

## MEMÓRIAS DE UM CONDENADO E MISTÉRIO DA TIJUCA, ROMANCES DE CRIME

Ana Gomes Porto\*

**Resumo:** Uma literatura de crime circulou em folhetins e livro no Brasil especialmente a partir da década de 1870. Muitos escritores que escreveram romances de crime são desconhecidos para o leitor atual, embora seja possível encontrar autores consagrados da literatura brasileira entre aqueles que produziram literatura de crime, como Aluísio Azevedo. A análise que se fará neste artigo aponta que *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*, romances escritos no início da década de 1880 por Aluísio Azevedo, apresentavam-se aos leitores como literatura de crime. A comparação com as edições definitivas modificadas pelo autor em 1900 (*Mistério da Tijuca* se transformou em *Girândola de amores*) e 1901 (*Memórias de um condenado* se transformou em *A condessa Vésper*) mostrará que foram elaboradas pelo autor para retirar a condição de literatura de crime que caracterizava as primeiras edições.

**Palavra-chave:** Literatura popular. Literatura de crime. Aluísio Azevedo. Literatura brasileira.

*“A multidão afluindo e refluido, apertando as narinas com os dedos, com a testa franzida, traduzia por grandes cusparadas, exclamações de horror.*

*— Não vá lá que está tresandando o mau cheiro...*

*— Então é certo...*

*— Uma falta de coração... Nem sei como haja criatura humana, capaz de fazer uma coisa assim...*

*— Então como é?... Conte que já estou pasmado.*

---

\* Atualmente leciona na Universidade Metodista de Piracicaba. Artigo baseado na minha tese de doutorado: Ana Gomes Porto. *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2009. Pesquisa financiada pela Capes e Fapesp.

— Ora, o que há de ser... Uma rapariga moça, muito moça, caboclinha, com uns cabelos compridos, uns pés muito mimosos, e mãos que parecem feitas de seda, cabendo dentro de um bolso de colete...

— Foi desastre ou assassinato... Disseram-me que foi pessoa que caiu, ou foi atirada dos arcos do Aqueduto.

— Qual queda, nem meia queda... Foi morta a faca e pistola... E depois de morta deceparam-lhe a cabeça, cortaram-lhe as mãos e crivaram-lhe de facadas... Os seios, que ainda são duros, como os de uma donzela, têm lá nela quatro facadas... Tudo isso por aqui, mal comparando, e o espectador mostrava o ventre, está como um pique de renda... E tudo roxo e a escorrer aguadilha... Virgem Nossa Senhora; que morte medonha... Muito sofreu a pobre criatura...<sup>1</sup>

Fazer literatura de crime não compunha o ideal de nenhum escritor naquelas décadas finais do século XIX. Apesar disso, muitos autores, famosos ou não, escreveram narrativas que podiam ser reconhecidas como um grupo bastante coeso. A publicação de uma literatura de crime foi intensa a partir da década de 1870 e esteve inserida entre a obra de ilustres escritores desconhecidos da atualidade e também em obras de escritores consagrados já naquela época, brasileiros e estrangeiros.

Essa literatura produzida nas décadas finais do século XIX no Brasil esteve disseminada em diversos tipos de produções. Assim, pode-se encontrar uma narrativa de crime nas páginas dos periódicos sob a forma de folhetim, como foi o caso do romance de José do Patrocínio, *Pedro Espanhol*, publicado na *Gazeta da Tarde* em 1884, como também se podem encontrar os mais variados títulos sob a forma de volume.

De forma geral, mas não única, a publicação de histórias de crime foi intrínseca ao funcionamento dos jornais. Alguns periódicos imprimiam obras, em geral já publicadas sob a forma de folhetim no rodapé. O tema “crime” foi motivo de interesse generalizado na imprensa da época, tanto entre as notícias periódicas, como no espaço dos folhetins. Assim, traduções de autores famosos e populares exibiam como parte da narrativa uma história de crime com todas as características do gênero.

“O assassino de Marieta”, por exemplo, era a primeira parte do folhetim *O ventríloquo* de Xavier de Montépin e ocupava por pouco mais de um mês o espaço do rodapé da *Gazeta de Notícias* a partir de dezembro de 1876: era uma história de crime. O “Prólogo” de *Novas façanhas de Rocambole* seguia o mesmo procedimento da inserção de narrativas de crime em meio aos folhetins. “O assassino” circulou no *Jornal do Commercio* entre 10 de janeiro e 01 de março de 1877.

Se nos folhetins grassavam crimes, em outros espaços do periódico ocorria o mesmo processo. Assim, o crime do desembargador Pontes Visgueiro teve ampla

<sup>1</sup> José do Patrocínio. *Pedro Espanhol. Romance original. Gazeta da Tarde*, 12.08.1884.

repercussão na imprensa fluminense em 1873 e foram publicadas, em pouco espaço de tempo, gravuras e notícias nos periódicos, além de um romance e da publicação de partes do processo e julgamento com os debates entre os advogados em 1874.

O sucesso dessas narrativas era visível pelas rápidas adaptações dos folhetins — inserindo partes estratégicas que se centravam em um crime — ou pela publicação simultânea de narrativas distintas sobre um crime verídico. Além disso, destacavam-se as publicações de livros de crime. Os jornais eram responsáveis pela feitura de um bom número desses livros pelas tipografias dos próprios periódicos. De forma geral, eram os mesmos folhetins publicados no espaço do rodapé. Assim, a maioria desses volumes estava estruturada em duas colunas, sem índice e sem divisões entre as partes.

Mas as tipografias de jornais podiam editar um livro independente da publicação sob a forma de folhetim, como foi o caso de *O roubo de um diamante* (1881) de Pedro Ribeiro Vianna, impresso pela Tipografia do *Rezendense*. No caso desse volume, um anúncio no final do romance instigava novas leituras: “Brevemente sairá à luz a Biblioteca Romântica, folheto mensal, elaborado com o romance original, intitulado: *Os mistérios da Paraíba*, ornado de gravuras, em três volumes, por Pedro Ribeiro Vianna”. É possível diferenciar a produção dessa obra das anteriores pela impressão mais aprimorada do volume. *O crime do beato Antonio* (1887) de Eduardo de Borja Reis também foi inserido como parte da “Biblioteca Serões Românticos” da Tipografia a vapor Augusto dos Santos no Rio de Janeiro, seguindo o mesmo tipo de inserção fornecida para *O roubo de um diamante*.<sup>2</sup>

A edição de livros por tipografias e não apenas por editores era comum nesse período. Assim, *A noiva de um assassinado* (1879) de Maria das Dores saía pela Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães & Cia.. Esse fenômeno indica que o mercado editorial incluía não apenas as editoras, mas as tipografias em geral. Ainda aponta a importância das tipografias dos jornais para a circulação de livros.

Uma rápida comparação entre alguns anos do *Almanaque Laemmer*<sup>3</sup> indica que houve um crescimento do número de tipografias entre 1860 e 1889. Além disso, é impressionante a quantidade de anúncios de tipógrafos em destaque a partir da década de 1880, mostrando a disposição de impressão das casas tipográficas, que se dedicavam a realizar trabalhos sob os mais variados formatos. No *Almanaque* são visíveis, principalmente, as tipografias dos jornais, entre eles, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*,

---

<sup>2</sup> O fato de se relacionar a uma literatura romântica não era, de fato, um problema. A grande maioria dos romances de crime não possuía relação próxima com nenhuma escola literária. Porém, pode-se notar um debate constante com o naturalismo, que se torna visível como eixo da narrativa de alguns romances. Veja-se, portanto, que essa produção não possuía nenhum tipo de formato específico que a vinculasse a escolas literárias.

<sup>3</sup> *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844-1889)*. Rio de Janeiro, Laemmer & C., 1888. Obra digitalizada, disponível em: <<http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>>, acesso em 20.12.2008.

*Jornal do Commercio, Folha Nova*. Todos esses jornais publicavam folhetins de crime e, em muitos casos, transformavam a mesma versão em livro, seguindo o procedimento de aproveitamento do formato seriado, ou seja, em colunas. A formação de um mercado de livros de crime saltava aos olhos dentro desse contexto.

Os editores também se aproveitavam do fenômeno. B. L. Garnier publicou *Criminosos célebres* de Moreira de Azevedo entre 1873 e 1874 e duas obras de “Emílio” Gaboriau em 1873: *O crime de Orcival* e *A corda na garganta* (em cinco volumes). A Laemmert editava, incluindo na “Coleção econômica”, *O médico assassino* (década de 1880) de Octavio Fére: “Romances dos melhores autores, em volume de 240 a 320 páginas, a 1\$000 réis o volume” e *Na senda do crime* de E. A. Koenig, romance em quatro volumes. A livraria do Povo de Pedro Quaresma tinha como parte da “Biblioteca da Livraria do Povo” a biografia do bandido português José do Telhado<sup>4</sup> (1910) e *O fruto de um crime* estava na sua 5ª edição no início do século XX.

Mesmo considerando que havia obras traduzidas e originais que circulavam sob a forma de folhetim ou livro, é possível notar algumas semelhanças de construção narrativa entre as histórias. A característica mais importante que unia diferentes narrativas de crime estava no caráter de veracidade dos fatos descritos. Mesmo quando fica visível que se trata de uma história fictícia, havia um apelo ao verossímil, ao plausível.

A invocação da veracidade criava uma característica relevante para todas as narrativas: o sensacional. A criação de sensação decorria do apelo exagerado ao real. Assim, cenas sangrentas, descrições de cadáveres e delineação do momento do crime eram sensacionais por se fixarem na descrição minuciosa dos fatos. Pode-se considerar que se formava uma estética do sensacional, pois essa característica, de fato, fundamentava a construção das histórias.

Um efeito sensacional também ocorria pelo adiamento da revelação de segredos, pela ocultação de ações que desvendariam o crime ou o criminoso, pela narrativa feita de forma a criar suspense. Obviamente, essas características podiam ser encontradas em grande parte dos romances da época e faziam parte da construção narrativa dos inúmeros folhetins que se publicavam no espaço do rodapé. Porém, no caso de uma literatura de crime esses procedimentos narrativos eram construídos ao redor da história de crimes, fato que gerava algumas características específicas.

O processo de desvendamento do crime com a presença de agentes (da polícia ou particulares), métodos de investigação judiciária, busca e prisão de suspeitos eram foco importante de algumas narrativas para causar sensação. Da mesma forma, as aventuras dos bandidos se transformavam em momentos de suspense, tensão e, com toda a certeza, sensação.

---

<sup>4</sup> José do Telhado e sua quadrilha. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C., 1910.

A descrição de aventuras ou perseguições gerava histórias inusitadas e criava cenas que mais se aproximavam de eventos inverossímeis e nem um pouco realistas, gerando situações rodeadas de mistérios e relações proibidas, fornecendo um tom dramático às narrativas. Em algumas histórias as descrições do criminoso eram norteadas por características que o retiravam de um cotidiano corriqueiro. O hiper-realismo intrínseco à literatura de crime deste período criava um efeito que extrapolava a intenção de “contar a verdade dos fatos” ao ponto de transformá-los em uma sequência de ações falsas, ou personagens inverossímeis. Essa característica estava no cerne de toda uma literatura de crime que se produzia naquele momento.

Uma literatura de crime estava patente aos olhos de quem quisesse ver apenas se visualizada como parte de um mercado de letras. Delimitar a sua existência pode enriquecer o estudo de escritores e obras literárias. A intenção neste artigo será analisar duas obras de Aluísio Azevedo — *Memórias de um condenado* (1882, 1886) e *Mistério da Tijuca* (1882, 1883) — as quais foram modificadas pelo autor e se transformaram em *A Condessa Vésper* (1901) e *Girândola de Amores* (1900).

A análise feita a seguir mostrará que as modificações feitas por Aluísio Azevedo ao reelaborar as obras para a publicação definitiva por B. L. Garnier em 1900 e 1901 foram intencionalmente elaboradas para desvincular as duas obras daquelas que se caracterizavam como literatura de crime. Esse aspecto afirma o grande impacto que essas histórias tinham na época. Além disso, mostra a importância do estudo da literatura dentro de um contexto histórico específico, analisando as relações com a forma de produção, os temas das narrativas e a dinâmica entre autor, leitor e mercado editorial. A tentativa de criar uma imagem diversa para os dois romances de 1882 reafirmam a existência de um grupo de narrativas que fazia parte do cotidiano editorial da época e, além disso, não eram consideradas como literatura “séria”, já que receberam críticas e foram modificadas pelo próprio autor.

Uma leitura distinta de *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca* pode enriquecer a análise da obra de Aluísio Azevedo. Intenciona-se, com isso, uma compreensão dos dois romances a partir daquele contexto de produção de narrativas de crime e em meio às *Notícias Diversas* das folhas diárias, inserindo-os dentro de uma lógica de ficção de crime pautada por características comuns a esse tipo de narrativa.<sup>5</sup> Assim, deve-se considerar

---

<sup>5</sup> Jauss aponta para um “modelo comunicacional” na análise sincrônica de qualquer obra. Insere a ideia de que uma obra ganha sentido apenas quando no ato da leitura (e que os leitores têm interpretações distintas em momentos históricos diferentes). Se na análise diacrônica, os significados fornecidos pelo leitor se modificam ao longo do tempo, na análise sincrônica os leitores partem de princípios comuns daquele momento histórico para a compreensão de seus significados. Portanto, é possível visualizar que existem chaves de leitura possíveis. No caso, a proposta é de que uma chave de leitura para algumas obras de Aluísio Azevedo é a sua contextualização em meio a uma ampla publicação de narrativas ficcionais de crime que definia, naquele momento, um gênero de literatura. Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

que ambos os romances possuem similitudes em relação a essas narrativas como o efeito sensacional, as crônicas judiciais, as histórias de criminosos, o mistério e o desvendamento do crime.

Torna-se marcante que o escritor mudou de forma visível a perspectiva de algumas de suas obras, em específico, aquelas que se referiam diretamente a crimes e criminosos. No caso de *Mistério da Tijuca (Girândola de amores)* e *Memórias de um condenado (A condessa Vésper)*, apenas pela mudança de títulos pode-se distinguir a intenção de retirar os romances da condição condenada de coexistir com uma literatura de crime, claramente estampada nos títulos iniciais.

Porém, a trama dos romances era descrever o cotidiano de um grupo de personagens, em geral com segredos, histórias ocultas (muitas vezes escondidas por gerações); uma narrativa com ações rápidas, amores suspeitos e enredos complexos, além, é óbvio, do crime. Características que, em meio à pauta realista, eram desconsideradas como “boa literatura”. Contudo, esse tipo de construção era um recurso recorrente em narrativas de crime, cujo caráter sensacional era, em grande medida, dimensionado por ações ocultas, disfarces e segredos que forneciam um teor de mistério às histórias.

### ***Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca: apenas produções híbridas?***

A publicação periódica de *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca* ocorreu entre 1882 e 1883. *Memórias de um condenado* esteve no rodapé da *Gazetinha*, sob a forma de folhetim, entre 01 de janeiro e 07 de junho de 1882. *Mistério da Tijuca* circulou na *Folha Nova* entre 23 de novembro de 1882 e 18 de fevereiro de 1883. Segundo Raimundo de Menezes, os dois folhetins obtiveram êxito entre os leitores.

*Memórias de um condenado* foi publicado sob a forma de livro apenas em 1886 pela Tipografia do *Liberal Mineiro*. *Mistério da Tijuca*, ao contrário, obteve duas publicações sob a forma de livro entre 1882 e 1883: uma edição pela tipografia do jornal e outra por B. L. Garnier. A *Folha Nova* começou a circular em novembro de 1882 e *Mistério da Tijuca* foi o romance inaugural do periódico. Ainda naquele ano, a mesma versão do romance exibida no rodapé seria transformada em livro. O texto, impresso em duas colunas, comprova a intenção de aproveitamento da forma de apresentação do folhetim, em seis colunas.

Os jornais tinham a prática de publicar os folhetins sob a forma de livro, como foi feito com *Mistério da Tijuca*. Portanto, a publicação em volume da Tipografia da *Folha Nova* ocorreu, sem dúvida, no final desse ano ou no início de 1883, logo depois do

encerramento do folhetim nas páginas do periódico.<sup>6</sup> Ainda houve outra publicação de *Mistério da Tijuca* em 1883. A *Folha Nova* comenta o fato em finais de março do mesmo ano: “O sr. B. L. Garnier acaba de editar em volume o *Mistério da Tijuca*, do nosso colega Aluísio Azevedo, que foi publicado em folhetins na *Folha Nova*”.<sup>7</sup> Conforme Raimundo de Menezes, havia diferenças na apresentação desse volume em relação ao folhetim.

A edição da Garnier tinha um “subtítulo explicativo”: “Literatura *au jour le jour*”. Além disso, havia uma dedicatória: “A Américo Azevedo, oferece este mau romance seu irmão Aluísio.”<sup>8</sup> Anos adiante, em 1900, a edição da Garnier em que aparecia a mudança de nome para “*Girândola de amores*” — vinha com o seguinte subtítulo: “já publicado com o título *Mistério da Tijuca*, literatura dos 20 anos”.<sup>9</sup> A primeira edição da tipografia da *Folha Nova* trazia apenas o subtítulo: “romance original”.

De acordo com Milton Marques essa edição é a mesma daquela que foi publicada no rodapé do jornal.<sup>10</sup> Tanto folhetim quanto livro tem setenta e quatro capítulos, sendo que a publicação seriada exibía um capítulo a cada dia. Ao transformar *Mistério da Tijuca* em *Girândola de amores*, o romance foi reformulado pelo autor e os capítulos tornaram-se mais longos ou foram suprimidos: dos setenta e quatro capítulos iniciais, restaram apenas trinta. *Memórias de um condenado* e *A condessa Vésper* passaram pelo mesmo processo: dos cento e um capítulos da versão em folhetim e livro publicado com o mesmo título em 1886, passou a figurar, na edição modificada, apenas cinquenta capítulos.

Essas mudanças alteravam um pouco o enredo dos romances. Porém, nada que pudesse ser considerado como relevante para o fio condutor das narrativas. Ao comparar as edições, Milton Marques afirma que a diferença marcante estava na “deapuração do

---

<sup>6</sup> Milton Marques afirma que a edição em volume foi publicada em 1882, antes do folhetim. Porém, seria impossível a publicação do romance pela Tipografia da *Folha Nova*, pois o jornal e a tipografia passaram a existir apenas no final de 1882. Pode-se fazer uma fácil verificação do fato com uma pesquisa ao *Almanaque Laemmerl. Op.cit.*. Comparando-se jornais, periódicos, tipografias e endereços da *Folha Nova* (Rua Nova do Ouvidor, 24), o resultado é a sua ausência do *Almanaque* no ano de 1882 (p. 399) e a sua inclusão no ano de 1883 (p. 654). Além disso, uma pesquisa ao jornal indica que ele foi criado em novembro de 1882 (o primeiro número era de 23.11.1882). Com isso, não vejo a possibilidade de uma publicação em volume anterior ao folhetim. O máximo que se pode aventar é a publicação simultânea ao folhetim. *Mistério da Tijuca* foi, portanto, o primeiro romance de pé de página do periódico. Sobre as conclusões desse autor ver Milton Marques Júnior. *Da ilha de São Luís aos reflexos de Botafogo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000, p. 177.

<sup>7</sup> *Folha Nova*, 26 de março de 1883. Uma notícia mais extensa sobre o livro foi feita no dia 30 de março de 1883 no mesmo jornal.

<sup>8</sup> Raimundo de Menezes. *Op. cit.*, p. 144-5.

<sup>9</sup> *Idem, Ibidem*, p. 145 e Aluísio Azevedo, *Girândola de Amores*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier Livreiro-editor, 1900. Na edição da Livraria Martins consta apenas o título e na edição da Aguillar, o título seguido de “A Américo Azevedo”. Aluísio Azevedo. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editores, 1960 e Aluísio Azevedo. *Ficção completa em dois volumes (organização de Orna Messer Levin)*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

<sup>10</sup> Milton Marques. *Op.cit.*, p. 176. No capítulo 4 – “Do folhetim à brochura” o pesquisador compara folhetim e edição de *Mistério da Tijuca* e *Girândola de Amores*, assim como faz o mesmo exercício com *Memórias de um condenado* (1886) e *A condessa Vésper*. A consulta às comparações feitas pelo autor foi essencial para a análise desenvolvida neste artigo.

estilo”.<sup>11</sup> A diminuição do número de capítulos, a compactação de longos parágrafos descritivos, a forma mais concisa de construção dos episódios eram “fruto das exclusões de excrescências, umas irônicas, outras românticas”.<sup>12</sup> A conclusão do pesquisador caminha no sentido de mostrar que não se tratava apenas de uma mudança de títulos, mas que havia uma preocupação visível em fornecer uma forma mais adequada aos dois romances. Segundo ele, “Aluísio escreveu todo o tempo voltado para o naturalismo, se bem que tenha utilizado, por vezes, uma forma romanescas e folhetinesca, mas já com o intuito de difundir o romance de conteúdo naturalista”.<sup>13</sup>

A realização de “produções híbridas” esteve entre as intenções do escritor. Dois capítulos retirados de *Girândola de amores*, mas que faziam parte de *Mistério da Tijuca* — “O autor põe o nariz de fora” e “Parêntesis” — indicam propostas literárias de Aluísio Azevedo e foram referência a mais de um estudioso. Assim, são citados por Eugênio Gomes na introdução da edição de *Girândola de amores* da Livraria Martins e em *Aspectos do romance brasileiro*<sup>14</sup> e fazem parte da biografia feita por Jean-Yves Mérian.<sup>15</sup> De acordo com as reflexões que Aluísio Azevedo tece em “O autor põe o nariz de fora”, “os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento”, enquanto os críticos “acompanham as pegadas de Zola e Daudet”. Para o escritor, essa “disparidade” se tornaria um “grande obstáculo” para quem pretendesse escrever romances. Apesar disso, indica que se deve escrever para o público, pois é “quem os paga”.<sup>16</sup>

Uma análise de *Mistério da Tijuca* indica que se trata de um romance com muito “ação, enredo e movimento”, embora exista uma preocupação em explicar minuciosamente o comportamento de algumas personagens, os motivos que as levaram a tomar determinadas atitudes. Nesse mesmo capítulo o escritor ainda aponta a intenção de realizar uma “obra híbrida”. Segundo ele:

Por conseguinte, entendemos que em semelhantes contingências o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar do público e ao paladar dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda pouco dissemos — o romance naturalista.

<sup>11</sup> Milton Marques. *Op.cit.*, p.155.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 183.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 155. No capítulo 4 – “Do folhetim à brochura” há quadros comparativos entre as edições.

<sup>14</sup> Aluísio Azevedo. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins, 1960. Eugênio Gomes. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

<sup>15</sup> Jean-Ives Mérian. *Aluísio Azevedo. Vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Brasília, INL, 1988

<sup>16</sup> Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca. Romance original*. Rio de Janeiro: Tipografia da Folha Nova, 1882, p. 172.

Mas, enquanto não chegamos a esse belo ponto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que por ventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco.<sup>17</sup>

Os críticos da obra de Aluísio Azevedo dividiram a sua produção em dois momentos. Segundo Alfredo Bosi, o escritor realizou “romances “sérios” como *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço* e “pastelões melodramáticos” como *A Condessa Vésper*, *Girândola de amores* e *A mortalha de Alzira*.<sup>18</sup> Ressaltando a opinião de José Veríssimo (que é citado por Bosi) os “pastelões melodramáticos” são de menos valor, pois foram feitos através de uma “pura inspiração industrial”.<sup>19</sup>

De forma geral, os romances considerados “bons” são os mesmos: *O mulato*, *Casa de Pensão* e *O cortiço*.<sup>20</sup> José Veríssimo ainda inclui *O homem* e *Livro de uma sogra*, embora aponte a inferioridade desse último, que não seria “plenamente” naturalista.<sup>21</sup> A tendência da crítica foi justamente valorizar os romances de cunho naturalista em detrimento dos outros. Araripe Junior, em um comentário surpreendente, considera que entre *O mulato* e *Casa de Pensão* o escritor esteve preocupado em “atirar pedaços de carne crua e ensanguentada” para “satisfazer a avidez dos leitores de rodapé”, “nos moldes de Xavier de Montépin e Ponson du Terrail”.<sup>22</sup> Notadamente, a comparação foi com *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*.

Álvaro Lins, seguindo muito de perto as reflexões de Araripe Junior, mas ampliando para toda a produção do romancista, comenta sobre a inferioridade de uma produção de romances direcionada aos folhetins. De acordo com ele, a lógica de “profissão jornalística” tornaria a maioria desses romances “indignos de leitura”.<sup>23</sup>

Se houve uma tendência em dividir a obra de Aluísio Azevedo, houve também uma tentativa de mostrar uma tensão permanente entre o romantismo e o naturalismo. De acordo com Álvaro Lins, as obras de Aluísio Azevedo não perderam as “suas características românticas”. Apesar disso, há uma concordância entre diversos autores de que Aluísio Azevedo foi o mais importante representante do naturalismo brasileiro.<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>18</sup> Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, s.d., p. 210.

<sup>19</sup> José Veríssimo. *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969, p. 239.

<sup>20</sup> De acordo com Tristão de Alencar Araripe Junior. *Obra crítica de Araripe Junior. Volume II (1888-1894)*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráfica do Jornal do Brasil, 1930; José Veríssimo. *Op. cit.*; Álvaro Lins. *Os mortos de sobrecasaca. Obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963; Lúcia Miguel-Pereira. *História da literatura brasileira. Pmsa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1988; Alfredo Bosi. *Op. cit.*, entre outros.

<sup>21</sup> José Veríssimo. *Op. cit.*, p. 239.

<sup>22</sup> Tristão de Alencar Araripe Junior. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>23</sup> Álvaro Lins. *Op. cit.*, p. 209.

<sup>24</sup> Ver, por exemplo, José Veríssimo. *Op. cit.*, Álvaro Lins. *Op. cit.*, Alfredo Bosi. *Op. cit.*, entre outros.

De fato, os comentários sobre a sua obra não deixavam de lembrar aquilo que o próprio escritor comentava naquelas sugestões feitas em *Mistério da Tijuca*. A realização de uma “produção híbrida” é largamente discutida por Eugênio Gomes em *Aspectos do romance brasileiro*, um dos trabalhos mais interessantes sobre Aluísio Azevedo. Lúcia Miguel-Pereira, ao analisar *O mulato*, aponta para o desfecho realista do romance, embora mostre que havia diversas características que o tornavam uma “tragédia romântica”.<sup>25</sup>

Jean-Ives Mérian ressalta que não é possível dividir a obra de Aluísio Azevedo “em duas categorias (romances bons e romances ruins)”,<sup>26</sup> já que o hibridismo seria uma característica de sua produção, tendo como função intrínseca inserir pequenas doses do romance moderno em meio a obras que se adequavam ao estilo melodramático francês. Para esse autor, *Mistério da Tijuca* e *Memórias de um Condenado* seriam, portanto, obras híbridas, já que apresentavam recorrências típicas do folhetim como a visão maniqueísta, um exagero na representação das personagens (quase caricaturas), a oposição típica vilão/herói.<sup>27</sup> Mérian denomina essas obras de “romances-folhetim” e conclui que, apesar do caráter híbrido e verificável pela análise e comparação das obras, “as passagens naturalistas não mudam nada de importante na estética de cada romance-folhetim considerado em seu conjunto.”<sup>28</sup>

Os comentários sobre a obra de Aluísio Azevedo tenderam a enfatizar diferenças substanciais entre as obras de cunho naturalista ou voltadas para o naturalismo e outras obras, normalmente consideradas como apelativas ao grande público e, portanto, inferiores enquanto “boa” literatura. Mesmo Milton Marques e Mérian não deixam de lembrar que havia diferenças substanciais entre os romances do autor. Apesar da relevância em apontar essas discrepâncias entre obra do autor para os estudos de literatura brasileira, acrescento que outra interpretação pode ser dada a esses dois romances.

Neste artigo, deixarei um pouco de lado essa discussão acerca da obra de Aluísio Azevedo, especialmente no que se refere ao fato do escritor apresentar um projeto literário que incidia para o naturalismo ou não. Esse ponto já foi apontado por outros estudiosos e, inclusive, pelo próprio escritor. Considerarei mais relevante a tentativa de compreensão da sua obra a partir do contexto de produção. Assim, parece-me enriquecedor notar que Aluísio Azevedo tomou parte ativa na feitura de uma determinada literatura que era considerada de sucesso, embora não fosse reconhecida como “boa literatura”.

---

<sup>25</sup> Lúcia Miguel-Pereira. *Op. cit.*, pp. 142-3.

<sup>26</sup> Jean-Ives Mérian. *Aluísio Azevedo. Vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Brasília: INL, 1988. p. 469.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, especialmente capítulo 27 “Do folhetim ao romance naturalista”.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 462.

Dessa forma, enquanto esteve interessado em escrever para o “grosso público” utilizou recursos presentes em inúmeras outras narrativas que poderiam ser reconhecidas como parte de uma literatura que se centrava nos crimes e criminosos. Ao retirar *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca* da condição de literatura de crime no início do século XX, nota-se que houve uma intenção proposital do escritor em retirar ambas as obras do reconhecimento enquanto literatura de crime. Assim, ele as distanciava de um determinado contexto de publicação e tentava reimprimir-lhes um novo caráter. Portanto, não foi apenas uma “depuração do estilo” que ocorreu entre as edições do início da década de 1880 e as edições modificadas pelo autor no início do século XX. Mais do que isso, Aluísio Azevedo tentou transformar um dos significados que esses romances tiveram quando foram escritos: figuravam como literatura de crime com todos os requisitos dignos de romances do gênero.

### ***Memórias de um condenado: a história de um criminoso.***

No início de 1882, *O mulato* já ocupava o lugar de obra de destaque na literatura brasileira. De acordo com Jean-Yves Mérian, a crítica fluminense consolidou o seu sucesso através de opiniões que, se não eram positivas em todo o seu conteúdo, afirmavam a relevância do método naturalista adotado pelo escritor. Assim, Valentim Magalhães afirmava que ele ainda não havia apreendido “todos os preceitos e princípios da nova escola.”<sup>29</sup> Urbano Duarte também tecia mais de uma crítica em seu artigo publicado na *Gazeta da Tarde* em julho de 1881. Para ele, Aluísio Azevedo era um “impressionista” e existiam “borrões, falhas e alguns descuidos no correr da ação do romance”.<sup>30</sup> Ainda Valentim Magalhães comentava que as personagens principais não agiam de acordo com o “curso fatal dos acontecimentos” e “escapou-lhe o estudo de base: — o método experimental”.<sup>31</sup>

Apenas em novembro do mesmo ano Araripe Junior escreveria um artigo bastante favorável ao escritor maranhense, também na *Gazeta da Tarde*. Jornal de teor abolicionista, como bem apontou Mérian, o romance era visto como uma “contribuição à causa abolicionista”.<sup>32</sup> A posição do crítico alguns anos depois em relação aos romances que

---

<sup>29</sup> Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. Em *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881 e *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16.09.1881.

<sup>30</sup> Urbano Duarte. “O mulato” de Aluísio Azevedo. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 08.07.1881.

<sup>31</sup> Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. Em *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881 e *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16.09.1881.

<sup>32</sup> Tristão de Alencar Araripe Junior. “Sem oriente. O mulato” Em *Gazeta da Tarde*, 05.11.1881. Sigo as indicações dos artigos feitas por Jean-Yves Mérian. *Op.cit.*, entre as pp. 320-5. A primeira publicação da crítica de Valentim Magalhães no *Correio Paulistano* foi um achado de Jefferson Cano.

Aluísio Azevedo escreveria entre *O mulato* e *Casa de Pensão* mostrava a sua discordância em relação ao estilo das obras.<sup>33</sup> No comentário de 1881, Araripe Junior tinha em Aluísio Azevedo um “escritor de talento e imaginação fecunda”: “Agora o que resta é ao estrepante gritar à maneira dos hoteleiros: olha um novo romance que saía”.<sup>34</sup> E foi isso mesmo que fez Aluísio Azevedo.

Porém, não exatamente da maneira que Araripe Junior esperava. Em 1888, os romances seguintes a *O mulato* foram comparados pelo crítico a “pedaços de carne crua e ensanguentada”, menção nada elogiosa. Portanto, *Memórias de um condenado*, publicado no jornal de seu irmão Arthur Azevedo, *A Gazetinha*,<sup>35</sup> não foi um romance que mereceu elogios da crítica, assim como não houve interesse em publicá-lo sob a forma de volume no ano em que saía no rodapé da folha, como ocorreu com *Mistério da Tijuca*.

A comparação entre a primeira edição de 1886 (alterada em relação ao folhetim, mas ainda com o mesmo número de capítulos) e as mudanças realizadas para a publicação da Garnier em 1901, já com o título *A Condessa Vésper*, podem esclarecer algumas intenções do autor. Além de retirar “excrescências” e aproximar a obra a um “romance moderno”, o escritor escondia a sua condição de narrativa ficcional de crime. Com efeito, características do naturalismo (ou “romance moderno”, como era a referência às obras inseridas na pauta naturalista na época) já existiam na edição de 1886.

O longo folhetim (comparado ao *Mistério da Tijuca*) era inspirado nas memórias de um condenado, que via no romancista o homem capaz de tornar a sua história conhecida. Na edição de 1886 é visível a preocupação em relatar que o romance era derivado das memórias de um preso. Essa edição tem um prólogo: “Como e porque eu escrevi este romance” — equivalente, na edição transformada em *A Condessa Vésper*, ao capítulo 0 — “As memórias de um condenado”. Apesar de inseri-lo como capítulo cujo título se refere “às memórias”, houve modificações relevantes no texto no que concerne à identificação do romance como uma história de crime.<sup>36</sup>

A função do prólogo estava em dizer ao leitor que o romance foi baseado em uma história verídica de um condenado que estava preso e aguardava julgamento. Em *A Condessa Vésper* a intenção é a mesma, porém, o enfoque é voltado muito mais para a

<sup>33</sup> As críticas de Araripe Junior se direcionavam a *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*. Ainda mencionarei o assunto no início do capítulo seguinte.

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, 5.11.1881.

<sup>35</sup> Arthur Azevedo fundou *A Gazetinha*, que começou a circular em 29.11.1880. O jornal funcionou, com interrupções, até abril de 1883. Nelson Werneck Sodré. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, pp. 282-3.

<sup>36</sup> Utilizarei a edição de 1886 para *Memórias de um condenado* e uma edição da Garnier para *A Condessa Vésper* que não é a primeira edição. Não há data de publicação, mas pelo endereço da Livraria Garnier é possível supor que essa edição foi feita na segunda década do século XX. Essa opção decorre do fato de que a Garnier foi a primeira editora que publicou a versão modificada com o título *A condessa Vésper*.

Condessa que para o condenado. Em ambas as edições, uma “velhinha” entrega uma carta ao escritor. Em *Memórias de um condenado*, ela está “cheia de movimentos desconfiados”; enquanto em *A Condessa Vésper*, ela está “toda engelhada e trêmula” e fala com “voz misteriosa”. Apesar da sutileza, a referência a “movimentos desconfiados” sugere uma relação mais próxima de “atos suspeitos”, com fatos secretos e, quem sabe, crimes encobertos.

Logo adiante, durante a leitura da carta, o escritor se depara com um homem que matou uma “mulher indigna e má”. Segundo a primeira edição:

Juro que ninguém foi mais leal e mais franco do que eu; juro que nunca me passou pela mente a ideia de uma infâmia; quando, porém, senti até que ponto me aviltara o meu próprio amor; quando percebi o estado de degradação a que me conduzira aquela por quem eu teria derramado a última gota do meu sangue, ah, então sufocou-me o desespero, uma onda de pensamentos negros subiu-me ao cérebro e, alucinado pela dor, louco, sem saber o que fazia, assassinei a mulher a quem dantes mil vidas teria eu dado, se mil vidas eu tivera.<sup>37</sup>

*A Condessa Vésper* contém o mesmo parágrafo, entretanto, com algumas modificações: não existe referência à “onda de pensamentos negros” e ao estado de alucinação provocado pela mulher amada. Ao invés de “louco” e “alucinado pela dor”, ele “sucumbiu de compaixão por ele mesmo” e “arrancou friamente” a vida da amante. A relevância das pequenas alterações está em mudar a perspectiva da narrativa para a personagem principal da edição transformada — a Condessa Vésper. Nessa versão, o final do capítulo 0 era da seguinte maneira:

As confidências do pobre assassino deixaram-me em extremo comovido. Eram uma torrente vertiginosa de episódios dramáticos e originais, em que toda a miséria humana se estorcia convulsionada, ora pela dor, ora pelo prazer, mas sempre de joio na mesma lameira de lágrimas ensanguentadas.

Não hesitei, tomei da pena e escrevi o livro que se segue, para mostrar ao meu leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa Vesper, posta ao mau serviço do egoísmo e da vaidade.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado. Romance brasileiro*. Ouro Preto, MG: Tipografia do *Liberal Mineiro*, 1886, p. VI.

<sup>38</sup> Aluísio Azevedo. *A Condessa Vésper. Publicado em 1882 com o título Memórias de um condenado*. Edição revista. (Coleção dos autores célebres da literatura brasileira). Rio de Janeiro, Paris: Livraria Garnier, s.d., pp. 4-5.

Em *Memórias de um condenado*, o criminoso não faz “confidências”, mas conta a sua “memória”; o final da carta contém a assinatura “G. de L. R.”, enquanto em *A Condessa Vésper* não existe nenhuma assinatura. Em *Memórias de um condenado* o interesse é contar a história do assassino de uma mulher e não a história da mulher. Assim, as últimas palavras do prólogo são bem diversas do final do capítulo 0:

As memórias do pobre moço criminoso tinham-me comovido; eram uma torrente vertiginosa de episódios dramáticos e originais, cuja narração sobressaltaria o espírito menos apreensivo. Havia ali a febre, o desespero, a grande luta de todos os sentimentos humano.

Não hesitei, pois: lancei mão da pena e escrevi a obra que na seguinte página começa com o título de:<sup>39</sup>

No periódico, o Prólogo — denominado de “Um caso extraordinário”<sup>40</sup> — foi publicado antes do início do folhetim, no dia 01 de janeiro de 1882. “O capítulo 1 — O punhal de família” iniciava o romance no dia seguinte e equivalia ao primeiro capítulo da edição de 1886, com o mesmo título.<sup>41</sup> Antes do início do capítulo, em destaque, estava o nome da obra — *Memórias de um condenado. Romance brasileiro*, seguindo a frase iniciada anteriormente: “começa com o título de:”. Em a *Condessa Vésper*, o capítulo 1 — “O namorado da noiva”, apesar do conteúdo semelhante ao “Punhal de família”, muda o foco de Gabriel (o condenado) e do punhal pertencente a ele para “a noiva” Ambrosina, a futura Condessa Vésper.

O manuscrito que acompanhava a carta foi realizado “ao correr da pena e sob a influência dos terríveis acontecimentos que nele se acham relatados.” O preso tinha a intenção de “prestar um serviço” a outros homens que se deixassem “cegar por um amor irrefletido”: “Possam elas [as memórias] impedir a queda dos inexperientes e evitar futuras calamidades, é o que melhor ambiciono.”<sup>42</sup> Esse trecho foi excluído de *A Condessa Vésper*. O último capítulo da edição de 1886 — “Últimos raciocínios de Gabriel” (escritos na Casa de Correção em 1882) — apresentam alguma semelhança com trechos do capítulo 0 de *A Condessa Vésper*. Há um detalhamento da prisão, denominada de “sepulcro” e, assim como outras narrativas de crime, o sofrimento do preso pelo “mal que fez”:

<sup>39</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. VII.

<sup>40</sup> Título sugestivo para a relação com narrativas de crime. Nos periódicos, a referência a um “caso” era normalmente associada às notícias de crime.

<sup>41</sup> Em relação ao folhetim (que não tive acesso) utilizo o quadro elaborado por Milton Marques. *Op. cit.*, p. 194-98.

<sup>42</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. VI.

Aqui não há sol, nem riso, nem amor. Vivo inteiramente só com o meu passado inútil e pernicioso.

Entretanto, o que mais me dói é a solidão, nem tampouco a saudade pelos gozos fugazes de outro tempo; não é a sofreguidão insanável de meus vícios, nem a falta absoluta dos elementos essenciais à vida. Não! — O que mais me acabrunha, o que mais me oprime — é o remorso.<sup>43</sup>

Esse texto final desaparece de *A Condessa Vésper* e cede lugar à morte de Ambrosina por Gabriel com dois tiros (em que as balas são dois diamantes) e o suicídio do preso, com o mesmo punhal que sua mãe (Violante) se matara anos antes. Se o final do capítulo 0 fornecia espaço para a Condessa Vésper, o final dessa edição também se voltava para essa personagem. Retirando o capítulo final de *Memórias de um condenado*, Aluísio Azevedo transferia, novamente, o foco do criminoso para Ambrosina (a Condessa Vésper).

Essas cenas fazem parte de *Memórias de um condenado*, porém, outros eventos são acrescentados, evidenciando a construção narrativa de uma história de crime. O capítulo final sobre os últimos raciocínios de Gabriel é fundamental para essa condição. Nesse capítulo, além do sentimento de remorso do preso, confirma-se uma ideia apresentada de forma bastante resumida no fim do capítulo 0 de *A Condessa Vésper*. Segundo Gabriel, foram os “elementos que determinaram a sua vida” que fizeram com que ele se tornasse “vítima” de uma mulher como Ambrosina. Assim, foi o “romantismo em que palpítaram aqueles que tiveram de formar o meu caráter e a minha individualidade; foi a ausência de trabalho, foi a má educação sentimental, foi o excesso de dinheiro.”<sup>44</sup>

Após alguns parágrafos em que Gabriel reitera o “perigo do romantismo e a necessidade do trabalho para a formação do caráter”, o narrador intervém e termina o romance, reafirmando a posição de Gabriel:

Eis tudo o que colhemos das memórias do pobre Gabriel.

O leitor que as leia e que nos perdoe, se não as arranjamos melhor. Nosso fim único foi bradar contra a educação romântica, de que até hoje tanto se tem abusado entre nós e de cujos resultados brotaram a maior parte de nossos males.<sup>45</sup>

Uma “educação romântica” englobava a leitura de autores considerados inapropriados — os franceses da década de 1820, como por exemplo, Lamartine e Gautier. Pelo que se pode extrair ao longo do romance, um sentimento idealista e

---

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 383.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 385.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p. 386.

fantasioso era consequência de uma criação romântica. As personagens passavam a viver amores proibidos, como a relação entre Laura e Ambrosina. Gaspar, padrasto de Gabriel, vivera uma intensa paixão por Violante, mãe do protagonista, que se suicidara por não conseguir a vingança desejada: matar Paulo Mostela que, por coincidência, havia se casado com a irmã mais nova de Gaspar, Virgínia.

A imagem de Gaspar era equivalente ao seu reconhecimento como “médico misterioso”. Nunca se casara, dedicara-se a vida toda a ser conselheiro de Gabriel, por quem tinha imenso carinho. Após a morte de Violante, o menino, com cinco anos, passava a ser a única felicidade do médico. Segundo o narrador, Gaspar “foi-lhe criando uma amizade profunda e egoísta”.<sup>46</sup> Quando o menino fez vinte anos, o padrasto lhe contou a história de sua mãe e lhe deu o punhal que fora do seu avô, pai de Violante. Em determinado momento, o narrador interrompia a narrativa para chamar a atenção para o caráter de Gaspar: “O leitor deve ter reparado como [Gaspar] percorre, no correr do romance, toda a escala patológica da vida humana. Foi romântico, apaixonado, descrente e, afinal, dramático”.<sup>47</sup>

A demonstração mais clara do significado negativo de uma educação romântica está na comparação entre Gabriel e Gustavo (sobrinho de Gaspar, alguns anos mais novo que Gabriel, filho de Virgínia e Paulo Mostela). Gaspar e Gabriel conversam no gabinete de trabalho do primeiro. Gabriel reclama que Gustavo os chamou de “duas crianças, dois tipos românticos”:

E olha que ele disse meia verdade, respondeu Gaspar, depois de uma pausa, — porque, no fim de contas, as circunstâncias especiais de nossa existência puseram-nos fora do alcance das forças práticas da vida comum e das leis reguladoras da sociedade. Hoje mesmo, que já estou velho e vejo o mundo por um prisma diverso; hoje, que tenho o raciocínio apurado e a experiência completa das coisas, ainda me sinto dominado pela corrente romanesca em que nasci, e na qual palpitou minha juventude. Tu vieste depois, é certo, mas não vieste no teu tempo; nunca dependeste dos homens para os conheceres; nunca foste oprimido para poderes ter uma compreensão perfeita da justiça; nunca sofreste as misérias, as decepções, as lutas pela existência, — o trabalho, o estudo, a experimentação das dores vulgares, para poderes formar uma ideia justa da verdade; e, nessas condições, sem um lugar entre os homens, sem parentes, sem responsabilidade e sem amor, vivendo às cegas, iludido, explorado e desestimado, não pudeste compreender o mundo que te cercava e tiveste de voltar as vistas e a atividade de teus sentimentos para o

---

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 67.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p. 297.

passado. Esse passado era tua mãe e eu, isto é, era o romantismo no seu maior desenvolvimento. E, já pela hereditariedade natural, já pela educação sentimental que te dei inconscientemente, nunca chegaste a compreender a época em que tens vivido.<sup>48</sup>

Gustavo, ao contrário, nascera “no seu tempo”, ou seja, tinha um “espírito moderno, frio e observador”. Revoltava-se contra Gabriel e Gaspar por achá-los “idealistas, contemplativos”, enquanto ele era “trabalhador, independente”.<sup>49</sup> Essa oposição entre o “romântico” e o “observador” equivalia, de fato, aos contrastes entre a escola romântica e naturalista. A discussão do assunto nesse romance esteve presente na edição de 1886 e na edição modificada, *A Condessa Vesper*.

Com efeito, era um tema relevante para o romancista naquele momento, assim como mostra que, mesmo em *Memórias de um condenado*, havia a intenção de exibir determinantes do meio para a construção do caráter das personagens, movimento principal dos romances feitos a partir do método experimental.<sup>50</sup> Essa constatação é relevante, pois indica que as intervenções feitas no romance em 1901 não estavam voltadas apenas para uma “depuração do estilo” como aponta Milton Marques.<sup>51</sup> A compactação de capítulos não foi decorrência de uma apresentação do romance sob uma forma mais “naturalista”, pois essa já estava presente em *Memórias de um condenado*. As personagens principais são expostas como inerentes ao meio em que nasceram e foram criadas e essa característica da narrativa é desenvolvida exaustivamente em *Memórias de um condenado*.

Assim, Ambrosina, como Gabriel, era produto do ambiente em que nascera:

por um fenômeno de seleção natural, Ambrosina reproduzia, com as modificações correspondentes às circunstâncias de seu meio, todos os sonhos de ambição e todas as vertigens do egoísmo, que um dia abalaram o cérebro de seu pai, e sob cuja influência palpitou a sua existência inteira.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*, pp. 200-300.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 300.

<sup>50</sup> Refiro-me ao *Romanço experimental* de Émile Zola e retorno aos dizeres de Valentim Magalhães na análise de *O mulato*. O método experimental estava diretamente relacionado ao naturalismo: “possuir em alto grau o poder da Observação; e a lógica dos fatos”; ainda: “(...) o artista nada mais tem a fazer que assistir ao desenvolvimento lógico e verdadeiro dos personagens, na ação, e sob as condições mesológicas, que ele havia livremente escolhido e predisposto.” Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881.

<sup>51</sup> Milton Marques. *Op.cit.*, p. 155.

<sup>52</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 175.

As personagens reagem a partir de uma “combinação experimentada”,<sup>53</sup> em que figuram como elementos vivos de um experimento, colocadas em um determinado meio e sob determinadas circunstâncias. A consequência, como não poderia deixar de ser, é dramática. Digamos de outro modo: é dramática dentro das condições possibilitadas por um *determinado meio* já delimitado pelo autor. *Memórias de um condenado* exhibe, ao menos, dois episódios retirados de *A Condessa Vésper* que fazem referência à influência do meio e também às narrativas de crime.

O primeiro deles remete-nos ao crime de Pontes Visgueiro ocorrido em 1873 e às narrativas geradas pelo caso. Na época do crime as principais discussões em torno do assassinato brutal cometido pelo desembargador estavam em torno do seu estado alterado pela velhice, proporcionando-lhe uma disfunção física e psicológica. Em *Memórias de um condenado*, essa situação é descrita a partir de alguns eventos vividos por Gaspar e a sua condição é delimitada como parte do “erotismo senil”.

Durante algumas páginas, o narrador se concentra em descrever a sedução de Gaspar por Ambrosina.<sup>54</sup> Ele a procurara para exigir que a moça — que nesse momento da narrativa já era uma famosa prostituta — não voltasse a procurar Gabriel. Padrasto e enteado iriam viajar no dia seguinte e a intenção de Gaspar era afastá-la do rapaz, para que ele não desistisse da viagem. Porém, ela deseja que, para isso, ele passasse por uma “prova”: encontrá-la à meia-noite daquele dia, para despedirem-se. Nesse encontro, Gaspar não consegue controlar o desejo instigado pela sedutora mulher e, mesmo contra a vontade:

(...) sem prestar contas de seus raciocínios, sem ousar formular uma ideia, tomou Ambrosina nos braços e, trêmulo, cheio de ansiedade, foi depô-la na cama, que ficava no repartimento próximo.

Ela não lhe deu tempo para fugir, puxou-lhe os braços em volta do pescoço e colocou os lábios contra os dele.<sup>55</sup>

O velho médico sairia da casa apenas no dia seguinte, nove horas da manhã, com o “coração oprimido, o corpo mole”.<sup>56</sup> Em *A Condessa Vésper*, o evento termina com a chegada inusitada de Gabriel, que finaliza a situação de forma mais dramática:

<sup>53</sup> Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881

<sup>54</sup> Entre as pp. 316-324, especialmente os capítulos “Que lábias” e “Gaspar e Ambrosina”. Em Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*

<sup>55</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 324.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.

(...) com um gesto profissional e certo, passou-lhe os hábeis braços em volta do pescoço, grudando-se toda a ele e prendendo-lhe os lábios com os dentes.

O Médico Misterioso ia arrojá-la de si, quando de súbito se arredou o reposteiro da entrada, deixando ver o vulto transformado de Gabriel, que, trêmulo e arquejante, olhos em fogo, os observava mais pálido que um cadáver.<sup>57</sup>

O episódio de *Memórias de um condenado* fornece ensejo para futuros encontros entre Ambrosina e Gaspar, que se apaixona pela moça. Segundo o narrador, “já não era amor, era moléstia”.<sup>58</sup> Os eventos de *A Condessa Vésper* eram bem distintos. As alterações não forneceram uma “depuração do estilo”, mas transformaram a cena. De fato, a entrada dramática de Gabriel era mais improvável que a sedução de Gaspar por Ambrosina. Neste último caso, o “curso fatal dos acontecimentos”<sup>59</sup> parece mais plausível.

A relação Ambrosina-Gaspar foi possível pelo mesmo estado que proporcionou a ligação de Pontes Visgueiro com Maria da Conceição no crime ocorrido em São Luís do Maranhão em 1873. A “moléstia” foi citada no julgamento do desembargador como um elemento atenuante do assassinato.<sup>60</sup> Porém, em *Memórias de um condenado*, ela é exposta como mais um dos fatores que justificavam o assassinato de Ambrosina por Gabriel.

As memórias de um criminoso (e não as suas confidências, como eram tratadas as “memórias” do condenado em *A condessa Vésper*) eram uma forma de mostrar que houve algum sentido no crime, que os motivos do assassinato foram relevantes, que o criminoso, durante o crime, encontrava-se em um “estado de alucinação”. A troca da palavra “memória” por “confidência” é essencial. Fazer uma “confidência” significa que havia uma intenção em “confiar” algo bastante pessoal; contar uma “memória” se remete ao fato de trazer uma lembrança de algo já vivido e parte do passado, um relato biográfico.

Em *A Condessa Vésper* a relação tumultuosa entre Ambrosina e Gaspar desaparece. Assim, um longo capítulo final — “Os brilhantes do Farani” descreve o fim da relação entre Ambrosina e Gabriel, em que ambos estão envelhecidos e sem dinheiro. Não há nenhuma intenção em ressaltar determinados momentos fundamentais que levaram ao

---

<sup>57</sup> Aluísio Azevedo. *A Condessa Vésper...*, p. 381.

<sup>58</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 374.

<sup>59</sup> Valentim Magalhães. “O mulato” por Aluísio Azevedo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10.09.1881

<sup>60</sup> Sobre o assunto ver Moraes, Evaristo de. *Um erro judiciário: o caso Pontes Visgueiro*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1934; Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro. *Romance histórico por F. R.* Rio de Janeiro: Tipografia Comercial, 1873; *Assassinio de Maria da Conceição. Perpetrado pelo Desembargador José Candido Pontes Visgueiro no dia 14 de agosto de 1873*. Rio de Janeiro: Tipografia Teatral e Comercial, 1874.

assassinato de Ambrosina. Em *Memórias de um condenado*, ao contrário, os dois últimos capítulos são dirigidos ao crime e sua explicação.

O capítulo CV — “Desfecho” prioriza o momento do assassinato. Pela divisão feita na publicação periódica, percebe-se a importância desse momento, que ficou disperso em *A Condessa Vésper*. Assim, o capítulo CIV — “Dissolução”, além da morte de Gaspar, decorrência da descoberta de suas relações com Ambrosina por Gabriel — tinha como eixo a insistência da moça em possuir certo “broche de diamantes” que estava na vitrine da joalheria Farani. O final do capítulo incitava o suspense: “E Gabriel tomou a direção da casa do Farani”.<sup>61</sup> “Desfecho” — penúltimo capítulo — tem a descrição do assassinato de Ambrosina que, ao contrário do mesmo evento em *A Condessa Vésper*, ainda permanece agonizante por algumas horas. O último capítulo retornava à carta do condenado: “Últimos raciocínios de Gabriel”.

*Memórias de um condenado* era, de fato, um romance bem mais impressionante que *A Condessa Vésper*. Os capítulos que relatam o roubo que Ambrosina obrigava Gustavo a cometer e o seu consequente suicídio — que foram completamente retirados do romance reformulado — apresentavam detalhes dignos de um romance sensacional, assim como as cenas iniciais da noite de núpcias de Ambrosina e Leonardo. O marido tinha um ataque de hidrofobia e se transformava em uma “fera” que atacava Ambrosina com “uma dentada na polpa macia de um dos seios”. A descrição feita em *Memórias de um condenado* era bem mais sensacional que aquela apresentada em *A Condessa Vésper*. No primeiro romance, Leonardo “tinha a boca cheia de carne e o sangue escorria-lhe por entre os dentes”,<sup>62</sup> enquanto em *A Condessa Vésper* não há nenhuma referência aos detalhes do ataque feito por Leonardo.

Os capítulos sucintos de *Memórias de um condenado* eram adaptados para fornecer sensação em momentos importantes da narrativa, normalmente vinculados a fatos específicos que mostravam Ambrosina como uma mulher traiçoeira. Com efeito, essa era a intenção principal da memória do criminoso: mostrar que a pessoa assassinada era, em grande parte, culpada do crime. Portanto, retirar o foco do criminoso e voltá-lo à vítima fornecia o efeito desejado em *A Condessa Vésper*, ou seja, “mostrar ao leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa Vésper”.<sup>63</sup> Porém, alterava o sentido inicial de *Memórias de um condenado*, que era mostrar a fragilidade de uma criação inadequada e o caminho traçado pelo criminoso até o crime. Características presentes em narrativas ficcionais de crime.

---

<sup>61</sup> Aluísio Azevedo. *Memórias de um condenado...*, p. 379.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p.9.

<sup>63</sup> Aluísio Azevedo. *A Condessa Vésper...*, p. 5.

### ***Mistério da Tijuca: a história de um crime.***

*Mistério da Tijuca* é um romance de crime com características distintas de *Memórias de um condenado*. A centralidade da narrativa está em um crime de roubo e assassinato descrito nas primeiras páginas. Portanto, não há um criminoso conhecido desde o início, como em *Memórias de um condenado*. Aluísio Azevedo, nesse caso, voltava-se à descoberta de um crime e não às memórias de um criminoso.

O escritor também modificou o romance ao editar a versão de 1900, denominada *Girândola de amores*. *Mistério da Tijuca* tinha vários breves capítulos que eram publicados diariamente sob a forma periódica e permaneceram iguais na edição da Tipografia da *Folha Nova*. A intromissão do narrador nesse romance é bem mais persistente que em *Memórias de um condenado*. Uma narrativa agradável aproximava-o do leitor, criando uma reflexão sobre os acontecimentos, através da lembrança de eventos já ocorridos e indicando, na maior parte das vezes, uma forma de leitura.

Com efeito, visualizando os romances de crime que circularam na mesma época, em muitos casos o foco central das narrativas era desvendar o crime, ou mesmo, expô-lo incansavelmente ao leitor. Tal característica apresenta paralelos com o romance judiciário, que era velho conhecido dos leitores brasileiros. Émile Gaboriau, autor de destaque no gênero, estava entre as traduções francesas de B. L. Garnier há, pelo menos, cerca de uma década da publicação de *Mistério da Tijuca: A corda na garganta* e *O crime de Orçival* foram traduzidos em 1873, ano da morte do autor francês. Ainda na década de 1870 era corriqueira a referência ao gênero e ao autor nos periódicos. E, se *Mistério da Tijuca* não tinha a presença de um investigador excêntrico como Lecoq, não deixava de apresentar características que se aproximavam das crônicas judiciárias, referência importante para os leitores dos romances judiciários e de toda uma literatura que se construía ao redor de crimes e criminosos.

Os dois capítulos existentes quase no fim da narrativa — capítulo LXI: “Onde o autor põe o nariz de fora” e LXXVI: “Parêntesis” mostram que o autor indicava uma forma de leitura do romance para o leitor da época. De fato, são capítulos que explicam os caminhos, muitas vezes inusitados, tomados pela narrativa e ainda trazem indagações do escritor sobre a literatura brasileira. A interferência ocorre ao longo de todo o romance através das intromissões do narrador, que faz comentários, ironias e esclarecimentos ao leitor, especialmente no final dos capítulos. Porém, uma característica relevante desses dois capítulos está em extrapolar os limites do romance e da composição da narrativa e expor a opinião do autor. Situação complementar às intromissões do

narrador, pois indica a intenção explícita de interferência do autor, especialmente no que condiz aos caminhos de leitura do romance.

“Onde o autor põe o nariz de fora” está inserido no final de uma longa parte que se fixa em Olímpia, Gregório e o comendador Ferreira.<sup>64</sup> Gregório é uma das personagens principais da narrativa e Olímpia e seu pai, o comendador Ferreira, tomam boa parte da narrativa e atuam como um grupo importante para a descoberta dos motivos do crime. De início, o autor chama a atenção para os infundáveis episódios que envolvem personagens que, a princípio, não ocupam o primeiro plano da narrativa: “Leitor! Parece que vás pouco a pouco adormecendo com o descaminho que demos ao filamento primordial deste romance, e que te queres esquecer do nosso ponto de partida. Espera, tem paciência, acorda!”<sup>65</sup>

Em seguida, o escritor relembra todas as personagens que tomaram parte no enredo até aquele momento. O “ponto de partida” estava no reaparecimento de Gregório, que sumira no dia do seu casamento com Clorinda e um dia após o roubo na casa de rapé de Paulo Cordeiro: ele era o principal suspeito da polícia. Enquanto o rapaz não reaparecia, o escritor interrompia o curso da narrativa com esse capítulo no meio de uma história que já estava ficando confusa pelos inúmeros caminhos e personagens. Segundo o romancista, havia uma razão para isso: “Era preciso explicar bem as circunstâncias que determinaram as cenas estranhas dos primeiros capítulos”.<sup>66</sup>

No outro capítulo de digressões estilísticas — “Parêntesis” — Aluísio Azevedo insistia que a opção de apresentar as personagens de forma confusa, sem ordenação lógica na narrativa fora proposital, pois “não queríamos apresentar os nossos tipos todos de frente, ao lado uns dos outros, como se nos propuséssemos fotografar no mesmo cartão os estudantes sexto-anistas da escola de medicina.” A opção de surpreender as personagens no “lugar e na posição em que [as] fomos encontrando”<sup>67</sup> aproximava *Mistério da Tijuca* das inúmeras crônicas judiciais ou mesmo das notícias de crime que apresentavam os envolvidos detalhadamente, fornecendo-lhes todo o impacto que uma narrativa sensacional poderia suscitar. A minúcia que pautava a crônica de um crime estava estampada na construção de uma narrativa longa, com muitas personagens e histórias aparentemente desconexas, mas que se encontravam em decorrência do crime.

Os dramas vividos pelas personagens apareciam, de forma geral, exageradamente descritos, tornando-os quase fantasiosos. Porém, eram apenas descrições de situações

<sup>64</sup> Entre as páginas 98 a 168 o narrador exhibe a relação entre as três personagens. O capítulo “Onde o autor põe o nariz de fora” está entre as páginas 171 e 174. Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca. Romance original*. Rio de Janeiro: Tipografia da *Folha Nova*, 1882.

<sup>65</sup> Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca...*, 1882, p. 171.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p. 171.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, p. 219.

ocultadas pela rotina cotidiana. Esse tipo de característica em muito aproximava esse romance dos romances de sensação ingleses da década de 1860, os quais eram, certamente, uma referência aos leitores da época.<sup>68</sup> Dessa maneira, os grupos de personagens apresentavam histórias secretas, segredos ocultos pelas gerações.

Obviamente, o passado de Gregório, personagem central do romance, estava imerso nessas características. Assim, não é de se estranhar que, ao final do romance, o leitor descubra que Gregório — raptado no início da narrativa por um misterioso conde no dia do seu casamento — tenha tomado vários rumos ao longo da narrativa: de irmão da sua noiva, herdeiro de uma grande herança e principal suspeito do crime no armazém de rapé, ele passara a filho de Pedro Ruivo, a vítima do crime e sem direito à herança de Leão Vermelho, pai apenas de Clorinda. Essas idas e vindas eram descritas de modo a causar sensação e o desfecho seria trágico: Gregório se suicidava ao tomar conhecimento da sua verdadeira condição.

A narrativa se constrói em blocos de personagens que são habilmente dispostos para permitir ao leitor que os conheça da forma descrita em “Parêntesis”, ou seja, “no lugar e na posição encontrada”. Um grupo de personagens estava na família de Gregório, principalmente sua mãe, Cecília. Apesar da centralidade no seu casamento com Leão Vermelho, os momentos mais relevantes estão na sua relação com Tubarão. Marinheiro e amigo de confiança de Leão Vermelho, que o fizera criado quando tinha 16 anos, ficou responsável por investigar a vida de Cecília.

O fim dessa parte é dramático: depois de uma cena em que Tubarão exige que Cecília explique os motivos da contínua insistência de Pedro Ruivo (o antigo noivo) para vê-la, a moça enlouquecia e era internada em um hospital, de onde saía apenas para se conservar na clausura de um convento. Mudava-se o cenário e surgia novo bloco de personagens. Gregório era educado por Margarida, uma rica mulher que tinha por Cecília grande amizade. Ela se casava com o conde de São Francisco e vinha para o Brasil. Gregório (após o nascimento da filha de Margarida) passava a viver com d. Florentina de Aguiar.

A história da família de Gregório não está inserida de forma cronológica na narrativa — ela surge apenas entre os capítulos XX e XXXI. Até então o leitor tomava familiaridade com diversas outras personagens. O início do longo trecho sobre os pais de Gregório está em um momento de intromissão do narrador, apontando a relevância dos fatos para o desfecho da história. No fim do capítulo XIX o narrador comenta sobre o companheiro de Talha-certo, Tubarão: “cujo papel neste romance, é talvez mais

---

<sup>68</sup> Sobre o assunto ver especialmente o capítulo 3 da minha tese de doutorado. Ana Gomes Porto. *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

importante do que supõe o leitor”.<sup>69</sup> Fornecendo indícios da centralidade de Tubarão na narrativa, o tempo é suspenso e o leitor é obrigado a voltar ao passado para conhecer a origem de Gregório.

Nesse instante, personagens aparentemente desconexas na narrativa se voltam para a mesma história. Porém, não sem grandes e infundáveis explicações. Assim, encontramos Pedro Ruivo, Gregório e Tubarão com um passado comum em Portugal. A centralidade de Tubarão na narrativa ainda não foi definida, mas se pautaria pela sua posição diante do crime no armazém de rapé. Assim, de forma estratégica, a narrativa conduz o leitor para o passado do principal suspeito do crime através da perspectiva de um dos envolvidos na efetivação do mesmo crime, Tubarão. Havia uma preocupação extrema em explicar tudo nas suas minúcias, fato evidenciado em “O autor põe o nariz de fora” como uma das intenções do autor:

Já não estamos no tempo em que o romancista podia empilhar todas as situações que lhe surgissem à fantasia, sem dar contas disso ao leitor. Hoje é preciso dizer os *porquês*, é preciso investigar, esmiuçar as razões que determinaram tais e tais cenas.<sup>70</sup>

Ainda:

Eis, aí, pobre leitor, a razão porque tanto te afastamos das primeiras cenas do *Mistério da Tijuca*, foi para que ficasses sabendo quais os meios que, direta ou indiretamente, agiram sobre o caráter de nossos personagens, e neles produziram mais tarde certos e determinados fenômenos físicos ou psicológicos.<sup>71</sup>

Explicar os motivos dos eventos descritos no início do romance nunca deixaram de ser o foco da narrativa, embora esse caminho fosse, muitas vezes, confuso. Portanto, não importava apenas apresentar em detalhes o caráter das personagens. Nesse caso, as ações de Tubarão ao longo do romance seriam compreendidas em sua completa feição apenas se o narrador descrevesse detalhadamente o seu envolvimento com várias personagens, de início estranhas umas às outras. O meio determinava o comportamento das personagens e apenas se tornava possível entender determinadas ações a partir da investigação dos motivos que levaram a elas. Tubarão é um ótimo exemplo disso no romance.

---

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

<sup>70</sup> *Idem, ibidem*, pp. 171-2.

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 172.

Entender os “porquês” era cerne de obras pautadas pelo pensamento naturalista, mas também estavam na base de uma literatura de crime. Nos romances de crime, porém, criava-se um ambiente dramático e sensacional, impressionante e vívido, quase tocando o terreno do imaginário pelo exagero das cenas e, ao mesmo tempo, não se perdia o foco da compreensão do problema: afinal, como aquele indivíduo se tornou criminoso? Ou mesmo: Quem foi o autor do crime? Por quê? *Mistério da Tijuca* permaneceria nas duas últimas perguntas, ou seja, a narrativa tinha como foco o desvendamento do crime.

O primeiro episódio do romance está na espera do noivo por Clorinda no dia do casamento. Após o seu rapto pelo conde, ainda no capítulo V — “Entre a polícia”, o dr. Ludgero, “então chefe de polícia da corte”,<sup>72</sup> recebia a notícia de um “grande crime”, que ocorria no mesmo dia do casamento de Gregório e Clorinda. Rapidamente, chegava ao local em que os cadáveres permaneciam para exame: “Fazia péssima impressão entrar naquela pocilga da morte, cujo bafo pestilento e repulsivo, dizia todos os mistérios da putrefação. Constava de um pequeno quarto estreito e úmido, duas mesas de pau, e mais nada.”<sup>73</sup>

Após a avaliação do assassinado, o dr. Ludgero se dirigia à secretaria de polícia para iniciar o inquérito e as pesquisas.<sup>74</sup> Ao interrogar o caixa da casa Paulo Cordeiro na sala de audiência, uma senhora que estava ali por outros motivos ouvia as perguntas do dr. Ludgero, que se voltavam ao paradeiro de Gregório. Essa senhora era Julia Guterres, moça viúva que era amante de Gregório. Enriquecida com a herança do marido, era uma personagem importante da história. Nesse momento, os caminhos se tornariam mais complicados e o leitor conheceria a história de várias personagens. O ponto de partida, porém, era o casamento frustrado e o “grande crime”.

Portanto, apesar das várias personagens, o enredo se desenvolve em torno de Gregório, homem inconstante, que se apaixona por várias mulheres. Olímpia, Júlia e Clorinda tomam parte importante na narrativa como mulheres que mantiveram uma relação amorosa com Gregório. Uma compreensão do romance como a história dos amores de Gregório se torna possível especialmente se considerarmos as intenções do escritor ao transformar o romance em *Girândola de amores*. Porém, não se pode esquecer a sua outra face: o crime. Assim, Pedro Ruivo, descrito como gatuno, salteador e encontrado morto no armazém de rapé era central na narrativa.

Pedro Ruivo tentara roubar o armazém de Paulo Cordeiro e acabara assassinado. O motivo do crime tinha inserção em uma longa história que envolvia o comendador Portela e o comendador Ferreira. O comendador Portela se tornara um rico comerciante

---

<sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

no negócio de vinhos. Entretanto, antes disso trabalhara para o comendador Ferreira e tinha em Teresa (mulher de Ferreira) a sua amante. Astuto e traiçoeiro combinava com ela uma forma de assassinar o marido por envenenamento, lento e ininterrupto, para que ninguém desconfiasse. Depois disso, casaria com Teresa e aproveitaria da sua herança. No entanto, o comendador Ferreira descobre o plano e mantém as cartas e outros papéis que os denunciavam sob sua guarda.

Pedro Ruivo, descobrindo a importância desses papéis, rouba-os e passa a chantagear o comendador Portela. A sua morte era decorrência dessa situação e fora combinada com Talha-certo, exatamente no momento da narrativa em que o leitor é levado a conhecer o passado de Gregório a partir de Tubarão. Assim, não era a partir do sumiço de Gregório que o leitor tomava conhecimento sobre o seu passado obscuro, mas através da intervenção de uma personagem que teria grande importância no crime e na sua resolução.

O crime é descrito em detalhes. Logo nas primeiras páginas, encontra-se o cadáver: Era um defunto comprido, magro, com as barbas empastadas de sangue pelo lado inferior. Estava descalço e tinha o corpo nu, ligeiramente esverdeado. O assassino havia-lhe rasgado a garganta com uma faca e puxara o golpe até as regiões dérmicas do tórax.<sup>75</sup> Talha-certo, guarda-costas do comendador Portela, além de matar Pedro Ruivo, rouba o dinheiro que esse havia roubado. Ele era “mau, tinha maus instintos, gostava de perseguir, abusava da navalha e vendia-se para qualquer crime.”<sup>76</sup>

Pedro Ruivo era, de fato, a personagem que unia todas as outras: era pai de Gregório, responsável pelo roubo do dinheiro, perseguido por Tubarão e pelo comendador Portela (por motivos diferentes) e, ao mesmo tempo, aparecia sorratamente em diversos episódios em que nunca se destacava como personagem importante.

Quando o dr. Ludgero, chefe de polícia, analisa o seu cadáver e procede ao corpo de delito conclui que, como empregado da casa Paulo Cordeiro, ele fora assassinado por causa da grande soma de dinheiro que ali se encontrava. Como o leitor do romance saberia após muitos episódios, Pedro Ruivo era personagem bem mais importante que apenas um empregado da casa assaltada.

Entremeada em descrições sobre tipos e fatos do cotidiano carioca de finais do século XIX, o escritor apresenta em *Mistério da Tijuca* a história de um crime com todos os requintes de uma narrativa do gênero. Assim, não faltam descrições impressionantes como as que envolvem o descobrimento do cadáver, caracterização do cotidiano do mundo do crime — a partir especialmente de Talha-certo e Pedro Ruivo, revelação de

---

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

segredos ocultos — como aquele que se refere ao passado de Gregório ou as relações tensas entre o comendador Ferreira e o comendador Portela, caracterização de particularidades físicas e psicológicas do responsável pelo desvendamento do crime em momentos de tensão ou júbilo, no caso, o chefe do polícia do Rio de Janeiro, dr. Ludgero.<sup>77</sup>

Além dessas características que norteiam todo o romance, não se pode esquecer que o fio condutor da narrativa era um crime, o qual apenas se resolveria no final do romance. O último capítulo se centra na resolução do caso na justiça: “Seguiu-se então o mais estranho e enovelado processo de que se pode gabar a justiça brasileira. Nesse tempo não se falava n’outra coisa: o processo agitou por muitos dias a curiosidade do público e fechou todos os personagens deste romance no mesmo círculo de interesse”.<sup>78</sup>

Torna-se relevante que esse capítulo se diluiu no capítulo XXX — “Último capítulo” de *Girândola de amores*. Nessa edição modificada, o autor deu centralidade ao drama do sumiço do noivo, fato que é ressaltado em *Mistério da Tijuca*, mas não no último capítulo e sim no capítulo LXXVII — “O coração não envelhece”. Em *Girândola de amores*, os dois últimos capítulos foram condensados nesse capítulo que tem início com os comentários sobre os amores de Gregório e o seu misterioso sumiço no dia do casamento.

Esses episódios também são descritos em *Mistério da Tijuca*. Porém, o fato de que os dois últimos capítulos do romance se fixem na descrição e no julgamento do crime retira a centralidade no evento do sumiço do noivo e reitera a importância do crime. Torna-se de extrema importância considerar que o último capítulo é a resolução do caso na justiça, pois outras narrativas de crime também se apresentam dessa maneira. Assim, no capítulo LXXVIII — “Gregório é alcançado” está descrito detalhadamente o momento do crime cometido por Talha-certo e, na sequência, a prisão de Gregório. O último capítulo descreve as cenas no Tribunal, o suicídio e o enterro de Gregório, cenas bastante resumidas na edição da Garnier.

Assim, Tubarão possui um grande destaque no desfecho ao denunciar Talha-certo como o responsável pelo assassinato de Pedro Ruivo. Da mesma forma, ele afirma que Clorinda era filha de Leão Vermelho e Gregório era filho de Pedro Ruivo. Ainda há uma diferença substancial nas últimas cenas de ambas as versões do romance. Assim que descobre que não é irmão de Clorinda, Gregório se suicida. Em *Girândola de amores*

---

<sup>77</sup> O dr. Ludgero, nos momentos de tensão dos depoimentos, “limpava as lunetas” seguidamente. *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, p. 227.

nenhuma descrição referente ao ato é foco da narrativa. O escritor deixava apenas um parágrafo em que dizia que a morte de Gregório “abalou o Rio de Janeiro”.<sup>79</sup>

Contudo, em *Mistério da Tijuca* o enterro é motivo para o narrador relacionar a história contada ao longo dos vários capítulos a um fato verídico de grande impacto ocorrido no Rio de Janeiro. Assim, não se contenta em descrever o grande número de pessoas que afluíram para ver o enterro, “que foi deslumbrante e tomou um caráter de manifestação popular”. Da mesma forma, descreve detalhadamente o cadáver de Gregório, exposto na casa do conde, onde “transbordava de curiosos de todos os matizes”. Além disso, lembra que pela cidade do Rio de Janeiro, “garotos apregoavam retratos de Gregório, a quinhentos réis”. E, quando se imagina que já descreveu um tanto demais essa cena, ainda acrescenta que “nós lá estivemos com o Filinto de Almeida, o Valentim Magalhães, o Raymundo Corrêa e outros rapazes”.<sup>80</sup>

Apenas depois de descrever detalhadamente esses fatos o narrador volta para o ponto em que, na edição posterior, iniciava-se praticamente sem interrupção entre os eventos do tribunal e as últimas frases do romance. O trecho retirado de *Girândola de amores* é relevante por mais de um motivo. Em primeiro lugar ressalta a veracidade da história, a qual não está apontada de maneira tão clara em nenhum outro lugar do romance. Esse fato possui aproximação com as narrativas de crime pelo apelo à veracidade dos acontecimentos. De forma geral, a literatura de crime produzida naquele ponto recorria à estratégia de apontar ao leitor que a história que estava sendo contada naquele espaço era baseada em fatos reais. De fato, não importa muito saber sobre a veracidade ou não das histórias contadas, sendo mais interessante notar que havia uma forma de construção narrativa que invocava essa característica.

Além disso, esse trecho aponta para diversas características comuns em outras narrativas de crime e mesma nas notícias de crimes que circulavam nos periódicos da época. O sucesso dos cadáveres era visível em especial pela exibição dos mortos. Muitas vezes, vítimas de crimes com corpos mutilados se tornavam especialmente chocantes e sensacionais e eram descritas minuciosamente. Do mesmo modo, a exploração comercial com esses fatos era visível pela venda de retratos das vítimas.

Assim, Aluísio Azevedo retira de *Girândola de amores* eventos que, com toda a certeza, poderiam ser vinculados às histórias de crime. Portanto, *Mistério da Tijuca* e *Memórias de um condenado* eram semelhantes pela condição de narrativa de crime, mesmo que a centralidade do primeiro romance fosse o crime, enquanto o segundo desenvolvesse a história de vida de um criminoso. Ambos possuem diversas características que os aproximam enquanto um gênero de sucesso na época, mas que foi

<sup>79</sup> Aluísio Azevedo. *Girândola de amores...*, p. 412.

<sup>80</sup> Aluísio Azevedo. *Mistério da Tijuca...*, pp. 228-9.

esquecido enquanto literatura por se vincular a um tipo de produção de sucesso e, enquanto tal, exibir características literárias não necessariamente valorizadas pela história da literatura.

Aluísio Azevedo, ao retirar esse episódio do final do romance em *Girândola de amores*, suprimia o curso mais lógico da narrativa para voltar a outro “ponto de partida”: o casamento de Gregório. Assim, adaptava-o ao título. “Girândola de amores” fazia referência aos diversos eventos amorosos em que Gregório se envolvia. Porém, para o leitor da época, que talvez houvesse acabado de ler *Memórias de um condenado* na *Gazetinha* e conhecia com minúcia a elaboração de uma narrativa de crime, *Mistério da Tijuca* era um romance de crime.

### *Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca, crime novels*

**Abstract:** Crime literature in Brazil could be noted in *feuilletons* or books since 1870's. A lot of writers of crime novels are unknown to the present reader, although it was possible to find accredited authors of Brazilian literature among then, like Aluísio Azevedo. The analyses that will be done in this article points out that *Memórias de um condenado* and *Mistério da Tijuca*, novels from beginning of 1880's by Aluísio Azevedo, could be read like crime literature. The comparison between definite editions from 1900 (*Mistério da Tijuca* into *Girândola de amores*) e 1901 (*Memórias de um condenado* into *A condessa Vésper*) was modified by author to withdraw the condition of crime literature that characterized the first editions.

**Keywords:** Popular literature. Crime literature. Aluísio Azevedo. Brazilian literature.