetos e de pessoas, em diferentes padrões – e o texto compósito – também produzido por meio da justaposição entre distintas variantes gráficas e sinais desconcertantes, dispondo o decalque plural das vozes envolvidas na reconstituição dos fatos.

Assim, a construção deste livro-objeto põe em cena o emblemático da alegoria que “traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 207), e também a sua origem barroca, na medida

¹ Declaração do autor em entrevista colhida no site <http://www.mondobacana.com/edicao-31-cure/valencio-xavier.html>, consultado em maio de 2011.

em que a história das catástrofes privadas em cena tem a fisionomia alegórica da natureza-história que só está verdadeiramente presente como ruína e constitui um processo de inevitável declínio (BENJAMIN, 1984, p. 199). Aliás, o próprio contexto do início do século XX, ao gestar a estética do Expressionismo, segundo Benjamin, aproxima-se do século XVII, pela “busca de um estilo linguístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos” (BENJAMIN, 1984, p. 77). Nessa dimensão, as tramas perversas de crime e luto desafiadas, ou os “contos verdade”, constituem, por si mesmas, o horizonte do *Trauerspiel* (drama barroco) e manifestam, em seu conjunto sensacionalista, o mesmo desconforto diante de um mundo em transformação – em que “o poder da tecnologia está muito além do que qualquer outro século jamais sonhara” (SEVCENKO, 1998, p. 514) – vivenciado, hoje em dia, no universo do capitalismo avançado.

A intertextualidade inerente à natureza da alegoria “manifesta-se tanto no elemento lingüístico como no figural e no cênico” (BENJAMIN, 1984, p. 214), e igualmente constitui a vocação dos textos reunidos em *Crimes à moda antiga*, que, em sua linguagem de um rebuscamento exagerado e melodramático e em suas imagens mórbidas e ameaçadoras, concretiza “o nexos entre o espetáculo propriamente dito e a alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 215) e aponta para o horizonte do melodrama.

O melodrama, embora constitua um gênero historicamente situado, será encarado aqui preferencialmente, conforme a lição de Brooks, “*as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience, as a semantic field of force*”² (BROOKS, 1995, p. xvii). Ou ainda, também será tratado, segundo Singer, como “*a complex cluster of elements*”, capazes de serem combinados em variadas configurações, características de diferentes espécies de melodrama: “*strong pathos, heightened emotionality, non classical narrative mechanics, moral polarization, and spectacular sensationalism*”³ (SINGER, 2001, p. 290).

² “como um modo de concepção e expressão, um certo sistema ficcional para dar sentido à experiência, e/ou um semântico campo de força” (Este trecho e todos os demais citados no texto foram traduzidos pela autora).

³ “uma complexa associação de elementos” [...] “o intenso pathos, a extrema emocionalidade, o mecanismo narrativo não clássico, a polarização moral e o sensacionalismo espetacular”.

O melodrama tradicional, mais de acordo com suas origens na década de 1790, durante o processo da Revolução Francesa, que Singer denomina de “*blood-and-thunder or sensational melodrama*”⁴ (SINGER, 2001, p. 290), combina os cinco elementos, mas requer, sobretudo, os dois últimos: o maniqueísmo ético e o sensacionalismo.

No alvorecer da modernidade, num período próximo à virada do século XX, em função das profundas transformações tecnológicas sofridas no âmbito do capitalismo – o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, a eletricidade, o telefone, os mecanismos de reprodução mecânica –, alguns teóricos observam um radical aumento dos estímulos nervosos, do estresse e da sensação indiscriminada de perigo físico (SINGER, 2001). A imprensa de modo geral e, sobretudo, a ilustrada oferecem um vívido testemunho da fixação cultural na intensidade sensória da modernidade (SINGER, 2001) pela frequência com que invocam os temas da violência e da morte, em decorrência do trânsito e da agitada vida na cidade. O conjunto de pressões da modernização, decorrentes da racionalidade instrumental e do individualismo competitivo, num universo radicalmente transtornado pela mobilidade social e pela circulação de mercadorias e informações, obriga o homem moderno a desenvolver uma percepção fraturada e polivalente das circunstâncias espaço-temporais, numa perspectiva instantânea de estímulos simultâneos. Nesse sentido, Benjamin, em consonância com reflexões anteriores de Simmel e de Kracauer, aponta mudanças no modo da percepção subjetiva prevalente na experiência urbana que estariam refletidas na criação do cinema (SINGER, 2001):

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais

⁴ “melodrama de sangue e trovões ou melodrama sensacional”.

se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1985, p. 192).

Mas não só as imagens ilustradas da imprensa manifestam uma espécie de fascinação com o horrível, o grotesco e o extremo da imaginação distópica da modernidade. Desde a década de 1890, a correlação estreita entre o hiperestímulo da metrópole e o sensacionalismo espetacular nos divertimentos populares vem sendo observada pelos críticos. Como anota Singer, os parques de diversões foram um invento da década, assim como o *vaudeville*, no ecletismo de suas *performances* bruscas e ostensivas. O melodrama, plasmado há praticamente um século, naquele momento, sofre profundas transformações. Troca o *pathos* e o exibicionismo moralizante das vítimas inocentes e seus heróis salvadores pelas *performances* violentas e pelos “*exciting spectacles of catastrophe and physical peril based on elaborate mechanical stagecraft*”⁵ (SINGER, 2001, p. 93).

⁵ “espetáculos de catástrofe e perigo físico baseados em complexos mecanismos cenográficos”.

O sublime tecnológico vem, então, substituir a forma tradicional do sublime melodramático inerente à exaltação moral, antes expressa nos *tableau*, na palavra grandiloquente e enfática e na música melodiosa. E este novo tipo de sublime, por atuar “além dos limites da escala, da força e da percepção humana” (SEVCENKO, 1998, p. 582), só pode ser perverso e ameaçador. Assim, neste novo melodrama, a tecnologia desempenha um papel central: está tanto no palco quanto atrás dele, na engenhosidade dos arranjos inerentes à ação ostensiva dos enredos hiperexcitantes. No palco, as últimas maravilhas da idade maquinica aparecem ao vivo, como emblemas da época: automóveis, balões, botes a motor, pontes suspensas, etc. Fora dele, eram necessários efeitos cênicos especiais para a representação de forças naturais – erupções vulcânicas, tempestades de neve, explosões, incêndios, tornados, terremotos – desencade-

adas no desenvolvimento das tramas espetaculares. Toda essa mecanização correspondia, então, a uma maturidade, em termos de racionalização econômica, que transformava o melodrama numa espécie de indústria, apoiada em “*new structures of oligopoly control, product standardization, mass production, and efficient distribution*”⁶ (SINGER, 2001, p. 12).

Nesse momento, como observa Singer (2001), o melodrama teatral será varrido por uma nova onda de mudança tecnológica e racionalização comercial: o cinema, como nova sensação do mercado das audiências de massa. Em torno de 1907/1908, a meteórica ascensão do “*nickelodeon*”⁷ (SINGER, 2001, p. 12) transportou os heróis, heroínas e todos os efeitos especiais de sua peregrinação para as telas. Embora, na época, muitos autores tenham enfatizado a maior capacidade dos recursos cinematográficos para forjar cenas grandiosas e incríveis, a partir de uma perspectiva de realismo ilusionista, o fato é que, com muita propriedade, Singer argumenta que o melodrama jamais consistiu apenas num “*botched proto-cinema*”⁸ (SINGER, 2001, p. 291). Muito ao contrário, sempre produziu um tipo de estética altamente teatral e excessiva e, neste sentido, exuberante em seu anti-ilusionismo. Por isso mesmo, o crítico (2001) termina por privilegiar a variante econômica como fator central na súbita migração do melodrama do palco para as telas. Afinal, a versão cinematográfica “*cost only one-tenth to one-quarter as much as stage melodrama*”⁹ (SINGER, 2001, p. 12) e a vitória irretorquível do cinema mais uma vez confirma a descontinuidade cultural, como um traço característico da modernidade.

Todo este histórico sobre as relações hereditárias entre o melodrama e o cinema e sobre as origens intertextuais da mídia cinematográfica tem a ver com o contexto de *Crimes à moda antiga*. Os seus oito episódios se estendem de 1906 a 1930, ocorridos, em sua maioria, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, excetuando-se a última história, que se passa no sul, entre Curitiba e Porto Alegre. As referências às versões cinematográficas dos crimes são pontuais, e

⁶ “novas estruturas de controle oligopólico, na estandardização dos produtos, na produção em massa e na eficiência da distribuição”.

⁷ “a máquina cinematográfica movida a níqueis”.

⁸ “proto-cinema anêmico”.

⁹ “custava de um-décimo a um-quarto do preço da apresentação teatral”.

vários deles migraram das páginas dos jornais para as telas dos cinemas, produzidos e apresentados no calor da hora, em pleno desenrolar da sequência de investigações e do julgamento dos envolvidos.

No Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX, quando ainda consistia numa sociedade agrária e escravocrata e com rarefeita urbanização, a indústria do melodrama tecnológico não chegou a desenvolver-se. Entretanto, a par da importância das comédias de costumes, o teatro do romantismo também ofereceu “dramas e dramalhões copiosos que comoveram largas platéias”, nas obras de autores como “Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Luís Antônio Burgain, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo de Varnhagen” (HUPPES, 2000, p. 157). Além das criações nacionais, também tivemos a encenação de inúmeros dramas e melodramas franceses de sucesso,¹⁰ além de boas atuações performáticas, emblematizadas na figura de João Caetano.

As inúmeras ilustrações do livro de Valêncio Xavier, por serem inspiradas em fotografias e imagens dos jornais pesquisados, não desmentem o sensacionalismo imperante na imprensa da época. O caráter episódico da narração e sua natureza alegórica estão fortemente marcados desde o início de cada um dos relatos, em que, ao título, sucede imediatamente uma imagem francamente impressiva que supostamente pretende adiantar ao leitor algo do que será apresentado.

A disposição em títulos sucessivos que encabeçam os fragmentos justapostos e formadores das diversas narrativas – não necessariamente dispostos em ordem causal ou cronológica – dá a esta uma natureza fortemente descritiva que, na maioria dos casos, leva a um desfecho inconclusivo. A narração dos eventos criminais, com suas diferentes etapas, se tentarmos compreendê-la segundo a diferenciação clássica de Luckács, no artigo *Narrar e descrever*, não tem efetivamente uma qualidade realista, manifestando, a par do tom melodramático e da ênfase mórbida em detalhes pouco explicativos da situação global, uma feição

¹⁰ Como anotam as tradutoras de Thomasseau, Claudia Braga e Jacqueline Penjon, podemos citar alguns títulos: “Os mistérios de Paris”, “O velho cabo da esquadra”, “A torre de Nesle”, “Richard Darlington”, “Os sete pecados capitais”, “As duas órfãs” e muitos outros.

naturalista que, aliás, combina-se bastante bem ao feitiço alegórico adotado.

Assim, a visão racional e totalizante de Luckács e seu entusiasmo pelo realismo como forma de representação mais perfeita para dar conta das complexidades do mundo burguês – em sua versão coerente e unificada dos conflitos da intriga –, embora não o tenham deixado surpreender as qualidades da estética naturalista, nem por isso impediram-no de captar nela aspectos fundamentais. Em relação à importância alegórica assumida pelos objetos, ou “adereços cênicos” (BENJAMIN, 1984, p. 156), que, na acepção de Benjamin, encarnavam a natureza das paixões dominantes nos personagens, o ponto de vista luckácsiano é implacável:

Hebbel discerne aqui, agudamente, o outro perigo fundamental que é imanente à descrição; o perigo de que as particularidades se tornem autônomas. Com a perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação, os pormenores adquirem um significado que não depende mais da ação ou do destino dos homens que agem. Com isso, perde-se toda e qualquer ligação artística com o conjunto da composição. [...] A autonomia dos pormenores tem efeitos bastante diversos, se bem que igualmente deletérios, sobre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens (LUCKÁCS, 1978, p. 72).

De fato, a versão ficcional dos crimes narrados, por meio dos desenhos em que se apoia e das inúmeras alusões a detalhes, em princípio desprovidos de interesse para o conhecimento mais profundo das motivações dos personagens, privilegia bastante os objetos, numa explícita adesão à representatividade alegórica, em que o virtuosismo do adereço cênico ocupa o primeiro plano das intrigas, sugerindo a “precisão com que as próprias paixões assumem a natureza desses adereços” (BENJAMIN, 1984, p. 156).

Assim, desde a primeira história, “Os estranguladores da Fé em Deus”, as ilustrações ganham um papel muito

importante, na medida em que transmitem ao leitor o clima moral de crueldade e loucura dos assaltantes. A ambiguidade do título desliza entre a interpretação inicial e literal do sintagma “Fé em Deus” e seu significado contextual, esclarecido num dos fragmentos da narrativa, também assim intitulado, que explica que “Fé em Deus” é o nome da barca na qual a primeira das vítimas foi assassinada. O conto narra a morte violenta de dois irmãos adolescentes, funcionários da joalheria do tio, em outubro de 1906, no Rio de Janeiro, por motivo de roubo. Logo abaixo do título, dispõe-se a ilustração assustadora de um rosto lombrosiano de homem, com os olhos esbugalhados de espanto ou fanatismo, numa espécie de máscara facial da maldade, de bandido de folhetim. As demais figurações apresentam a corda com a qual ambos os rapazes foram enforcados e as várias joias roubadas da joalheria.

Os títulos dos fragmentos são altamente indicativos do que vão tratar, uma espécie de motes, que funcionam como legendas para as glosas dispostas numa linguagem enfática e frequentemente piegas, com farta adjetivação, voltada para a exploração dos motivos e detalhes torpes e violentos. Temos, por exemplo:

Latrocínio

O crime revestia-se da mais repugnante intenção: um assassinato para roubar. Ladrões cruéis sacrificaram uma vida feliz e fizeram mão baixa na vitrina da joalheria, escolhendo as pedras mais preciosas e os objetos de maior valor, deixando de lado as de menor valia. Levaram as jóias e ceifaram uma preciosa vida, a de um menino de quinze anos (XAVIER, 2004, p. 8).

Por seu lado, os personagens são planos e estereotipados, e encarnam paixões sem nenhuma ambiguidade, como é o caso de um dos assassinos, que, de início, confessou o crime, para depois resolver negá-lo: “Rocca termina de contar os detalhes de seu crime e declara: – Eu sou um monstro! Se tivesse uma arma agora, me matava”

(XAVIER, 2004, p. 11). Aqui, como no drama barroco, os objetos se identificam com as paixões que levam à sua utilização (BENJAMIN, 1984, p. 156) e só a corda, que aparece com destaque no fragmento “A trama sinistra”, explica a violência do assassinato.

O último fragmento, “O filme do fim”, situado temporalmente mais de um ano depois, já concluído o julgamento, refere, então, “o extraordinário filme *Os estranguladores*, do hábil operador cinematográfico Alberto Leal, que vem sendo exibido com sucesso, desde agosto, nos cinemas da cidade (XAVIER, 2004, p. 24)”. O narrador conta então já ter assistido ao filme mais de uma vez, e curiosamente comenta que o realizador, periodicamente, retira-o de cartaz para refazê-lo, “conforme novas verdades que vão surgindo sobre os crimes de Rocca e Carletto” (XAVIER, 2004, p. 8). O filme é apresentado como uma obra aberta, em andamento, de acordo com outras possíveis revelações sobre os criminosos, e a aproximação entre arte e vida valoriza a expressão “contos verdade”, que é o subtítulo do livro. O final inusitado tematiza a crença naturalista na reprodução precisa do real e, nesse sentido, aponta para uma suposta incompletude do filme, até que tudo finalmente se esclareça:

Sendo assim, o filme nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real quanto a própria vida. [...] Se o Sr. Alberto Leal persistir em sua empreitada, daqui a uns 96 ou mais anos teremos um filme com várias horas de duração, onde estarão registradas as imagens, depuradas pela sabedoria do tempo, destes filmes que tanto marcaram nossas vidas e que, por certo, marcarão também as vidas daqueles que irão nos suceder (XAVIER, 2004, p. 24, 25).

O final, ironicamente, pressupõe um filme cuja confecção, estendida em quase um século, replica a inconclusividade acerca do sentido das ações humanas, sempre passíveis de oferecer novas perspectivas aos que buscam compreendê-las.

¹¹ Português de nascimento, chegou ao Brasil ainda criança, trabalhou na imprensa carioca e iniciou suas atividades cinematográficas em 1905, girando em torno de acontecimentos de impacto na opinião pública do Rio de Janeiro. Atuou como fotógrafo em extensa filmografia sobre *fait divers* e diversas comédias.

O curioso acerca deste relato é que o “operador cinematográfico” referido – a expressão refere-se à forma como eram chamados os antigos fotógrafos – não era Alberto, conforme o registrado, mas Antonio Leal.¹¹ Durante um período, dedicou-se ao gênero de filme muito popular, na época, os filmes sobre crimes, em sua maioria, baseados em fatos verídicos. Foi então que, em 1906, encarregou-se da fotografia de *Os estranguladores*, com direção de Francisco Marzullo, a partir da peça teatral *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, que recontou o crime de Carletto e Rocca. A produção, de quase quarenta minutos, grande para a média dos filmes da época, contou com a participação de nomes importantes do cinema brasileiro daquele período e foi um grande sucesso de público (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 319, 320). Hoje em dia, é considerado “o primeiro longa nacional” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 250). O filme, produzido pela Foto-Cinematográfica Brasileira de José Labanca e Antonio Leal, foi a primeira adaptação cinematográfica de uma peça teatral séria e de assunto melodramático e inaugurou “uma série de filmes policiais marcadamente documentais” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 241).

Antonio Leal ainda fez a fotografia de um outro filme, igualmente de longa extensão, como o anterior, e também narrado, como episódio, em *Crimes à moda antiga*, “A mala sinistra”, de 1908, sobre o assassinato e esquartejamento de Elias Farhat, cometido por Michel Traad, que colocou a vítima numa mala e tentou jogá-la ao mar, de um transatlântico. Mas este capítulo do livro de Xavier não menciona o filme que será citado num outro posterior, também sobre um crime semelhante: “O outro crime da mala”. O primeiro assassinato é construído como uma espécie de narrativa pluralizada com várias vozes, incluindo supostos solilóquios do criminoso, além de pequenos extratos de seus escritos passionais e poéticos, conjugados aos blocos da narração. Este relato é dos mais engenhosos da coletânea, finalizando com um comentário sobre o inusitado e o misterioso das motivações e comportamentos:

O que concluímos de tudo isso? Tarefa dolorosa, na verdade, porque não estamos aqui para defender, nem para confortar, mas para buscar a verdade, para podermos formar uma convicção.

Com tudo o mais, o próprio tempo vai passar; porém, se mantivermos em nossa memória o registro destes acontecimentos e ficarmos atentos observando o desenrolar do tempo ao nosso redor, talvez no futuro tenhamos explicação para estes fatos que nos inquietam, e, que neste precioso momento, já começam, lenta ou rapidamente, a pertencer ao passado (XAVIER, 2004, p. 88, 89).

Além do primeiro episódio, mais duas narrativas se concluem com referência a filmes. A segunda consiste num rumoroso crime ocorrido em torno de 1919, provavelmente contratado e assessorado por uma rica latifundiária do café paulista, a Rainha do Café, dona Íria Alves Ferreira, estabelecida em “Cravinhos, perto de Ribeirão Preto” (XAVIER, 2004, p. 92). Trata-se de uma vítima desconhecida que, segundo o relato dos colonos na propriedade, estaria hospedada na própria casa-sede da Fazenda Pau Alto. Desta feita, o objeto contemplado com uma larga ilustração é a lanterna que, supostamente, foi utilizada pela “Rainha do Café” para iluminar o local do crime. O assassinato escabroso, feito com requintes de crueldade, mereceu ampla cobertura nos jornais paulistas, tendo sido mencionados pelo narrador o jornal *O Estado de São Paulo*, onde ocorreram polêmicas e desafios da acusada contra os seus detratores, e o “semanário *Parafuso*, de Benedito de Andrade” (XAVIER, 2004, p. 103). Até mesmo o escritor Monteiro Lobato é citado, pelo comentário surpreendido que teria feito, por ocasião em que, episodicamente, a fazendeira esteve presa. Em consonância com a imensa repercussão do crime, comenta, então, o narrador no fragmento intitulado “O filme”:

O público paulista consome tudo o que se diz e se escreve sobre o crime de Cravinhos. Os jornais, no segundo semestre

de 1920, diariamente trazem reportagens, editoriais, notas e matérias pagas sobre os acontecimentos. O semanário *Parafuso*, de Benedito Andrade, é um dos mais virulentos, exigindo a punição dos culpados; suas edições se esgotam rapidamente. O público quer saber toda a verdade sobre os crimes da “Rainha do Café”.

Um filme sobre o assunto, *O Crime de Cravinhos*, produzido por Gilberto Rossi, Arturo Carrari e o delegado Fiorini Silva, é lançado a toque de caixa no Cinema Avenida, na elegante avenida Brigadeiro Luiz Antônio. No dia da estréia, com a casa apinhada, a polícia apreende o filme, por ordem da família Junqueira. Os produtores entram com uma ação de reintegração de posse e conseguem reaver a cópia, que passa a ser exibida com bastante sucesso. O filme, que custara vinte contos de réis, rende quase quinhentos, isso numa época em que uma boa casa era vendida por sete ou oito contos. Os Junqueira continuam tentando impedir a exibição do filme (XAVIER, 2004, p. 103, 104).

O diretor do filme, Arturo Carrari, dedicou-se especialmente a documentários e, depois de realizar este filme, em 1919, com a fotografia de Rossi, chega a montar a Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, “misto de escola e empresa de cinema, que forma vários futuros atores e cineastas do cinema paulista dos próximos anos”. Faz ainda mais alguns filmes policiais, como “Um crime no parque Paulista” e “O misterioso roubo dos 500 contos”. Mais adiante, chega também a realizar melodramas, como “Amor de mãe” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 94).

O crime de Cravinhos, embora nunca tenha sido totalmente esclarecido, constitui o único caso da coletânea em que o poder político entra como variável e interfere pesadamente nas investigações. Todas as demais histórias – com exceção da “Aí vem o Febrônio”, que é sobre um cruel psicopata dos anos de 1920 – guardam uma estranheza em relação às motivações mais íntimas dos personagens, como se as razões mais aparentes não dessem suficiente conta

delas e os sujeitos heterodirigidos se assistissem durante a atuação criminosa.

“O outro crime da mala”, especialmente, é uma narrativa em que o móvel do marido José Pistone para matar a mulher Maria Féa não se define porque, embora ele alegue a presença de um estranho no apartamento e uma suposta infidelidade, o fato é que a zeladora o desmente. O narrador introduz a nova história da mala pela recapitulação da anterior, quando se reporta aos três filmes brasileiros de 1910 inspirados pelo primeiro caso: “*A Mala Misteriosa*, de Paulino Botelho; *A Mala Sinistra*, de Marc Ferrez, e *A Mala Sinistra*, de José Labanca.” (XAVIER, 2004, p. 139). O novo assassinato, acontecido vinte anos mais tarde, também impressiona a opinião pública e inspira, por sua vez, dois filmes, o primeiro “dirigido por Francisco Madrigano” e o segundo por Antônio Tibiriçá (XAVIER, 2004, p. 140). O entreccho melodramático do episódio, com a vítima, tida como inocente, grávida de seis meses, e a condenação por trinta anos do marido culpado tem um desfecho ambíguo. No último fragmento da sequência, denominado “Julgar os mortos”, o narrador expõe dois destinos contrastantes. De um lado, José Pistone, uma vez libertado, casa-se novamente com uma viúva, mãe de sete filhos, e, prestes a morrer, em 1958, convoca os filhos de Francisca, sua segunda mulher, para confessar que “o homem que vira saindo do quarto na manhã do crime era um seu amigo” (XAVIER, 2004, p. 153). De outro, após reconhecer que, uma vez considerado este fato, o desenlace do julgamento poderia ter sido mais “complacente”, o narrador estampa na página seguinte a reprodução de duas notícias de jornal, nas quais é reportada a fama de milagreira da falecida Maria Féa, em junho de 1978, pelo *Notícias Populares*:

VÍTIMA DE CRIME DA MALA FAZ MILAGRES

ESQUARTEJADA POR JOSÉ PISTONE EM 7 DE OUTUBRO DE 1928, MARIA FÉA ESTÁ CURANDO NO SEU TÚMULO EM SANTOS. VERDADEIRAS ROMA-

RIAS DE DOENTES À PROCURA DE MILAGRES
(XAVIER, 2004, p. 155).

Já o caso de Febrônio, ao contrário deste último, não deixa margens a dúvidas. Mulato bem escuro, nascido “na miserável Zona da Mata, em Minas Gerais”, fez lenda nos anos da década de 1920, no Rio de Janeiro, e foi encaminhado para o hospício, de onde fugiu, com uma folha corrida bastante diversificada: “37 prisões por vadiagem, roubo e chantagem [...] nove processos nas costas, com oito entradas na Casa de Detenção e três condenações, duas por vadiagem e uma por roubo” (XAVIER, 2004, p. 118).

Sua fama devia-se a razão bem mais séria: depois de estuprar, ele matava os menores que conseguia enganar com falsas histórias e promessas de emprego. O narrador narra a progressão de sua loucura, entremeando a narrativa com extratos de textos seus, expostos em itálico, e depoimentos variados sobre seus feitos assustadores. O mulato arvorava-se em médico e santo, fazia curas tenebrosas e era dado a experiências “científicas” em sua falsa “profissão” de dentista (XAVIER, 2004, p. 118). A repercussão de seus feitos era tão grande que o narrador resolve criar três fragmentos que intitula de “A voz do povo” para entremear versões populares, correntes na época dos acontecimentos, com a sua narração. O primeiro recolhe, por exemplo: “É, fica andando por aí na rua, fora de hora, pra ver o que te acontece: O Febrônio te agarra, te enraba e te mata!” (XAVIER, 2004, p. 117). No segundo, uma suposta testemunha relata:

Queria violentar tudo que era rapaz que via. Aqui mesmo no xadrez, na minha vista e dos outros que estavam na cela, quis agarrar um preso que tentou resistir. Pra quê?! Ele bateu tanto e tanto e ainda ficou pulando em cima da barriga do coitado, que no outro dia amanheceu morto” (XAVIER, 2004, p. 124).

Mas a versatilidade do demente era grande e ele escreveu um livro inspirado por suas visões místicas, “As revelações do príncipe do fogo”, do qual o narrador reproduz o quadro estampado na primeira página, que mostra um “Anjo da Guarda protegendo uma criança na travessia de uma ponte sobre o abismo” (XAVIER, 2004, p. 124). Em inúmeras ocasiões, Febrônio vagava peripatético pelos recantos da cidade, quando então travava conhecimento com os meninos que violentava.

No fragmento “Grande sadista”, o narrador comenta que, “pelos crimes que lhe atribuem, Febrônio é comparado a Giles de Rais, Marquês de Sade e Jack, o Estripador” (XAVIER, 2004, p. 133). O personagem é transformado então em tema de controvérsia entre importantes psiquiatras da época que discutem a sua patologia, dividindo-se entre distintos diagnósticos, sem chegarem a um acordo. Finalmente tido como “de alta periculosidade e irrecuperável”, recebe, em 1928, a visita do “escritor francês Blaise Cendrars, quando de uma de suas vindas ao Brasil” (XAVIER, 2004, p. 134). O contato rende ao poeta um artigo, publicado na França, que, segundo o narrador comenta, neste episódio, consiste numa “curiosa mistura do que saíra sobre o caso nos jornais cariocas com as cativantes idéias do escritor” (XAVIER, 2004, p. 134).

Ainda em 1972, Febrônio persiste como alvo de interesse público. O cineasta Carlos Augusto Calil, por ocasião da filmagem de *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, “consegue permissão para entrevistar Febrônio no Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, no Rio de Janeiro, onde se achava internado havia 45 anos” (XAVIER, 2004, p. 135). O conto se encerra com a notícia do falecimento do “preso mais antigo do Brasil” (XAVIER, 2004, p. 136), em 1984, com 89 anos de idade, além de um último fragmento que dispõe ao final, uma suposta frase do criminoso indiciando o caráter de desígnio religioso que atribuía aos próprios atos: **“Qual o maior poder: ELE, Lúcifer, ou a Luz? Resposta: Devo ser verdadeiro, ape-**

¹² A marcação em negrito é do autor.

sar de ser uma de suas inúmeras vítimas¹² (XAVIER, 2004, p. 137).

O último episódio do livro, “Gângsteres num país tropical”, conta uma história passional em que dois bandidos estrangeiros, o húngaro Rudolph Kindermann e o alemão João Papst, assaltantes e assassinos bem equipados e competentes, são traídos pela amante do primeiro, a alemã Martha Schamedeke. Uma vez sabedora da verdadeira profissão do amante, a mulher, ainda apaixonada por um “conhecido e rico futebolista de Curitiba” (XAVIER, 2004, p. 163), o denuncia “ao jovem desportista” (XAVIER, 2004, p. 170), cujo nome não é esclarecido pelo narrador. Depois de presos na Penitenciária do Ahú, em Curitiba, enquanto aguardavam julgamento, os dois bandidos comandam uma revolta no presídio que, imediatamente, encontra ressonância na exibição de dois filmes. Um norte-americano, denominado *A revolta no presídio*, e o outro produzido no calor da hora por João Batista Groff¹³ que, segundo o narrador, além da insurreição dos presos, também dedica-se especificamente a documentar a situação dos bandidos estrangeiros e de Martha. O proprietário da Groff Filmes (XAVIER, 2004, p. 174), hoje em dia, nome de rua em Curitiba, celebrizou-se por seus documentários sobre as cidades do Paraná e, mais especificamente, pela autoria de “Pátria redimida” sobre a Revolução de 1930, no Brasil.

O intrigante desta triste história – que termina com a morte na prisão dos dois ladrões e a volta de Martha para a Alemanha – é justamente o motivo pelo qual esta última resolve delatar o amante que lhe havia confiado seus segredos, como prova da maior devoção e do mais genuíno amor. Mais uma vez, os impulsos passionais apontam para uma espécie de “sublimidade” das razões, jamais enunciada, mas apenas aludida pelas imagens e pela ênfase da retórica inflamada. A esse respeito, o penúltimo fragmento narrativo do relato é eloquente. Sob o título “No cubículo de Kindermann”, o narrador, descrevendo o sofrimento do assaltante, ferido durante a rebelião no presídio, num mo-

¹³ Os principais registros hoje disponíveis sobre a Curitiba do início do século XX são de autoria de João Baptista Groff (1897-1970), artista curitibano que atuou como fotógrafo, cineasta, editor e pintor. Foi em meados da década de 20 que Groff produziu o seu primeiro filme, depois de conhecer e se encantar com uma câmera filmadora. Seu primeiro desafio foi filmar as Cataratas do Iguaçu e as Sete Quedas, desbravando muitos trechos daquela região. Groff vendeu as imagens para a produtora americana Walt Disney e elas passaram a integrar o documentário “Maravilhas da natureza”. Depois passou ao registro dos acontecimentos políticos e estreou, em 1930, o filme “Pátria redimida”, sobre a passagem das tropas revolucionárias de Getúlio Vargas pelo Paraná. (Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/editoria/almanaque/news/105543/?noticia=GROFF+EXPOE+IMAGENS+DE+CURITIBA>>. Acesso em: 03/05/2011).

vimento cinematográfico de câmera, detém-se na parede da cela, para revelar o seu emblema alegórico:

Penetremos na cela de Kindermann. O bandido está deitado em seu catre, geme de dor [...] Levantemos nossos olhos para a parede da célula. Vemos um desenho em tamanho grande feito por Kindermann: é seu auto-retrato com a ganga azul listrada de presidiário. No gorro o número 195. No desenho Kindermann está abraçado com Martha, a amante que o traiu. Cercando o par de namorados, uma grossa corrente de ferro; por baixo, escrita em alemão dentro do desenho de um cadeado, a legenda: EPÍLOGO DE UM AMOR (XAVIER, 2004, p. 177).

É bastante curioso sublinharmos o contraste entre o caráter calculado e tecnológico do latrocínio praticado pelos bandidos estrangeiros, “gângsteres”, como no título, e a natureza do vínculo romântico e desinteressado entre Kindermann, o líder da dupla, e sua Martha.

A ação instantânea e a prontidão violenta dos ladrões ao roubarem, matarem e fugirem são anotadas pelo narrador, em comparação com o caráter pacato e provinciano da polícia, despreparada para entender e coibir tais espécies de crimes: “A polícia paranaense nunca se vira às voltas com um crime assim: um latrocínio planejado nos mínimos detalhes, com utilização de armas de fogo, furto de automóvel e sem que os criminosos deixassem qualquer pista, parecendo obra de quadrilha organizada” (XAVIER, 2004, p. 158).

O conjunto de relatos, comentados a partir do entrelaçamento entre as estéticas do melodrama e da alegoria, é, sem dúvida, anacrônico e bastante sugestivo de certo mal-estar de uma época marcada pelo hiato entre os costumes e expectativas pré-capitalistas e a irreversível transformação das paisagens urbanas, açodadas pelas tecnologias de transportes, comunicação e reprodução técnica. É significativo que, nos dois crimes da mala, a aposta seja feita na mobilidade do meio de transporte de

alcance internacional como estratégia de dispersão da prova-chave, o corpo da vítima: no primeiro conto, “o grande transatlântico Cordillère” (XAVIER, 2004, p. 69), no segundo, o “navio Massilia” (VX, 150), ambos saindo de Santos, o maior porto do Brasil, na época.

É bastante revelador o poder do cinema, como instância de repercussão, discussão e divulgação dos grandes problemas e desafios do momento. No caso específico do crime histórico atribuído à “Rainha do Café”, o papel difusor e democratizador dos costumes políticos agenciado pelo novo invento áudio-visual delinea-se com nitidez, pela própria resistência que gera da parte dos advogados da latifundiária, envolvidos intensamente no impedimento das projeções do documentário.

Hoje em dia, um século depois, em função do torvelinho de crescentes mudanças tecnológicas que nos envolve e inunda o nosso cotidiano, “vivemos um tesarac”.¹⁴ Segundo constata o jornalista Pedro Doria, em seu artigo “Bem-vindos ao tesarac”:

A palavra está no vocabulário básico dos publicitários. Os mais afiados gostam de suspirá-la entre palestras. Peter Drucker, o primeiro guru de administração, já falava em tesarac nos últimos anos de sua vida. Assim como vivem de citá-lo os sociólogos que, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) estudam o impacto da tecnologia em nossas vidas. Tesarac quer dizer mudança profunda. daquelas tão profundas que nos tiram o norte. [...] Tesarac, o neologismo, foi criado pelo poeta americano Shel Silverstein. [...] Tesarac, para o poeta que cunhou a palavra, era isso: um vácuo. Um evento tão brutal e aterrador que transforma a vida. [...] Durante um tesarac, sabemos que o mundo antigo já passou, mas o novo ainda não existe. As regras se perdem. Em algumas décadas, a sociedade se reorganizará. Haverá novas instituições, novas idéias políticas, outra estrutura social [...] Vivemos um tesarac. O mundo está mudando profundamente e sabemos disso. Sabemos também que o causador da mudança é a tecnologia

¹⁴ Trata-se de um artigo de Pedro Doria, publicado na seção Digital & Mídia, n.º Globo, Caderno Economia, de 12/04/2011, p. 26.

de comunicação. Só o que não sabemos é em que o mundo se transformará (DORIA, 2011, p. 26).

Crimes à moda antiga, com seus “contos verdade”, ao falar do *tesarac* vivido no início do século XX, mesmo num país como o Brasil, ainda periférico, delineia as matrizes do nosso atual mundo globalizado, e esboça a violência dos seus rumos imprevisíveis e, nem sempre, pródigos.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1, p. 165-196.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. 1. ed. de 1976. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

DORIA, Pedro. Bem-vindos ao *tesarac*. *O Globo*, Caderno Economia, Digital & Mídia, p. 26, 12 abr. 2011.

LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

HUPPES, Ivete. *Melodrama*. O gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 513-619.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. e notas de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SINGER, BEN. *Melodrama and modernity*. Early sensational cinema and its contexts. New York: Columbia University, 2001.

XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga*. Contos verdade. Ilustrações de Sérgio Nicolitcheff e Valêncio Xavier. São Paulo: Publifólia, 2004.