



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE BELAS ARTES

BEATRIZ CARVALHO SCHREINER

**AS RECONSTITUIÇÕES VISUAIS DE CRIME DE ROBERTO RODRIGUES NO
JORNAL *CRÍTICA* (1929)**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Rio de Janeiro
2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: **Beatriz Carvalho Schreiner**

Data da defesa: **26/01/2023**

Título do TCC: **As Reconstituições Visuais de Crime de Roberto Rodrigues na Revista *Crítica* (1929)**

Orientador: **Marcus Vinicius de Paula**

A sessão pública foi iniciada às 14h. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada

Reprovada

Observações: **A banca reconheceu a excelência da pesquisa e a clareza da estrutura e redação.**

Sugere, também, o desenvolvimento da pesquisa na pós-graduação.

Nota conferida pela Banca: **10,0 (Dez).**

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pelo graduando.

BANCA EXAMINADORA

Nome (instituição) Prof. dr. **Marcus Vinicius de Paula** (EBA/UFRJ) – orientador

Nome (instituição) Profa. Dra. **Ana Maria Tavares Cavalcanti** (EBA/UFRJ)

Documento assinado digitalmente
ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI
Data: 26/01/2023 08:13:29-0300
Url: <http://certificadoc.ufrr.br>

Antonio Carlos Amancio da Silva

Prof. Dr. **Antonio Carlos Amancio da Silva** (UFF)

Graduanda: **Beatriz Carvalho Schreiner**

Documento assinado digitalmente
BEATRIZ CARVALHO SCHREINER
Data: 26/01/2023 08:34:0000
Url: <http://certificadoc.ufrr.br>

Coordenador:

Aline Couri Fabião
Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523672 - EBA/UFRJ

Local, data

Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rita e Alexandre, por sempre me incentivarem a seguir meus sonhos.

Aos meus avós, Arlete, Pedro (*in memoriam*) e Nancy, por me confiarem suas histórias. Foi pela curiosidade que seus relatos despertaram em mim que decidi me tornar historiadora.

A Bia e Clara, minhas irmãs de coração, que estão ao meu lado desde o início. Não me lembro como era a vida sem vocês e pretendo continuar assim.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius de Paula, por me orientar neste trabalho, e ao Prof. Dr. Alberto Martín Chillón, por me orientar em tantos outros.

A Tunico Amancio e Flavio Pessoa, pelo material e bate-papos a respeito de Roberto Rodrigues. Conhecer vocês e suas pesquisas foi imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho.

A Igor Nolasco, por me apresentar a biografia *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues (1912-1980)*, de Ruy Castro. Sem ele, não sei se teria tido coragem de enfrentar um objeto de estudo tão desafiador.

Aos amigos que fiz no curso de História da Arte, em especial Alanis, Alice e Miguel. Sou imensamente grata por todas as aulas, seminários, churros e cervejas que compartilhamos.

Aos meus colegas do Instituto Moreira Salles, Gustavo, Julia, Jovita e Mayra, pelas experiências extraordinárias que me proporcionaram durante meu estágio. Foi, inclusive, durante a catalogação da Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha que me deparei com a obra de Roberto Rodrigues pela primeira vez.

A meu companheiro Caio, por todas as trocas acadêmicas e cafunés. Em um mundo tão dominado pelo ódio, ao seu lado acredito no amor.

À Regina Lúcia Carvalho
(*in memoriam*)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar e contextualizar as “reconstituições visuais de crime” produzidas pelo ilustrador Roberto Rodrigues (1906-1929) e publicadas em *Crítica* em 1929, a partir de obras referentes a três casos criminais noticiados nesse jornal: a internação de Laureano Ojeda, o Profeta da Gávea, no Hospital Nacional de Alienados; a decapitação de Florinda Martinez pelo seu próprio pai, o espanhol Antonio Martinez; e a acusação contra Violante Belloni Pires, a Bruxa de Itinga, por realizar rituais de bruxaria e magia negra na Baixada Fluminense.

Palavras-chave

Roberto Rodrigues; Jornal *Crítica*; Relato criminal; Imprensa ilustrada; Reconstituição de crime.

ABSTRACT

The aim of this monograph is to present and contextualize the “visual reconstitutions of crime” produced by the illustrator Roberto Rodrigues (1906-1929) and published in *Crítica* in 1929 through works related to three criminal cases reported in this newspaper: the admission of Laureano Ojeda, the Gávea’s Prophet, in the Hospital Nacional de Alienados; the decapitation of Florinda Martinez by her own father, the spanish Antonio Martinez; and the accusation against Violante Belloni Pires, the Itinga’s Witch, for performing witchcraft rituals and black magic in the Baixada Fluminense

Keywords

Roberto Rodrigues; *Crítica* Newspaper; Criminal report; Illustrated Press; Reconstitution of crime.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. SOBRE O RELATO CRIMINAL E SUAS IMAGENS.....	11
2.1. AS ORIGENS DO RELATO CRIMINAL: INGLATERRA E FRANÇA NO ENTRESSÉCULOS.....	12
2.2. O SURGIMENTO DA CATEGORIA DE <i>FAIT DIVERS</i> E A AMPLIAÇÃO DA SEÇÃO CRIMINAL NOS JORNAIS.....	16
2.3. O CRIME E O COTIDIANO NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA.....	19
3. ARTE E VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DO JORNAL <i>CRÍTICA</i> (1928-1931).....	23
3.1. MÁRIO RODRIGUES E A FUNDAÇÃO DE <i>CRÍTICA</i>	23
3.2. <i>CRÍTICA</i> E SEU MODELO ARGENTINO MODERNISTA E SENSACIONALISTA.....	24
3.3. AS ILUSTRAÇÕES E OS ILUSTRADORES DE <i>CRÍTICA</i>	27
3.4. ROBERTO RODRIGUES E A “CARAVANA”.....	32
4. SOBRE AS RECONSTITUIÇÕES VISUAIS DE CRIME DE ROBERTO RODRIGUES.....	35
4.1. AS RECONSTITUIÇÕES E A HISTÓRIA DA ARTE	40
4.2. O CRIME ILUSTRADO E OS ESTEREÓTIPOS DE MARGINALIDADE.....	44
4.2.1. OS MILAGRES DO PROFETA DA GÁVEA.....	45
4.2.2. A DECAPITAÇÃO DE FLORINDA MARTINEZ.....	49
4.2.3. OS FEITIÇOS DA BRUXA DE ITINGA.....	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso surgiu do meu interesse pessoal pelo tema da ilustração, anterior inclusive ao início da minha graduação em História da Arte, visto que desenho desde que me entendo por gente. Esse gosto pelas artes gráficas se uniu, muito mais tarde, a um encantamento pela imprensa do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, com a qual tive contato pela primeira vez através da minha pesquisa de iniciação científica orientada pelo Prof. Dr. Alberto Chillón sobre a revista infantil *O Tico-Tico*. Foi em meio à pandemia de Covid-19 e a consequente impossibilidade de frequentar exposições e acervos de modo presencial, que me aproximei ainda mais do conteúdo de fácil acesso virtual disponível na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Essa experiência me introduziu a uma vastidão de periódicos e ilustradores sobre os quais nunca havia ouvido falar ou lido. Eventualmente, um jornal e um artista me chamaram particularmente a atenção: eram *Crítica* e Roberto Rodrigues.

A partir do meu encontro com esse enigmático material, riquíssimo em ilustrações, e com o autor de muitas delas, Roberto Rodrigues, artista cuja curta trajetória de vida e extensa produção artística ainda não receberam a devida atenção pelos historiadores da arte brasileira, despertou-se um desejo de investigação com mais profundidade e atenção. Assim, decidi trazer um recorte, pequeno mas significativo, de *Crítica* como objeto desta pesquisa: as reconstituições visuais de crime produzidas pelo desenhista Roberto Rodrigues e publicadas nesse periódico ao longo do ano de 1929.

Em *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992), biografia do escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues, o jornalista Ruy Castro dedica o sexto capítulo inteiro, intitulado “1929: Roberto” ao irmão de Nelson, o artista Roberto Rodrigues. Assim como o próprio autor declara na introdução do livro, que a obra não se dedica a realizar um estudo crítico sobre Nelson Rodrigues, as informações sobre Roberto também são compiladas sem muito aprofundamento, a fim apenas de relacionar a sua vida, produção e, principalmente, seu assassinato em 1929, com o que veio a se tornar a vida e produção literária de Nelson, a partir desse evento. Esse é, entretanto, um dos registros mais completos que há sobre Roberto, do qual talvez seja muito difícil para qualquer um interessado no tema esquivar-se.

O problema que instigou esta pesquisa é que, sustentados pela narrativa de Ruy Castro, a pequena parcela de pesquisadores e escritores que se debruçam sobre Roberto Rodrigues acaba sendo induzida à construção de um perfil do artista a partir de seu trágico assassinato e a tratá-lo meramente como autor de um proto-universo nelsoniano. Dentro dessa já escassa produção, os poucos textos que conseguiram minimamente escapar desses chavões

se dedicaram unicamente a apresentá-lo como um expoente do modernismo no Rio de Janeiro, tendo publicado ilustrações de poemas e contos na revista *Para Todos...*

Chama a atenção a brevidade de comentários a respeito das mórbidas ilustrações que Roberto realizou em 1929 e que costumavam estampar a última página de *Crítica*. Assim sendo, nosso objetivo geral é investigar essas imagens, que se pretendiam “reconstituições” de crimes, ou seja, evidências visuais dos ocorridos, identificando sentidos que tenham sido agregados aos acontecimentos por meio de referências consideradas tanto eruditas como populares.

Para isso, faz-se imprescindível apresentar o periódico no qual as imagens foram veiculadas. Descrito por Herman Lima no volume 4 da *História da caricatura no Brasil*, como um dos jornais mais agressivos já publicados no Brasil (LIMA, 1963, p. 1483), *Crítica* foi fundado em 1928 pelo pai de Nelson e Roberto, o jornalista Mário Rodrigues, após perder a direção de seu jornal anterior, *A Manhã*. Lima também comenta que o jornal possuía “paginação moderníssima, nos mesmos moldes de sua congênere de igual nome, de Buenos Aires [...]” (LIMA, 1963, p. 1482). Aparentemente, o autor refere-se ao diário vespertino portenho fundado pelo jornalista Natalio Botana em 1913, mais de uma década antes que *Crítica*, de Mário Rodrigues. Os periódicos ilustrados se assemelhavam não só no aspecto formal moderno ao qual Lima se refere, mas também no apelo para descrição detalhada da violência e nos discursos sensacionalistas: “Durante muitos anos *Crítica* soube despertar a raiva, o espanto e a admiração de toda a sociedade: a única atitude que não tolerou foi a indiferença”¹ (SAÍTTA, 1998, p. 23, tradução nossa).

A hipótese que será defendida por esta pesquisa é que, para a execução dessas obras, além da influência da obra de diversos artistas, como Goya, Bosch e Orozco, e da sua experiência *in loco* nas cenas do crime, Roberto baseou-se no conceito de “reconstituição” advindo da Criminalística. Também as ilustrações de folhetins criminais franceses e ingleses no final do século XIX e início do XX e a fotografia forense parecem ter servido de referências para o autor no momento em que trabalhava para o *Crítica* carioca.

Considerando o caráter intrinsecamente interdisciplinar do objeto de estudo (imagens com propósitos documentais mas também estéticos) e a fim de obter o melhor resultado possível nesta pesquisa, foram utilizadas metodologias oriundas tanto do campo da Cultura Visual como da História da Arte. Obras como *Iconology: Image, Text, Ideology* (1987), de W. J. T. Mitchell, e *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet* (2004), de Asa Briggs

¹ No original: “Durante muchos años *Crítica* supo despertar la cólera, el asombro o la admiración de toda la sociedad: la única actitud que no toleró fue la indiferencia”.

e Peter Burke, trouxeram o embasamento teórico necessário para a análise das imagens selecionadas.

Dividido em três partes, o primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Sobre o relato criminal e suas imagens”, busca contextualizar o surgimento do relato criminal como gênero literário e artístico, partindo de um breve panorama sobre a temática criminal na imprensa ilustrada inglesa e francesa no entresséculos e sua vertiginosa expansão, que influenciou na forma e conteúdo de periódicos brasileiros, especificamente em sua capital, Rio de Janeiro, que passaram a partir do início do século XX, a abordar mais diretamente o crime e o cotidiano urbano, com textos críticos e ilustrações.

No segundo capítulo, intitulado “Arte e violência: estudo de caso do jornal *Crítica* (1928-1931)”, o interesse volta-se ao jornal *Crítica* como estudo de caso. Dividido em quatro partes, nesse segmento apresentamos o contexto de sua fundação pelo jornalista Mário Rodrigues e a hipótese de se ter utilizado um jornal argentino homônimo como modelo, além de discutir a atuação de Roberto Rodrigues como ilustrador, ao lado dos colegas caricaturistas Andrés Guevara e Enrique Figueroa, e como membro da *Caravana* jornalística do periódico, dirigida por Carlos Leite.

O terceiro e último capítulo, intitulado “Sobre as reconstituições visuais de crime de Roberto Rodrigues”, é responsável por apresentar as obras de Roberto chamadas de “reconstituições” e pormenorizar o conceito por detrás dessa expressão advinda da Criminalística. Ainda, apontamos possíveis influências do meio artístico e de estereótipos de marginalidade para a execução dessas ilustrações diante de um escopo de sete imagens que “reconstituem” três diferentes casos criminais noticiados em 1929: a internação de Laureano Ojeda, o Profeta da Gávea, no Hospital Nacional de Alienados; a decapitação de Florinda Martinez pelo seu próprio pai, o espanhol Antonio Martinez; e a acusação contra Violante Belloni Pires, a Bruxa de Itinga, por realizar rituais de bruxaria e magia negra na Baixada Fluminense.

2. SOBRE O RELATO CRIMINAL E SUAS IMAGENS

Em *A tinta e o sangue: narrativas sobre crimes e sociedade na Belle Époque* (2019), o historiador francês Dominique Kalifa se debruça sobre a presença massiva da temática criminal na cultura europeia (especialmente francesa) do final do século XIX e início do XX. Logo na introdução do livro, Kalifa opta por chamar essas manifestações culturais que abordam crimes de *relatos*. O uso dessa expressão se dá por ser mais generalizante e capaz de compreender sua impressionante variedade de gêneros, como os “jornais e canções, placas e gravuras, literatura popular e literatura de *gueuserie*², *faits divers*³ e romances [...]” (KALIFA, 2019, p. 17).

O crescente interesse de autores desse período em versar sobre o crime está diretamente ligado à ideia de que ele é elemento constitutivo da sociedade moderna ocidental e seu estilo de vida, que desde a metade do século XVIII, com a Primeira Revolução Industrial, se estabelecia: “De forma global, considerava-se que o aumento da criminalidade era um efeito incontornável da mudança social, um mal intrínseco da sociedade liberal, crescentemente mais industrializada e urbanizada” (VAZ, 2021, p. 49). Ao mesmo tempo, as forças dos Estados passavam a assumir o monopólio do controle da prática criminal, a partir da criação de polícias, guardas e outros mecanismos públicos; processo este que também foi identificado por muitos historiadores como componente da modernização em curso (CHURCHILL, 2017, p. 2). Não obstante, é inegável a participação de muitos setores da sociedade civil na vigilância e avaliação das mais diversas transgressões às leis, sendo a imprensa cada vez mais responsável por relatá-los, oferecendo à população informações, opiniões e investigações privadas dos casos. Segundo Kalifa,

É todo um sistema cultural que se estabelece na Belle Époque a partir das representações da violência urbana nos meios de comunicação voltados para o grande público, expresso como um dos elementos constitutivos da modernidade ao longo do século XX, seja em textos da imprensa noticiosa, de romances populares, de dramaturgia ou da poesia, seja na farta iconografia composta por imagens paradas, como ilustrações, fotografias, histórias em quadrinhos, ou em movimento, como a película e, bem mais tarde, as séries televisivas (KALIFA, 2019, p. 14).

O autor, ao tratar da produção de relatos criminais, põe lado a lado a linguagem escrita e a linguagem visual. Mesmo que em menor número, se comparadas à quantidade de redações

² O tradutor Luiz Antônio Oliveira de Araújo apresenta a seguinte definição para o termo em nota de rodapé: “*Gueuserie*: malandragem, travessura, literatura popular por vezes considerada picaresca (N. T.)” (KALIFA, 2019, p. 17).

³ A expressão *faits divers* (“fatos diversos”, em tradução livre) será definida e apresentada no subcapítulo 2.2 deste trabalho, intitulado “O surgimento da categoria de *fait divers* e a ampliação da seção criminal nos jornais”.

publicadas, as ilustrações detinham a capacidade de se comunicar também com as camadas não letradas de uma sociedade que via, lentamente, “o acesso progressivo de todo um povo à alfabetização e à leitura” (KALIFA, 2019, p. 19). Ademais, acreditamos que a abordagem iconográfica, com sua subjetividade e polissemia, tem algo de intrinsecamente sedutor, capturando tanto a atenção do espectador leigo como do mais instruído.

Esta pesquisa, assim, se interessa precisamente pela narrativa criminal construída a partir de imagens. No que tange às origens da produção de relatos de crime ilustrados no século XIX, dois gêneros na história da imprensa se mostram relevantes: os *canards*, na França, e os *penny bloods*, na Inglaterra. Iremos apresentá-los a seguir.

2.1. AS ORIGENS DO RELATO CRIMINAL: INGLATERRA E FRANÇA NO ENTRESSÉCULOS

Luiz Antônio Oliveira de Araújo, tradutor de *A tinta e o sangue*, livro de Dominique Kalifa supracitado, descreve o *canard* em uma nota de rodapé como “jornal de quinta categoria e, em alguns casos, notícia falsa e melodramática” (ARAÚJO in KALIFA, 2019, p. 30). Apesar do surgimento desses jornais remontar à França do século XVI, este foi um fenômeno cultural bastante prolongado e que teve sua decadência apenas no século XIX, quando deu lugar a outros tipos de literatura popular.

No capítulo “Os *canards* e a literatura de rua na França moderna (séculos XVI e XVII)” do livro *Possibilidades de pesquisa em história*, organizado por Rogério Rosa Rodrigues, a historiadora Silvia Liebel apresenta o *canard* como uma rica fonte primária, que introduz o pesquisador a micro-histórias de camadas da sociedade francesa preteridas pelo discurso hegemônico historiográfico. O próprio nome *canard* “deriva dos boatos (cancans) que alimentavam essa literatura ou, a partir de uma explicação etimológica, dos gritos dos vendedores que os anunciavam” (LIEBEL, 2017, p. 12), já revelando se tratar de um material pouco embasado em fatos e que era vendido nas ruas por ambulantes.

Seu público-alvo consistia nas classes menos privilegiadas da população, de baixo poder aquisitivo, e tinham como objetivo veicular informações breves e atuais, muitas vezes consideradas sensacionalistas. Assim, os *canards* eram confeccionados com material de má qualidade para serem comercializados a preços bastante acessíveis:

O uso de papel ordinário, a falta de cuidado na preparação dos tipos para impressão em várias peças, a qualidade da tinta, os poucos exemplares com gravuras (e frequentemente imagens sem relação expressa com o narrado) indicam, no entanto,

mais do que o público visado. Tratam-se de textos impressos para não sobreviverem ao tempo [...] (LIEBEL, 2017, p. 14-15).

Colecionadores como Édouard Fournier e Anatole Claudin se dedicaram à reunião e preservação de alguns desses opúsculos, e Jean-Pierre Séguin, enquanto funcionário da Biblioteca Nacional Francesa em meados do século XX, foi responsável por uma minuciosa catalogação dos que pertenciam a essa instituição (LIEBEL, 2017, p. 12). Diante desse escopo de *canards* sobreviventes, observou-se a presença massiva de textos referentes ao universo criminal, principalmente sobre roubos e homicídios.

As imagens, originalmente bastante escassas, no início do século XIX, tornam-se frequentes e viram chamariz para o público: “A ilustração é um dos elementos aparentemente mais indispensáveis em um *canard*. No entanto, sua aparição é tardia, e muitos *occasionnels* não são realmente ilustrados até o início do século XIX”⁴ (NIETO, 2018, p. 20, tradução nossa). Em um exemplar de *Assassinat de Madame Renault* (fig. 1), publicado em Paris em 1838, podemos observar que a ilustração ocupa quase a metade da página e seu conteúdo escrito, um *complainte*, ou seja, um lamento, é estruturado em estrofes como um poema:



Figura 1: *Assassinat de Madame Renault*. 1838. Impressão sobre papel, 280 x 440 cm. Disponível em: <Assassinat de Madame Renault (1838) | Criminocorpus>. Acesso em 15 de set. de 2022.

A gravura (fig. 2) reproduz a cena do assassinato, na qual os criminosos Louis Lesage e Jean Soufflard, após roubarem Madame Renault, esposa de um vendedor de colchões, a

⁴ No original: “L’illustration est l’un des éléments apparemment les plus indispensables au canard. Pourtant, son apparition est tardive, et beaucoup d’occasionnels ne sont pas vraiment illustrés avant le début du XIXe siècle”.

atacam com golpes de faca. Os elementos representados na composição são constituídos de hachuras, que produzem efeito volumétrico e de luz e sombra; portanto, apesar de essa informação não constar em sua ficha técnica, atribui-se à xilogravura a técnica utilizada.



Figura 2: Autor desconhecido. *Assassinat de Madame Renault* (detalhe). 1838. Impressão sobre papel, 280 x 440 cm. Disponível em: <Assassinat de Madame Renault (1838) | Criminocorpus>. Acesso em 15 de set. de 2022.

Conforme a imprensa francesa se desenvolvia durante o século XIX, “escritos de entretenimento” como o lamento de *Assassinat de Madame Renault* passaram a figurar notas de rodapé de jornais conhecidas como *feuilleton*. Na década de 1830, entretanto, esse espaço passa a ser ocupado por verdadeiros romances de ficção seriados:

De *feuilleton variétés*, como se apresentava o rodapé, passou também a *feuilleton-roman*, cujo reinado se estendeu, na França, até o começo do século XX, fabricando escritores e obras que levaram o público ao delírio da expectativa e, às vezes, ao exagero da comoção, rompendo com os limites geográficos de sua produção, conquistando adeptos, plagiadores, tradutores e fiéis leitores (NADAF, 2009, p. 120).

Os *feuilleton-roman* levavam aos leitores narrativas trágicas e melodramáticas de alto apelo popular, com muitos casos de adultério, homicídio, roubos, entre outros crimes. A jornalista Luíza Alvim cita como fatores para o enorme sucesso desse gênero “o aumento da taxa de alfabetização, a diminuição da jornada de trabalho, a mudança do gosto, a importância crescente dos jornais no cotidiano e a diminuição de seus preços” (ALVIM, 2008, p. 2).

Esse fenômeno francês, que “recrutou escritores como George Sand, Eugene Sue, Honoré de Balzac, Jules Janin e Alexandre Dumas”, teve na Inglaterra suas obras “traduzidas

livremente para prover material para ‘penny bloods’ ingleses e publicações populares como *The London Journal* (1845-1912) e *The Family Herald* (1842-1940)” (SPRINGHALL, 1998, p. 40, tradução nossa)⁵. As narrativas serializadas, baratas e sanguinolentas conhecidas como *penny bloods* eram consideradas de mau gosto pela sociedade vitoriana, que condenava a leitura de romances: mesmo assim, entre as décadas de 1830 e 1840 se tornaram uma verdadeira febre entre adultos e, posteriormente, jovens britânicos.

O conteúdo e sua disposição nas páginas eram similares ao do *canard* francês:

O formato limitado das *penny bloods* era bastante “econômico”: cada número tinha poucas páginas, com o texto dividido em duas ou mais colunas e acompanhado de desenhos em xilogravura que ilustravam alguma cena dramática ou perigosa da história (que serviam principalmente para chamar a atenção dos leitores quando expostas) (TURNER *apud* SALLES, 2012, p. 385-389).

Essas xilogravuras chamativas eram consideradas essenciais para o sucesso de uma publicação, junto a seu título e reputação (SPRINGHALL, 1998, p. 55). Na maior parte das vezes, representavam as passagens mais dramáticas dos relatos, que costumavam ser justamente as cenas do crime. Na famosa ilustração (fig. 3) de *The String Of Pearls* (1850), *penny blood* escrito por James Malcolm Rymer, podemos ver o barbeiro-assassino Sweeney Todd posicionando seu instrumento de trabalho, a navalha, contra a garganta de um de seus clientes, o usurário, que, assustado, tenta erguer os braços para impedi-lo:

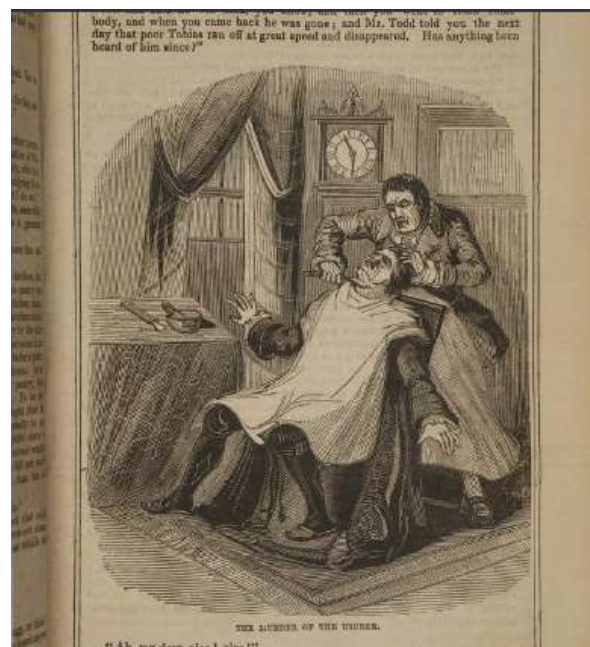


Figura 3: Autor desconhecido. Ilustração de *The String Of Pearls; or, The Barber Of Fleet Street: A Domestic Romance*, escrito por James Malcolm Rymer. 1850. Xilogravura sobre papel. University of North Carolina at Chapel Hill. Disponível em: <The string of pearls, or, The barber of Fleet street: a domestic

⁵ No original: “[...] was liberally translated to provide material for English ‘penny bloods’ and publications for the people such as *The London Journal* (1845-1912) and *The Family Herald* (1842-1940).”

romance: Rymer, James Malcolm, approximately 1814-1884: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive>. Acesso em 15 de set. de 2022.

O sucesso indiscutível entre a população europeia de *canards* e *penny bloods* durante a primeira metade do século XIX mostrou a seus editores que a comercialização de relatos criminais ilustrados era um negócio extremamente lucrativo e em expansão. Desse modo, as sórdidas narrativas sobre crimes, abordadas, até então, apenas em opúsculos marginais, produzidos de maneira rudimentar e voltados para entreter as classes menos privilegiadas, passam a ocupar as páginas dos maiores jornais e revistas do continente. É inaugurada na grande imprensa a categoria de *fait divers*.

2.2. O SURGIMENTO DA CATEGORIA DE *FAIT DIVERS* E A AMPLIAÇÃO DA SEÇÃO CRIMINAL NOS JORNAIS

O escritor e crítico literário Roland Barthes foi o primeiro a se debruçar sobre os *fait divers* e descrever sua estrutura, em 1964. Traduzido literalmente como “fatos diversos”, o termo em francês compreende o espaço destinado aos “fatos excepcionais e insignificantes” (BARTHES, 2013, p. 1) nas revistas e jornais, inaugurado em meados do século XIX. Tem como característica principal, para além de sua variedade temática, a imanência:

[...] o *fait divers* [...] é uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio [...] (BARTHES, 2013, p. 1).

Barthes observou que a relação de causalidade é uma das relações imanentes do *fait divers* mais frequentes; entretanto, a ênfase do enunciado se direciona não ao fato e sua circunstância ou consequência, mas ao que ele chama de *dramatis personae*, “espécies de essências emocionais encarregadas de vivificar o estereótipo” (BARTHES, 2013, p. 2). Esse é comumente o caso dos *fait divers* criminais, que muitas vezes traçam o perfil dos criminosos e de suas vítimas a partir de arquétipos já consagrados: a mulher sádica que trai o marido, a criança ingênua que acaba morta ou ferida, a jovem púbere que é deflorada.

O autor também frisa que “[...] no *fait divers*, toda causalidade é suspeita de acaso” (BARTHES, 2013, p. 4). As narrativas, paradoxalmente extraordinárias e repetitivas, tentavam convencer o leitor a acreditar na coincidência da sequência de fatos apresentados, ao mesmo tempo que insistiam na existência de sentido entre eles. Em suma,

[...] poder-se-ia dizer que a causalidade do *fait divers* é constantemente submetida à tentação da coincidência, e que, inversamente, a coincidência é constantemente fascinada pela ordem da causalidade (BARTHES, 2013, p. 5).

Assim, unindo uma estrutura sofisticada com uma linguagem provocante que apelava às massas, os *fait divers* conquistaram multidões. A princípio relatados “em seção”, ou seja, em “artigos curtos, entrefiletos ou ‘notícias de três linhas’” (KALIFA, 2019, p. 33), logo começam a ocupar páginas inteiras e exprimir demandas próprias, como de autores especializados. Na França, tanto grandes periódicos da imprensa popular como *Petit Journal* (um dos pioneiros na publicação de *fait divers*), *Le Matin* e *Le Journal*, quanto a imprensa de tiragem fraca a mediana como o diário fotográfico *Excelsior* e o diário *Le Temps*, já no início do século XX tinham páginas de destaque para os relatos criminais (KALIFA, 2019, p. 34-38).

Mas é só em 1908 que surgem diários inteiramente dedicados ao crime, em muitos dos quais as imagens assumem seu protagonismo. Como uma brilhante estratégia de publicidade, o primeiro número do hebdomadário parisiense *L'Œil de la police*, datado de 25 de janeiro de 1908, foi distribuído gratuitamente à população. Sua capa policromada ostenta o título do periódico em uma tipografia moderna com o logo *pinkertoniano*⁶ centralizado: porém, o que mais atrai a curiosidade do leitor é a manchete *Éventrée par son mari* (“Esquartejada por seu marido”, em tradução livre) e a enorme ilustração da cena do crime passionnal (fig. 4):



Figura 4: Autor desconhecido. Capa da primeira edição de *L'Œil de la police*. 1908. Disponível em: <*L'Œil de la police* (tome 1 ; 1908) — Page 1 | Criminocorpus>. Acesso em 22 de set. de 2022.

⁶ A expressão *pinkertoniano*, retirada de *A tinta e o sangue: narrativas sobre crimes e sociedade na Belle Époque* (2019), de Dominique Kalifa, se refere à *Pinkerton's National Police Agency*, agência de detetives particulares estadunidense fundada por Allan Pinkerton em 1850. O negócio ficou famoso pelo símbolo do olho aberto, que acompanhava o lema *We Never Sleep* (“Nós Nunca Dormimos”, em tradução livre). Ver: BARBER, James; VOSS, Frederik. *We Never Sleep: The First Fifty Years of the Pinkertons*. Washington: Smithsonian Institution, 1981.

De acordo com Kalifa, as ilustrações desses periódicos asseguram ao conteúdo escrito “simultaneamente redundância e prolongamento gráfico”, como acontecia nos folhetins antecedentes já comentados: “Pitorescas, às vezes ingênuas, mas sempre violentas, elas fornecem narrativas de um realismo espalhafatoso que prolongam o imaginário tradicional, mas sempre vivaz, dos almanaques e *canards*” (KALIFA, 2019, p. 66-67). É interessante observar, no caso da capa da primeira edição de *L'Œil de la police*, a apresentação de uma narrativa sequencial, considerando que no canto superior esquerdo (fig. 5) há, enquadrada e acinzentada, uma cena aparentemente anterior à principal, do assassinato, descrita no texto: nela, vemos a mulher de braços cruzados diante do marido abandonado, que repousava em uma cama, ao lado do sogro. Apresentada literariamente como violenta com o marido, um trabalhador medíocre, ciumento e alcóolatra, identificamos também na ilustração de destaque a expressão colérica em seu rosto, que supera a dor excruciante que sentiu ao ser esfaqueada no ventre, e seu punho cerrado (fig. 6).



Figura 5: Autor desconhecido. Detalhe da capa da primeira edição de *L'Œil de la police*. 1908. Disponível em: <L'Œil de la police (tome 1 ; 1908) — Page 1 | Criminocorpus>. Acesso em 27 de set. de 2022.



Figura 6: Autor desconhecido. Detalhe da capa da primeira edição de *L'Œil de la police*. 1908. Disponível em: <L'Œil de la police (tome 1 ; 1908) — Page 1 | Criminocorpus>. Acesso em 27 de set. de 2022.

Deve-se ressaltar que as fotografias custaram ainda a disputar espaço com as xilogravuras⁷ e calcogravuras⁸ nas páginas da imprensa criminal francesa, progredindo lentamente. Kalifa argumenta que,

Mais do que técnica, trata-se de uma mutação cultural, e ambas as publicações [*Le Petit Journal* e *Petit Parisien*] não conseguem se adaptar ao realismo depurado e um tanto raso da imagem fotográfica. Sobretudo no domínio do crime, no qual o recurso ao clichê modifica radicalmente a natureza das representações (KALIFA, 2019, p. 71).

2.3. O CRIME E O COTIDIANO NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA

Publicações voltadas para o universo do crime, inspiradas na cultura do *fait divers* francesa, não tardaram a aparecer na cidade do Rio de Janeiro. Chamada de “O paraíso dos ladrões” em matéria do *Jornal do Brasil* datada de 6 de junho de 1915 (*apud* OTTONI, 2010, p. 10), a capital fluminense desde os princípios do século XIX lidava com as contradições da busca pelo ideal moderno de civilização em meio a enorme desigualdade social e altos índices de criminalidade. O crime estava relacionado ao incivilizado; não por acaso já em 1808, ano em que a corte portuguesa liderada pelo príncipe regente Dom João desembarca no Brasil, institui-se a Intendência Geral de Polícia da Corte e Estado do Brasil, nos mesmos moldes da Intendência de Polícia de Portugal: “A Intendência de Polícia foi o primeiro órgão criado pelo regente com fins civilizatórios, pois, além de zelar pela manutenção da ordem pública, era encarregada de promover a urbanização e a ordenação da cidade” (GAGLIARDO, 2014, p. 10).

Ao longo do século XIX e início do século XX, outras instituições foram criadas e incumbidas da europeização da capital. Dentre as iniciativas tomadas para esse fim, destaca-se a Reforma Urbana Pereira Passos entre os anos de 1903 e 1906, inspirada nas reformas ocorridas em Paris e Londres. O prefeito Pereira Passos, “por mais que não tenha deixado de lado os aspectos urbanísticos e sanitários, deu bastante importância para os aspectos comportamentais” (SILVA, 2019, p. 3), promulgando uma série de medidas proibitivas, como a proibição da mendicância e repressão ao comércio ambulante, que

[...] tinham por objetivo impor uma civilidade burguesa europeia e transformaram ou tentaram transformar o modo de vida, as atividades econômicas, os costumes, os

⁷ “Xilografia é uma palavra composta pelos termos gregos *xylon* e *graphein* que significam, respectivamente, ‘madeira’ e ‘escrever’. Xilografia significa, portanto, a maneira de escrever ou gravar com o emprego de matrizes de madeira” (COSTELLA, 1987, p. 3).

⁸ “Calcografia é o nome genérico que, vindo do grego *khalkos* ou *chalcos*, significa ‘arte da gravura sobre metal’ [...]” (SEGURA *apud* BUTI e LETYCIA, 2015, p. 69).

hábitos e as formas de lazer da população, por razões econômicas, sanitárias ou simplesmente por uma ideologia burguesa (SILVA, 2019, p. 8).

A imprensa carioca assume nesse momento o papel de divulgar e incentivar o cumprimento das novas leis pela população da capital. Grandes veículos como o tradicional *Jornal do Comércio*, fundado em 1827, e a moderna revista ilustrada *Fon-Fon!*, de 1907, se dedicaram a uma campanha “de ‘caça aos mendigos’, visando a eliminação de esmoleres, pedintes, indigentes, ébrios, prostitutas e quaisquer outros grupos marginais das áreas centrais da cidade” (SEVCENKO, 2003, p. 48). A associação desses perfis populares à condição de criminosos no período obtinha respaldo cientificista nas teorias do campo recém-fundado da Antropologia Criminal, no qual o médico italiano Cesare Lombroso é figura central: “Para Lombroso, o direito necessitava de uma base científica e empírica para analisar o crime, era preciso explicá-lo através da ciência médica, que constataria sua ‘predisposição fisiológica’” (FONTELES NETO, 2009, p. 2).

Assim, esses arquétipos de delinquentes desempenham papéis de destaque nos relatos criminais da Belle Époque carioca, reproduzindo o protagonismo atribuído aos *dramatis personae* nos *fait divers* franceses, conforme analisado por Barthes. De acordo com Francisco Neto,

Os periódicos, de forma mais acessível ao grande público, passam a canalizar e disseminar as teorias criminológicas, no fim do século XIX e início do XX, e ao mesmo tempo serviam de ressonância para a construção de estereótipos em torno da figura do criminoso nos setores populares, evidenciando estigmas físicos e traços de sua personalidade (FONTELES NETO, 2009, p. 5).

Pode-se dizer que as imagens veiculadas pela imprensa ilustrada foram grandes responsáveis pela disseminação desses estereótipos. A caricatura, ao explorar recursos como o exagero e a contraposição, põe em evidência os “estigmas físicos” e “traços da personalidade” de personagens populares, inclusive os criminosos. O gênero e seus autores receberam prestígio pelo público moderno:

[...] considerado verdadeiro arauto dos tempos modernos, o caricaturista ocupa lugar privilegiado nas publicações. Suas charges e desenhos saem nas capas das revistas, nos espaços considerados nobres, assumindo proporções gráficas consideráveis. É comum uma caricatura ocupar uma página inteira, e até mesmo duas seguidas (VELLOSO, 2015, p. 89).

A título de exemplo, consideremos a ilustração abaixo (fig. 7), publicada na revista *O Malho*, em 3 de novembro de 1906. O homem retratado é Eugenio Rocca, condenado no mesmo ano da publicação por assassinar de maneira hedionda dois jovens, Carlos e Paulino Fuoco, e roubar a joalheria de seu tio, Jacob Fuoco. O desenho do rosto do criminoso,

posicionado a três-quartos, reforça o perfil de louco e monstruoso traçado em toda a reportagem e, principalmente, na anedota que acompanha: seus olhos são arregalados e desfocados, as sobrancelhas muito arqueadas e as linhas de expressão muito fundas e escuras:



Figura 7: Autor desconhecido. Ultimo Echo: as promettidas revelações de Eugenio Rocca. *O Malho*. 1906. Disponível em: <O Malho (RJ) - 1902 - 1953 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 03 de out. de 2022.

Além da construção de personagens a partir do estereótipo do “louco”, na maior parte das vezes atribuído a pessoas não brancas e/ou de baixo poder aquisitivo, observamos com frequência representações preconceituosas associando imigrantes e mulheres com o crime. Em 1907, quando foi editada a Lei de Expulsão de Estrangeiros, que “se aplicava sobretudo a imigrantes envolvidos em greves, manifestações e organizações trabalhistas” (BRANDT e WASSERMAN, 2021, p. 75), a imagem dos europeus como anarquistas e membros de uma “classe perigosa” já estava praticamente consolidada. As mulheres, a princípio pouco associadas às práticas ilegais, se tivessem qualquer comportamento incoerente com a sua “natureza feminina”, isto é, frágil e submissa, poderiam despertar suspeita de envolvimento com prostituição e criminalidade. No livro *A mulher delinquente: a prostituta e a mulher normal* (1893), Lombroso e Ferrero afirmavam que

as mulheres evoluíram menos que os homens, sendo organicamente mais passivas e conservadoras devido, basicamente, à imobilidade do óvulo comparada à mobilidade do espermatozóide. Explicavam assim sua menor tendência ao crime, desconhecendo quaisquer razões culturais (SOIHET, 1989, p. 82).

Além de retratos dos infratores, as fotografias e desenhos dos relatos criminais cariocas também reproduziam “caricaturalmente” a crueza das tragédias, delitos e atentados, como as gravuras que representavam as cenas do crime nos *canards* e *penny dreadfuls*,

tornando-se eles mesmos vulgares e violentos⁹. Considerando esse aspecto como fundamental para a compreensão do objeto de estudo deste trabalho, as reconstituições visuais de crime de Roberto Rodrigues, o projeto ideológico e gráfico de um jornal do início do século XX merece maior atenção: *Crítica* (1928-1931). A ele dedicamos um estudo de caso, que será desenvolvido no próximo capítulo.

⁹ Neste trabalho, ao caracterizar uma imagem como *violenta*, fazemos alusão ao comentário de Marie-José Mondzain, em seu livro *A imagem pode matar?* (2009): “Quando se diz de uma imagem que ela é violenta, está-se a sugerir que esta pode agir directamente sobre um sujeito, à margem de toda mediação da linguagem” (MONDZAIN, 2009, p. 19).

3. ARTE E VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DO JORNAL *CRÍTICA* (1928-1931)

3.1. MÁRIO RODRIGUES E A FUNDAÇÃO DE *CRÍTICA*

Em 1916, diante de um cenário político conturbado no estado de Pernambuco¹⁰, o jornalista e político recifense Mário Rodrigues¹¹ deixou sua cidade natal para residir na capital federal. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, por intermédio de Olegário e José Mariano Filho, é contratado como redator no jornal *Correio da Manhã*, dirigido por Edmundo Bittencourt. Foram aproximadamente sete anos dedicando-se ao *Correio*: em 1924, quando foi promovido a diretor, Mário é condenado a um ano de prisão por injúria e incitação à revolta, e o periódico passa oito meses fora de circulação. Após cumprir sua pena no Quartel dos Barbons, Mário pede demissão e, dois meses depois, lança seu próprio diário carioca, intitulado *A Manhã*.

De acordo com o jornalista e escritor Ruy Castro, “os jornais da época, principalmente os vespertinos, davam dezenas de ocorrências policiais por dia” (CASTRO, 1992, p. 47). *A Manhã*, apesar de matutino, não ficava para trás na quantidade de reportagens policiais publicadas: seu primeiro número já ostentava a terrível manchete “Requinte de perversidade!: Cegou o amigo atirando-lhe soda caustica que atingiu mais tres pessoas [sic]” (A MANHÃ, 29/12/1925), acompanhada de uma enorme fotografia dos envolvidos no caso. Não por acaso, Nelson Rodrigues, um dos filhos de Mário, escolhe lançar-se como escritor redigindo reportagens como esta, aos treze anos: “Exceto pelos redatores políticos e pelo editor da página literária, os repórteres policiais, mesmo mal pagos, eram as estrelas da redação” (CASTRO, 1992, p. 47).

A popularidade do jornal entre o público carioca não impediu que Mário contraísse dívidas altíssimas por má administração; assim, em 1928, ele perde *A Manhã* para Antônio Faustino Porto, que havia se convertido em sócio majoritário da empresa. Apenas 49 dias depois, Mário publica o primeiro número de outro diário próprio, considerado seu periódico “de mais escandaloso sucesso” (CASTRO, 1992, p. 68) e objeto deste estudo de caso: *Crítica*.

O crítico Herman Lima, em *História da caricatura no Brasil*, descreve *Crítica* como “Jornal o mais agressivo talvez de todos os que já apareceram no Brasil, em todos os tempos, superando mesmo *O Corsário*, a *Marmota* e todos os mais de ataques pessoais do Segundo

¹⁰ Em Recife, Mário Rodrigues era editor do *Jornal da República*, no qual defendia o governo de Pernambuco nas mãos do general Dantas Barreto. Quando o chefe político Manuel Borba rompe com o então governador e lança a si próprio como candidato em 1915, Mário, por possuir também um cargo público, torna-se alvo de borbistas. Ver: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 17-18.

¹¹ Todas as informações biográficas registradas a respeito de Mário Rodrigues foram retiradas de: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Reinado [...]” (LIMA, 1963, p. 1483). De fato, o lema do matutino era “Declaramos guerra de morte aos ladrões do povo”, e suas manchetes ousadas, quase sempre inteiramente em letras maiúsculas, pareciam gritar com o leitor. Os assuntos preferidos eram a política e os relatos criminais, que costumavam ocupar, respectivamente, a primeira e última páginas (CASTRO, 1992, p. 68) e provocavam debates acalorados entre o público.

No que diz respeito ao projeto gráfico (fig. 8), Lima aponta que o jornal possuía “paginação moderníssima, nos mesmos moldes de sua congênera de igual nome, de Buenos Aires [...]” (LIMA, 1963, p. 1482). Acreditando que o autor refere-se ao diário vespertino portenho fundado pelo jornalista Natalio Botana em 1913, apresentaremos a hipótese de sua utilização como modelo para *Crítica* de Mário Rodrigues.



Figura 8: *Crítica*. 03/05/1929. Impressão sobre papel. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 04 de nov. de 2022.

3.2. CRÍTICA E SEU MODELO ARGENTINO MODERNISTA E SENSACIONALISTA

Segundo o autor Alberto Piñeyro, “Natalio Botana foi amado por uns, odiado por outros, mas respeitado por todos” (PIÑEYRO, 2014, p. 19, tradução nossa)¹². Nascido no Uruguai em 1888, Botana chegou a Buenos Aires em 1911, já tendo tido algumas experiências com jornalismo e crítica literária em seu país natal. Dois anos depois, fundou seu próprio jornal, *Crítica*, cujo lema era “diário ilustrado da noite, impessoal e independente”¹³

¹² No original: “Natalio Botana fue amado por unos, odiado por otros, pero respetado por todos”.

¹³ No original: “diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente”.

(tradução nossa). Diante da capital argentina já abarrotada de matutinos, liderada por jornais oitocentistas como *La Prensa* e *La Nación*, Botana aposta em um vespertino que pretendia “revolucionar a oferta jornalística existente” (PIÑEYRO, 2014, p. 43):

Ficou claro - desde seu primeiro número - que *Crítica [BA]*¹⁴ apontaria para um jornalismo distinto, livre de curativos, que buscaria uma mistura entre o intelectual e o popular. Ausência de solenidade e presença de formas livres, amenas e atrevidas de comunicação¹⁵ (PIÑEYRO, 2014, p. 51, tradução nossa).

Durante as três décadas de direção de Natalio Botana, *Crítica [BA]* “[...] deu atenção a aspectos que outros meios ignoraram” (ABÓS, 2016, p. 10, tradução nossa)¹⁶. O jornal preocupou-se em retratar o cotidiano no meio urbano, com seus crimes, acidentes e conflitos sociais, assim como apresentar e comentar a arte, a literatura e o esporte, tão caros para a sociedade moderna. E tudo isso com uma inovadora “linguagem jornalística, escrita e gráfica, antecipando-se audaciosamente a tendências e fórmulas que até hoje imperam” (ABÓS, 2016, p. 10, tradução nossa).¹⁷

As escolhas gráficas de *Crítica [BA]* refletiam o interesse do jornal de trazer destaque às modernas ilustrações que acompanhavam as matérias e notícias. O cabeçalho da primeira página ostentava um elegante logotipo em letra cursiva, “criado pelo grande desenhista hispalense Pedro de Rojas, que chegou à Argentina em 1906 depois de ter sucesso em revistas madrilenas como *Blanco y Negro* e *Madrid Cómico*” (PIÑEYRO, 2014, p. 51, tradução nossa)¹⁸. Comparando o modelo de primeira página de *Crítica [BA]* (fig. 9) com o de *Crítica [RJ]* (fig. 10), observamos semelhanças significativas: a tipografia dos logotipos, o largo espaço destinado à ilustração principal (podendo ser mais de uma), a distribuição do texto em várias colunas e manchetes instigantes.

¹⁴ Por se tratar de jornais homônimos, a partir daqui optamos por diferenciá-los, acrescentando as iniciais da cidade onde foram publicados entre colchetes. Logo, o jornal *Crítica* fundado por Natalio Botana em Buenos Aires é identificado como *Crítica [BA]* e o jornal *Crítica* fundado por Mário Rodrigues no Rio de Janeiro como *Crítica [RJ]*.

¹⁵ No original: “*Quedó claro - desde su primer número - que Crítica apuntaría a un periodismo distinto, libre de ataduras, que buscaría una mixtión entre lo intelectual y lo popular. Ausencia de solemnidad y presencia de formas libres, amenas y atrevidas de comunicación*”.

¹⁶ No original: “[...] *por la atención que brindó a aspectos que otros medios ignoraron [...]*”.

¹⁷ No original: “[...] *lenguaje periodístico, escrito y gráfico, anticipándose con audacia a tendencias y fórmulas que aún hoy imperan*”.

¹⁸ No original: “*Su logotipo fue creado por el gran dibujante hispalense Pedro de Rojas, llegado a Argentina en 1906 luego de triunfar en revistas madrileñas como Blanco y Negro y Madrid Cómico*”.



Figura 9: *Crítica*: diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente. 1916. Impressão sobre papel. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Disponível em: <Biblioteca Nacional - Vista completa del registro (bn.gov.ar)>. Acesso em 17 de out. de 2022.



Figura 10: *Crítica*. 07/12/1928. Impressão sobre papel. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 17 de out. de 2022.

Castro, em relação a *Crítica [RJ]* (fig. 10), comenta que “visualmente era sensacional: projeto gráfico do paraguaio, radicado no Rio, Andrés Guevara” (CASTRO, 1992, p. 68). A possibilidade de Guevara ter se inspirado no periódico argentino de sucesso deve ser considerada, pois, quando foi chamado para produzir o projeto gráfico do periódico brasileiro, o similar argentino já existia há quinze anos. Inclusive, “[...] depois do empastelamento das

oficinas de *Crítica [RJ]* em 1930” (LOREDANO, 1988, p. 10), o desenhista se muda para Buenos Aires e chega a colaborar no *Crítica [BA]*. Seu nome está dentre os citados por Hugo González Castello em *Crítica, el diario ilustrado* (2016), ao falar do corpo de desenhistas do jornal:

Também derramaram seu talento, através de seus desenhos, Antonio Bermúdez Franco, artista plástico, ilustrador e caricaturista dono de um traço surpreendentemente moderno para a época, Juan Sorazábal, desenhista paraguaio, Bruno Premiani, autor das históricas pranchas, León Poch, **Andrés Guevara**, Aristides Rechain, Gregorio López Naguil, Lorenzo Molas, Manuel Silva, entre outros (CASTELLO, 2016, p. 69, tradução e grifo nossos).¹⁹

Enquanto é difícil precisar se Natalio Botana e Mário Rodrigues possuíam algum tipo de relação antes da fundação de *Crítica [RJ]* em 1928, é incontestável que depois dela não só se conheciam como nutriam grande admiração um pelo outro. Quando Botana visitou o Rio de Janeiro em 1929, fez questão de deixar uma mensagem elogiando a atuação do jornal sob direção de Mário, intitulada “‘A’ ‘Crítica’ do Rio de Janeiro, que foi traduzida e publicada na íntegra:

O exito de CRITICA carioca, - que envaidece sua homonyma de Buenos Aires, porque significa o triumpho de uma triumphante tendencia jornalística, - explica até que ponto todos os publicos são sensíveis ás mesmas orientações da alma popular. Eis aqui o resumo de um diario moderno: uma technica perfeita enquadrada num grande calor de humanidade. As duas CRITICAS têm cumprido os dois programas [sic] (BOTANA, 1929, p. 1-2).²⁰

3.3. AS ILUSTRAÇÕES E OS ILUSTRADORES DE *CRÍTICA*

Em *Crítica [RJ]*, as ilustrações polêmicas e matérias sensacionalistas competiam diariamente entre si pela atenção do público escandalizado. Dentre os desenhistas que consagraram seus traços no jornal, três receberam nesse trabalho uma maior atenção: Andrés Guevara, Enrique Figueroa e Roberto Rodrigues. Os dois primeiros eram estrangeiros e haviam emigrado de outros países latinoamericanos, enquanto o terceiro era brasileiro e filho do diretor do jornal. Todos, porém, já haviam trabalhado juntos para Mário Rodrigues na

¹⁹ No original: “También derramaron su talento, a través de sus dibujos, Antonio Bermúdez Franco, artista plástico, ilustrador y caricaturista dueño de un trazo sorprendentemente moderno para la época, Juan Sorazábal, dibujante paraguayo, Bruno Premiani, autor de las históricas planchas, León Poch, Andrés Guevara, Aristides Rechain, Gregorio López Naguil, Lorenzo Molas, Manuel Silva, entre otros” (CASTELLO, 2016, p. 69).

²⁰ A mensagem de Natalio Botana foi publicada na reportagem *Natalio Botana-a Alma Dynamica de CRITICA de Buenos Aires* do jornal *Crítica [RJ]*, número 94, de 09 de março de 1929. O exemplar utilizado para pesquisa pertence ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e está disponível no link: <per372382_1928_00094.pdf (bn.br)>. Acesso em 19 de out. de 2022.

redação de *A Manhã* e, com aproximadamente vinte anos de idade, buscavam uma carreira sólida na imprensa ilustrada carioca, atuando no matutino em maior circulação na cidade.

O desenhista paraguaio Guevara (1906-1964), citado anteriormente como responsável pelo projeto gráfico de *Crítica [RJ]* e colaborador de *Crítica [BA]*, chega ao Brasil pela primeira vez em 1923 e logo

Ao chegar fizera biscates como ilustrador em diversos jornais, mas só poderia aplicar suas ideias se o patrão fosse corajoso - ou louco - o suficiente para dar-lhe carta branca. Encontrou esse patrão em Mário Rodrigues (CASTRO, 1992, p. 79).

A partir dessa parceria em meados da década de 1920, “introduziu na caricatura do país a decomposição e geometrização de formas que caracteriza o Cubismo” (LOREDANO, 1988, p. 16, *apud* BUENO, 2014, p. 177). Desde *A Manhã* publicava ilustrações diariamente e, ao longo do tempo, desenvolveu em seus *portrait-charges*²¹ um estilo radical, no qual a intensa abstração não impedia que seus personagens fossem identificáveis (LOREDANO, 1988, p. 18). A origem dessa tendência está, possivelmente, nas obras (fig. 11) do caricaturista francês Honoré Daumier, publicadas a partir de 1831 nos jornais satíricos *La Caricature* e *Le Charivari*, “[...] que comparavam o rei [Luís Filipe] a uma pera (símbolo para ‘idiota’, expressão corrente ainda hoje na França), mote criado por [Charles] Philippon e utilizado por inúmeros caricaturistas” (ROSA, 2014, p. 32):



Figura 11: DAUMIER, Honoré. *Les Paires*. Le Charivari. 1834. Disponível em: <Le Charivari : publiant chaque jour un nouveau dessin | 1834-01-17 | Gallica (bnf.fr)>. Acesso em 06 de nov. de 2022.

²¹ *Portrait-charge* é um gênero da ilustração de humor que pode ser definido como “[...] caricatura de pessoas, em que se observa um exagero proposital de suas características marcantes, diferenciando do desenho de humor, o qual concentraria o humor no próprio traço” (VASCONCELLOS, 2006, p. 25).

Na caricatura simples de Washington Luís (fig. 12) publicada em *Crítica [RJ]* em 1929, a seguir, Guevara utiliza poucas linhas e nenhum sombreado. Porém, apesar dos elementos do rosto se atravessarem e se confundirem, a combinação de cavanhaque e bigode espessos, topete grisalho e sobrancelhas escuras, grossas e arqueadas podia ser facilmente atribuída pelo espectador ao presidente em exercício naquele momento:



Figura 12: GUEVARA, Andrés. Washington Luis. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 23 de out. de 2022.

O mexicano Enrique Figueroa (1900-1930), por sua vez, recebeu um prêmio de viagem para o Brasil e, em 1922, aqui se estabeleceu, a princípio tocando violino nos cabarés do Mangue como forma de subsistência (CASTRO, 1992, p. 80). Quando contratado por Mário Rodrigues para o cargo de ilustrador, teve que se esforçar para acompanhar o ritmo frenético em que Guevara desenhava e preencher os espaços ainda sem destinatário em *Crítica [RJ]*.

Em alguns momentos, a produção dos dois *portrait-chargistas*, enquanto trabalhavam juntos no jornal, parece indistinguível: as obras demonstravam o interesse em comum pela desfiguração do rosto dos personagens, muitas vezes não possuíam assinatura e eram “[...] em sua maioria em meio-tom obtido em geral pela aguada de nanquim, mas às vezes também pelo uso de grafite e esfuminho” (LOREDANO, 1988, p. 11). A utilização dessa técnica pode ser observada em uma caricatura de Júlio Prestes (fig. 13) que Figueroa publicou em *Crítica [RJ]*. O meio-tom aplicado dá profundidade à orelha, ao colo e ao característico nariz

aquilino do político, que são suas feições mais facilmente reconhecíveis, além do bigode e dos cabelos negros:



Figura 13: FIGUEROA, Enrique. O Sr. Júlio Prestes. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 25 de out. de 2022.

Roberto Rodrigues (1906-1929), por sua vez, não era *portrait-charge* como Guevara e Figueroa. Artista formado pela Escola Nacional de Belas Artes, participou de alguns Salões de Belas Artes, exibindo tanto desenhos como pinturas a óleo. Antes de entrar para o corpo de desenhistas dos jornais de seu pai, *A Manhã* e *Crítica [RJ]*, ilustrava contos e poemas para o semanário ilustrado *Para Todos...*. Sobre essas obras, J. Teixeira Coelho Netto, em um texto curatorial para a exposição *Roberto Rodrigues: 1906-1929* (1993), na A.S. Studio, aponta que “[...] é clara, nele, a busca de uma base própria a partir da obra de grandes nomes inspiradores, como Beardsley e Blake, ou de tendências como as dos orientalistas e cartazistas franceses” (COELHO NETTO, 1993, p. 11).

Pouco interessava a Roberto o humor gráfico tradicional, representado principalmente pelo gênero da caricatura, tão caro aos seus colegas de redação: sua produção visual se voltava para o funesto, para o mundo místico e para as margens da sociedade. Na ilustração a seguir (fig. 14) para o famoso poema *O corvo* de Edgar Allan Poe, traduzido por Gondin da Fonseca e publicado na *Para Todos...* de 19 de janeiro de 1929, o artista reproduz a atmosfera sinistra da visita do corvo ao quarto do eu lírico. À luz de velas, a “ave agoureira”, negra e eriçada encara o homem assustado, com uma das mãos cobrindo parcialmente seu rosto. O corpo franzino iluminado, de dorso nu e aspecto frágil, parece estar sendo engolido pela própria sombra:



Figura 14: RODRIGUES, Roberto. O Corvo (Edgar Allan Pöe / Tradução de Gondin da Fonseca). *Para Todos....* 1929. Disponível em: <Para_todos_527.pdf (bn.br)> . Acesso em 31 de out. de 2022.

É interessante apontar que o artista vitoriano Aubrey Beardsley, citado por J. Teixeira Coelho Netto como inspiração para as ilustrações de Roberto, havia sido contratado em 1893 para produzir uma série de desenhos para a coletânea literária *The Works of Edgar Allan Poe* (“A Obra de Edgar Allan Poe”, em tradução livre), dos editores estadunidenses Herbert Stuart Stone e Hannibal Ingalls Kimball Jr. (TIMPANO, 2021, p. 110). Na obra que faz referência ao conto de Poe, *The Fall of The House of Usher* (“A Queda da Casa de Usher”, em tradução livre), Beardsley reproduz a angústia de Roderick Usher após perder sua irmã gêmea Madeline (fig. 15). Assim como na obra de Roberto, o personagem principal é posicionado à direita, solitário e temeroso, e a composição é construída a partir de traços econômicos e alguns poucos elementos preenchidos em preto:



Figura 15: BEARDSLEY, Aubrey. *The Fall of The House of Usher*. 1894. Caneta, pincel e nanquim sobre grafite, 25,4 x 16,2 cm. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <Aubrey Vincent Beardsley | The Fall of the House of Usher, for Edgar Allan Poe's "Tales of Mystery and the Imagination," Chicago, 1895-96 | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)>. Acesso em 04 de nov. de 2022.

A experiência de Roberto com o desenho de terror e suspense e seu particular gosto pelo gênero o encaminharam à seção criminal de *Crítica [RJ]*. Sua responsabilidade como ilustrador era agora indissociável do trabalho dos repórteres e jornalistas investigativos contratados, e as cenas desenhadas, apesar de muitas vezes tão apavorantes quanto as das obras ficcionais de Poe, se pretendiam registros fiéis da violência e criminalidade no Rio de Janeiro.

3.4. ROBERTO RODRIGUES E A “CARAVANA”

Dirigida por Carlos Leite e redigida por repórteres como Orestes Barbosa, Fernando Costa e Eratóstenes Frazão, a seção criminal de *Crítica [RJ]* era vista como a “grande sensação” do jornal e costumava ocupar sua última página (CASTRO, 1992, p. 69):

Diariamente a “caravana” de “Crítica” descobria um caso aterrador do submundo carioca e o explorava até o último pingo de sangue ou esperma: casais que se esquartejavam por ciúme, filhos que torturavam pais entrevados, mães que seduziam filhos, irmãs que se matavam pelo mesmo homem, padres estupradores e toda sorte de adultérios (CASTRO, 1992, p. 69).

O termo “caravana”, utilizado acima por Ruy Castro, é apresentado por ele como uma expressão da época para “a dupla de repórter e fotógrafo” (CASTRO, 1992, p. 47). Entretanto, acreditamos que deve se referir a uma equipe muito mais completa, com profissionais “[...] que não apenas tinham como missão registrar os acontecimentos, mas

também fazer apuração de denúncias e realizar investigações” (COSTA, 2017, p. 70). De acordo com o próprio jornal, “os demais membros da ‘Caravana’ têm missão secreta. Perfazem um número de 120 pessoas, contados os redactores, reporters, dectetives e auxiliares”²². Em uma fotografia publicada no jornal em 1929 (fig. 16), vemos um “pequeno resumo” dessa equipe composta por nove integrantes, sendo o segundo (da esquerda para a direita) o desenhista Roberto Rodrigues:



Figura 16: Um pequeno “resumo” da “CARAVANA”. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 31 de out. de 2022.

As matérias eram escritas baseadas em denúncias feitas por telefonemas ou em investigações *in loco*, sendo a participação de leitores considerada indispensável pela redação do jornal:

A maioria de nossos amigos leitores é composta de pessoas com inclinação notável para a reportagem. Taes pessoas nos são utilissimas e, a elas, como dissémos, somos devedores de uma profunda gratidão. [sic]²³.

Roberto Rodrigues dividia o controle dos repórteres envolvidos na apuração dos casos com Carlos Leite. A dupla encarregada é descrita como “[...] dois temperamentos aventureiros, espíritos renovadores e cerebros privilegiados, sob cuja orientação se movimenta esta formidável organização que ausculta a cidade, recolhendo-lhe as menores vibrações”²⁴. Abaixo (fig. 17), vemos Roberto à esquerda, e Leite à direita, entrevistando uma suspeita, no centro:

²² Transcrito da matéria “Caravana de Critica a Impavida Patrulha, Prescrutadora de Segredos e Mysterios”, publicada em *Crítica [RJ]*, número 317, de 21/11/1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 31 de out. de 2022.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*



Figura 17: Roberto Rodrigues e Carlos Leite, da interior do retiro em que ella vive “Caravana”, falam á feiticeira, no na estação de Itinga. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 31 de out. de 2022.

No que diz respeito ao seu trabalho como ilustrador da seção, Roberto estava incumbido de trazer legibilidade visual para os crimes investigados. Sua abordagem inescrupulosa de representar graficamente a violência explícita de confrontos, assassinatos e estupros era considerada inovadora e ousada. Segundo o próprio *Crítica [RJ]*,

Roberto Rodrigues, o “ilustrador sui generis”, creou, na reportagem moderna, um novo genero que o consagra. Os seus trabalhos, inspirados nos episodios mais impressionantes do “facto do dia”, dão vida ao noticiario; transmittem aos leitores curiosos, as emoções de uma tragedia, o horror de um crime barbaro, “o frisson” de desastres.²⁵

O “novo gênero que o consagra” é o âmago deste trabalho e será tratado aqui pelo termo “reconstituição visual de crime”, a ser destrinchado no próximo capítulo.

²⁵ *Ibid.*

4. SOBRE AS RECONSTITUIÇÕES VISUAIS DE CRIME DE ROBERTO RODRIGUES

Até o momento, identificamos mais de cem ilustrações de crime nas páginas de *Crítica [RJ]* cuja autoria atribuímos a Roberto Rodrigues. O conjunto volumoso de obras em preto e branco, aparentemente esboçadas a grafite, fora todo produzido e publicado ao longo do ano de 1929. A proposta de fornecer visualidade, através de desenhos, aos excêntricos casos descritos pelos jornalistas da *Caravana* na seção criminal resultou em um sucesso estrondoso entre a população, formada majoritariamente por iletrados.

Entretanto, essa fase próspera do jornal é bruscamente interrompida em 26 de dezembro, quando o artista é vítima de um trágico atentado, falecendo cinco dias depois²⁶. Sua morte precoce aos 23 anos abalou profundamente seu pai, Mário Rodrigues, que viveu por somente mais 67 dias, sendo por fim acometido por uma letal “encefalite aguda e hemorragia” (CASTRO, 1992, p. 100). *Crítica [RJ]*, também com seus dias contados, sobrevive mais um ano sob a direção de Mário Filho e parece substituir Roberto pelo ilustrador Wantik²⁷, assunto que não abordaremos nesta pesquisa.

Percebemos que a maior parte das ilustrações de crime desenhadas por Roberto não possui títulos, mas curtas legendas explicativas, o que pode nos ajudar a compreender sua função. Ao nos concentrarmos nesse conteúdo escrito, observamos que as expressões “reconstituir” e “reconstituição” se repetem com bastante frequência (fig. 18). Despertou ainda mais nossa curiosidade que, dissertando sobre o mesmo conjunto de imagens, Ruy Castro tenha se utilizado do exato vocabulário: “Ela **reconstituía** a cena do crime com um toque tão dramático, erótico e sensacionalista quanto o texto” (CASTRO, 1992, p. 70, grifo nosso).

²⁶ Roberto foi baleado fatalmente na redação de *Crítica [RJ]* pela escritora feminista Sylvia Thibau, que buscava se vingar de difamação cometida contra ela pelo jornal. A *Caravana*, ao cobrir seu caso de desquite com um importante médico do Rio de Janeiro, Dr. João Thibau Jr., acusou-a de trai-lo com seu radiologista. Apesar da pretensão de assassinar Mário Rodrigues, o diretor, na sua ausência dispara contra Roberto, seu filho e responsável pela ilustração da matéria publicada sobre ela. Ver: CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues (1912-1980)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

²⁷ Podemos ver um exemplo de “reconstituição de crime” ilustrada por Wantik em *Crítica [RJ]*, número 568, publicada em 6 de setembro de 1930. O exemplar consultado pertence ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e está disponível em: <[Crítica \(RJ\) - 1928 a 1930 - DocReader Web \(bn.br\)](#)>. Acesso em 17 de dez. de 2022.



Figura 18: RODRIGUES, Roberto. O lapis de Roberto Rodrigues reconstituiu no proprio local a posição do cadáver. 1929. *Crítica [RJ]*. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 15 de nov. de 2022.

Considerando a temática criminal e o caráter investigativo das ilustrações de Roberto, buscamos significado para essa reincidência da expressão em textos de Criminalística, isto é, a “área do conhecimento humano de caráter científico que estuda o crime, sua natureza e autoria” (SANTOS FILHO, 2005, p. 42). Nesse meio, a palavra “reconstituição” se refere a

[...] um tipo de exame de corpo de delito complementar, facultativo, destinado a verificar a viabilidade de um determinado fato, de interesse judiciário-penal, ter ocorrido efetivamente, ou não, de acordo com as afirmações oferecidas por testemunha(s), pelo(s) indiciado(s) e pela(s) vítima(s) (ZARZUELA, 1991, p. 178).

Atualmente, o responsável pela elaboração e aplicação desse exame é o perito criminal, profissão que no Brasil só foi regulamentada em 2009²⁸. Dentre as características técnicas que devem ser exercidas por ele, estão, além do estudo dos autos do inquérito e a recolha de depoimentos de indiciados, vítimas e testemunhas, o sequenciamento e a legendagem de fotografias das fases mais importantes do evento, como também a produção, se necessário, de desenhos esquemáticos ou desenhos em planta (ZARZUELA, 1991, p. 183-184).

Na imprensa internacional, localizamos “reconstituições” executadas por ilustradores desde a segunda metade do século XIX. George Purkess, editor do londrino *The Illustrated Police News* (1864-1938), “[...] o único jornal de seu tempo a se concentrar no crime e no sensacionalismo [...]” (STRATMANN, 2019, p. 8, tradução nossa)²⁹, costumava mandar seus artistas para a cena do crime, principalmente no caso de cobertura de assassinatos: “Eles rascunhavam em inquéritos, tribunais e julgamentos de magistrados, obtendo fotografias e

²⁸ Pela Lei 12.030 de 17/09/2009. Ver: BRASIL. Lei n. 12.030, de 17 de setembro de 2009. Dispõe sobre as perícias oficiais e dá outras providências, Brasília, DF, setembro 2009.

²⁹ No original: “[...] *the only illustrated paper of its day to concentrate on crime and the sensational* [...]”.

descrições verbais daqueles que não poderiam desenhar em vida” (STRATMANN, 2019, p. 27, tradução nossa)³⁰. Essa experiência *in loco* resultava em narrativas sequenciais ilustradas dos principais acontecimentos do crime em questão, mas sem a rigidez de uma reconstituição desenhada por um perito técnico.

Ao abordar o assassinato brutal de Phoebe Hogg e sua filha de um ano e meio por Mary Pearcey, amante de seu marido, o desenhista opta por representar a sequência dos acontecimentos como um sonho da criminoso na noite anterior à sua condenação à morte (fig. 19). A escritora britânica Linda Stratmann faz uma interessante descrição da obra:

As cenas de horror retratadas contra um fundo inteiramente preto contrastam estranhamente com o semblante pacífico da mulher adormecida, que possui, quando comparada a fotografias, razoável semelhança. É a carcereira cujo semblante expressa a pena e tristeza de uma vida tragicamente desperdiçada (STRATMANN, 2019, p. 44, tradução nossa).³¹



Figura 19: Autor desconhecido. *Mrs. Pearsey's dream the night before her execution.* 1891. The Illustrated Police News. Disponível em: <Dr Bob Nicholson no Twitter: “These dream sequences are a great example of how *illustrated* news was able to explore topics in ways that later photographic journalism couldn't (or wouldn't) emulate. Artists could depict — or, rather, imagine — scenes that no camera could capture.” / Twitter>. Acesso em 10 de dez. de 2022.

Em *Crítica [RJ]*, encontramos tanto “reconstituições” fotográficas como desenhadas. As fotográficas eram provavelmente capturadas por Moraes, o “fotógrafo oficial da

³⁰ No original: “They sketched at inquests, magistrates’ courts and trials, obtaining photographs and verbal descriptions of those they could not draw from life”.

³¹ No original: “The scenes of horror depicted against a stark black background contrast oddly with the peaceful face of the sleeping woman, which is, when compared with photographs, a reasonable likeness. It is the wardress whose face expresses the pity and sadness at the tragic waste of life”.

‘Caravana’³², e costumavam reproduzir momentos do caso criminal encenados (“reconstituídos”) pelas próprias vítimas.

Em uma matéria sobre um caso de violência doméstica, por exemplo, é narrado que a vítima, D. Alice Mattos, vai pessoalmente à redação do jornal relatar o crime. Em uma das fotografias publicadas (fig. 20), ela encena, com a ajuda de um jornalista, o instante em que um dos agressores tenta estrangulá-la e se defende, golpeando-o com um sapato na cabeça. Seu rosto sereno, a posição artificial de seus braços e a legenda da imagem deixam claro se tratar de uma “reconstituição” e não um flagra:



Figura 20: MORAES (atribuído). - O monstro tentou estrangular-me, mas eu dei-lhe com o sapato na cabeça, produzindo-lhe um “gallo”. 1929. *Crítica [RJ]*. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 18 de nov. de 2022.

Em outra fotografia presente na matéria (fig. 21), a vítima exhibe as feridas ensanguentadas em seu pescoço como prova do crime:

³² De acordo com a matéria “Caravana de Crítica a Impávida Patrulha, Prescrutadora de Segredos e Mysterios”, publicada em *Crítica [RJ]*, número 317, de 21/11/1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 18 de nov. de 2022.



Figura 21: MORAES (atribuído). - Está vendo como está o meu pescoço?. 1929. *Crítica [RJ]*. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 18 de nov. de 2022.

As “reconstituições” desenhadas, por sua vez, ficavam a cargo de Roberto, podendo ser executadas tanto *in loco* como a partir de referências fotográficas ou relatos orais na redação. A maneira como ele, artista formado pela Escola Nacional de Belas Artes, via o desenho era bastante diferente da visão de um perito técnico, responsável oficial pela execução de “reconstituições” de crimes. De acordo com Eudaldo Francisco dos Santos Filho,

Desenhar, para o Perito, pode ser considerado como um método científico de se conhecer e apropriar dos fatos, um instrumento de investigação, exploração e experimentação para subsidiar uma reflexão, conceituação e sua formulação de hipóteses (SANTOS FILHO, 2005, p. 44).

Se “para a Criminalística, no desenhar enquanto método, [...] não cabem a fantasia, a imaginação e, sim, a observação cuidadosa, o detalhamento e a atenção voltados para a realidade dos fatos e para a elaboração de hipóteses e teses” (SANTOS FILHO, 2005, p. 44), para Roberto pouco interessa o rigor técnico sem expressão artística. Suas “reconstituições” manifestavam sem qualquer pudor o traço, gosto e estilo pessoal do artista, chegando a incluir elementos gráficos nas cenas por razões puramente estéticas.

Ele não era o único a ostentar uma assinatura visual em “reconstituições” visuais de crimes na imprensa carioca do início do século XX. Manuel de Queirós, desenhista do *A Batalha*³³, “reconstituiu” diversas cenas de criminalidade urbana sem abrir mão da influência

³³ “Jornal carioca matutino fundado por Pedro Mota Lima em 20 de dezembro de 1929. Deixou de circular em 1940”, segundo verbete da Prof. Dra. Marieta de Moraes Ferreira para o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <BATALHA, A.pdf (fgv.br)>. Acesso em 18 de nov. de 2022.

que recebia da caricatura e outros tipos de desenho de humor. O caso representado na obra abaixo (fig. 22), por exemplo, é banalizado pelo próprio jornal com uma manchete que diz: “Mais um crime provocado por questões entre vizinhos: Por motivos futeis, um homem agride outro a tiros / Ficou ferido um popular alheio á questão” (A BATALHA, 02/02/1930). Apesar de a legenda da imagem registrar se tratar de uma “cena de sangue”, o que vemos é o momento anterior, em que um homem aperta o gatilho de uma discreta arma de fogo contra outro, que se vira ao atirador sutilmente surpreso:



Figura 22: QUEIRÓS, Manuel de. A cena de sangue de hontem, reconstituída por QUEIRÓS. *A Batalha*. 1930. Disponível em: <A Batalha (RJ) - 1929 a 1941 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 09 de nov. de 2022.

4.1. AS RECONSTITUIÇÕES E A HISTÓRIA DA ARTE

Ainda que o gênero dessas ilustrações de Roberto aparentemente tenha se fundamentado no conceito de “reconstituição” da Criminalística apresentado acima, é extremamente reducionista pensá-las somente a partir dessa área de estudo e dispensar contribuições vitais advindas dos campos da Iconografia e da História da Arte. Os poucos autores que se dedicaram a essa produção de *Crítica [RJ]*, a fim de apontar possíveis influências e referências, a analisaram comparativamente com obras de outros artistas, de variadas nacionalidades, períodos e estilos. É nesse contexto que Ruy Castro comenta que as “reconstituições” de Roberto eram “[...] de um mau gosto violento e propositado, tanto quanto se poderia dizer que Goya ou Hyeronimus [sic] Bosch eram de mau gosto” (CASTRO, 1992, p. 70).

Em sua biografia sobre o gravador espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Tzvetan Todorov comenta que, “por algumas rupturas decisivas com a tradição,

Goya anuncia o advento da arte moderna” (TODOROV, 2011, p. 12). Nesse sentido, talvez a principal ruptura tenha sido sua aproximação com o conceito de “grotesco” e conseqüente afastamento do de “belo” (SILVA, 2018, p. 136). Interessado pela condição humana, seus limites e contradições, Goya produziu uma série de gravuras chamada *Desastres da Guerra*, repleta de cenas violentas e repulsivas baseadas em episódios da Guerra da Independência Espanhola. Assim como Roberto, ele tem a oportunidade de visitar pessoalmente os locais onde as atrocidades transcorreram e une o que é testemunhado ao que pode ser imaginado:

Mas, apesar de todo o realismo da maior parte das imagens, e muito embora tenha sido o artista convidado pelo general Palafox “para ver e examinar as ruínas da guerra”, como escreve Goya a Real Academia de San Fernando, em 1808, o artista também imagina a cena destes “Desastres”: imagina para mostrar a perspectiva uma realidade cujo horror muita gente que o viveu não pôde vê-lo, e, se o viu, não poderia aceitá-lo, e, se o aceitou, não conseguiria comunicá-lo, para fazer aqui uma analogia com o “Tratado do não ser” de Górgi (SILVA, 2018, p. 140).

Em *Bárbaros!* (fig. 23), estampa número 38 da série, Goya denuncia a brutalidade das execuções em meio à guerra. Vemos dois soldados apontando suas armas contra um sujeito amarrado de costas em uma árvore. Três colegas presenciam o ato de covardia completamente inexpressivos, coniventes:



Figura 23: GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Bárbaros!* [estampa], 38. 1810-1814. Aguada polida, água-forte, ponta seca sobre papel pergaminho avulso, 155 x 208 cm. Museo del Prado. Disponível em: <Bárbaros! - Colección - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)>. Acesso em 22 de nov. de 2022.

O segundo artista referenciado por Castro, Hieronymus Bosch (c. 1450-1516), era tão interessado pela condição humana quanto o primeiro. Profundamente marcado pelo moralismo cristão da Idade Média tardia, Bosch pintou variadas alegorias religiosas e

passagens bíblicas. Ao se dedicar a representações do pecado e da loucura, frequentemente se apropriou da imagem de personagens populares marginalizados:

Em consonância com comportamentos contemporâneos relativos ao desvio social, Bosch associava pecado e loucura com prostitutas, condenados, bêbados e foliões, vagabundos, pedintes e charlatões viajantes, alcoviteiras, soldados comuns e pessoas pobres de todos os tipos (VANDENBROECK, 2016, p. 97, tradução nossa).³⁴

A atenção especial que Bosch dá a essa camada estigmatizada da população pode aproximar sua produção das “reconstituições” de Roberto, muitas vezes figuradas por pessoas pertencentes a este contexto social. Em *O mascate*³⁵ (fig. 24), vemos, contraditoriamente, “o único homem comum do bem, o único exemplo secular de moralidade” de sua obra (VANDENBROECK, 2016, p. 99-100): um vadio³⁶. Vestido em trapos, ele caminha com a ajuda de um cajado por uma pequena vila rural, sob os olhares suspeitos de vizinhos e animais locais:



Figura 24: BOSCH, Hieronymus. *De maskramer*. c. 1500. Óleo sobre painel, 710 x 640 x 700 cm. Museum Boijmans Van Beuningen. Disponível em: <The Pedlar - Jheronimus Bosch — Google Arts & Culture>. Acesso em 11 de nov. de 2022.

J. Teixeira Coelho Netto, ainda no catálogo da exposição *Roberto Rodrigues: 1906-1929* (1993), traz outra perspectiva para as “reconstituições” de Roberto Rodrigues. Para ele, trata-se de “[...] desenhos pesadamente expressionistas, brutalistas, murais de Orozco miniaturizados dotados da força narrativa exigida pela finalidade a que se destinavam

³⁴ No original: “*In line with contemporary attitudes towards social deviation, Bosch associated sin and folly with whores, convicts, drunkards and revellers, vagabonds, beggars and travelling mountebanks, procuresses, common soldiers and poor people of all sorts*”.

³⁵ Tradução livre de “The pedlar”, título da obra em inglês.

³⁶ O paradoxo de associar a pobreza à perversão e simultaneamente exaltar a figura do miserável também está presente na produção visual de Roberto. No subcapítulo “4.3.1. Os milagres do Profeta da Gávea”, nos dedicaremos a um estudo de caso da sua produção em que o protagonista marginalizado da matéria criminal é admirado e defendido não só pelo ilustrador como por toda a linha editorial do jornal *Crítica [RJ]*.

mas avançando além desse ponto comercial” (COELHO NETTO, 1993, p. 19). Os dois movimentos artísticos citados, o expressionismo e o brutalismo, surgem como manifestações do espírito moderno na arte, que também alcança e instiga Roberto, profundamente impactado com a vida urbana e sua crescente taxa de criminalidade.

Também nesse trecho, Coelho Netto faz referência aos afrescos pintados entre as décadas de 1920 e 1930 pelo pintor-ideólogo José Clemente Orozco (1883-1949), em memória às lutas revolucionárias no México. Suas composições eram caóticas e abarrotadas de personagens, como observamos em *Gods of the Modern World* (“Deuses do Mundo Moderno”, em tradução livre), trecho do mural *The Epic of American Civilization* (“O Épico da Civilização Americana”, em tradução livre), que escancara a pulsão de morte presente em uma das instituições mais respeitadas do Ocidente: a Academia (fig. 25):



Figura 25: OROZCO, José Clemente. *Gods of the Modern World*, do mural *The Epic of American Civilization*. 1932-1934. Afresco, 305 x 302 cm. Baker-Berry Library, Dartmouth College. Disponível em: <Panel 17. Gods of the Modern World - The Epic of American Civilization, 1932 - 1934 - Jose Clemente Orozco - WikiArt.org>. Acesso em 11 de nov. de 2022.

Devemos nos perguntar: o que as gravuras de Goya, as pinturas de Bosch e os murais de Orozco, citados como possíveis referências para as “reconstituições” de Roberto, têm em comum? Acreditamos que eles compartilham de um desejo por uma representação crítica daqueles que ocupam os lugares de poder e daqueles que resistem às suas margens, se opondo assim à suposta neutralidade das ilustrações realizadas no contexto da Criminalística. Muito mais do que mero auxílio para solucionar um crime, essas imagens questionam o olhar frio e estéril que é convencionalmente direcionado à violência cotidiana. Agora, devemos nos preocupar em perguntar para as próprias obras de Roberto (e não seus antecedentes) suas crenças, seus questionamentos e, principalmente, seus *desejos*.

4.2. O CRIME ILUSTRADO E OS ESTEREÓTIPOS DE MARGINALIDADE

O acadêmico estadunidense W. J. T. Mitchell, a princípio interessado em entender o que as imagens *são*, propõe, no artigo *What Do Pictures “Really” Want?* (“O Que as Imagens ‘Realmente’ Querem?”), em tradução livre), perguntar o que elas *desejam*. Se a pergunta soa, à primeira vista, uma tentativa de converter meros objetos inanimados em sujeitos capazes de emitir opiniões, Mitchell contesta dizendo que as imagens sempre foram vistas e julgadas como gente:

Imagens são coisas que têm sido marcadas com todo o estigma da humanidade: elas exibem corpos físicos e virtuais; elas se comunicam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente. Elas apresentam, não só uma superfície, mas um rosto que encara o espectador (MITCHELL, 1996, p. 72, tradução nossa).³⁷

Entendemos, portanto, que, assim como as pessoas, as imagens podem tanto difundir discursos de ódio e estereótipos como se manifestar contra eles. Nesse sentido, quando olhamos para as “reconstituições” de Roberto Rodrigues, que rosto nos encara de volta?

Não há uma resposta simples para essa pergunta. No Brasil, a produção e veiculação de imagens do crime são, historicamente, a produção e veiculação de preconceitos contra grupos marginalizados da população. Como comentado no primeiro capítulo, a Antropologia Criminal nasce em meio às teorias científicas segundo as quais existiria uma “predisposição fisiológica” para tornar-se criminoso, que envolvia gênero, classe social, raça, entre outros marcadores identitários. Assim, as ilustrações de crime publicadas na imprensa foram responsáveis pela consolidação de diversos estereótipos, repetidos sistematicamente.

As ilustrações de *Crítica [RJ]* não estavam fora desse regime de estigmatização. Entretanto, indo na contramão das generalizações e suposições que condenamos, selecionamos três casos criminais em meio ao vasto acervo disponível do jornal. Neles, os personagens representados são, de alguma forma, explorados a partir de sua condição de louco, estrangeiro e/ou mulher, perfis associados desde a metade do século XIX às chamadas “classes perigosas”. O termo havia se popularizado no Brasil com a definição publicada pelo psiquiatra austríaco Bénédict Augustin Morel em seu livro *Tratado das degenerescências* (1857):

[...] no seio desta sociedade tão civilizada existem ‘verdadeiras variedades’ [...] que não possuem nem a inteligência do dever, nem o sentimento da moralidade dos atos, e cujo espírito não é suscetível de ser esclarecido ou mesmo consolado por qualquer

³⁷ No original: “*Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a face that faces the beholder*”.

ideia de ordem religiosa. Qualquer uma destas variedades foram designadas sob o justo título de **classes perigosas** [...] constituindo para a sociedade um estado de perigo permanente (MOREL, 1857, p. 55 *apud* COIMBRA, 2001, p. 88, grifos da autora).

Sendo assim, a seguir analisaremos com atenção o que nos é comunicado, literal e figurativamente, nas reportagens da *Caravana* a respeito do “perigo permanente” em que viviam os cariocas.

4.2.1. OS MILAGRES DO PROFETA DA GÁVEA

Em 27 de setembro de 1929, a última página do matutino *Crítica [RJ]* anuncia: “Está no Rio o Peregrino Mexicano Que se Diz Enviado de Deus”. A matéria apresenta a história do mexicano Laureano Ojeda, também conhecido como Enoch, que após longa peregrinação chegou em terras brasileiras e havia, por volta de um mês, se instalado em uma barraca na Praia da Gávea. Relatos de que o homem realizava milagres teriam chegado aos ouvidos dos jornalistas da *Caravana*, que foram até seu acampamento apurar.

O texto classifica como *mysticos* as “[...] criaturas [...] iluminadas, que trazem consigo o dom divinatório do milagre [sic]” e critica a ciência, que “[...] aplicando um nome cruel a todas as coisas, no mundo real, chama-os de loucos moraes [sic]” (CRÍTICA, 1929, p. 8). Antônio Conselheiro, famoso líder religioso que reuniu milhares de fiéis em Canudos no final do século XIX, é evocado pelo autor como uma dessas figuras místicas estigmatizadas pela ciência. De fato, o médico psiquiatra Nina Rodrigues publicaria em 1939, no livro *As coletividades anormais*, o texto *A loucura epidêmica de Canudos: Antônio Conselheiro e os jagunços*, onde, a partir da narrativa da vida de Conselheiro e da aplicação da categoria racial de *jagunço* aos seus seguidores, apresenta a Revolta de Canudos como um caso de *loucura epidêmica*³⁸.

A ilustração que acompanha a matéria (fig. 26) é uma “reconstituição” de Roberto do momento em que o profeta, em vestes simples e sandálias, ergue a mão sobre a cabeça de um homem careca, curvado com o apoio de uma bengala. Com a outra mão, ele toca o topo da cabeça de uma das mulheres agachadas sob seus pés:

³⁸ Ver: RODRIGUES, Nina. A loucura epidêmica de Canudos: Antonio Conselheiro e os jagunços. *Rev. latinoam. de Psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 145-157, abril-jun 2000.

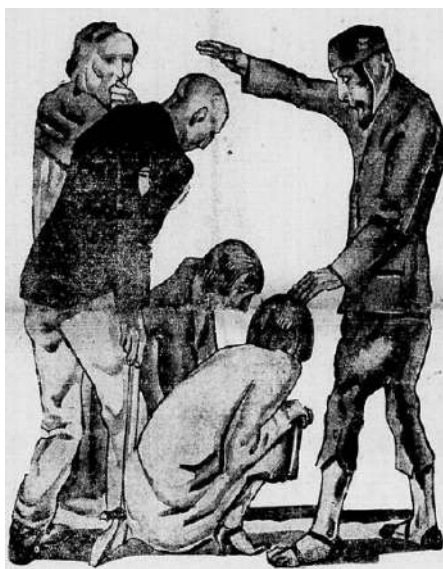


Figura 26: RODRIGUES, Roberto. Enoch, com suas mãos miraculosas, vae dando saude aos enfermos. Reconstituição de Roberto Rodrigues, junto a cabana do propheta na Praia da Gavea. *Critica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Critica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 27 de jul. de 2022.

O poeta, tipógrafo e pintor inglês William Blake (1757-1827), citado como possível referência para Roberto (COELHO NETTO, 1993, p. 11), produziu uma série de obras com temática bíblica em vida. Na tela *Christ Giving Sight to Bartimaeus* (“Cristo Dando Visão a Bartimeu”, em tradução livre), ele retrata a passagem em que Jesus Cristo, ao chegar a Jericó, realiza um milagre curando o cego Bartimeu (Marcos 10:46-52). Jesus, à esquerda, tem o braço esticado e Bartimeu aproxima-se para ajoelhar-se perante ele (fig. 27), em representação semelhante à “reconstituição” de Roberto Rodrigues acima:



Figura 27: BLAKE, William. *Christ Giving Sight to Bartimaeus*. 1799-1800. Têmpera, caneta e tinta preta sobre tela, 26 x 38,1 cm. Yale Center for British Art. Disponível em: <Christ Giving Sight to Bartimaeus - William Blake, 1757–1827, British — Google Arts & Culture>. Acesso em 28 de nov. de 2022.

Sua presença na capital incomodava vizinhos e autoridades locais, já que seu estilo de vida poderia ser enquadrado como crime de vadiagem segundo o Decreto nº 847 do Código

Penal, promulgado em 11 de outubro de 1890. De acordo com o capítulo XIII intitulado *Dos vadios e capoeiras*, artigo 399:

Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes: Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias (Brasil, 1890).

É descrito em uma matéria para a primeira página da edição de 02 de outubro de 1929 que dois choferes raptaram o profeta e o levaram até os prostíbulos do Mangue, para que quebrasse seu voto de castidade, e ao restaurante *Gallo* para que infringisse sua dieta vegetariana. O jornalista conta ainda que, quando localizados pela polícia, os raptadores foram dispensados e Ojeda encaminhado para o Hospital Nacional de Alienados.

Dessa vez, ao lado da matéria é veiculada uma fotografia de seu rosto (fig. 28), com um olhar pacífico e sonhador que desvia da câmera. É mencionado, entretanto, que sua aparência na imagem teria sido drasticamente alterada pelos policiais que o apreenderam:

Ojeda, não tinha aquellas barbas judaicas, negras e espessas, a emoldurar-lhe o semblante, de uma serenidade bella e resignada, ornamentando-o com uma impressiva e singular semelhança nazarena. A tesoura e a navalha policiaes roubaram-lhe, brutalmente, a esthetica biblica da fisionomia. Cortaram-lhe os cabellos e toda a barba, que se lhe desdobrava, encaracolada, sobre o peito, fôra sacrificada e a navalha de um figaro profano, mais impiedosa, completara o trabalho de uma maneira feroz (CRÍTICA, 1929, p. 14)

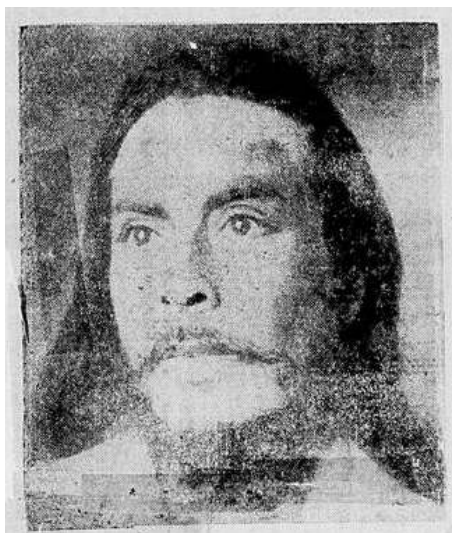


Figura 28: MORAES (atribuído). Retrato de Laureano Ojeda. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 27 de nov. de 2022.

O interesse em continuar com entrevistas e investigações a respeito do profeta da Gávea fez com que a *Caravana* enviasse um de seus jornalistas, Fernando Costa, para o

interior do hospital onde ele estava detido. Para isso, redatores o escoltaram de carro ao local, interpretando irmãos preocupados com o comportamento de Costa, que teria enlouquecido subitamente. A *Caravana* prospera, garantindo internação para o infiltrado, mesmo sem uma guia da polícia, “[...] formalidade [...] exigida pela direção do hospital” (CRÍTICA, 08/10/1929, p. 1).

Após três dias na instituição, Costa foge e escreve uma série de matérias não só sobre o profeta como sobre as condutas terapêuticas e profissionais do Hospital Nacional de Alienados, sendo publicado em edições seguintes de *Crítica [RJ]*. O jornalista critica a violência e arbitrariedade com que os pacientes são tratados, de certa forma antecedendo o *Experimento de Rosenham*, realizado 43 anos depois³⁹.

Na matéria publicada em 08 de outubro de 1929, é relatado que Ojeda fora chamado por um enfermeiro para acalmar um paciente em surto. O profeta o teria olhado fixamente e dito “com doçura”: “Paz, amigo! Paz em nome de Deus! Acalma tua exaltação! Em nome de Deus eu te ordeno que acalmes!” (CRÍTICA, 08/10/1929, p. 2). Nisso, sua fúria e excitação teriam cessado, e Ojeda pediria que lhe tirassem a camisa de forças que o continha. Duas edições do jornal depois, a cena descrita por Costa é “reconstituída” por Roberto; este, porém, retrata não um paciente, mas dois, que vestem o mesmo uniforme simples do profeta, à esquerda, com os cabelos e barbas cortados e mãos em posição de oração (fig. 29):



³⁹ Em 1972, o psicólogo estadunidense David Rosenham realizou um estudo conhecido como *Experimento de Rosenham*, onde “[...] ele e sete outras pessoas saudáveis se apresentaram a uma dúzia de hospitais psiquiátricos, alegando ouvir vozes proferindo palavras estranhas como ‘baque’ ou ‘oco’ - um sintoma nunca descrito antes na literatura clínica” (ABBOTT, 2019, p. 314, tradução nossa). Todos os participantes são admitidos nas instituições e, mesmo deixando de performar loucura, costumam a ter permissão para deixá-las. O experimento conclui que os hospitais psiquiátricos não conseguem diferenciar pessoas saudáveis de pessoas com doenças mentais, resultando no artigo intitulado “On being sane in insane places” (“Sobre estar são em lugares insanos”, em tradução livre), escrito por Rosenham e publicado em 1973 pela revista científica *Science*. Ver: ABBOTT, Alison. Sorrows of psychiatry: Alison Abbott probes a history on the fraught nexus of mental illness and biology. *Nature*, Londres, v. 568, p. 314-315, abril 2019.

Figura 29: RODRIGUES, Roberto. ROBERTO RODRIGUES reconstitue uma das mais emocionantes cenas observadas pelo nosso reporter, no hospício: Enoch, o Profeta da Gavea, serenando os ataques dos loucos. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 24 de jul. de 2022.

As ilustrações veiculadas em *Crítica [RJ]* comunicam ao leitor a inofensividade de Laureano Ojeda, um homem santo falsamente acusado de loucura. Efetivamente, o jornal participa ativamente de pedidos por sua soltura e repatriação pelo México: pelo menos até o caso ser ofuscado por novos e emocionantes furos de reportagem.

4.2.2. A DECAPITAÇÃO DE FLORINDA MARTINEZ

Em 23 de outubro de 1929, a primeira página de *Crítica [RJ]* é publicada com uma manchete dramática acima do cabeçalho: “Degollou a filha no seio da floresta!” (CRÍTICA, 23/10/1929, p. 1). Abaixo do título extremamente descritivo da matéria, “A menina completamente despida e a sua cabeça lançada a vinte metros do corpo”, há uma enorme ilustração de Roberto Rodrigues “reconstituindo” a cena encontrada em uma floresta paraguaia (fig. 30). Vemos a cabeça degolada e ensanguentada de uma jovem:



Figura 30: RODRIGUES, Roberto. A cabeça da encantadora Florinda, segundo a visão artística de Roberto Rodrigues. É em torno da morte horrível dessa flôr de quatorze anos, cujo corpo, tão branco e tão perfeito, foi encontrado, completamente nú, e a vinte metros da cabeça, que CRITICA, em dias sucessivos, desenvolverá uma das mais sensacionaes reportagens desses ultimos tempos, desvendando este e outros crimes hediondos da autoria de Martinez. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 24 de jul. de 2022.

A matéria conta que a notícia chegou até os jornalistas através de um pedido de informações das autoridades paraguaias à polícia brasileira: Antonio Martinez, espanhol responsável por crimes internacionais, estaria preso em Assumpção pela decapitação da

própria filha de catorze anos, Florinda Martinez. Quando ainda estava no Rio de Janeiro com suas irmãs, Pabla e Ramona, a menina teria fugido de casa por desconfiar de que o pai iria abusá-la sexualmente. É narrado então que Martinez resolve vingar-se, levando-a para Santiago, no Paraguai, para ser assassinada, alegando interná-la em um colégio em Buenos Aires.

Enquanto Florinda está morta e Ramona desaparecida, a terceira irmã, Pabla, é entrevistada pela *Caravana*, expondo em detalhes os abusos que sofreu durante a infância e adolescência. Ela comenta que, durante sua morada no Mato Grosso, havia sido pressionada a vender-se a um fazendeiro rico de Campo Grande: “Um dia eu cedi. Sacrifiquei a minha alma, não sei se por amor ou medo de meu pae [sic]” (CRÍTICA, 25/10/1929, p. 8). Com “sacrificar a alma”, Pabla parece se referir ao estigma que a assombraria ao perder a virgindade antes do casamento:

Mulheres solteiras que se deixassem desvirginar perdiam o direito a qualquer consideração e, no caso de uma relação ilegítima, não se sentiam os homens responsabilizados, devendo as mulheres arcarem com o peso das consequências do “erro” (SOIHET, 2013, p. 390).

Pelo fato de o corpo de Florinda ter sido encontrado completamente nu, especulava-se a possibilidade de ter sido um crime duplamente qualificado, ou seja, de estupro seguido de assassinato. Segundo o jornal, testemunhas que viram Antonio e Florinda adentrando a floresta descreveram “a menina trajando um saiote curto, levava no peito uma flôr vistosa, que certamente o pae colhera nos caminhos [sic]” e, quando encontraram a vítima, “não havia um só vestigio das suas vestes. No entanto, ao lado do corpo, sobre o sólo, estava abandonada a mesma flôr vistosa, que a pequena levava no peito, quando fôra vista entrar na matta [sic]” (CRÍTICA, 26/10/1929, p. 1). O destaque dado à suposta flor que Florinda carregava parece remeter à tradição iconográfica de representação desse elemento como atributo de fragilidade e pureza⁴⁰. O abandono da flor poderia, portanto, significar o abandono desses valores.

Uma das “reconstituições” de Roberto exibe o cadáver de Florinda decapitado e nu sobre a grama (fig. 31). A ausência de um rosto intensifica a objetificação do corpo: ele não pode ver, pode apenas ser visto. A vegetação rasteira, desenhada mais longa e espessa na altura dos seios e da genitália, provoca o olhar do espectador, limitando seu alcance à imagem e instigando-o a completá-la com sua imaginação:

⁴⁰ “Desde as mais remotas origens que as primeiras civilizações desenvolvidas junto aos grandes rios utilizam o simbolismo floral para exprimir conceitos abstractos inerentes à própria essência da flor como beleza, fragilidade, brevidade, perfeição e renovação” (QUIÑONES, 1995, p. 21 *apud* CASIMIRO, 2009, p. 152).



Figura 31: RODRIGUES, Roberto. Sem título. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 30 de nov. de 2022.

O retrato de Florinda, apesar de retomar a longa tradição de nus reclinados na História da Arte ocidental, é bastante diferente de *Olympia* (fig. 32), pintado por Édouard Manet em 1863 e um dos principais representantes do gênero. A modelo é, dessa vez, uma prostituta e as flores oferecidas por sua criada à direita nada têm a ver com pureza. O olhar que direcionamos a ela é rebatido à mesma altura, desafiador:



Figura 32: MANET, Édouard. *Olympia*. 1863. Óleo sobre tela, 130 x 190 cm. Musée D’Orsay. Disponível em: <Olympia - Edouard Manet — Google Arts & Culture>. Acesso em 30 de nov. de 2022.

Ao tratar da representação de Antonio Martinez, o assassino, pelo jornal, torna-se importante enfatizar sua condição de estrangeiro no Brasil. A mão de obra europeia, que se instalava no país desde o final do século XIX, vinha acompanhada de novas tendências políticas, como o anarquismo, que se tornaram motivo de grande preocupação para os governantes. Para conter a difusão desses ideais e possíveis revoltas populares, o Congresso Nacional promulga, em 1907, o decreto n. 1641, mais conhecido como Lei Adolpho Gordo ou apenas Lei Gordo, oficializando a expulsão de estrangeiros “[...] que, por qualquer motivo, comprometer a segurança nacional ou a tranquilidade publica [...]” (Brasil, 1907). Enquanto em São Paulo os principais atingidos por essa lei foram os italianos, “[...] no Rio de Janeiro, o

anarquismo se propagaria por grupos de brasileiros, portugueses e espanhóis” (BENEVIDES, 2016, p. 26).

Dessa forma, o caso de Martinez, um fugitivo espanhol, serviria de exemplo para os estereótipos contra estrangeiros dessas nacionalidades. De fato, *Crítica [RJ]* o descreve para a sociedade carioca como um homem extremamente perigoso e subversivo, movido pela própria ganância. Nas “reconstituições” de Roberto, ele aparecia com o cabelo penteado e vestido com elegância; suas expressões faciais, entretanto, indicavam tristeza e desgosto enquanto praticava os atos de violência contra a filha. Na imagem abaixo, ele ergue a cabeça sangrenta de Florinda como um troféu (fig. 33):



Figura 33: RODRIGUES, Roberto. O horrível degollamento de Florinda ,esse atentado quasi incrível contra a graça e a beleza de uma menina linda, inspirou quatro impressionantes reconstituições a Roberto Rodrigues. A ultima é justamente essa que a gravura acima reproduz. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 24 de jul. de 2022.

4.2.3. OS FEITIÇOS DA BRUXA DE ITINGA

Em uma reportagem publicada em 1º de novembro de 1929, *Crítica [RJ]* narra a excursão de trem de seus jornalistas a Itinga, “[...] velha localidade campesina do E. do Rio” (CRÍTICA, 01/11/1929, p. 8), que hoje corresponde ao bairro do Éden, no município de São João de Meriti, na Baixada Fluminense. O caso de Violante Belloni Pires, acusada de feitiçaria, investigado pela *Caravana*, parece estar envolvido, inclusive, com a mudança de nome do local para o do paraíso bíblico:

Os mais idosos costumam lembrar suas infâncias “atemorizadas” pela ação de uma bruxa que perambulava pelas imediações no início da década de 1930. Nessa época, o bairro chamava-se Itinga (“águas claras”) e a lenda foi criada pela empresa de loteamento para chamar a atenção. Com o tempo acrescentou-se à história o

detalhe de que a personagem se escondia na estação, então abandonada (ROCHA, 2004, p. 52).

Violante não era a única praticante de “bruxaria” na região: os moradores locais, quando abordados pelos jornalistas, disseram que “[...] em todos os districtos do municipio de Nova Iguassu’ eram communs os ‘moambeiros’ [sic]” (CRÍTICA, 01/11/1929, p. 8). Além de gíria usual para “contrabando”, de acordo com o Dicionário da Umbanda, organizado por Altair Pinto, a palavra *muamba* ou *moamba* também significa “Feitiço. Despacho. Trabalhos para fazer mal a alguém” (PINTO, 2007, p. 128) e é muito utilizada no contexto de cultos de origem afro-brasileira. Assim, podemos supor que a “bruxa” era mais associada às religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, do que ao paganismo da mitologia greco-romana.

O cenário do Rio de Janeiro do início do século XX não era favorável para a prática de nenhuma dessas crenças: terreiros e casas de lideranças religiosas estavam sendo constantemente invadidos e violados pela polícia, intolerantes e jornalistas. Ao mesmo tempo que a Constituição de 1890 garantia a liberdade religiosa,

[...] o Artigo 157º do Código Penal de 1890 condenava a prática do espiritismo, da feitiçaria, magia, curandeirismo, este último considerado prática ilegal de medicina, bem como a adivinhação, com destaque para a cartomancia, extremamente difundida entre as classes mais altas brasileiras (DIAS, 2019, p. 43).

Recepcionados pela Bruxa de Itinga em sua casa, os jornalistas dedicam longos trechos da matéria descrevendo sua aparência, como “[...] velha e mirrada, andrajosa e de vez sumida, em consecuencia de pertinaz laryngite, que nos parece incuravel [sic]” (CRÍTICA, 01/11/1929, p. 8) e “[...] que não atraíçôa [...] siquer o mais leve traço da natural e instructiva amabilidade feminina [...] [sic]” (CRÍTICA, 02/11/1929, p. 8). Em uma fotografia veiculada no jornal, confirmamos se tratar de uma mulher de origem humilde e idade mais avançada (fig. 34):



Figura 34: MORAES (atribuído). A feiticeira de Itinga. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 01 de dez. de 2022.

A “reconstituição” de Roberto está intimamente relacionada a um ritual relatado por Violante, em que, após entoar um “comando cabalístico”, forma-se uma densa nuvem de fumo. Da fumaça, surge um bode preto que serve de montaria para a bruxa. Na ilustração, a vemos vestida com uma longa capa preta esvoaçante e descalça, guiando a besta pelos chifres, na companhia de uma pequena criatura não identificada acocorada na cabeça do animal (fig. 35):



Figura 35: RODRIGUES, Roberto. ROBERTO RODRIGUES TRAÇOU ESTA EXTRAORDINARIA CREAÇÃO, DE UM FORTE CARACTER FANTASTICO E QUE FIGURA A BRUXA HEDIONDA EM DISPARADA TRAGICA, CVALGANDO O BODE INFERNAL. *Crítica [RJ]*. 1929. Disponível em: <Crítica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 24 de jul. de 2022.

As representações de Roberto sobre o caso parecem intimamente relacionadas às famosas pinturas de *brujas* e *aquejarres* de Goya. A presença significativa de bodes nessas obras do artista espanhol pode ser explicada pelo fato de *aquejarre*, como eram conhecidas as juntas de bruxas na região da Espanha, ser a maneira castelhana de escrever a palavra vasca *akelarre*, que significa literalmente “prado de bode” (HENNINGSEN, 2012, p. 57). Também

era “ [...] comum, na iconografia medieval, o demônio ser representado como uma figura chifruda, de barba pontiaguda, cascos animais e cauda bifurcada, pelo que a cabra e o bode se encontram também associados à invocação do diabo e às artes da feitiçaria” (VARANDAS, 2006, p. 101).

As bruxas, por serem agentes do mal, eram representadas como anciãs, considerando que, a partir do romantismo, “o corpo feminino envelhecido, sem fertilidade e sem desejo sexual se convertia em algo maligno e contaminante” (CRUXEN, s/d, s/p). Em *El Aquelarre* (fig. 36) de Goya como na “reconstituição” de Roberto, as mulheres têm feições envelhecidas e brutas, praticamente masculinizadas:



Figura 36: GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El Aquelarre* [Assuntos de brujas para la Alameda de Osuna]. 1797-1798. Óleo sobre tela, 43 x 30 cm. Fundación Lázaro Galdiano. Disponível em: <El Aquelarre - Fundación Goya en Aragón (fundaciongoyanaragon.es)>. Acesso em 01 de dez. de 2022.

A cena de sacrifício infantil representada na tela acima também é temática para outra ilustração de Roberto. O ato de violência contra bebês e crianças era associado a essas personagens porque

A bruxa inverte por completo a lógica das virtudes universais impostas às mulheres da procriação e criação de filhos. Com isso, a bruxa tornava-se uma criatura hedionda, antinatural, que se empenhava em provocar abortos, roubar crianças de seus berços, matá-las e devorá-las (CRUXEN, s/d, s/p).

A *Caravana* diz receber informações de moradores locais a respeito de rituais envolvendo a ingestão de corações de crianças mortas, cozidos e “[...] temperados de succo

de ervas bizarras e intragaveis ao paladar de outra qualquer pessoa [sic]” (CRÍTICA, 08/11/1929, p. 8). Na ilustração abaixo (fig. 37), Violante aparece representada à esquerda, com um longo manto preto e segurando pelas pernas o cadáver de um bebê com uma ferida sangrando no peito, diante de seu pequeno caixão. Ela leva a mão à boca, como se devorasse o coração de sua vítima. À sua volta, vemos outras mulheres participantes do sabá, com expressões e gestos que transitam entre a melancolia e a tormenta:



Figura 37: RODRIGUES, Roberto. A TORVA pythonisa de Itinga vive agitando todos os mysterios, deshumanos, sangrentos e absurdos, do culto a que se dedicou, no sombrio recolhimento em que vive. Entre as suas praticas, a mais tormentosa aos sentimentos de respeito aos mortos, é aquella em que Violante, carniceira gigantesca, viola pequeninos cadaveres de creanças, arranca-lhes os corações e devora-os. Crítica [RJ]. 1929. Disponível em: <Critica (RJ) - 1928 a 1930 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 24 de jul. de 2022.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que seja necessário frisar que, apesar de a presente pesquisa ser apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso para meu bacharelado em História da Arte, ela não teria sido possível com uma bibliografia restrita a essa área. Contribuições advindas tanto de campos análogos como a Linguística, a Literatura e a própria História, quanto de campos tão díspares quanto a Criminalística, foram imprescindíveis para a análise de um objeto de estudo tão particular e inexplorado. Destacamos a importância de recorrer às fontes primárias, como as próprias páginas de *Crítica [RJ]* disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de onde obtivemos as reproduções das obras de Roberto analisadas e as citações fundamentais para o desenvolvimento do nosso argumento. Além disso, gostaríamos de ter tido acesso aos originais das imagens selecionadas, ainda não localizadas em acervos e coleções particulares ou de instituições culturais.⁴¹

No primeiro capítulo, buscamos inserir as “reconstituições visuais de crime” ilustradas por Roberto Rodrigues como parte de uma longa tradição de imagens de relatos criminais que remontam principalmente à França e à Inglaterra modernas. Opúsculos como os *canards* franceses e os *penny dreadfuls* ingleses uniam narrativas de crimes reais e ficcionais em formas de entretenimento ilustrado popular e barato. Observamos então que as gravuras presentes nessas publicações se voltavam às cenas do crime, se preocupando em “reconstituir” visualmente momentos cruciais do assassinato, roubo ou estupro descrito literariamente.

Entendemos que, com o surgimento da categoria de *fait divers*, ou seja, de um espaço reservado aos “fatos excepcionais e insignificantes” (BARTHES, 2013, p. 1) nas maiores revistas e jornais europeus em meados do século XIX, os relatos criminais atingiram um público muito mais amplo. Os personagens dessas narrativas recebiam cada vez mais destaque e os autores passaram a relacionar diretamente as características dos seus *dramatis personae*, “espécies de essências emocionais encarregadas de vivificar o estereótipo” (BARTHES, 2013, p. 2), com os crimes que cometiam ou eram vítimas. Assim, com a popularização vertiginosa do tema, não tardaram a aparecer periódicos especializados em crimes repletos de imagens violentas, não só pela brutalidade dos atos ilustrados, mas pela maneira muitas vezes tosca e caricatural com que retratam seus protagonistas.

⁴¹ Futuramente, pretendemos buscar os originais no Museu Nacional de Belas Artes, na Casa Roberto Marinho e no Instituto Sergio Rodrigues, instituições já identificadas como possuidoras de obras de autoria de Roberto Rodrigues.

É a partir desse momento que podemos visualizar melhor o papel dos estereótipos dentro dos relatos criminais, um dos focos deste trabalho. Comentamos sobre como, no Brasil, as teorias científicas da Antropologia Criminal ditavam como deveria ser a aparência e o comportamento dos criminosos, incentivando a perseguição e prisão de negros, pobres, imigrantes, prostitutas, entre outros grupos marginalizados. Foi destacado que esse tipo de pensamento era largamente difundido na imprensa carioca através dos textos e ilustrações publicados, bastante admirados pelo público moderno.

No segundo capítulo, nos dedicamos a um estudo de caso de *Crítica [RJ]*, jornal responsável por veicular as ilustrações de crime de Roberto Rodrigues, nosso objeto de estudo. O matutino é apresentado como sucessor de *A Manhã*, periódico carioca também dirigido por Mário Rodrigues, jornalista pernambucano e pai de Roberto. Procuramos desenvolver a possibilidade de *Crítica [RJ]* ser inspirado por *Crítica [BA]*, vespertino homônimo argentino fundado por Natalio Botana em 1913, tanto no conteúdo focado em política e relatos criminais, quanto em seu projeto gráfico inovador e modernista. Para tal, comparamos suas capas, a tipografia dos títulos e a presença do caricaturista paraguaio Andrés Guevara em ambas as redações, além de confirmarmos a partir de registros jornalísticos o coleguismo entre Mário e Botana.

Em seguida, apresentamos o corpo de desenhistas de *Crítica [RJ]* a partir de seus três principais artistas (Guevara, Figueroa e o próprio Roberto Rodrigues), comparando suas obras e a inserção no meio artístico e jornalístico do Rio de Janeiro. Guevara e Figueroa, ambos estrangeiros que se instalaram no Brasil em busca de emprego, em geral produziam *portrait-charges* estilizados de políticos famosos para estampar as capas, enquanto Roberto, brasileiro e filho do patrão, ilustrava as notícias assustadoras da seção criminal. Comentamos também que as investigações para esse conteúdo do jornal em particular eram realizadas por um grupo de jornalistas conhecido como *Caravana*, do qual Roberto fazia parte não só como desenhista, mas também dividindo o controle dos repórteres com Carlos Leite, o diretor da seção.

No terceiro capítulo, abordamos mais diretamente as ilustrações aqui tratadas como “reconstituições visuais de crime”. Atribuímos a expressão “reconstituição”, amplamente utilizada nas legendas dessas obras, ao conceito de “reconstituição”, advindo do campo da Criminalística. Dessa forma, questionamos as diferenças e semelhanças entre os desenhos realizados por um artista, como Roberto, e por peritos técnicos, os responsáveis oficiais pela aplicação desse exame de corpo de delito complementar.

Por outro lado, também buscamos relacionar as obras com o campo da História da Arte, através de associações com outros artistas realizadas por autores como Ruy Castro e J. Teixeira Coelho Netto. Para isso, comparamos a abordagem pictórica de Roberto com três obras: a gravura *Bárbaros!*, de Goya; a pintura *O Mascate*, de Bosch; e *Deuses do Mundo Moderno*, trecho do mural *O Épico da Civilização Americana* de Orozco. Percebemos, finalmente, que esses artistas, citados como possíveis referências para Roberto, compartilham o interesse de representar criticamente as autoridades e a população marginalizada, posicionando-se assertivamente diante das violências cotidianas que observam.

A partir da pergunta “O Que as Imagens ‘Realmente’ Querem?”, feita pelo acadêmico estadunidense W. T. J. Mitchell em um artigo homônimo publicado em 1996, nos voltamos às obras e questionamos seu papel na produção e veiculação de estereótipos. Foram selecionados três casos criminais abordados por Roberto em *Crítica [RJ]* com personagens pertencentes às chamadas “classes perigosas”, termo preconceituoso definido pelo psiquiatra austríaco Bénédict Augustin Morel em 1857 e popularmente utilizado no Brasil para designar os grupos responsáveis pelo “perigo permanente” em que vivia a sociedade moderna.

O primeiro caso que trouxemos à análise trata da criminalização do mexicano Laureano Ojeda, reconhecido no Rio de Janeiro pela suposta realização de milagres. Constatamos que, ao mesmo tempo que o chamado “Profeta da Gávea” se enquadrava no conceito do crime de vadiagem descrito pelo Código Penal da época e fora internado à força como louco no Hospital Nacional de Alienados, *Crítica [RJ]* defendia publicamente sua inocência e santidade. As “reconstituições” de Roberto o retratavam com os atributos utilizados há séculos para indicar profetas e divindades, como a mão estendida sobre a cabeça do fiel ajoelhado ou mãos em oração e semblante sereno diante de situações de perigo. Assim, entendemos que, em vez de reforçar o estereótipo de louco muitas vezes atribuído a personagens como este, o jornal buscou visual e literariamente contestá-lo, aderindo a um ponto de vista não só mais espiritualizado como humanista.

Em compensação, na investigação sobre a decapitação da jovem Florinda Martinez pelo seu pai, a condição feminina da vítima e a de imigrante espanhol do assassino parecem ressaltadas. Notamos que, mesmo tendo sido brutalmente assassinada, Roberto e o autor das reportagens descrevem a menina sob as lentes de um machismo latente, a sexualizando e objetificando. O criminoso, por sua vez, é apresentado como perigoso não só pela violência da qual é acusado como por sua ganância e subversão, características atribuídas aos estrangeiros nesse período.

Por fim, comentamos sobre a acusação de feitiçaria por parte de Violante Belloni Pires, conhecida como “Bruxa de Itinga”. Entendemos que o ponto de vista de *Crítica [RJ]* parte da intolerância religiosa, em concordância com o Código Penal da época que “[...] condenava a prática do espiritismo, da feitiçaria, magia, curandeirismo, este último considerado prática ilegal de medicina, bem como a adivinhação [...]” (DIAS, 2019, p. 43). Ressaltamos também que as “reconstituições” de Roberto remontam às representações do romantismo da velhice feminina como algo maligno e condenável.

Assim, as “reconstituições” de crime de Roberto Rodrigues me parecem acrescentar muitas camadas de complexidade às Histórias da Imagem e da Arte, permeando tanto o universo técnico e científico como o criativo e fantástico da criminalidade, presença tão marcante há séculos em nossas vidas. Quando estamos diante de imagens do crime, podemos nos entreter ou paralisar; sentir interesse ou aversão; desejar sua reprodução ou destruição. A exposição dessas ilustrações escancara, afinal, o angustiante fato de que, como seres humanos, somos passíveis de cometer e sofrer as mais diversas atrocidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Luiza. **Os jornais, o romance e o folhetim**. Rio de Janeiro: Alcar, 2008.
- BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BENEVIDES, Bruno Corrêa de Sá e. “Anarquista, um Profissional do Crime”: uma aproximação entre as concepções lombrosianas sobre o anarquismo e os discursos do deputado Adolpho Gordo sobre as leis de expulsão de estrangeiros (1907/1913). **História e Cultura**, Franca, v. 5, n.3, p. 25-47, dez. 2016.
- BRANDT, Grazielle; WASSERMAN, Marcelo. O estereótipo como elemento discursivo: reflexões a partir da figura do imigrante no Brasil. **Aedos**, Porto Alegre, v. 12, n. 27, p. 72-94, mar. 2021.
- BUENO, Daniel. Miguel Covarrubias e Andrés Guevara: a influência do Cubismo na ilustração editorial do início do século XX. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 175-187, 2014.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da anunciação: símbolos e atributos. **Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. 7-8, p. 151-174, 2008-2009.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues (1912-1980)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.
- CHURCHILL, David. **Crime Control and Everyday Life in the Victorian City: The Police and the Public**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. Uma gramática do momento. In: SAHM, Estela (org.). **Roberto Rodrigues: 1906-1929**. São Paulo: A.S. Studio, 1993. p. 3-22.
- COIMBRA, Cecília. **Operação Rio: o mito das classes perigosas: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública**. Niterói: Intertexto, 2001.
- CONSTANTIN, María Teresa [et al]. **Crítica: arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941)**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016.
- COSTA, Leda Maria da. As pegadas douradas do sensacionalismo no esporte: Mário Filho e a cobertura da Copa de 1930 por Crítica. **FuLiA / UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 60-85, set-dez. 2017.
- COSTELLA, Antonio. **Xilogravura: manual prático**. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1987.

CRUXEN, Edison. As bruxas e aquelarres na obra de Francisco de Goya: inspirações e possibilidades interpretativas (Espanha, Séculos XVIII e XIX). **Poiema**, Pelotas, s/ data. Blog. Disponível em: <Texto: As Bruxas e Aquelarres na Obra de Francisco de Goya: Inspirações e Possibilidades Interpretativas (Espanha, Séculos XVIII e XIX) - POIEMA (ufpel.edu.br)>. Acesso em 01 de dez. de 2022.

DIAS, João Ferreira. “Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. **Sankofa**, São Paulo, ano XII, n. 22, p. 39-62, maio 2019.

FONTELES NETO, Francisco Linhares. Crimes impressos: a imprensa como fonte de pesquisa para a história social do crime. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, jul. 2011.

GAGLIARDO, Vinicius. A intendência de polícia e a civilização do Rio de Janeiro oitocentista. **URBANA**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 376-401, set. 2014.

HENNINGSEN, Gustav. El invento de la palabra aquelarre. **Revista Internacional de Estudios Vascos**, Donostia, Cuad., 9, p. 54-65, 2012. Disponível em: <<http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/rievcuadernos/09/09054065.pdf>>. Acesso em 01 de dez. de 2022.

KALIFA, Dominique. **A tinta e o sangue**: narrativas sobre crimes e sociedade na Belle Époque. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

LIEBEL, Silvia. Os canards e a literatura de rua na França moderna (séculos XVI e XVII). In: RODRIGUES, R. R. (org.). **Possibilidades de pesquisa em história**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 11-30.

LIMA, Herman. **A história da caricatura no Brasil**: Volume IV. São Paulo: José Olympio, 1963.

LOREDANO, Cássio. **Guevara e Figueroa**: caricatura no Brasil dos anos 20. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

MITCHELL, W. J. Thomas. What Do Pictures “Really” Want? **The MIT Press**, Cambridge, v. 77, p. 71-82, out. 1996.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Pontinha: Nova Vega, 2009.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Roberto, um certo Rodrigues**. Exposição da obra de Roberto Rodrigues entre 13 de Janeiro e 29 de maio de 2019, sob curadoria de Cláudia Rocha e Daniela Matera. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/zgXBT756ihZeKQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 30 de jan. de 2023.

NADAF, Yasmin. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. **Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119-138, jul./dez. 2009.

NIETO, Philippe. L'éclectisme du style dans le «canard» au XIX^e siècle. In: CABOURET, Bernadette (org.). **La communication littéraire et ses outils**: écrits publics, écrits privés. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018.

OTTONI, Ana. “**O paraíso dos ladrões**”: crime e criminosos nas reportagens policiais da imprensa (Rio de Janeiro, 1900-1920). Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 321 p., 2012.

PIÑEYRO, Alberto. **Natalio Botana y Salvadora Medina Onrubia**: dos voces para “Crítica”. Montevideo: Rumbo, 2014.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Rio de Janeiro: Editora Eco, 2007.

ROBERTO RODRIGUES. Direção: Tunico Amancio. Produção de Paulo Luiz Martins. Brasil: Cena Tropical Comunicações, 1987. 1 DVD.

ROCHA, Jorge Luis. Memória ferroviária de uma cidade. **Revista Pilares da História**, Duque de Caxias, v. 3, n. 4, p. 46-53, maio 2004.

ROSA, Pollyana. **A comédia satânica de Honoré Daumier**: a caricatura política na aurora da comunicação de massas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 160 p., 2014.

SALLES, Karina. **Penny Bloods**: O horror urbano na ficção de massa vitoriana. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 152 p., 2015.

SANTOS FILHO, Eudaldo Francisco dos. Comunicação visual forense: uma análise preliminar. **Revista Design em Foco**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 41-50, jan./jun. 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Jason de Lima e. Sobre o horror em Goya: caprichos e desastres da guerra. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 24, p. 132-160, jul. 2018.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. **urbe. Rev. Bras. Gest. Urbana**, v. 11, n. 1. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/urbe/a/RZQZ3vhLgqTmYWXQXZrQsGJ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 03 de out. de 2022.

SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência**: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

- _____. Mulheres pobres e a violência no Brasil Urbano. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- SPRINGHALL, John. **Youth, Popular Culture and Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap (1830-1996)**. Londres: MacMillan Press Ltd, 1998.
- STRATMANN, Linda. **The Illustrated Police News: The Shocks, Scandals & Sensations of the Week (1864-1938)**. Londres: British Library, 2019.
- TIMPANO, Nathan J. The Curious Case of Aubrey Beardsley's Poe "Illustrations". **The Edgar Allan Poe Review**, University Park, v. 22, n. 1, p. 110-141, 2021.
- TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- VANDENBROECK, Paul. The Axiology and Ideology of Jheronimus Bosch. In: **Bosch: the 5th century exhibition**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016, p. 91-114.
- VARANDAS, Angélica. A cabra e o bode nos bestiários medievais ingleses. **Brathair**, São Luís, v. 6, n. 2, p. 95-116, 2006.
- VASCONCELLOS, Vaneza. **A polifonia das charges de Oldack Esteves: carnavalização, transtextualidade, transgressão**. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 81 p., 2006.
- VAZ, Maria João. Crime e sociedade: Lisboa, c. 1867-1910. In: POLÓNIA, Amélia et al (coord.). **Não nos deixemos petrificar: reflexões no centenário do nascimento de Victor de Sá**. Porto: CITCEM, 2021. p. 49-68.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.
- ZARZUELA, José Lopes. Reconstituição: aspectos técnicos e jurídicos. **Revista da Faculdade de Direito**, São Paulo, v. 86, p. 177-189, jan./dez., 1991.