



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gisele Maria Nascimento Palmieri

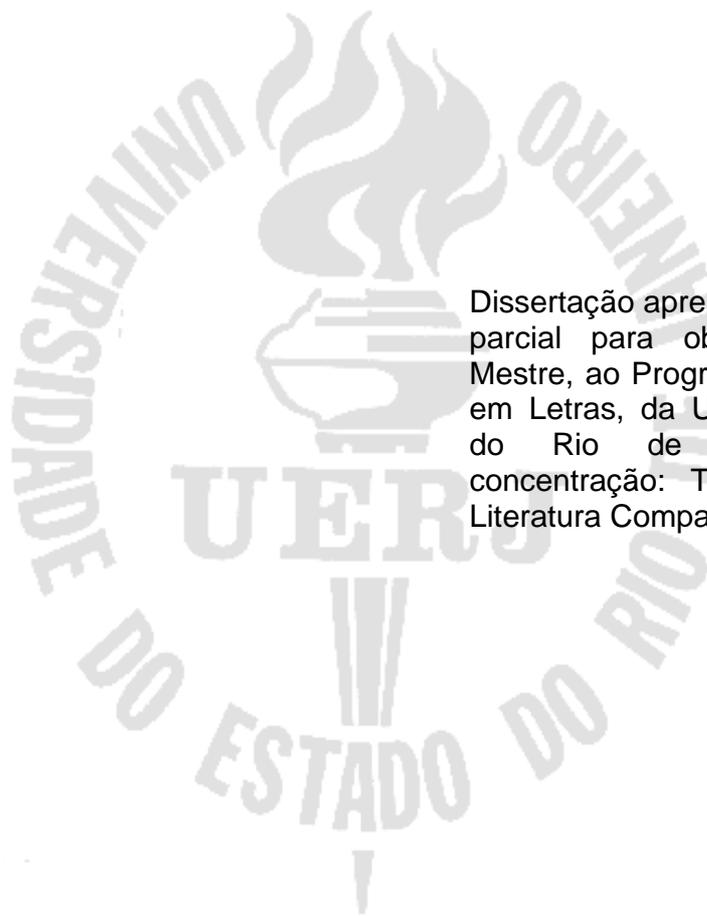
**A investigação do crime em *O dia da coruja* e *A cada um o seu*, de
Leonardo Sciascia, em *A forma da água* e *O ladrão de merendas*, de
Andrea Camilleri**

Rio de Janeiro

2011

Gisele Maria Nascimento Palmieri

A investigação do crime em *O dia da coruja* e *A cada um o seu*, de Leonardo Sciascia, em *A forma da água* e *O ladrão de merendas*, de Andrea Camilleri



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

Orientadora: Professora Dra. Delia Cambeiro Praça

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P179	<p>Palmieri, Gisele Maria Nascimento</p> <p>A investigação do crime em <i>O dia da coruja</i> e <i>A cada um o seu</i>, de Leonardo Sciascia, e em <i>A forma da água</i> e <i>O ladrão de merendas</i>, de Andrea Camilleri / Gisele Maria Nascimento Palmieri. - 2011. 97 f.</p> <p>Orientadora: Delia Cambeiro Praça. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Ficção policial italiana – História e crítica – Teses. 2. Sciascia, Leonardo, 1921-1989 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Sciascia, Leonardo, 1921-1989. <i>O dia da coruja</i> – Teses. 4. Sciascia, Leonardo, 1921-1989. <i>A cada um o seu</i> – Teses. 5. Camilleri, Andrea, 1925- – Crítica e interpretação – Teses. 6. Camilleri, Andrea, 1925-. <i>A forma da água</i> – Teses. 7. Camilleri, Andrea, 1925-. <i>O ladrão de merendas</i> – Teses. I. Praça, Delia Cambeiro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 850-312.4(091)</p>
------	---

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

Assinatura

Data

Gisele Maria Nascimento Palmieri

A investigação do crime em *O dia da coruja* e *A cada um o seu*, de Leonardo Sciascia, em *A forma da água* e *O ladrão de merendas*, de Andrea Camilleri

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

Aprovada em 31 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Delia Cambeiro Praça (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Alcebíades Martins Arêas
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Regina Céli Alves da Silva
Instituto de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À minha família, em especial ao meu pai, pela compreensão e apoio, facilitando o meu acesso e permanência no Mestrado, período de grande aprendizagem e engrandecimento cultural.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora doutora Delia Cambeiro, pelo constante apoio, pela paciência em ajudar-me a encontrar o caminho certo no processo de confecção da dissertação e pela contribuição que a sua experiência acadêmica concedeu ao desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos amigos que fiz durante o curso, os quais foram de extrema importância no meu processo de desenvolvimento intelectual.

À minha família, pelo constante apoio e compreensão.

RESUMO

PALMIERI, Gisele Maria Nascimento. *A investigação do crime em O dia da coruja e A cada um o seu, de Leonardo Sciascia, e em A forma da água e O ladrão de merendas, de Andrea Camilleri*. 2011. 97f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta dissertação tem como objetivo analisar e discutir os romances-ensaios *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu*, de Leonardo Sciascia, em perspectiva comparada com as narrativas policiais *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas*, de Andrea Camilleri, no que diz respeito aos traços estilísticos, históricos e temáticos das obras em foco. Na pesquisa, refletiu-se sobre a utilização da estrutura do romance policial como estratégia de composição empregada pelos dois autores sicilianos, a fim de criticarem a realidade sociopolítica italiana dos últimos 50 anos. Ao final, apontam-se diferenças e identidades existentes entre os citados títulos e se conclui que, L.Sciascia, em tom amargo e incisivo, deu à matéria de seus romances um perfil tanto de narrativa ficcional quanto de ensaio político-filosófico, com o objetivo de denunciar, em seus pseudo-*gialli*, não apenas crimes, mas, principalmente, a falta de ética no seio da justiça de seu país. Já A.Camilleri eternizou seu perfil de escritor *giallista*, criando a figura do inspetor Salvo Montalbano e ao lançar mão do recurso do riso sério. Tal artifício não invalidou, ao contrário, sublinhou ironicamente a denúncia a toda forma de criminalidade, de corrupção e de abuso do poder, na fictícia Vigata, espaço imaginário representativo da Sicília e da Itália.

Palavras-chave: Romance policial. Romance-ensaio. Justiça. Ética. Andrea Camilleri. Leonardo Sciascia.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo analizar y discutir las novelas- ensayos *O dia da coruja* y *A cada um o seu*, de Leonardo Sciascia, en perspectiva comparada con las narrativas policíacas *A forma da água* y *O ladrão de merendas*, de Andrea Camilleri, en lo que se refiere a los rasgos estilísticos, históricos y temáticos de las obras en enfoque. En la investigación, se reflexionó sobre la utilización de la estructura del romance policíaco como estrategia de composición empleada por los dos autores sicilianos, a fin de criticar la realidad sociopolítica italiana de los últimos 50 años. Al final, se señalan diferencias e identidades existentes entre los citados títulos y se concluye que, L.Sciascia, en tono amargo y vehemente, dio al contenido de sus romances un perfil tanto de narrativa ficcional como de ensayo político- filosófico, con el objetivo de denunciar, en sus pseudo-*gialli*, no solo crímenes, sino, principalmente, la falta de ética en el seno de la justicia de su país. Ya A.Camilleri eternizó su perfil de escritor *giallista*, creando la figura del inspector Salvo Montalbano y al usar el recurso de la risa seria. Tal estratagema no invalidó, al revés, señaló irónicamente la denuncia a toda forma de criminalidad, de corrupción y de abuso de autoridad, en la ficticia Vigata, espacio imaginario representativo de Sicilia e Italia.

Palabras Claves: Novela policíaco. Romance-ensayo. Justicia. Ética; Andrea Camilleri. Leonardo Sciascia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. LEONARDO SCIASCIA, ANDREA CAMILLERI E SUAS NARRATIVAS.....	18
1.1 Leonardo Sciascia. Raízes de <i>O Dia da Coruja</i> e <i>A Cada um o Seu</i>	19
1.2 Andrea Camilleri. O contexto de <i>A Forma da Água</i> e <i>O Ladrão de Merendas</i>	42
2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O ROMANCE POLICIAL: A PERSONAGEM DO DETETIVE	54
2.1. Os elementos da narrativa no romance policial	73
2.2 A personagem do detetive.....	81
3. CONCLUSÃO.....	90
4. REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, fruto de projeto apresentado ao Programa de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Linha de Pesquisa Literatura: Teoria e História, do Instituto de Letras da Universidade do Rio de Janeiro (IL/UERJ), tem como objetivo analisar e discutir os romances *O Dia da Coruja* (1961) e *A Cada um o Seu* (1966), de Leonardo Sciascia (1921-1989), em perspectiva comparada com *A Forma da Água* (1994) e *O Ladrão de Merendas* (1996), de Andrea Camilleri (1925).

Reflexões iniciais, baseadas em leitura e estudo dos textos literários, sugeriram hipóteses relacionadas à existência de aspectos divergentes, mas, por vezes, convergentes, quanto ao gênero, isto é, à norma à qual se referem tanto os títulos de Leonardo Sciascia como os de Andrea Camilleri.

As primeiras tentativas de classificação das obras selecionadas para estudo apontaram configurar-se, em Camilleri, o romance policial, por excelência; Sciascia, porém, transgrediu as normas de que falam os teóricos do assunto. Neste autor, a presença da máfia constituiu-se na grande indagação crítica da situação ético-política da Sicília e, conseqüentemente, da Itália. Em Camilleri, embora a rede criminosa apareça citada ao lado de outros temas nacionais, não forma o único objeto de indagação do crime a ser investigado ao longo da trama romanesca.

Tanto um como outro viveram e experimentaram, certamente, a ambiência social de mandos e desmandos da rede criminosa com relação a figuras do Estado. Muitos crimes ficavam impunes na sociedade siciliana, apesar de o criminoso ser conhecido. Assim, para apontar o abuso do poder em ignorar e em compactuar com o bando criminoso, Leonardo Sciascia escolheu a estrutura do romance policial visando a discutir a veracidade desse discurso contraditório, em que se camuflam a impunidade, a injustiça e o uso descontrolado da força sob os olhos do governo. Por tal motivo, os epílogos de seus romances não contêm a tradicional punição do criminoso, mesmo ao ser descoberta e mostrada a verdade. Sob um tom irônico, suas obras encerram um sentido pessimista, denunciam a falta de ação da justiça e a passividade política, diante das atitudes de força e de autoritarismo dos fora da lei.

Em Camilleri, autor ainda vivo, encontra-se a mesma inquietação, porém, de forma menos contundente, por recorrer constantemente ao subterfúgio cômico e

também irônico, em especial, à linguagem regional, aos jogos de palavras em dialeto. Tal estratégia de composição remete a uma crítica cuja ambiência “zombeteira” carrega a intenção de sinalizar elementos constitutivos da realidade cultural e do imaginário coletivo sicilianos. Camilleri faz algumas de suas personagens utilizarem um registro popular, próprio do cotidiano do meio profissional.

De fato, sob o olhar de um leitor ingênuo, as obras de Camilleri parecem participar apenas da literatura de entretenimento, destinada a momentos de ócio, de passatempo. Tal opinião mostra-se insustentável após leitura atenta e quando se investiga e se detecta a mesma preocupação com uma análise no sentido ético, com relação à sociedade italiana e a problemas de domínio universal. Ao recorrer à fictícia ilha de Vigàta, Andrea Camilleri desenvolveu nessa geografia imaginária a mesma ambiência, o mesmo registro do dialeto siciliano, o mesmo comportamento da sociedade siciliana, melhor dizendo, com imagens e com palavras, recriou em Vigàta a sua Sicília natal.

Já Leonardo Sciascia, através de seus romances – que, a partir de hipóteses levantadas durante estudos iniciais, devem ser nomeados pseudopoliciais – buscou acusar a existência de poderosos grupos infiltrados nas entrelinhas do poder. É com ironia e, tantas vezes, com acidez, que Sciascia lança um olhar firme e intransigente em seus propósitos de contornos ético-filosófico-políticos, dirigidos à situação de seu país. Assim, provocou/provoca seu leitor a questionar e a perceber o campo de corrupção narrado em obras que acenam para romances policiais, entretanto, tal recurso configura apenas uma via de composição direcionada ao questionamento do poder e da justiça.

Através destas preliminares questões de contorno histórico, político e social, a pesquisa buscará entender de que maneira e, em que ponto, as narrativas de Sciascia e as de Camilleri estariam interligadas, também em que instante podem ser detectadas possíveis diferenças e analogias estilísticas e estruturais nas obras a serem investigadas, no que toca à representação de problemáticos aspectos nacionais da nação italiana.

Esta dissertação propõe, portanto, um estudo comparativo dos romances pseudopoliciais de Leonardo Sciascia (1921-1989) e os romances policiais de Andrea Camilleri (1925), no que diz respeito aos traços estilísticos, históricos e temáticos de suas narrativas. Na pesquisa, pretende-se refletir sobre a utilização da

estrutura do romance policial como estratégia para uma crítica da realidade sociopolítica italiana dos últimos 50 anos. Para tanto, serão considerados os contextos históricos, políticos e sociais em que ambos estão inseridos, uma vez que a Sicília, região de proveniência dos ficcionistas, será matéria-prima para a confecção de todo o enredo, desde a ambientação até as características culturais de suas personagens.

Convém assinalar que, até a afirmação das obras de Sciascia e de Camilleri, grandes foram as mudanças no mundo literário italiano desde os anos 30, ganhando a literatura novos rumos e novos temas desenvolvidos em múltiplos estilos e gêneros por escritores que marcaram/marcam o cenário da Itália. Cita-se em especial o período de criação dos anos 29 a 45, quando o ideário do Neorealismo cinematográfico italiano foi, sem dúvida, “uma das manifestações máximas da cinematografia italiana” (Fabris, 1995, p. 17). O conjunto de ideias, aspirações e objetivos da corrente artístico-literária surgida imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, denominou-se Neorealismo, cuja vocação era de aproximar-se, com a maior força possível, da realidade, da vida cotidiana e de colocar a descoberto feridas e pragas da sociedade.

O Neorealismo investiu em todas as artes e em particular no cinema, de onde designou as demais manifestações artísticas, entre elas a literatura, que se abriu à crônica de acontecimentos, na convicção de que os fatos deviam falar por si mesmos, em gêneros literários tais como, o romance, o conto, a narração documental, ao mesmo tempo narrativa e reflexão histórico-social. A matéria a ser representada era a realidade contemporânea ou muito recente, como, por exemplo, a guerra, o desemprego, a ocupação de terras, a miséria das classes operárias e subalternas, o cinismo das classes abastadas, a decadência do Estado pós-fascismo. Dentre tantos escritores comprometidos com o ideário neorrealista, desde que, em 1929, Alberto Moravia publicou *Gli Indifferenti (Os Indiferentes)* – quase um manifesto contra tudo anteriormente assinalado –, citamos Carlo Levi, com *Cristo si è Fermato a Eboli* e Ignazio Silone, autor fortemente engajado com o social, que, em seu famoso *Fontamara*, já delatava o autoritarismo de elementos do governo ao se apoderarem de terras em benefício próprio, sem se referir, entretanto, à máfia.

Leonardo Sciascia, o primeiro escritor a denunciar, na literatura, tal grupo criminoso de infiltrar-se em várias camadas da sociedade, não repetiu, porém, o comportamento de escritor engajado, nos moldes neorrealistas italianos ou nos

rastros franceses. Criou um estratagema de composição, que representa não só questionamentos de cunho político, anos após a queda do fascismo, como também despertou a leitura e a releitura do contexto meridional, como espelho do país. Também Andrea Camilleri, em marcante jogo de linguagem criativa, com a qual faz desfilar o cotidiano encontrado nos jornais e outros noticiários mediáticos, deu vida a uma vasta série policial, cuja trama se desenvolve em Vigàta, espaço imaginário substituto da Sicília, terra comum aos dois escritores.

No interior das narrativas propostas, já em estudos preliminares, detectou-se em Leonardo Sciascia a denúncia política e social e, em Camilleri, percebeu-se a preocupação em manter representados hábitos e conceitos que identificam e caracterizam o povo siciliano, sem apagar, entretanto, o caminho de mostrar problemas de ordem regional e nacional, contados em meio a várias situações inesperadas.

Por tudo isto, suas obras serão foco de estudo e, a seguir, sedimenta-se a reflexão com o objetivo de se justificar a pesquisa, que entende a utilização do romance policial (ou *romanzo giallo*¹, para designar o gênero em italiano) como a forma ficcional capaz de representar uma região, em que a impunidade e a corrupção fazem parte da própria constituição identitária.

A relevância deste trabalho está em seu caráter comparatista, uma vez que, a partir dos primeiros estudos efetuados, chegou-se a hipóteses de identidades e diferenças constantes nas obras dos citados escritores. É preciso ressaltar que os autores a serem investigados não se encontram suficientemente estudados pela crítica, em perspectiva comparada. Os trabalhos a que se teve acesso diziam respeito ora a Leonardo Sciascia ora a Andrea Camilleri, raramente aos dois e, apenas em alguns pontos, mas, de forma esparsa, sem uma abordagem comparativa que dialogasse específica e suficientemente bem com os dois escritores em questão. E não se teve notícia, até o momento, de um estudo comparado ligando os nomes de Sciascia a Camilleri. Deve-se sublinhar, apenas, a tentativa do crítico Gianni Bonina, que, em alguns capítulos de *Il Carico da Undici*, tentou unir, em leitura comparada, a obra de Camilleri à de Sciascia.

Além de se indagar sobre hipotéticas diferenças e identidades nos títulos selecionados é importante, ainda, levar-se em conta a coincidência da ficção de

¹ - Romance policial em italiano

temática policial usada pelos dois sicilianos, gênero plenamente propício a configurar uma região em que a impunidade e a repressão dos fora da lei são, ironicamente, um caso de polícia.

Com a publicação, em 1961, de *Il Giorno della Civetta*, Leonardo Sciascia, que, desde 1952, já publicara títulos significativos, ganhou ainda maior notoriedade. A obra inaugurava o estratagema sciasciano de fechar seus romances sem aparente conclusão, contrário às regras do romance policial, em que um investigador – em Camilleri tem-se o inspetor Salvo Montalbano, em Sciascia o Capitão Bellodi e o professor Paolo Laurana – descobre o fora da lei e o entrega à justiça. A conclusão dos crimes, em Sciascia, será dada por autoridades submissas às normas escusas da máfia e, em outras obras, ao corpo de juízes e de advogados corruptos.

Sciascia desenvolveu a matéria de seus romances tanto como narrativa ficcional, quanto ensaio político-filosófico. Em declaração a Walter Mauro – no livro *Sciascia*, de 1972 – o escritor diz que a matéria utilizada em suas obras era de cunho ensaístico, mas que lançou mão da técnica narrativa tornando-a ficcional. Acrescenta que, ao utilizar tal técnica, visava a prender a atenção do leitor, impedindo-o de deixar o livro pela metade, portanto, o “mestre de Racalmuto”, como é chamado, preferiu esta forma como a mais propícia a penetrar nas consciências de qualquer cidadão-leitor.

A singularidade de sua escrita se confirma ainda no interessante título *1912+1*; em *Il Contesto (O Contexto)*; em *Porte Aperte (Portas Abertas)*, dentre tantos outros. Em geral, nos títulos anteriormente elencados, encontram-se questionamentos referentes, não apenas a crimes sem punição, mas, essencialmente, à força do poder tanto político quanto econômico, submissos à corrupção, que não permitem o desvelar da verdade e a plena execução da lei.

Ao ser eleito para o Parlamento Europeu, as inquietações do cidadão Leonardo Sciascia, ex-deputado do PCI, do qual se desligou, tal qual Ignazio Silone, voltavam-se para uma clara antítese entre a situação da ilha e a da península, entre uma dupla realidade, ligada ao mundo privado e ao público/oficial, que, por direito, deveria triunfar para estabelecer a justiça. Seus livros são agudas advertências quanto à ética, à justiça, ao autoritarismo e, resumindo, à condição humana face ao poder.

Já Andrea Camilleri teve seu encontro com as letras ao publicar, por volta de 1950, alguns poemas e contos, entretanto, só em 1980, ao se aposentar como

roteirista e *metteur en scène*, começou a escrever. Tornou-se um autor de sucesso, em 1992, aos 65 anos, com *La Forma dell'Acqua (A Forma da Água)*, *La Stagione di Caccia (A Estação de Caça)* e *Il Cane di Terracotta (O Cão de Terracota)* e tantos outros. Seus livros têm alcançado forte receptividade por parte do público, sua notoriedade, no entanto, deve-se ao fato de seus textos também sinalizarem a ultrapassagem dos limites do gênero policial. Isto porque, em vários momentos, a enquete do investigador Salvo Montalbano é simples pretexto para retratar a sociedade siciliana com humor, com deboche e com ironia, em particularíssima linguagem, que explora o falar regional.

É sob as indagações criminais do comissário Montalbano que se desenvolvem as narrativas em foco e que se critica toda forma de criminalidade e corrupção, inclusive a máfia siciliana, como fez Leonardo Sciascia colocando em forma romanesca o que a crítica considera ensaios político-filosóficos. O inventor de Vigàta não fala de uma máfia de contornos românticos nem sedutores, de selo hollywoodiano, ao contrário, desenha a que se infiltra nas ruas da ilha, com atitudes insidiosas, agindo de forma invisível, porém, ou justamente por isto, sempre ativa. Camilleri traça o perfil de personagens do crime, no entanto, como Sciascia, faz o esboço de perfis covardes, submissos e impotentes, ao recriar o ambiente siciliano sob um sistema dominado pela corrupção, pela impunidade, pelo silêncio, pelo medo.

O quadro camilleriano de forças em desequilíbrio, às vezes sangrento e impiedoso, toma as cores de uma ridícula, grotesca e irônica bufonaria, de uma “séria palhaçada”, em que ninguém vê, ouve ou fala nada, já que todos estão sob o jugo da *omertà*, ou seja, da fidelidade às forças corruptoras.

Vale assinalar o sentido da palavra *omertà*², forma meridional de *umiltà* – humildade – para indicar o comportamento de quem se recusa ou se omite a fornecer, à polícia, indicações sobre a culpa ou atos ilícitos de alguém, seja por medo, por solidariedade, ou ainda por defesa de interesses particulares. O humor, que aparece sob a forma de caricatura, de ironia a respeito de personagens truculentas, tanto em Sciascia como em Camilleri, é a estratégia mimética de representar aquela sociedade reduzida à dependência da força bruta.

²- Código de honra siciliano que proíbe informar crimes que sejam considerados negócios pessoais das pessoas envolvidas. Voto de silêncio.

A narrativa do ex-roteirista passa de um extremo a outro, convertendo uma situação trágica em hilariante, em que morte, enganos, sexo, erotismo, amor, ridículo, tudo, enfim, move-se como se fosse uma ópera bufa. Sua criativa linguagem sela a principal fonte de seu humor, é marca do perfil das personagens, principalmente, evidencia a força da palavra. Seus romances se baseiam na tensão da linguagem, na confrontação verbal de cada personagem, delineando comportamentos e personalidades. A mal-vista Sicília dos anos 1870-1890, período em que foi acrescentada à Itália, está nas páginas de sua obra, que, ao jogar com os níveis da língua regional, acolhem a dimensão social e humana.

É interessante observar que, em Camilleri, o narrador e as personagens participam de cenas divertidas, distensas, em que os vícios, os males e os defeitos da sociedade onde sucedeu o crime são expostos. Ao lado do riso, fica à mostra o ângulo negativo da sociedade de Vigàta, o que sugere uma forma atualizada do *ridendo castigat mores*, constantemente utilizado pelos escritores franceses Molière e Voltaire, pelo veneziano Goldoni, apenas para citar os mais conhecidos. Tal recurso, porém, fora desenvolvido no teatro por Jean de Senteiul, escritor francês dos fins do século XVII. O princípio de tal expressão latina é facilmente associado à concepção de que um autor deva elaborar sua obra visando equilibrar em seu interior o útil e o agradável: valores estéticos contidos na *Epístola aos Pisões* ou *Arte poética* do poeta latino Horácio. Em Sciascia também há linhas marcadas pelo sarcástico *ridendo castigat mores*, ao se referir à natureza humana, porém, principalmente em Camilleri, leem-se diversos trechos dignos de nota, em que se aliam o riso aberto e a denúncia do comportamento.

Ao se estudar o inventor de Vigàta, compreende-se que, sem dúvida, a série até hoje publicada renovou o *giallo* italiano, conseguiu tirar – de certa forma – o gênero do gueto de forte impressionismo crítico em que se achava: mesmo que uma parte da crítica ainda afirme – em geral sem apontar bases teóricas para discussão – quanto à recepção da obra de Camilleri, junto ao público, ser o *giallo* uma literatura menor, sem possibilidades literárias; e que a outra parte, orientada tanto por atitudes normativas como descritivas, não concorde com tal opinião, não analisando o estilo camilleriano como um gênero “popular”, no sentido de literatura menor.

Ao se propor o assunto para reflexão, deve-se rever o conceito e remetê-lo a dois significados, segundo os elementos do sintagma “literatura popular”: inicialmente, ao de literatura – no sentido modelar de um produto cultural, que

suscita questionamentos de várias ordens visando esteticamente à linguagem e à criação; em seguida, ao de popular – no sentido de ser lida por muitas pessoas capazes de compreender o sentido, a mensagem da obra, não estando apenas em correlação ao número de vendas nem à conquista de mercado consumidor.

Tanto Sciascia quanto Camilleri, como se vê, instigam pela capacidade criativa – independentemente da polêmica discussão da década de 30 na Itália – quanto à função da literatura e da participação do intelectual nos destinos políticos, também quanto à crítica no que toca aos caminhos da justiça no país. O engajamento delineado e percebido nos estudos efetuados sobre os dois escritores, entretanto, é o de ordem civil, visando à possibilidade de elucidar os sicilianos, em particular, e os italianos, em geral, enfim, visando ao esclarecimento do ser humano.

Antes de se evidenciarem os procedimentos do método de pesquisa, pretende-se retomar os objetivos gerais e específicos do trabalho, ao se frisar que se quer realizar um estudo comparado das obras *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu*, de Leonardo Sciascia, em diálogo com *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas*, de Andrea Camilleri. O método da pesquisa tentará, em visão geral, apontar diferenças e identidades existentes nas obras dos dois autores. Com tal finalidade, quer-se investigar, em visão específica, qual a estratégia da utilização da narrativa policial em L. Sciascia e em A. Camilleri; refletir em que pontos seus romances diferem do cânone narrativo do gênero policial; e, no que toca à recepção, ao impacto provocado pelo romance policial, questionando a concepção de que tal narrativa sinaliza apenas o consumo de uma literatura menor, destinada ao ócio e ao simples passatempo, sem se preocupar com temas de real importância acontecidos na sociedade.

Ao final desta parte em que se justificou a escolha de Leonardo Sciascia e de Andrea Camilleri para uma leitura comparada de suas obras, convém apontar-se, a seguir, a forma como o trabalho será desenvolvido; quais os teóricos, em geral, pesquisados e que nortearão a análise, cujo objetivo será esclarecer as hipóteses anteriormente levantadas.

Para o estudo de caráter histórico, serão consultados Paulo de Medeiros e ALBUQUERQUE, com *O Mundo Emocionante do Romance Policial*; BOILEAU-NARCEJAC, em *O Romance Policial*; Xesús GONZÁLES GÓMEZ, autor de *A Novela Policial. Unha Historia Política*; Román GUBERN, organizador de *La Novela*

Criminal; Ernest MANDEL, autor de *Delícias do Crime* e *História Social do Romance Policial*.

A Teoria da Literatura apontará a direção dos estudos básicos do romance e dos elementos da narrativa aplicados à estrutura do gênero policial, para tanto, serão consultadas as seguintes obras: *A Criação Literária*, de Massaud MOISÉS; *O Conhecimento da Literatura*, de Carlos REIS; *Dicionário de Narratologia*, de Carlos REIS e Ana Cristina M. LOPES; *A Análise da Narrativa*, de Yves REUTER; *Teoria da Literatura*, de Vítor Manoel de Aguiar e SILVA; *Gêneros Literários*, de Angélica SOARES.

No que se refere à importância histórica da narrativa policial, no contexto da sua importância no campo da ficção, no da sociedade e no da literatura de massa, será tomada a orientação de Alain-Michel BOYER, autor de *A Paraliteratura*; a de Antonio CANDIDO, em *Literatura e Sociedade*; a de Salvatore D'ONOFRIO, no capítulo O Conto Policial de Edgar Allan POE, em *Teoria do Texto*; a de Umberto ECO, em *Sobre os Espelhos e outros Ensaio*s; a de Álvaro LINS, a partir do capítulo "No mundo do Romance Policial", constante em *O Relógio e o Quadrante*; a de Muniz SODRÉ, em *Best-seller. a Literatura de Mercado*; a de Sandra Lúcia REIMÃO, autora de *O que é Romance Policial*; a de Giovanni RICCIARDI, em *Lineamenti di una Sociologia della Produzione Artistica e Letteraria*; a de Tzvetan TODOROV, no capítulo "A Tipologia do Romance Policial", constante de *As Estruturas Narrativas*.

A Literatura Comparada estará representada por Pierre BRUNEL, em *Compêndio de Literatura Comparada*; por Armando GNISCI, organizador de *Letteratura Comparata*; pela obra *Literatura Comparada*, de Sandra NITRINI.

No que toca à *História da Literatura Italiana*, recorre-se às orientações encontradas em Massimiliano CAPATI, autor de *Storia Letteraria del '900 italiano*; em *Il Novecento*, de Alberto CASADEI; na obra *La Critica Letteraria in Italia dal Dopoguerra a Oggi*, de Arcangelo Leone DE CASTRIS; em Cesare SEGRE, autor de *La Letteratura Italiana del Novecento*; em *Literatura e Vida Nacional*, de Antonio GRAMSCI.

É interessante ressaltar que L. Sciascia deixou inúmeros textos que abarcam vários temas da vida nacional e estes serão consultados. Entre eles, cita-se "Letteratura e Mafia", além de seu famoso "Breve Storia del Romanzo Poliziesco", incluídos em *Cruciverba*, mas que estarão utilizados e citados a partir de sua obra

completa. Edgar Allan POE se apresenta como teórico, em “A Filosofia da Composição”, constante de *Poemas e Ensaíos*.

Os títulos da Bibliografia, entretanto, podem sofrer alterações, no sentido de terem acréscimos e/ou supressões ao longo da escritura da dissertação, devido ao fato de, provavelmente, aparecerem nomes de estudiosos cada vez mais interessados em tal tipo de investigação. Na medida do possível, as eventuais modificações serão apontadas e farão parte da lista bibliográfica, certamente destinada a orientar estudos posteriores, já que esta dissertação se destina a encabeçar futuras pesquisas sobre o mesmo tema em nível de doutorado.

1. LEONARDO SCIASCIA, ANDREA CAMILLERI E SUAS NARRATIVAS

No contexto da história literária italiana dos últimos anos do século XX, Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri configuram um marco a ser investigado em perspectiva comparada, objetivo desta dissertação.

O panorama geral literário da Itália, a partir dos anos 60, quando Sciascia publica *O Dia da Coruja*, aponta para um denso quadro pleno de questões de ordem político-social e de intensas reformas.

O escritor siciliano Leonardo Sciascia foi um importante intelectual da Itália do século XX. Ensaísta e romancista, traduziu em suas obras suas reflexões críticas a respeito da realidade siciliana.

Interessado em questões intrínsecas à região na qual habitava, decorrentes da agregação forçada da Sicília ao território italiano, o autor deixou em seus inúmeros ensaios e romances, significativos textos para a investigação das questões políticas e sociais da sociedade siciliana.

Uma de suas maiores preocupações foi a da instalação da máfia no território da ilha, fenômeno, segundo sua visão, importante de denunciar, visto que

sono molti i siciliani che in buona fede riducono la mafia a sporadici fatti delinquenziali e ritengono sia un'offesa alla Sicilia l'ammettere l'esistenza di un'associazione per delinquere con vasto raggio d'azione e con precisi addentellati nella vita pubblica.³ (SCIASCIA, 2001, p. 1171)

Para anunciar a presença desse grupo, fato que pesa negativamente na imagem do local perante o mundo, ele recorreu a textos ficcionais que, em forma de denúncia, tinham a missão de expor a existência de uma organização cujas ações passavam “despercebidas” pelo poder público e pela população.

Para tanto, era necessário chamar a atenção do leitor para um assunto sério por meio de uma narrativa que despertasse o seu interesse. Sciascia, então, recorreu ao esquema ficcional dos romances policiais a fim de construir uma trama agradável ao público leitor em geral, pois, como afirmou Eisenstein, “el género policíaco es el más eficazmente comunicativo. (GUBERN, 1970, p.29). Compactuando com tal ideia, Sciascia escreveu *O Dia da Coruja* (1961) e *A Cada um o Seu* (1966), romances que se utilizam da temática policial para serem

³ - “são muitos os sicilianos que em boa fé reduzem a máfia a esporádicos fatos delinquentes e consideram uma ofensa à Sicília admitir a existência de uma associação de delinquência com um vasto raio de ação e com precisos enraizamentos na vida pública.”

construídos, porém, não podem ser considerados policiais, posto que subvertem algumas regras clássicas do gênero.

Já Andrea Camilleri, escritor que acabou ficando conhecido pela série de romances em que o protagonista é um investigador chamado Salvo Montalbano, pode ser considerado um verdadeiro *giallista*. Seus romances trazem reflexões tão profundas quanto as de Sciascia, porém, de uma maneira mais comedida, uma vez que a realidade que Camilleri quer trazer para a sua produção ficcional é conhecida de todos. A máfia não é o foco principal de suas narrativas policiais, mas ali está presente e o autor, também, procura trazer as indagações sobre o uso do poder e da força. O enredo se passa na imaginária cidade de Vigàta, cenário de todos os romances da série policial que tem como protagonista o comissário Salvo Montalbano, personagem que assume o clássico papel do investigador, elemento comum nas narrativas de caracterização policial.

1.1 Leonardo Sciascia. Raízes de *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu*

Leonardo Sciascia, nascido em 1921 em Racalmuto, Sicília, morto em 1989, foi um importante ensaísta, romancista e, também, político italiano. Sempre preocupado com questões políticas e sociais da Itália, revisitou o passado italiano para questionar problemas de cunho histórico, em muitas de suas obras.

É necessário fazer a retomada da trajetória histórica do nascimento da Itália para que se entendam as raízes dos problemas aos quais Sciascia dedicou suas reflexões.

Cabe aqui esclarecer, inicialmente, quanto à unificação dos pequenos estados que deram origem à nação italiana, a partir de 1861, reunindo num único país regiões com características próprias e culturas diferentes. Ao norte, uma população bem estruturada economicamente, situada numa região industrializada e rica; já os habitantes do sul viviam com altos índices de desemprego, o que aumentava a pobreza na região, cuja economia se movimentava em meio a uma defasada agricultura.

O povo do sul da Itália, inicialmente crédulo no discurso da unificação de territórios autônomos, rebelou-se mais tarde contra o processo que acabou por

ocasionar um rebaixamento de sua peculiar cultura a uma subcultura sem muita importância para toda a nação. Um exemplo de tal processo tem-se no fato de a língua siciliana acabar tornando-se dialeto regional, posto que a língua preponderante, oficial, após a unificação, passou a ser o italiano de Florença. O povo não confiou no Estado, pois este não resolveu os problemas inerentes à região sul, nem incluiu seus estados no programa de desenvolvimento econômico e social. Esses pequenos estados ficaram renegados ao esquecimento, dentre eles estava a Sicília, ilha localizada na região meridional da Itália.

A unificação resultou no aparecimento de um grupo cujo objetivo era defender os interesses da Sicília frente ao Estado-nação italiano. Esse grupo, denominado de máfia, fazia as vezes de autoridade local, verdadeiros justiceiros da população siciliana cuja boa relação com a instituição criminosa era justificada pela carência de proteção e de valorização da identidade. Eles configuraram os códigos de conduta e as leis de convivência e sobrevivência no cotidiano da região. Resistir a essas leis ou tentar quebrar alguma de suas regras podia ter um alto preço.

O filósofo italiano Antonio Gramsci em *A Questão Meridional* (1987, passim) discorre sobre o contraste social e econômico entre a parte meridional e a parte setentrional da Itália. Intelectual preso pelo regime fascista italiano, sob as rédeas de Benito Mussolini, Gramsci denunciava em suas indagações o conflito de interesses capitalistas entre as reais necessidades de cada território como sendo o propulsor da fuga de dividendos transferidos do Sul para o Norte. Explica o intelectual que, de acordo com os interesses capitalistas, era melhor investir esforços na região que já possuía um nível considerável de desenvolvimento industrial, o que garantiria maior possibilidades de lucro. De tal forma, o Sul, com economia de base agrícola, não recebeu as atenções merecidas, acentuando-se, então, os problemas já existentes.

A bem dizer, a burguesia se uniu à aristocracia e, assim, dominou, colonizou a classe camponesa do Sul. A exploração capitalista imposta à parte meridional do país revelou as raízes do grande problema decorrente da unificação italiana, que teve como sua pior consequência, segundo dados históricos, o nascimento da máfia.

Em 1861 é fundada a nação da Itália. O tempo foi passando e quase nenhum esforço, com vistas à resolução das questões agrícolas, foi reconhecido pelos meridionais. O esquecimento a que foram submetidos criou nesse povo o sentimento de desconfiança contra o Estado. O ressentimento é uma resposta ao

rebaixamento da Sicília a um território de menor importância para os planos do governo. Essa humilhação ainda abriu brechas a outras formas de dominação.

As características de comportamento do povo siciliano se confundem com os mandamentos de conduta da máfia. O respeito à família, o pacto de silêncio, a política de apadrinhamento e a *omertà* são mitos sagrados do imaginário siciliano. Leonardo Sciascia soube como nenhum outro representar de maneira crítica essa realidade. Em suas obras, *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu*, ele aborda essas questões de fundo histórico e sociológico de maneira bem contundente através de uma estrutura narrativa de romance policial. Seus primeiros romances, os que utilizam tal estrutura, contam histórias de assassinatos de homens que resolveram quebrar o pacto de silêncio ou se recusaram a receber a “proteção” oferecida pelos mafiosos, porém, tudo é especulação na investigação policial sobre as segundas mortes. Nada é jamais comprovado, no entanto, o narrador deixa claro ao leitor que se trata de uma grande rede de proteção mútua, na qual ganhará quem ficar calado e seguir os mandamentos daqueles que comandam a ordem e a política da ilha.

Como a identidade siciliana se confunde com a identidade mafiosa, encontra-se sempre nas obras de Leonardo Sciascia uma crítica que fira, ao mesmo tempo, tanto o povo quanto a máfia. Sua aversão é pela impunidade e pela conivência de muitas figuras importantes da sociedade com o crime organizado. O pacto de silêncio praticado pela sociedade siciliana, que é bem explicitado nas duas narrativas, mostra como se dá esse comprometimento quase que forçado do cidadão siciliano com a ocultação da verdade.

Na história do romance *O Dia da Coruja*, um homem é assassinado com dois tiros de espingarda quando vai pegar um ônibus. Os *carabinieri*⁴ são chamados para fazer o interrogatório a fim de saberem o que se passou e quem foi o atirador. Ninguém que estava no ônibus e presenciou o ocorrido passou qualquer informação sobre o crime, chegando até a perguntarem aos policiais se houve mesmo um assassinato. Após a ocorrência da primeira morte, quando o sargento da polícia indaga ao cobrador da linha de ônibus em que ocorreu o crime sobre o que ele presenciou, este persiste em dizer que nada viu, nada sabe:

⁴ - A Força Armada dos Carabineiros, em italiano *Arma dei Carabinieri*, constituem uma das quatro forças armadas da Itália e uma de suas cinco forças de segurança (Carabineiros, Polícia do Estado, Guarda de Finanças, Corpo Florestal do Estado e Corpo da Polícia Penitenciária), cujas atribuições e competências são: a defesa nacional, polícia militar, segurança pública e polícia judiciária.

[...] Você é cobrador desta linha há três anos, há três anos eu vejo você sentado, toda noite, no café Itália: conhece o pessoal melhor do que eu...

- Ninguém pode conhecer o pessoal melhor do que o senhor – retrucou o cobrador sorrindo, quase tentando eximir-se de um elogio.

- Está bem, está bem – disse o sargento irônico – primeiro eu e depois você: como quiser... Mas eu não estava no ônibus, pois se estivesse lembrar-me-ia dos passageiros um por um: cabe a você, portanto: quero dez nomes, pelo menos.

- Não consigo lembrar – disse o cobrador - , juro pela alma de minha mãe, não consigo lembrar: neste momento não me lembro de nada, parece que estou sonhando. (SCIASCIA,1995, p. 9-10)

Ao se interrogar o vendedor que passava pelo local no momento do assassinato sobre quem efetuara os disparos, este respondeu, ou melhor, perguntou: “ – Por quê? [...]. Houve tiros?” (SCIASCIA, 1995, p. 11)

O morto, Salvatore Colasberna, era engenheiro de uma cooperativa local. Um capitão vindo do Norte do país, Bellodi, é convocado para presidir as investigações. Parentes do engenheiro são chamados a depor e eles comentam sobre uma possível recusa do morto em pagar uma taxa de proteção cobrada no local. Bellodi passa a investigar sobre quem são os cobradores da taxa. Enquanto investigava o assassinato de Colasberna, uma mulher chega à delegacia para denunciar o desaparecimento do marido, um jardineiro chamado Paolo Nicolosi. Ele some no mesmo dia do crime cometido contra Colasberna. Bellodi tenta achar alguma ligação entre os dois casos, os assassinatos do engenheiro e o desaparecimento do jardineiro que morava na rua Cavour. Duas investigações passam a ser feitas. Bellodi chega até alguns nomes, graças a denúncias anônimas. Pouco a pouco, ele vai fechando o cerco contra os suspeitos do crime, pede ajuda a um informante, Parriniedu, que, disfarçadamente, repassa muitas informações ao capitão.

Uma armadilha preparada por Bellodi leva à prisão dois homens que pertencem ao grupo de Dom Mariano Arena, chefe dos mafiosos locais. Com a armadilha, ele força uma confissão, e acaba chegando ao chefe do grupo, possível mandante do crime.

Ao final da narrativa, mesmo a polícia sabendo quem são os culpados pelos assassinatos e mesmo levando-os à prisão, durante uma viagem do capitão Bellodi a Palermo todos os criminosos são soltos.

A marca mais forte da ilha dentro do contexto histórico, social e político no qual Leonardo Sciascia se insere é a máfia. E fazia-se mister, como intelectual, falar sobre o assunto, principalmente quando ninguém mais queria fazê-lo. Sendo assim, Sciascia faz duras críticas ao Estado, à máfia e a tudo a que está ligada, mesmo que

tal fato acabe por “machucar” a própria identificação que o povo da Sicília tem com a organização.

Quem falasse em máfia na Itália, por volta de 1961, data da publicação do primeiro romance policial de Sciascia (*O Dia da Coruja*) era visto como preconceituoso ou de imaginação fértil. Como a parte do país onde se localiza a Sicília sempre foi uma região economicamente mais atrasada que o restante do país, o assunto passou a ser visto como uma conspiração criada para humilhar ainda mais aquele povo sofrido, ignorante e pobre.

Em *O Dia da Coruja*, o poder de comando territorial que a máfia possui é algo totalmente camuflado. Toda a movimentação da organização acontece numa sutileza na qual contribuem a população da ilha, graças ao pacto de *omertà*. O código de honra siciliano é uma ferramenta importantíssima para a garantia do andamento perfeito dos negócios criminosos. Mancomunados, os políticos se envolvem com o jogo da transgressão, demonstrando que a impunidade pode vir também daqueles de quem se esperava que a combatesse.

Sciascia pretendia mostrar que a corrupção é capaz de se alastrar em diferentes esferas do poder e que, juntamente com o poder político, existe um poder camuflado. Ambos se unem em função de escusos interesses comuns.

Ótima estratégia utilizada pelo autor para mostrar a estrutura criminosa da máfia encontra-se na introdução de diálogos paralelos à narrativa principal, cujos locutores são anônimos. A narrativa de *O Dia da Coruja* acontece em dois momentos discursivos diferentes. Um é o da narração da investigação dos assassinatos; o outro, são os diálogos entre pessoas cujos nomes não são mencionados. Neste momento discursivo, o narrador apenas apresenta as características físicas daqueles que participam da conversa. Conversas que sempre giram em torno das pessoas envolvidas nas investigações. Uma delas é o capitão Bellodi. Os anônimos, que se comunicam em diversos momentos da narrativa, acompanham e tentam interferir nas investigações. O capitão os incomoda, pois seu senso de justiça o impele a aprofundar cada vez mais as investigações. Sendo assim, chama a atenção dos poderosos que acobertam os mafiosos, para que o capitão não os descubra. Um desses políticos influentes pede informações sobre o capitão e um outro político responde:

Bellodi, eu acho: comanda a companhia de C., está lá há menos de três meses e já fez estragos... Agora está botando o nariz nos negócios das empreiteiras, o próprio comendador Zarcone está inteiramente nas mãos do senhor, disse-me “temos esperança de que o ilustre parlamentar faça com que ele volte a comer polenta”. (SCIASCIA, 1995, p. 55)

Através desse fragmento do romance é possível perceber que uma das partes envolvidas na conversa é alguém do governo, é um “parlamentar”. O outro, provavelmente alguém da máfia, esclarece-lhe tudo o que se passa na Sicília e o põe a par de todo o andamento das investigações dos assassinatos. Ele informa ao político o interesse de um tal comendador em fazer o capitão Bellodi “voltar a comer polenta”, ou seja, retornar de onde veio, fazendo referência a um prato típico de sua região natal. Com tais diálogos, frequentes na narrativa, fica claro o envolvimento de muitas pessoas influentes nos acontecimentos criminosos da ilha e sua intenção em atrapalhar o trabalho da polícia.

O autoritarismo é, sem dúvida, algo presente nesta narrativa de Sciascia, principalmente porque são nas instâncias múltiplas da historicidade da região que se encontra toda a motivação para o seu abandono. O poder centralizador instaurado pela máfia e o terror que ela exerce faz com que se possa comparar o regime às lideranças políticas ditatoriais. Ambas se utilizam do carisma ou autoridade do líder para exercerem livremente suas influências junto à população. Quando a população é conquistada, seja pela empatia ou pela imposição, instauram o medo, resultando na completa submissão dos seus subordinados aos seus princípios mais escusos.

Existem casos, portanto, em que não há fidelidade absoluta aos ideais autoritários. Os chamados “subversivos”, nas ditaduras nazista e fascista, podem ser comparados àqueles que na narrativa de Sciascia quebram o pacto da *omertà*. A subversão é sempre punida a título de exemplo e com a finalidade de amedrontar os que não aceitam as imposições. A implantação do medo é a única forma de fazer com que os subordinados cumpram com suas obrigações e “deveres”.

Na obra *Memoria del Mal e Tentación del Bien*, Tzvetan Todorov (2002, passim) afirma que todo totalitarismo é um maniqueísmo que divide o mundo em duas partes mutuamente excludentes: os bons e os maus. Diz que o objetivo fixado pelos regimes totalitários é a aniquilação destes últimos, o que acarreta a prática generalizada do terror, legitimado como necessário para defender os ideais da pátria. Sem dúvida, mecanismo claramente utilizado pela máfia. Como se sabe, quando não houver aceitação das ordens impostas, o resultado é a punição até mesmo com

a morte. Foi o que aconteceu com o personagem de Colasberna, o primeiro assassinado em *O Dia da Coruja*.

Assim como no totalitarismo, em que não há lugar para as posições neutras e qualquer pessoa moderada é um adversário e qualquer adversário, um inimigo, no contexto da máfia, quem não estiver “com eles” estará contra eles. E a maneira como se coagem os homens é espalhando o terror, que submete suas vítimas a um comportamento de conivência. É necessário criar um clima, dentro do seu campo de atuação, de insegurança e pavor, caso contrário, não haverá adesão a seus ideais. Afirma Todorov que

[o] problema das antigas tiranias associadas à religião é que dispõem de uma ameaça – ‘se desobedecer, irá para o inferno’ – demasiadamente frágil, lamentavelmente: quando os homens não crêem mais nos diabos, crêem que tudo os é permitido. Há que pôr remédio a esta carência criando não um inferno quimérico, de cuja existência não se tenha provas, sim um inferno real. A criação desse lugar – desse campo da morte que faria nascer o espanto em todos os corações e produzir uma submissão incondicional de todos – se justifica, pois serviria para o bem da espécie. (TODOROV, 2002, p. 46)

O inferno real, ao qual se refere Todorov, criado pelos governos totalitários e que se justifica para o bem da “espécie”, vem a ser um recurso semelhante àquele utilizado pelos mafiosos e denunciado por Sciascia para a coação dos que podem obstruir seus caminhos ou delatar suas atividades ilícitas. Assim aconteceu com o personagem Parriniedu, servidor de dois senhores: da polícia e da máfia. Quando os mafiosos perceberam que os *carabinieri* rondavam o informante, tratou de eliminá-lo antes que dissesse algo que não pudesse ser dito. Porém, até que Parriniedu fosse morto pelos mafiosos sicilianos, sofreu um longo período de angústia por saber que, mais cedo ou mais tarde, ele seria o alvo. O inferno como mecanismo para causar o espanto e o terror de que fala Todorov atua, neste contexto, no campo psicológico das vítimas. O medo que Parriniedu sente o deixa acuado, ao mesmo tempo em que tem a certeza de que seu tempo no mundo dos vivos é curto:

O informante jamais acreditara, nem poderia, que a lei fosse imutavelmente escrita e igual para todos: entre os ricos e os pobres, entre os sábios e os ignorantes, ficavam os homens da lei; e só podiam esticar o braço do arbítrio de um lado, pois o outro lado eles tinham a obrigação de defender e proteger. E o homem que tinha roubado e pago a sua dívida, que pertencia à máfia e negociava empréstimos extorsivos e que de quebra ainda era um delator, só procurava uma fenda no muro, uma brecha no arame farpado. Muito em breve iria estar de posse de um pequeno capital e abriria um comércio; e o filho mais velho estava no seminário, para tornar-se padre, um melhor ainda, para sair antes de tomar as ordens e ser advogado. Uma vez superado o muro, nada mais teria a temer da lei: e iria ser divertido olhar para aqueles que ficaram do outro lado do muro, do arame farpado. Dilacerado pelo

medo, entre devaneios de uma paz futura, baseada na miséria e na injustiça, ele encontrava um pouco de consolo: e enquanto isto o chumbo da sua morte já derretia. (SCIASCIA,1995, p.25).

O medo, a humilhação e o silêncio forçado estão presentes na narrativa, tanto que a liberdade chega a ser um sonho distante para alguns de seus habitantes amordaçados pelas leis da impunidade e do silêncio. O informante Parriniedu sente-se esmagado por forças a comprimi-lo por todos os lados. De um, estava o poder da justiça, da verdadeira lei; do outro, as ações audaciosas da máfia, com a impunidade, os riscos e as imposições autoritárias.

A maneira encontrada pelo autor para mostrar a diferença entre o norte e o sul da Itália é a criação do personagem Capitano Bellodi. O oficial da polícia, chefe dos *carabinieri*, nascido no Norte italiano, é um homem que acredita piamente na justiça e nos valores da lei e é “un democratico che ha partecipato alla Resistenza e che crede nel dovere della giustizia di non accettare che le cose vadano sempre in certo modo”.⁵ (GIOVIALE, 1993, p.49). Com sua mentalidade honesta, fruto da realidade do Norte do país, seu senso democrático contrasta com o senso corruptível da mentalidade daqueles que habitam no Sul do país. Quando ele chega na Estação dos Carabineiros para iniciar as investigações do assassinato do personagem Colasberna, impressionou os demais personagens presentes no local pela sua característica contrastante: “[o] capitão era jovem, alto, de pele clara; pelas primeiras palavras que disse, os sócios da Santa Fara, ao mesmo tempo com alívio e com desprezo, logo pensaram ‘continental’; os continentais são gentis mas não entendem patavina.” (SCIASCIA, 1995, p. 13)

Após o interrogatório, de onde saem sem falar nada do que sabem, e com grande alívio por não terem sido empurrados na parede a fim de que soltassem alguma confissão, concluem com felicidade: “ ‘Puxa vida, como ele sabe tratar com as pessoas’, pensaram os sócios.”(SCIASCIA,1995,p.18). Homem de grande educação e extrema inteligência, Bellodi age com uma atuação quase cavalheiresca, o que não é típico para um capitão da polícia local. Inabitados a serem tratados com respeito e gentileza, o capitão desperta a admiração até do chefe dos mafiosos, Dom Mariano Arena.

Apesar da admiração, ele incomoda todos, porque seu senso de justiça o leva a usar a inteligência no lugar da violência. Com bastante perspicácia, sempre

⁵ “ é um democrático que participou da Resistência e que crê no dever da justiça de não aceitar que as coisa vão sempre em certo modo”.

arruma um meio de extrair aquilo que deseja saber. Após o interrogatório com os sócios e irmãos da cooperativa onde trabalhava Salvatore Colasberna, a primeira vítima, Bellodi montou uma estratégia a fim de descobrir quem havia mandado uma carta anônima relatando tudo aquilo que realmente tinha acontecido, posto que, na Sicília, “ninguém fala nada, mas escreve tudo.” (SCIASCIA, 1995, p.18). Apesar de não falarem absolutamente nada a respeito do que o capitão esperava ouvir, ele pede para que cada um dos interrogados preencha um formulário, a fim de descobrir se algum deles seria um dos remetentes anônimos de várias cartas que diziam qual a verdadeira motivação do assassinato de Colasberna. Não percebendo a estratégia, o sargento afirma:

- É como tentar tirar sangue de uma pedra, não sai nada – disse o sargento, referindo-se aos irmãos Colasberna e sócios, e à vila toda, e à Sicília inteira.
- Alguma coisa acaba saindo sempre – disse o capitão. (SCIASCIA, 1995,p.18)

Aqui se mostra o contraste entre alguém vindo de uma região diferente daquela em que acontece a narrativa e ressalta para os leitores as características da Sicília. Tal atitude, o capitão não tomaria se ele vivesse na ilha, pois, em tal caso, agiria como todos os outros, sendo conivente com a inverdade e a obra literária de Sciascia, com toda a sua crítica, não seria possível de ser realizada. Sobre tal recurso do autor, pondera Walter Mauro que

lo scrittore ha voluto servirsi stavolta di un intellettuale come capro espiatorio dell'acquiescenza alla mafia, ed ha attribuito a questa figura tutti i requisiti che sarebbero spettati di diritto ad un commissario di polizia, con l'intento evidente di stabilire una concreta antitesi alla realtà dominante nell'isola.⁶
(MAURO, 1970, p.65)

Sendo assim, tudo o que na ilha é diferente para o capitão, com relação à terra natal, ou lhe causa estranhamento ou lhe provoca indignação. O dialeto, alguns hábitos e atitudes aparecem aos olhos de Bellodi apenas como um traço cultural. Já a impunidade e a conivência da sociedade com o crime organizado o surpreendem, deixando-o perplexo, frente ao que para ele seria algo não só anormal, mas inconcebível. O inconcebível para o capitão também parece ser para o autor, que, em certo momento mostrou seu ressentimento e tocou na antiga ferida de uma das mais famosas marcas da identidade siciliana: a máfia e a impunidade, duas grandes ameaças a pairar constantemente na região. A peculiaridade da narrativa de *O Dia*

⁶ - “o escritor quis servir-se desta vez de um intelectual como bode expiatório da aquiescência com a máfia, e atribuiu a esta figura todos os requisitos que seriam esperados e de direito a um comissário de polícia, com o intuito evidente de estabelecer uma concreta antítese a realidade dominante na ilha”.

da Coruja se configura pela não-resolução do crime, ou melhor, pela não-punição dos verdadeiros culpados pelos crimes.

A investigação feita por Bellodi é completamente bem-sucedida, levando à delegacia os verdadeiros culpados, segundo suas conclusões. Os depoimentos dos suspeitos, estrategicamente elaborados, revelam sua parcela de participação. A reação de políticos conservados no anonimato, no entanto, numa ordem expedida diretamente de Roma, centro do poder, põe por terra todas as informações coletadas pelo capitão Bellodi. Chamado para dar testemunho num processo em Bolonha e, posteriormente, com a concessão de uma licença médica que o faz voltar a Parma, no Norte da Itália, acaba por ficar um tempo afastado das investigações. Tempo suficiente para que fique sabendo, através dos jornais enviados pelo segundo-sargento, que todos os acusados foram absolvidos no processo movido contra eles. Ficou constatado, portanto, no caso de Paolo Nicolosi, um dos assassinados cujo corpo nunca foi encontrado, a versão de morte por crime passionai. A esposa do jardineiro e seu suposto amante são responsabilizados pelo assassinato, solução tipicamente recorrente na região, pois todo crime acaba acontecendo por “aqueles motivos passionais que para a máfia e a polícia são, na mesma medida, um grande recurso.” (SCIASCIA, 1995, p.31). A justificativa para arquivar os processos criminais dando como veredicto assassinatos por motivos passionais é bastante utilizada pela polícia submissa e conivente na Sicília representada por Sciascia.

Outra estratégia narrativa, empregada para realçar não o caráter determinado pela geografia, mas para destacar outra figura de cidadão incorruptível, é a criação do personagem Laurana, de *A Cada um o Seu*. A trama apresenta um farmacêutico chamado Manno que recebe uma carta anônima com uma ameaça de morte. Embora amedrontado, prefere encarar a ameaça como brincadeira, assim como todos os seus amigos e conhecidos. Alguns dias depois, porém, é assassinado o farmacêutico, juntamente com um médico chamado Roscio, durante uma caçada que habitualmente praticavam como lazer. Um mistério se estabelece, pois o duplo homicídio tinha como vítimas, “duas pessoas honestas, respeitadas, bemquistas, de posição respeitável e com parentela também importante”. (SCIASCIA, 1988, p. 13)

A carta, endereçada ao farmacêutico com a frase “Por aquilo que fizeste, morrerás”, foi encarada como uma sentença de morte por uma provável relação extraconjugal que ele possivelmente mantinha com alguma mulher da cidade. Todos

na cidade passam a comentar o caso, levantando hipóteses sobre com quem teria se relacionado o farmacêutico e encaram a morte de doutor Roscio como um triste acaso do destino, pois ele se encontrava no mesmo local e horário do alvo no momento do crime.

Um professor de italiano e história do liceu da capital da região, chamado Paulo Laurana, interessa-se pelo caso. Considerado “um homem honesto, meticuloso, triste; não muito inteligente, e até mesmo com momentos de aparente ignorância” (SCIASCIA, 1988, p. 32), o professor era também um homem solitário, sem muitos amigos. Como vivia isolado, Laurana não compreendia muito bem o que se passava a sua volta. Sem a malícia daqueles que estavam já inteirados dos jogos políticos e poderosos locais, ingenuamente levou a si mesmo para o caminho da morte. Revelou as investigações que estava fazendo aos companheiros do clube que frequentava eventualmente. O professor, levado pela curiosidade, começou a fazer uma investigação amadora em busca da verdadeira motivação do assassinato dos dois amigos.

Em um dado momento, ao viajar a Palermo para participar de uma banca de exames, encontra um amigo que lhe revela algo muito intrigante. O amigo em questão conta-lhe sobre o fato de o doutor Roscio, um dos assassinados, tê-lo procurado ainda em vida com o intuito de obter apoio numa denúncia que desejava fazer contra um homem de sua cidade que “possuía nas mãos toda a província, que fazia e desfazia, que roubava, corrompia, contrabandeava(...)” (SCIASCIA, 1988, p. 43). No entanto, este amigo morre antes de revelar o nome do tal homem. O professor então inicia uma intensa investigação. Vai conversar com o pai do doutor, com o objetivo de tentar saber quem ele procurava denunciar, porém, nada conseguiu saber do velho senhor. Passou no clube, posteriormente, para deixar a notícia de sua recente descoberta. Interessado em saber das investigações feitas pelo professor, o advogado Rosello, um dos sócios do clube, sempre vinha ao seu encontro, chamando-o à parte, a fim de conversarem. E o professor vai-lhe contando tudo o que sabe.

Laurana vai, também, conversar com a viúva de Roscio e o pároco de Sant’anna. A este último pergunta quem é o homem mais influente da província. O pároco responde que é o advogado Rosello. A partir dessa informação, Laurana começa a desconfiar de Rosello, primo da esposa de Roscio.

Uma decisão banal, aprender a dirigir, acabou colocando-o numa rota perigosa: “Essa decisão teve, na sua vida, o papel da fatalidade”. (SCIASCIA, 1988, p. 65). Um encontro com o advogado Rosello no palácio da justiça, onde foi o professor para pedir um atestado com o objetivo de tirar uma licença para dirigir, constuiu-se de extrema importância para o desenrolar dos acontecimentos posteriores. O advogado estava na presença de mais duas pessoas, um parlamentar e um desconhecido, que não foi apresentado a Laurana. O olhar do professor fixou-se distraidamente nesse terceiro homem, que ficou à parte. Eis que este puxa e acende um cigarro, meio atordoado com a atenção que estava atraindo. Posteriormente, pensando na cena presenciada, o professor foi pesquisar e descobriu ser o cigarro que o tal desconhecido fumava, da mesma marca de um outro encontrado na cena do crime cometido contra o farmacêutico e o médico.

Cada vez mais perto da verdade e começando a ressentir-se de suas próprias investigações, sente o perigo no qual se meteu. Uma estranha sensação interna começa a afligi-lo. “Somente o instinto, nele como em todo siciliano aperfeiçoado por uma longa ordem de experiências, de medos, o advertia do perigo.” (SCIASCIA, 1988, p. 69) O que era suspeita passou a ser certeza, porém já tinha o professor entrado num caminho sem volta.

O comportamento do primo da esposa de Roscio muda, ele parece muito preocupado, agora,

[d]esde o dia em que Laurana lhe perguntara sobre aquela pessoa que o acompanhara pelas escadas do palácio da justiça, Rosello perdera a cabeça. Frequentemente o evitava, fazendo-lhe apenas um sinal de cumprimento, se não tivesse conseguido desviar a tempo ou fingir não vê-lo; mas outras vezes, dele se aproximava demonstrando-lhe afeto, pondo à sua disposição os seus serviços, as suas influências sobre provedores, subsecretários e ministros. Mas, como Laurana ficava embaraçado e petrificado diante das demonstrações de afeto e respondia que não tinha necessidade de que o recomendasse aos poderosos da burocracia escolar, Rosello tornava-se desconfiado e sério. Pensava, talvez, que Laurana não respondia às suas demonstrações de afeto e não queria aproveitar dos serviços que lhe oferecia por aquele desprezo, então raro do homem honesto diante do delinqüente ou até mesmo porque quisesse confidenciar as suas suspeitas ao delegado, ao comissário, enfim, fazê-las chegar, diretamente ou não, a um dos inquisidores. Intenção que Laurana não tinha absolutamente; e a sua aflição, a sua preocupação era exatamente a de que Rosello lhe atribuísse uma tal intenção. Mais do que o medo, que, pela lembrança de como Roscio e o farmacêutico acabaram, às vezes lhe assaltava levando-o ainda que automaticamente, a tomar precauções que lhe evitassem o mesmo fim, havia uma espécie de obscuro amor-próprio que o fazia rejeitar com decisão a idéia de que através dele coubesse justa punição aos culpados. A sua fora uma curiosidade humana, intelectual, que não podia nem devia confundir-se com a daqueles que a sociedade, o Estado pagavam para capturar e entregar à vingança da lei as pessoas que a transgrediam ou infringiam. E aparecia nesse seu obscuro amor-próprio os séculos de infância que um povo oprimido, um povo sempre vencido, fizera pesar sobre a lei e sobre aqueles que dela eram instrumentos; a afirmação não totalmente esquecida de que o melhor direito e a mais imparcial justiça, para quem realmente nela acredita e não está

disposto a confiar sua execução ao destino ou a Deus, somente podem sair dos canos de uma escopeta. (SCIASCIA, 1988, p. 86-87)

Em um feriado dos mortos, o professor vai ao cemitério com a mãe, a fim de visitarem túmulos de parentes e amigos. Lá encontra Luisa, a viúva de Roscio, e desconfia, pelas atitudes da mulher, que ela talvez esteja envolvida na morte do marido, pois

[...] pareceu a Laurana que a senhora Luisa lhe apertasse a mão demoradamente e de propósito e com um brilho de implorante entendimento no olhar. Imaginou que o primo, tivesse contado tudo e que ela estivesse, portanto, a lhe recomendar silêncio. Ficou perturbado, porque isso confirmava uma direta cumplicidade dela. (SCIASCIA, 1988, p. 88)

Ao retornar às aulas e ao pegar o ônibus para a capital, onde trabalhava, encontra a viúva Luisa no coletivo. Ela o chama para conversar e confirma quase todas as suspeitas que o professor tinha contra o advogado Rosello. Estrategicamente, a viúva se exime de culpa, contando uma versão da história, em que ela aparece como inocente. Ingênuo, Laurana passa, então, a acreditar que a viúva nada tinha a ver com o crime e sente-se mal por ter feito juízo negativo da mulher. Por isso, aceita encontrá-la no dia seguinte, à noite, em um café da capital. No dia e na hora marcada, Laurana vai ao café Romeris. Luisa, no entanto, não aparece, deixando-o preocupado a ponto de achar que ela poderia ter sido morta pelas desconfianças que tinha. Resolve ir embora e parte em direção à estação para pegar o trem que se dirige à sua cidade. No meio do caminho, alguém da província, cujo nome não lembra no momento, oferece-lhe carona, e Laurana aceita, contudo, nunca chega à sua vila. É dado como desaparecido.

Todos na província tentam levantar hipóteses sobre os motivos que levaram ao seu desaparecimento. Os *carabinieri* investigam seu sumiço, “mas o professor jazia sob um enorme monte de escombros, numa mina abandonada, a meio caminho em linha reta, entre o seu povoado e a capital.” (SCIASCIA, 1988, p. 108)

Ao final da narrativa, o advogado Rosello, primo da viúva de Roscio, casa-se com ela.

Todos sabem da verdade: o médico Roscio surpreendeu a sua mulher, Luisa, com o primo dela, o advogado Rosello. O marido ameaçou estragar a vida política do amante com a entrega às autoridades de um dossiê, no qual constavam todas as suas irregularidades, sentenciou que o advogado deveria ir embora da cidade ou revelaria o dossiê. Rosello, mancomunado com a esposa de Roscio, sua amante desde a adolescência, resolve matar o doutor, deixando assim o caminho livre, de

vez, para que consumasse a união definitiva, fato que se concretiza ao final do romance.

O farmacêutico nada tinha a ver com a história. Serviu apenas como artifício para desviarem as atenções do verdadeiro alvo. Todos sabiam da verdade e todos se calaram. Mais uma vez, assim como em *O Dia da Coruja*, a impunidade impera e o narrador conta aquilo que o professor não conseguiu descobrir. O que o narrador não revela é a identidade da pessoa que levou Laurana à morte.

O professor de língua italiana e história não compactuava com os valores desonestos e maliciosos de pessoas influentes da cidade. Talvez por ingenuidade, não tenha percebido o perigo que estava correndo, ao querer passar por investigador. Desconhecendo que o advogado Rosello se envolvia em negócios escusos e possuía clara ligação com os assassinatos do farmacêutico e do doutor, o professor pesquisa o caso e, ao mesmo tempo, vai anunciando a todos, no clube que frequenta, as suas descobertas. Na trama, a polícia não se envolve com as investigações, acomodando-se com a resolução mais fácil, ou seja, também a de crime passional. No final da narrativa, sabe-se que todos os outros personagens conhecem o culpado pelas mortes, mas ninguém se envolveu ou o denunciou à polícia. Todos se calaram e compactuaram com os crimes.

A impunidade impera, os verdadeiros culpados continuam livres para praticarem outros crimes e a injustiça vence na luta contra a democracia, levada a cabo tanto pelo capitão Bellodi quanto pelo professor Laurana.

Desta vez a máfia não está claramente citada na temática da narrativa, mas a corrupção política, a falta de ordem, a omissão do Estado, a superficialidade do trabalho da polícia são indícios da impunidade, assim como acontece nas ações empreendidas pela organização criminosa.

O esquema do romance policial a ser discutido em outro capítulo da dissertação está presente mais uma vez, porém, tanto em *O Dia da Coruja*, quanto em *A Cada um o Seu*, não há punição para os verdadeiros culpados. O papel do detetive coube a um homem simples, a um intelectual que, por curiosidade e um gosto por resolver enigmas, acaba levado em direção à verdade. A narrativa de Sciascia aproxima o seu personagem dos detetives clássicos neste ponto. É preciso, para cumprir a função de investigador, ter apreço pelo enigma, pela resolução de mistérios. Em dois momentos da narrativa, porém, não é esse apreço pela investigação que leva o professor Laurana ao encontro das duas mais importantes

descobertas sobre os assassinatos, mas sim o acaso. Tanto quando vai a Palermo participar de uma banca de exames e como quando vai ao palácio de justiça da capital, a fim de tirar uma licença para dirigir, Laurana, sem querer, obtém as informações mais preciosas, e fatais, sobre o caso que investiga.

Sciascia insere na trama um elemento que não faz parte da montagem de um romance policial e que será discutido posteriormente. Ele traz para a narrativa o elemento “acaso”, com o qual Laurana é levado a um “beco sem saída”. A razão, usada tradicionalmente como método investigativo nos romances policiais, geralmente é a responsável em trazer à tona o enigma maior: a descoberta da identidade do assassino. Porém, um professor “não muito inteligente” e “ingênuo” talvez não possuísse um bom raciocínio sobre crimes. Contrariando as normas do gênero policial cujos protagonistas, os detetives, são sempre grandes gênios, verdadeiras máquinas de pensar, Sciascia cria um personagem com uma grande deficiência no mais importante recurso de um investigador, qual seja, o raciocínio detetivesco. Por esse motivo, o professor não descobre a verdade, nem mesmo desconfia de quem lhe dá uma carona para a morte.

Mais uma vez, Leonardo Sciascia utiliza uma estratégia com o objetivo de mostrar o que acontece numa sociedade em que a impunidade prevalece. O professor Laurana funciona, na narrativa, como o contraponto daquilo que o restante da sua cidade representa. Se seu perfil fosse construído com uma inteligência acima do normal, como normalmente são traçados os detetives das narrativas policiais, não seria possível a realização da trama. Se Laurana não fosse ingênuo e desprovido da faculdade de raciocínio, ele seria mais um a se calar, respeitando a tradição da *omertà*, já que não restaria outra alternativa, pois ele é um professor e não um policial. Ainda que fizesse uma denúncia anônima, seria necessário que na polícia existisse alguém com um grande interesse em aprofundar as investigações. Seria necessária a presença, na instituição militar, de um capitão como Bellodi, outra personagem-contraponto de Leonardo Sciascia. E ainda assim a justiça não se realizaria pelos motivos que já foram expostos até agora neste trabalho.

Sciascia quis mostrar, com esses romances, a impossibilidade de a justiça e a punição acontecer àqueles cujas ações e comportamentos estivessem fora da lei. De fato, no contexto de uma sociedade, em que tanto o poder público quanto os habitantes do local são unidos na desonestidade, os punidos são aqueles que vão

de encontro aos mandamentos de uma sociedade, cujos valores se baseiam no silenciar e apoiar a corrupção, a ganância e o favorecimento em troca do poder.

Ao final, invertendo o lógico, o provável de acontecer dentro da normalidade do mundo, quem morre, quem é afastado do trabalho, enfim, quem é punido é quem busca defender a ordem e fazer valer a lei. Nos romances de temática similar a esta obra de Leonardo Sciascia, os investigadores tornam-se as principais vítimas.

O Estado, que deveria agir e defender os oprimidos, é quem dá cobertura aos atos de corrupção e às práticas abusivas de poder das pessoas influentes. E esses acabam por ocupar cargos importantes dentro do cenário político, beneficiando a eles mesmos. Não há espaço para a ingenuidade nem para a honestidade àqueles que ocupam as posições de poder.

Sciascia sabia muito bem disso ao criar o professor de *A Cada um o Seu*, retratado como um homem solitário em busca da verdade, enquanto seu antagonista é retratado como um homem de muitos amigos, sempre acompanhado por pessoas muito influentes. A cena do encontro, no palácio de justiça, que se dá por acaso, é bastante emblemática nessa questão. Acompanhado de um parlamentar e de um outro homem que não foi apresentado a Laurana, pode-se perceber o conflito entre um homem simples, representando a honestidade e um homem poderoso, representando a impunidade. Pode-se dizer que

[...]a contrapposizione tra Laurana, che sale solo il palazzo di giustizia, e Rosello, che scende in compagnia dell'onorevole e di un cliente dallo stesso palazzo, veicola l'antitesi fondamentale che percorre tutto il romanzo, la lotta solitaria, e perciò destinata al fallimento, allo scacco, del protagonista contro forze aggregate, solidali, protette, e, perciò, vittoriose. E il mondo sciasciano sarà popolato sempre da personaggi che tornano a riproporre, nell'orizzonte ideologico dello scrittore, un scontro frontale, isolato, ostinato, anche se segnato alla sconfitta ultima, contro le forze organizzate, occulte e scoperte, del male, da Bellodi a Laurana.[...]
Questi personaggi sono tutti instauratori della Giustizia, fondatori di uno Stato nuovo, [...]” (LO DICO, 1988, p.101-102)

O que Sciascia certamente quis mostrar é o quanto a luta pela ordem e a busca pela justiça é, apesar de insuficiente, necessária para se combater o mal que assolava a Sicília. A antítese presente na caracterização desses personagens é fundamental para que seja possível a crítica ao Estado.

⁷ - “A contraposição entre Laurana, que sobe sozinho ao palácio de justiça e Rosello, que desce em companhia do parlamentar e de um cliente do mesmo palácio, veicula a antítese fundamental que percorre todo o romance, a luta solitária e por isso destinada ao insucesso, à derrota do protagonista contra forças agregadas, solidárias, e protegidas, vitoriosas. E o mundo sciasciano será povoado sempre de personagens que retomam, no horizonte ideológico do escritor, um golpe frontal, isolado, obstinado, mesmo que destinado à derrota final, contra as forças do mal, organizadas, ocultas e reveladas desde Bellodi a Laurana. Estes personagens são todos instauradores da Justiça, fundadores de um Estado novo.”

Ao tentar rever a história do seu país, ele recorre a uma metáfora na representação dos protagonistas de suas tramas, que são símbolos da luta contra o poder corrupto. Sciascia diferencia na caracterização tanto Bellodi quanto Laurana com a intenção de fazê-los cidadãos emblemáticos, posto que são personagens ideais. Possuem comportamentos não inspirados em ninguém na realidade do lugar, enquanto os antagonistas das tramas citadas são construídos com uma índole e um comportamento típicos da Sicília. O jovem capitão e o inocente professor são a representação da justiça, da legalidade, da ordem e da honestidade. Os mafiosos, seus amigos e os políticos são a encarnação da injustiça, do abuso de poder, da corrupção e da ineficiência do governo. Para Sciascia, o Estado é uma instituição falida, pois abre espaço para o estabelecimento de um poder corrupto, além de não cumprir com o seu dever de fiscalizar, desestruturar e punir aqueles que buscam agir fora de seus preceitos.

A máfia e todos os envolvidos no seu esquema de corrupção são os embriões de um problema que sai dos limites da região siciliana e se espalha por todo o mundo. Essa situação é apresentada nos dois romances de Sciascia, aqui analisados, e o problema da corrupção que abarca todo o território mundial é a chave para se compreender o porquê de *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu* não apresentarem a punição típica dos romances policiais. Apesar de o narrador deixar claro para os leitores quem são os culpados pelos crimes, não acontece, ao fim das tramas dos romances apresentados, a punição devida ao assassino, um recurso típico da estrutura narrativa policial. O autor subverte a estrutura tradicional do gênero policial para usá-lo como uma estratégia narrativa de denúncia de abuso de poder. Leonardo Sciascia mostrou que, ao final, a impunidade imperava.

Sendo assim, não há a descoberta do culpado nem sua consequente prisão, *grand finale* do gênero policial, que intensifica a forma de punir, com a lei, as transgressões sociais.

Os antagonistas das narrativas, Dom Mariano Arena e o advogado Rosello e todas as ações que eles empreendem servem como uma metáfora da situação que Sciascia criticou: “Sciascia porta il mondo in Sicilia”⁸ (BONINA, 2007, p. 14), porque tudo o que se passa na ilha é na verdade o mesmo que acontece no mundo. Não é um problema isolado, como o são Bellodi e Laurana. É um problema coletivo, de

⁸ - “ Sciascia traz o mundo para a Sicília”

todas as sociedades, mas que pode ser melhor representado no ambiente siciliano, posto que o local em que se concentra a máfia é território fecundo para a impunidade. Tudo o que se passa na Sicília serve como uma metáfora de um hábito que se alastrou para além das suas fronteiras. Segundo Bonina (2007, *passim*), pode-se considerar que esse modo de viver na impunidade e com corrupção é uma tendência mundial. A corrupção nos contextos políticos, oficiais e até mesmo religiosos, não é privilégio da Itália, muito menos da Sicília, é uma realidade mundial.

Pode-se ler seus romances como uma crítica irônica desse processo de corrupção, através das inúmeras situações em que são perceptíveis a falsidade, o atrevimento e a hipocrisia daqueles que ocupam o poder do Estado ou não. Uma dessas situações se encontra nas prisões dos suspeitos pelos assassinatos em *O Dia da Coruja*, que, em sua maioria, são considerados homens de bem, pessoas importantes da sociedade siciliana, chefes de família e devotos da Igreja. Esses homens, disfarçados atrás da máscara de pilares da sociedade, são desmascarados na narrativa de Sciascia. Os narradores de *O Dia da Coruja* e de *A Cada um o Seu* ironizam tais personagens, como no fragmento abaixo, retirado do primeiro romance, quando prendem Dom Mariano Arena, o *capo dei capi*⁹ :

Quando de noite se bate à porta de uma casa honrada, isto mesmo: honrada, e se tira da cama um pobre cristão, além do mais velho e adoentado, levando-o para o cárcere como um malfeitor e jogando na consternação e na angústia uma família inteira: não, isto não é coisa, nem digo humana, mas, deixe que o diga, justa. (SCIASCIA, 1995: 53)

O povo, apesar de refreado pela lei do silêncio, é caracterizado pelo narrador, nessa obra, como apreciador da justiça. Mesmo com um certo receio, eles sempre deixam escapar seu real pensamento. Ao serem efetuadas as prisões dos responsáveis pelos crimes, a de Diego Marchica, por exemplo, é exposta essa relação da população local com os mafiosos:

Diego [...] primeiro indignado e em seguida submisso, foi levado para a caserna entre os comentários das pessoas. Comentários que chegavam aos ouvidos de Diego e dos carabinieri com expressões de surpresa e de compaixão (e o que é que ele fez? Só ficava cuidando dos seus negócios... Nunca se meteu na vida de ninguém...), mas bem no fundo, apenas sussurrados, expressavam os quase unânimes votos de que Diego fosse passar nas pátrias prisões o resto da vida dele. (SCIASCIA, 1995, p.47)

É no sussurro e na sutileza da expressão da opinião dos habitantes da ilha que Sciascia pretende mostrar, em sua construção romanesca, que aquilo que não

⁹ - chefe dos chefes

presta na Sicília não são os habitantes. O medo, talvez, os impeça de expressarem suas opiniões. O histórico silêncio da população não pode ser quebrado e é mostrado como um peso e um castigo impostos. Uma relação de poder faz com que fiquem todos cegos, surdos e mudos àquilo que diz respeito às ações da máfia.

E são nessas escapadas de opiniões e em depoimentos anônimos que o autor insinua a sua tentativa em preservar a identidade positiva do povo siciliano.

Não procede, portanto, o que afirma o crítico Walter Mauro, quando diz que

[...]a figura dell'ufficiale dei carabinieri Bellodi possiede in sé ancor più netti i caratteri di una letterarietà sulla quale agisce profondamente la radicata convinzione dell'inferiorità del siciliano di fronte all'uomo del Nord, una sorta di complesso che tende a compiere una divisione arbitraria fra buoni al Settentrione e cattivi nel Sud, cui neanche uno scrittore lucido come Sciascia riesce a sfuggire.
¹⁰ (MAURO, 1970, p. 54)

Sciascia sabia muito bem o que fazia, pois sua lucidez foi suficientemente grande para, em meio a crítica latente na narrativa, abrir um espaço para a defesa do seu povo. Em verdade, o que os faz calar não é o consentimento com a impunidade, mas sim uma imposição poderosa a um povo que é humilhado. Afinal, esse povo é corajoso, só não pode expressar-se com muito ruído, como bem observou Bellodi:

- Curioso – disse o capitão, quase a continuar uma conversa interrompida – como por estas bandas as pessoas desabafam com cartas anônimas: ninguém fala, mas para sorte nossa, quer dizer, de nós carabineiros, todos escrevem. Esquecem a assinatura, mas escrevem. A cada homicídio que acontece, a cada roubo, lá vem uma dúzia de cartas anônimas em cima da minha mesa [...] (SCIASCIA, 1995, p.14)

A denúncia feita por Sciascia vai além da crítica e abarca, também, a defesa contra as marcas negativas impostas ao povo siciliano no decorrer do tempo. Ele não acredita que toda a população estivesse vinculada ao projeto de desmoralização dos valores e destruição dos direitos conquistados por toda a humanidade.

A relação histórica com a representação da identidade siciliana traz algumas implicações para a literatura.

Tendo a máfia como uma das principais marcas de sicilianidade, a representação da identidade da Sicília, tanto na literatura como em outras manifestações artísticas, traz essa característica como o seu mais forte retrato. Tanto a história quanto a literatura apontam para a presença desse grupo no pedaço

¹⁰ - A figura do oficial dos carabineiros, Bellodi, possui em si bem mais claros os caracteres de uma literariedade sobre a qual age profundamente a radical convicção da inferioridade do siciliano frente ao homem do Norte, uma espécie de complexo que tende a estabelecer uma divisão arbitrária entre os bons ao Norte e os maus ao Sul, da qual nem mesmo um escritor lúcido como Sciascia consegue se desvencilhar.)

meridional da Itália: “[n]esse contexto, história e literatura apresentam caminhos diversos, mas convergentes, na construção de uma identidade, uma vez que se apresentam como representações do mundo social ou como práticas discursivas significativas que atuam com métodos e fins diferentes.” (PESAVENTO, 1998, p.20)

A narrativa histórica pode ser considerada como igual a todas as outras narrativas. Esse pensamento de Hayden White, citado por Pesavento, possibilitou uma “redefinição epistemológica operada no âmbito da história”. (PESAVENTO, 1998, p.10) Além disso, há o pressuposto de que o ato de escrever a história seria uma recriação, uma “representação de algo que já foi”, o que reafirma, ainda mais, o seu caráter representacional.

Todavia, há uma diferença fundamental entre a narrativa histórica e a literária. A primeira depende do fato, da pesquisa e de conhecimentos científicos para a construção do texto. A segunda possui uma total liberdade para a sua tessitura, não necessitando de uma construção prévia, apenas de informações para a contextualização do enredo. História e literatura se cruzam apenas no caráter hipotético da construção de algo que poderia ter acontecido.

Afirma Sandra J. Pesavento (1998, p.14) que “[c]omo reconstrutor de uma memória social, o discurso histórico e o literário têm uma função de resgatar e cristalizar no tempo comportamentos, costumes e pensamentos de um povo, transformando-se num discurso de autoridade”. Neste sentido, pode-se dizer que Literatura e História contribuem para a atribuição de uma identidade social e individual, provocando modelos de comportamento.

Uma das versões históricas da origem da máfia insere-a no contexto histórico da formação do Estado italiano, mais precisamente no sul do país.

A representação da máfia na literatura acabou por se tornar um estereótipo da caracterização desse povo, uma vez que ela é padrão de referência identitária até hoje. Embasada na narrativa histórica, a literatura traz essa caracterização, com nuances próprias da ficção.

Se o historiador quis modelar a Sicília como um território administrado e dominado pela máfia, coube ao escritor lançar-se nessa empreitada discursiva com a finalidade de denunciar os porquês da situação ser tal como ela é.

Coube a Sciascia comprometer-se em trazer essa questão representativa para o cerne de uma discussão político-sociológica utilizando-se da história “oficial”

com o objetivo de, através dela, denunciar o motivo desse mal ter-se espalhado e apontar os responsáveis pela evocação tão humilhante da imagem da ilha.

Com uma grande dose de ironia, o narrador debocha da má fama que a Sicília ganhou, graças a essas representações discursivas. O discurso de *O Dia da Coruja* possui forte linguagem satírica das situações conhecidas como típicas do território meridional da Itália. Essas situações demonstram, em sua maioria, o contraste entre o espaço nacional dominado pela máfia e o espaço nacional não dominado pela mesma organização. Ainda no início da narrativa, no ônibus em que a vítima estava para subir quando foi atingida pelos disparos, o narrador nos apresenta o comportamento de uma das testemunhas.

- Quem é? – perguntou o cobrador apontando para o morto.
Ninguém respondeu. O cobrador praguejou, era um praguejador de renome entre os passageiros daquela linha, praguejava com estilo: já haviam ameaçado despedi-lo, pois seu pendor para a blasfêmia era tão grande que ele nem chagava a reparar na presença de padres ou freiras no ônibus. Vinha da província de Siracusa, não tinha muita prática em mortes e assassinatos: uma província boba, a de Siracusa; e por isto praguejava com mais furor do que costume. (SCIASCIA,1995, p.8)

Se não há uso do conceito de identidade sem nostalgia ou ressentimento (GUMBRECHT,1999, passim), então, pode-se dizer que, no caso de Sciascia e de sua querida Sicília, o reativamento da problemática marca identitária siciliana se trata de uma questão de ressentimento, posto que não há dados históricos que apontem para uma Sicília desvinculada de sua mais proeminente característica, além de que a máfia se faz presente no local até os dias de hoje. E a nostalgia só seria coerente num caso de saudosismo, algo praticamente impossível ao se tratar deste assunto

O movimento do *Risorgimento*, sucedido entre 1815 e 1870, foi um processo que teve como objetivo unir pequenos Estados a fim de se criar o Estado-nação italiano. Neste período, a alta burguesia, animada com o crescimento econômico que desenvolvia e transformava o Norte, desejava a unificação com o Sul a fim de que lhe garantissem maiores lucros com a livre circulação de mercadorias dentro da península, possibilitando uma política de exportações favoráveis. Era preciso, para isso, desenvolver um sentimento nacionalista no povo dessas regiões. Reavivar o espírito de orgulho por pertencerem a um território onde houve o Renascimento e onde se formou o Império Romano era uma das atribuições dos revolucionários do processo de unificação.

A noção de nacional era apenas uma estratégia política. Era necessário ativar uma identidade em comum entre os pequenos estados com o objetivo de que houvesse um sentimento de pertencimento e de democracia nacional. A necessidade de criação de um sentimento de nacionalismo revela que “a ideia de identidade nacional pode ser importante para encaminhar questões coletivas e ações referentes a esta”. (JOBIM, 2006, p.196)

Ao se considerar que o processo de reconquista dos territórios que hoje fazem parte da Itália foi feito por dois movimentos diferentes pode-se perceber que o movimento de unificação, por ter sido diferenciado, ocasionou numa porta aberta para os problemas de que tratam as obras de Sciascia.

No governo de Camillo Benso Cavour (1810-1861), foram comandadas várias mobilizações com o intuito de que fossem recuperados os Estados que estavam sob o comando de outros países europeus. Com isso, reconquistaram-se todos os territórios pertencentes à região central e setentrional da Itália. Coube, portanto, a Giuseppe Garibaldi, um líder popular, tentar reunir o povo da Sicília e de Nápoles num movimento de revolução popular. O povo, acreditando num ideal de nação como a única forma de salvação para os seus problemas econômicos, reagiu positivamente e bravamente lutou no processo de unificação do *Risorgimento*.

Em 1861 é fundada a nação da Itália. O tempo foi passando e quase nenhum esforço foi reconhecido pelos meridionais com vistas à resolução das questões agrícolas. O esquecimento a que foram submetidos criou nesse povo o sentimento de desconfiança contra o Estado. O ressentimento é uma resposta ao rebaixamento da Sicília a um território de menor importância para os planos do governo. Essa humilhação ainda abriu brechas a outras formas de dominação, como a máfia, por exemplo.

Segundo Stuart Hall,

uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. [...] A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. “O povo britânico” é constituído por uma série desse tipo de conquistas – céltica, romana, saxônica, viking e normanda. Ao longo de toda a Europa, essa vitória se repete ad nauseam. Cada conquista subjogou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada. (HALL, 2002, p. 59-60)

O autor acima referido defende a ideia de que as identidades nacionais são representadas como unificadas, ou seja, sua representação identitária é sempre

apresentada de maneira uniforme, homogênea. No caso da Itália, em decorrência da “questão meridional”, como consequência da conturbada formação do Estado-nação, essa representação unificada, rotulada, imposta e pré-definida não acontece exatamente no âmbito nacional, mas no âmbito regional dentro de um país. Há uma clara e conhecida diferença entre o norte e o sul do seu território e isso sempre foi levado para a literatura e para outros tipos de representação artística dessas regiões. É o caso do autor aqui apresentado e de tantos outros como Carlo Levi, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Ignazio Silone. Em Leonardo Sciascia, essa representação se dá em forma de crítica ferrenha, direcionada, em especial, à justiça e à ética.

O Dia da Coruja e *A Cada um o Seu*, romances-ensaios em forma de romance policial, como o próprio autor definiu, têm o objetivo de fazer uma representação da versão da verdadeira história da ilha, da Itália e do mundo ressaltando a atitude dos homens em posição de força e autoridade.

Segundo Bonina, pode-se dizer, então, que em Sciascia há uma comparação entre o que acontece com a Sicília e o que acontece no mundo. A peculiaridade da ilha é a existência da máfia, fato que necessita de uma denúncia, porém as consequências de sua atuação são iguais em todo o mundo. Todos os países apresentam problemas de ordem política e social, por isso a metáfora existente em sua obra, de que fala Gianni Bonina. A corrupção e a impunidade existem em todo o mundo, porém, as causas de tais distúrbios é que diferem de país para país ou de região para região. Na Sicília, por exemplo, é a máfia a causadora desses grandes males. Sciascia atua como um acusador da organização que tanto prejudicava o desenvolvimento econômico da região como menosprezava preceitos éticos e morais. Ele preconizava a ordem de um Estado justo e de uma política honesta em seu país.

Sciascia traz o mundo para a Sicília no sentido de que o mundo está representado na Sicília de *O Dia da Coruja* e na de *A Cada um o Seu*.

Seus objetivos eram denunciar a máfia e criticar as ações e práticas decorrentes dessa organização criminosa, tais como, a corrupção, a omissão e a impunidade.

A não-punição dos culpados, ao final das suas narrativas de temática policial, funciona como um grito com a finalidade de delatar o processo de degeneração e degradação social e política por que passava a região siciliana na época em que foram publicados seus romances.

1.2 - Andrea Camilleri. O contexto de *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas*

O escritor Andrea Camilleri nascido em Porto Empedocle, província de Agrigento, região da Sicília, na Itália, era autor de teatro e de televisão, posteriormente enveredou-se pelos caminhos da ficção policial. *A Forma da Água* foi o primeiro livro da série em que aparece, também pela primeira vez, o comissário Salvo Montalbano, protagonista de seus *gialli*, consagrando-se internacionalmente como escritor de romances policiais.

A história do primeiro *giallo* de Camilleri inicia-se quando, num local conhecido como curral, dois lixeiros, em seu labor habitual, encontram o corpo de uma importante personalidade da cidade siciliana de Vigàta, o engenheiro Silvio Luparello, posicionado dentro de um carro com as calças arriadas. Resolvem telefonar para o advogado e melhor amigo do morto, Rizzo, que os atende friamente, sem se espantar com a notícia que, acreditavam, seria estarrecedora para ele, pois era o melhor amigo da vítima. Depois do telefonema frustrado, eles resolvem, então, procurar o comissariado da cidade. A partir desse momento, entra em cena o comissário Salvo Montalbano, responsável pelas investigações no lugar. Inicia-se, assim, a trama investigativa em que Montalbano, encarnando o clássico papel de detetive, busca seguir as pistas que o levem ao responsável, ou responsáveis pelo crime.

Montalbano percebe que o carro não entrou no local pela estrada principal, mas sim por uma via de difícil acesso. Um amigo de infância do comissário, Gegè Galluzzo, dono do curral, ajuda-o nas investigações, chamando duas das prostitutas que trabalham no local para depor. Elas dizem ter visto uma mulher, que não trabalhava ali, junto ao engenheiro morto. O filho de Luparello, também engenheiro, pede que o comissário vá à casa de sua mãe. Montalbano vai à casa da família e a viúva lhe fornece informações importantes, conduzindo a investigação a um novo rumo. Ela revela que o finado marido possuía uma casa fora da cidade, em cabo Massaria, onde se encontrava com amantes. Diz não acreditar que o engenheiro foi morto por causas naturais, contrariamente ao que o laudo do legista revelou. Em

meio à visita na casa da viúva, o comissário conhece, também, o sobrinho de Luparello, um rapaz de mais ou menos uns vinte anos, alto e louro e que, para Montalbano, parecia um anjo. Giorgio Zicari, o tal sobrinho, mostrava-se completamente abatido na sala da casa do tio. A viúva de Luparello conta que o jovem foi morar na casa do engenheiro porque a relação entre tio e sobrinho era extremamente afetuosa.

Montalbano vai procurar um amigo Nicolò Zito, jornalista televisivo local, a fim de que este lhe passe algumas informações a respeito de uma família, a Cardamone, cujo patriarca é um importante político local. Ele informa que Giacomo, filho do doutor Cardamone, casou-se com uma sueca chamada Ingrid, além de lhe passar muitos outros detalhes sobre a vida dos Cardamones. Montalbano, seguindo pistas recolhidas na visita a casa localizada fora da cidade, pertencente ao engenheiro Luparello, encontra indícios que o levam a esta mulher. Montalbano chega até Ingrid, a tal mulher que teve um caso com o engenheiro Luparello. O engenheiro havia dado para Ingrid a chave da casa fora da cidade, o que explica os pertences da sueca ali encontrados. Ela afirma, no entanto, não ter tido nada a ver com a morte do engenheiro.

Numa visita à casa do seu chefe, uma espécie de ritual que o comissário cumpria a cada quinze dias, Montalbano revela suas suspeitas sobre a morte do engenheiro, refazendo mentalmente todos os movimentos que, na sua opinião, efetuaram os envolvidos no caso. Ele conta ao chefe que Luparello era bissexual, mas não revela toda a verdade sobre o caso, que inclui o romance do engenheiro com o sobrinho Giorgio.

Para a noiva, Lívia, ele conta suas suspeitas completas, sem omitir nenhum dado. Montalbano conclui que o engenheiro, na noite de sua morte, liga para casa avisando à mulher que chegaria tarde. Na verdade, porém, ele segue para a casinha que possuía no cabo Massaria. Lá, encontra-se com Giorgio, seu sobrinho. Em meio ao ato sexual, Luparello teve um infarto e morreu. Giorgio, desesperado, telefona para Rizzo, advogado e amigo de Luparello. Rizzo manda Giorgio ir embora e diz que cuidará de tudo, arrumando um jeito de o morto não ser descoberto em suas aventuras extraconjugais, principal preocupação do sobrinho do engenheiro. Ao chegar à casinha, Rizzo tem uma ideia que pode beneficiá-lo politicamente. A ideia em questão parte da descoberta de um colar, pertencente a Ingrid, nora do doutor Cardamone, no chão da casa. Ele resolve manchar a memória do morto através de

uma encenação no local do crime. A encenação consistiu em chamar alguns homens para transportar o corpo do morto ao curral. Um dos homens, travestido de mulher, simularia ser Ingrid, posto que usava o colar e a bolsa da sueca, encontrados na casa do engenheiro. Lá, o travesti deixa o colar e a bolsa de Ingrid, com o objetivo de incriminá-la, fazendo-a suspeita de um possível assassinato, o que comprometeria Cardamone, sucessor político de Luparello. Rizzo faz tudo isso porque

[e]le sabe que a herança política do engenheiro será disputada pelos amigos da corrente; então, para eliminá-los, tem a idéia de fazê-los se envergonharem de agitar a bandeira de Luparello. É preciso que o engenheiro seja totalmente desmoralizado, enlameado. Daí lhe vem a bela idéia de fazê-lo ser achado no curral. E, já que é assim, por que não fazer acreditar que a mulher que desejou ir ao curral com Luparello, em busca de sensações estimulantes, seja justamente Ingrid Sjostrom, uma estrangeira, de costumes não exatamente monásticos? Se a encenação funcionar, Cardamone estará nas mãos dele. (CAMILLERI, 1999, p. 131)

Fica evidente que não houve assassinato algum. Montalbano compreende isso raciocinando sobre todas as informações recebidas. Não foi necessário fazer uma apurada investigação. A morte ocorreu, realmente, por causa natural. O que aconteceu de extraordinário refere-se apenas à circunstância deturpada em que, por interesses políticos, foi encontrado o morto.

O único crime que acontece na narrativa foi, de certa forma, premeditado e facilitado por Montalbano. O advogado Rizzo, que tentou manchar a imagem do “amigo” Luparello, porque queria beneficiar-se politicamente, pouco depois é assassinado por Giorgio, o sobrinho de Luparello. Abaladíssimo com a falsa reputação atribuída ao tio e sentindo-se traído pelo advogado, a quem confiou um melhor destino para o corpo do homem que amava, Giorgio vai à casa do tio, em Massaria, pega um revólver encontrado na gaveta, segue ao encontro de Rizzo e atira no advogado, matando-o. O comissário sabia o tempo todo da existência do revólver na casa de Massaria e, premeditando o que poderia acontecer, deixa o destino seguir seu curso, sem interrompê-lo no que seria seu dever como policial: evitar uma morte.

Lívia, sua noiva, faz uma observação a respeito desse comportamento de Montalbano. Ela diz que ele se autopromoveu de comissário a deus, posto que interferiu no curso do destino, permitindo que um homem morresse.

Essa tendência de Montalbano em interferir no destino das pessoas, nesse caso, especificamente, pela omissão, revela uma característica importante da narrativa de Camilleri. Através do recurso da ficção, o autor busca uma forma de

punir os corruptos e desonestos que estão no poder, o que na realidade não aconteceria. Através de um comportamento irregular, porém, não desonesto, de Montalbano, a justiça – não a legal, mas a divina – é feita. Como não havia nenhuma prova para incriminar o advogado Rizzo, o comissário previu uma possibilidade de o causador da difamação de Luparello ser punido pelo que fez. Sabia da possibilidade de o amante do engenheiro morto, dono de uma personalidade frágil, vir a pegar a arma escondida na casa onde aconteciam os encontros e ir matar o causador de toda aquela confusão envolvida na cena do crime.

O foco de atenção da narrativa de Camilleri não é um assassinato, ou seja, uma morte em si, mas a impunidade daqueles que sempre arrumam um jeito de se beneficiar e obter mais poder prejudicando, ameaçando e chantageando os outros. Não é à toa, no primeiro livro da série de Montalbano, que a morte, centro da atenção das narrativas policiais, acontece por motivos naturais e não por assassinato. A investigação aponta, no entanto, para uma movimentação em torno de uma desmoralização com finalidades políticas, hábito recorrente neste meio.

A obra de Camilleri critica um problema de seu tempo, que é a busca desenfreada, destemida e desavergonhada pelo poder em seu país, costume que passa impunemente pela lei e que tem como consequência a violência gratuita, a chantagem, a falta de moral dos poderosos e a corrupção, seja na política ou na própria polícia. Esse assunto é abordado na narrativa em diversos diálogos e observações do narrador e dos personagens. Quando Montalbano está conversando com o seu chefe para prestar-lhe esclarecimentos sobre suas investigações, ambos comentam sobre a atitude de alguns políticos:

[...] O que, de saída, não me convenceu em toda essa história foi o lugar da descoberta do cadáver. Isso destoou, e muito, de maneira gritante, da personalidade e do comportamento de Luparello, um homem esperto, prudente, ambicioso. Então me perguntei: por que ele fez isso? Por que foi até aquele lugar para uma relação sexual que se tornava perigosíssima naquele ambiente, a ponto de pôr em risco a imagem dele? E não achei uma resposta. Veja bem, chefe, guardadas as devidas proporções, foi como se o presidente da República morresse de infarto dançando rock numa discoteca vagabunda.

O chefe de polícia interrompeu-o com um aceno.

- Sua comparação não tem muito fundamento – observou, com um sorriso que não era bem um sorriso. - Recentemente, tivemos alguns ministros que se esbaldaram dançando em boates de quinta categoria e não morreram.

O “infelizmente” que ele quase acrescentou perdeu-se entre seus lábios. (CAMILLERI, 1999, p.126-127)

É inevitável, ao ler o tal comentário das personagens do romance *A Forma da Água*, lembrar-se de Berlusconi e dos escândalos em que está envolvido desde o

início de seu governo, em 1994. Em seus últimos anos na vida política italiana, o atual primeiro-ministro da Itália já foi acusado de conluio com a máfia, lavagem de dinheiro, evasão fiscal, participação em homicídio, corrupção e suborno de policiais e juízes, porém, até o presente momento, não foi punido por nenhuma das acusações feitas contra ele. O chefe do Estado italiano chegou até mesmo a ir a julgamento, mas foi absolvido ao final. E não é apenas da Itália que se pode trazer exemplos de um cenário político corrompido. Em todo o mundo há exemplos perfeitos.

Camilleri não perde a oportunidade de lembrar aos leitores alguns exemplos de maus políticos que fazem parte da população não só italiana, mas mundial. Ele leva a realidade siciliana para a ficção, assim como transforma a Sicília, representada ficcionalmente por Vigàta, numa pequena partícula do mundo, onde tudo o que acontece se passa também em todas as outras nações. A corrupção e a impunidade tornaram-se atitudes latentes à vida política em qualquer parte do planeta.

A atitude do comissário de fazer justiça com as próprias mãos, apesar da personagem fazer parte de uma instituição legal e representar a lei, revela a falência dessa mesma lei que representa. Ele é o que faz a diferença, ele é o incomum num meio em que normalmente não há o interesse em se fazer cumprir a lei e punir os verdadeiros culpados. O interesse desmedido pelo poder faz com que o homem se distancie dos valores humanos. A narrativa de Camilleri ganha extensão existencial, posto que mostra a condição humana face à ambição e à ganância.

Na terceira obra da série de policiais de Camilleri, o ser humano é rebaixado em todos os seus direitos. Em *O Ladrão de Merendas* tem-se uma narrativa cujo foco se concentra na morte de dois homens, dessa vez, cometida por assassinato.

Dentro do elevador de um edifício de apartamentos, um guarda noturno encontra o cadáver de um homem chamado Aurélio Lapécora, morador do imóvel. O tal homem, há muitos anos, possuía uma empresa de exportação em Vigàta, emprego do qual já havia se aposentado, porém, misteriosamente ele reabre a empresa, para onde se dirigia três vezes por semana. Ali fazia seus negócios e se encontrava com a prostituta Karima, uma imigrante tunisiana, que também fazia a limpeza do local. Enquanto isso, em Mazara del Vallo, a polícia investiga a morte de um marinheiro tunisiano chamado Ben Dhahab, ocorrida num pesqueiro. Entra em cena, mais uma vez, o comissário Montalbano, que busca encontrar o assassino do

primeiro crime – o do elevador – deixando o segundo – o do pesqueiro - aos cuidados de outra repartição, sob o comando de Valente, subchefe de polícia em Mazara.

Durante a investigação feita pelo comissário para desvendar o primeiro crime, cujos suspeitos envolvem a tal prostituta e um suposto sobrinho de Lapécora, Montalbano descobre a ligação do primeiro crime com o segundo. Ele se deu conta de que o tunisiano morto no pesqueiro era, na verdade, um perigoso terrorista chamado Ahmen Moussa, irmão da prostituta Karima, diarista no escritório de Lapécora. A partir de então, Montalbano tenta “reunir as peças” e “montar o quebra-cabeça”, que envolve todos esses personagens em uma única trama. A descoberta do parentesco acontece quando, buscando a prostituta suspeita do crime de Lapécora, o comissário vai à pensão onde Karima morava e a senhoria diz que ela possuía um filho chamado François e que este havia fugido após o desaparecimento da mãe, fato ocorrido após o crime de Lapécora. Montalbano chega até François, depois de ter sido chamado para conter um protesto de mães diante de uma escola, cujo motivo era reclamarem de um ladrão das merendas dos filhos. Montalbano intui ser este ladrão de merendas o filho de Karima, que, com fome, buscava sobreviver. Descobre-o perto do local dos roubos e o leva até sua casa. O menino, ao assistir à televisão, vê a imagem de um terrorista e diz: “é meu tio”. Montalbano descobre o parentesco entre Karima e Moussa e, a partir daí, dá-se conta de que os crimes estão interligados e que os Serviços Secretos italiano e tunisiano têm algo a ver com os assassinatos.

Decidido a desvendar como os governos de ambos os países incluíram o aposentado Lapécora e Karima, a irmã do terrorista Ahmed Moussa, na operação para pegar o terrorista, Montalbano chama à sua casa o coronel Lohengrin Pera. O comissário quer saber porque, em meio à operação, morreram não só Moussa, mas também, Karima e Lapécora. Mais uma vez entra em ação, não o policial, mas o ser humano Montalbano, compadecido com a situação de Karima, a prostituta vítima de uma injustiça, graças aos interesses dos serviços secretos de dois estados. O comissário a defende quando Pera fala com desrespeito sobre a tunisiana, ao contar como resolveram usá-la na operação:

- Nossos colegas de Túnis haviam descoberto que, fazia anos, a irmã predileta de Ahmed, Karima, vivia na Sicília e, por seu trabalho, mantinha um vasto círculo e conhecimentos.

- Vasto, não – corrigiu Montalbano. – Selecionado, sim. Era uma puta de respeito, inspirava confiança. (CAMILLERI, 2000, p.192)

Ele não permite que um dos homens que provocaram a morte de pessoas inocentes em uma troca de favores estadistas se colocasse moralmente acima de uma prostituta. Montalbano entende que a mulher de vida fácil possuía uma moral mais elevada que a de certos políticos e militares.

Em meio à confissão armada por Montalbano para “pegar” o coronel, o comissário se enfurece com uma afirmação de Pera, comparando-os :

- Como eu tinha intuído – disse Lohengrin Pera -, o senhor entendeu tudo. Agora, peço-lhe que reflita: o senhor, como eu, é um fiel e devoto servidor do nosso Estado. Pois bem...
 - Pode enfiar no cu – disse Montalbano, devagar.
 - Não entendi.
 - Vou repetir: o nosso Estado comum, pode enfiar no cu. Eu e o senhor temos concepções diametralmente opostas sobre o que significa ser servidor do Estado, praticamente servimos a dois estados diferentes. Portanto, faça o favor de não misturar o seu trabalho com o meu. (CAMILLERI, 200, p. 195)

Montalbano deixa claro, agora com suas próprias palavras, que sua concepção de servidor do Estado é muito diferente daquela que alguns homens interesseiros possuem.

A cena em que Montalbano conversa com o coronel, chefe da operação que culminou em três mortes, duas delas inocentes, é bastante emblemática para entender a crítica da obra camilleriana. Ao confirmar o que pensava Montalbano – que Karima havia sido assassinada – o coronel emprega uma palavra que irrita bastante o comissário:

- Karima foi assassinada, confirma? – perguntou Montalbano, depois de algumas colheradas.
 - Infelizmente, sim. Fahrid teve medo de que...
 - Não me interessa o porquê. Só me interessa que ela tenha sido assassinada por delegação de um fiel servidor do Estado como o senhor. Que nome daria a este caso específico? Neutralização ou homicídio?
 - Montalbano, não se pode, com a medida da moral comum...
 - Coronel, eu já avisei: na minha presença, não empregue a palavra moral.
 - Queria dizer que, certas vezes, a razão de Estado...
 - Chega – fez Montalbano, que havia traçado o sorvete com quatro colheradas enfurecidas. Depois, de repente, deu um tapa na testa. – Mas que horas são? (CAMILLERI, 2000, p. 196)

A palavra “moral” revela o embate principal da narrativa camilleriana: a moral e a falta de moral. Montalbano possui uma moral que o faz respeitar a vida e as regras do bem-estar social. Ele representa a moralidade e o coronel Pera representa a falta dela, através de sua despreocupação com a vida e o seu desrespeito com o ser humano. O romance de Camilleri quer criticar uma sociedade amoral ou imoral.

Pode-se perceber, através do resumo das obras de Camilleri apresentadas para estudo, que as histórias não giram em torno de nenhuma ação mafiosa. Montalbano investiga assassinatos e crimes ligados a ações políticas ou do Estado, enfim, o foco não é, propriamente dito, a máfia. Camilleri não pretendeu em nenhum momento trazer a representação da máfia para o primeiro plano dessas narrativas. A temática mafiosa serve apenas como pano de fundo em algumas de suas obras policiais. O próprio autor deixa isso claro numa entrevista, ao afirmar: “[a] me basta questo che i lettori capiscano: che Vigàta è teatro di forti presenze mafiose. Non intendo parlare di máfia [...] se non in forma marginale nei miei romanzi”.¹¹ (BONINA, 2007, p.267). Ambos os autores falam da atuação da organização na província, a máfia rural, que domina a vida nos pequenos territórios, convivendo com os outros cidadãos de uma forma que a sua presença fica imperceptível em meio a sociedade.

Leonardo Sciascia aborda o tema da máfia enfocando a sua relação de contraposição ao Estado, em que a sociedade aparece excluída. Ele apresenta um cenário onde a máfia se mostra invulnerável, devido ao grande fortalecimento da instituição no regime fascista. Faz a denúncia para alertar sobre sua infiltração dentro do sistema estatal, a ponto de confundir-se com ele. Camilleri também faz uma reflexão sobre a atuação da máfia, porém, com interpretação diferente. Em suas obras, a organização criminosa existe, mas agora totalmente camuflada na sociedade. Ela já está enraizada de tal maneira que não se contrapõe mais ao Estado, simplesmente ela é o próprio Estado, considerando-se a representação sciasciana da organização. Para Leonardo Sciascia, máfia era sinônimo de impunidade, de corrupção, de abuso de poder e se contrapunha à ordem, à justiça e à honestidade; já em Camilleri, a impunidade e a corrupção estão presentes em todas as instituições das esferas públicas. A máfia, à época dos lançamentos dos romances de Camilleri, já era algo completamente conhecido pela população. Não era mais preciso anunciar a sua existência nem mostrar como ela agia, mas contar como ela estava consolidada, como a sua ação já havia se espalhado por todo o território e todas as instituições. A temática serve apenas como pano de fundo para as suas histórias. Sendo assim, é desnecessário falar dela diretamente, pois já é

¹¹ - “A mim me basta que os leitores entendam isto: que Vigata é o teatro de forte presença mafiosa. Não tenho a intenção de falar da máfia, se não de forma marginal nos meus romances, afirma Camilleri.”

claro que Vigàta, assim como a Sicília, possui uma “forte presença mafiosa”. E isso já basta.

Em *A Forma da Água*, quando o comissário é chamado a iniciar a investigação do assassinato de Luparello, ele pensa na possibilidade de o crime ter alguma ligação com uma das famílias de mafiosos que comanda o local, pois estas se encontravam em guerra. Em suas reflexões,

[a]inda embaixo do chuveiro, Montalbano chegou à conclusão de que o morto só podia ser algum integrante da *cosca* dos Cuffaro, de Vigata. Oito meses antes, provavelmente por motivos de delimitação territorial, havia se desencadeado uma guerra feroz entre os Cuffaro e os Sinagra, de Fela; um morto por mês, alternadamente e em perfeita ordem: um em Vigata e, a seguir, outro em Fela. O último, um certo Mario Salino, tinha sido alvejado em Felá pelos vigatenses; desta vez, portanto o sorteado era evidentemente um dos Cuffaro.
(CAMILLERI, 1999, p. 14)

Posteriormente, após as investigações do comissário, descobre-se que nenhuma das *cosche* (os clãs) são responsáveis pelo assassinato. Mas o narrador deixa claro para o leitor que elas existem e se fazem presentes naquele local. A morte do advogado Rizzo também é atribuída à máfia, quando na verdade nada tem a ver com ela, foi um caso de crime passional.

Interessante é observar que, em Camilleri, a situação se inverte. Comumente atribuíam-se a crime passional, em Sciascia, o que na verdade era um crime cometido pela máfia; em Camilleri, a máfia é quem leva a culpa, desviando-se a investigação da verdadeira motivação do crime. É necessário, sempre, haver um “bode expiatório” para que se encubra a verdade.

Pode-se dizer que a grande estratégia desenvolvida por de Camilleri para, em seus romances fazer uma crítica à corrupção é, sem dúvida, a criação do protagonista de suas obras policiais, o comissário Salvo Montalbano. Como será desenvolvido no próximo capítulo, em que serão descritas as principais características desse personagem, o referido policial serve ao intuito de mostrar como a corrupção se alastrou em todos os campos e esferas onde o poder público se faz presente. A estratégia da utilização do romance policial, e não mais da temática policial, como em Sciascia, está na presença de um investigador da polícia que nunca se corrompe, é competente e sagaz o suficiente para cumprir corretamente o seu dever e socorrer aqueles necessitados da ajuda da lei.

Montalbano representa a ordem e o lado “não-infectado” da esfera do poder público. Age livremente, sem o impedimento de nenhum poderoso interessado em destituí-lo de sua função. É interessante notar, porém, que o comissário não atua

diretamente em nenhum caso em que a máfia esteja envolvida. Não é efetuada, em *A Forma da Água* nem em *O Ladrão de Merendas*, nenhuma prisão de mafioso. Seus romances policiais contêm um fechamento, ou seja, há a descoberta da verdade e há, também, a punição. Não a punição legal, mas a punição “natural”, destinada a acontecer pela interferência do “deus” Montalbano, que “è nutrito da una sua religio laica che non esclude un sentito senso di pietà e carità [...]”.¹² (BONINA, 2007, p.52). Retomam-se as palavras do autor e se repete que Camilleri não pretende falar da máfia, mas deixar claro, para o leitor, por meio do narrador, que em Vigàta há forte presença deste grupo.

Segundo o crítico Bonina, para Sciascia, o homem é o mesmo em qualquer lugar do mundo. O que acontece na Sicília pode acontecer em qualquer outro contexto, em qualquer país. Sciascia, em sua obra, representou a omissão do Estado falho face à corrupção e à impunidade. Pode-se, então, fazer uma comparação entre o que acontece na ilha mediterrânea e o que acontece no mundo.

O mesmo crítico também diz que Camilleri percorre o caminho inverso. Ele substitui a Sicília e o mundo por Vigàta, cidade fictícia que se assemelha a muitas outras na região de Palermo e do mundo. Lê-se em Bonina que: “Vigàta è un centro sperimentale di comportamenti umani, un microcosmo del mondo, la capitale popolosissima della Sicilia, un pianeta di fiaba e un cafarao di dolenze”.¹³ (BONINA, 2007, p. 28). A fictícia cidade criada por Camilleri substitui o mundo, porque o que se passa no mundo todo pode ser comparado ao que se passa também em Vigàta. “Lì può succedere di tutto. E tutto infatti succede, bello e brutto. Com'è nella vita, del resto.”¹⁴ (BONINA, 2007, p.28)

Camillei também faz a sua crítica à impunidade e à corrupção, porém, sem o caráter de delação que existia em Sciascia. O criador do comissário Salvo Montalbano “porta la Sicilia nel mondo”¹⁵ (BONINA, 2007, p. 14), uma vez que a utiliza como se ela fizesse parte de um todo, ou seja, ele considera que a Sicília se assemelha aos outros países, ele representa a ilha e todas as outras nações do mundo através de Vigàta.

¹² - “é nutrido de uma religião laica que não exclui um sentido de piedade e caridade.”

¹³ - “Vigàta é um centro experimental de comportamentos humanos, um microcosmo do mundo, a populosíssima capital da Sicília, um planeta de fábulas e um cafarao de aflições.”

¹⁴ - “Ali pode suceder de tudo. E tudo de fato sucede, o bem e o mal. Aliás, como é na vida”.

¹⁵ - “Camilleri leva a Sicília para o mundo”.

O crítico Gianni Bonina percebe nos dois autores a influência de outros escritores sicilianos, como Giovanni Verga e Luigi Pirandello. Segundo o crítico, o primeiro autor influenciou Camilleri e o segundo Sciascia. Ele afirma que

Verga vede l'uomo nel mondo, quase heideggerianamente gettato in esso, mentre Pirandello vede il mondo come misura dell'uomo in un rovesciamento della filosofia protagoriana. L'uomo verghiano sta nel mondo che lo circonda, l'uomo pirandelliano (se si esclude quello de *I vecchi e i giovani*) non conosce altro mondo che quello interiore. Il primo parla la lingua d'uso, il secondo una lingua assoluta, valida dappertutto e sempre: proprio perché l'uomo è sempre lo stesso ovunque, ciò che invece Verga non pensa affatto.¹⁶ (BONINA, 2007,p.17)

O homem que Sciascia quer representar é aquele que conhece apenas a sua realidade, pois a sua condição é derivada de um processo cujos males possuem uma ligação intrínseca com a história do local. E para os críticos de sua obra, entre os quais se destaca Bonina, esses males se comparam a outros que afligem os homens de quaisquer partes do mundo, ainda que os motivos causadores de seu nascimento tenham origens diferentes, pois “non esistano paesi che non siano tutto il mondo perchè l'uomo è uguale dappertutto”.¹⁷ (BONINA, 2007, p.17)

O homem representado por Camilleri é aquele que está inserido no mundo, familiarizado com tudo o que está à sua volta, inclusive com a corrupção e a cidade de Vigàta representa uma pequena parte dele, podendo ser associada ao universo, uma vez que vem deste a inspiração de sua criação. Sciascia e Camilleri veem a Sicília “l'uno come metafora del mondo e l'altro come metonimia: il primo la spiega e l'altro la racconta”.¹⁸ (BONINA, 2007, p. 13)

Em Sciascia se evidencia o que acontecia na Itália, pois seus romances de temática policial têm caráter de revelação; de denúncia de uma realidade pouco conhecida ou pouco comentada em sua época. Por isso, são chamados de romances-ensaios.

Em Camilleri não há o mesmo tipo de denúncia, quanto à existência de um fato ou um fenômeno desconhecido, o narrador apenas conta uma situação, representa uma realidade comum à Sicília e ao mundo. Ele criou Vigàta para usá-la como representação de todos os prejuízos existentes entre os homens, decorrentes

¹⁶ - “Verga vê o homem no mundo, quase heideggerianamente jogado no mundo, enquanto Pirandello vê o mundo como medida do homem em uma mudança da filosofia protagoriana. O homem verghiano está no mundo que o circunda, o homem pirandelliano (se se exclui o homem de *I Vecchi e i Giovani*), não conhece outro mundo do que o interior. O primeiro fala a língua de uso, o segundo uma língua absoluta, válida em todo lugar e sempre: justamente porque o homem é sempre o mesmo em qualquer lugar, tema no qual Verga de forma alguma pensava”.

¹⁷ - “não existem lugares que não sejam o mundo todo, porque o homem é igual em toda a parte”.

¹⁸ - “Um como metáfora e outro como metonímia: o primeiro a explica e o outro a conta”.

da impunidade, do abuso de autoridade, da corrupção, e, ainda, da crueldade humana.

A principal diferença entre as obras de Sciascia e Camilleri está no fato de que neste último se encontra o sentimento de piedade e de solidariedade presentes na caracterização da personagem de Montalbano. Isto sugere que a preocupação do autor é mostrar que problemas de ordem política e social ultrapassam o simples desmantelamento do Estado como defensor do povo. Camilleri fala de uma desestruturação dos valores morais e éticos do ser humano, que tem como consequência a degradação moral e espiritual do homem privo de dignidade.

2. CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E TEÓRICAS SOBRE O ROMANCE POLICIAL. A PERSONAGEM DO DETETIVE

Uma leitura sobre o romance policial necessita que se efetue, inicialmente, uma síntese da origem e evolução do gênero, para se comentarem, em seguida, os elementos da narrativa observados no gênero policial.

Estudos clássicos constantes de bibliografias especializadas e que serviram de orientação ao trabalho apontam Edgar Allan Poe como nome basilar e marco na literatura detetivesca. Na saga dos romances sobre crime, o escritor norte-americano, em seus famosos contos *Os Crimes da Rua Morgue*, *A Carta Roubada*, *O Mistério de Marie Roget*, sem dúvida já sugeria aos leitores, pelas ações do detetive Auguste Dupin, a utilização de estratégias próprias à indagação científica voltada para a dedução, a lógica e o raciocínio, a fim de desvendar o crime e apontar o criminoso.

Faz-se conveniente, porém, citar que, anterior a E. A. Poe, em *Zadig* ou *O Destino*, do francês Voltaire, pseudônimo de François-Marie Arouet, grande filósofo do Iluminismo, já se encontra um dos primeiros momentos de uma narrativa de marcas dedutivas. Na obra, vale ressaltar rapidamente, *Zadig* é preso, julgado e condenado a passar o resto da vida na Sibéria, por suspeitarem de ter roubado o cavalo e a cadela do rei. Quando os serviçais lhe perguntaram se teria visto os animais, *Zadig* negou, mas dava detalhes sobre eles, conjecturando sobre tamanho, altura, tipo de ferraduras, chegando até a afirmar que a cadela tinha dado cria. Ao fornecer tantos pormenores, após ser indagado e responder negativamente, os empregados desconfiaram de que *Zadig* os havia roubado. Foi levado a um tribunal e, para se salvar, defendeu-se explicando ter observado os rastros de cada animal no solo. Os juízes ficaram pasmos de seu raciocínio e lógica. Seu discernimento chegou aos ouvidos do rei e da rainha, sendo libertado.

Para se chegar ao estágio atual, devem-se buscar, também, os primórdios do romance policial nas grandes mitologias; nos romances medievais, como por exemplo, naqueles sobre o “rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, lutando pela liberdade contra a opressão; na própria Bíblia, plena de relatos de ação, algumas vezes sangrentos, com a vitória do herói sobre o vilão, do bem contra o mal, transformando-os em histórias de aventuras”. (ALBUQUERQUE, 1979, p.1).

Ernest Mandel (1988, p.42), entretanto, escreve que “[...] o verdadeiro pai do romance policial, ou pelo menos o homem responsável pela enorme popularidade desse gênero foi, é claro, Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes”. A literatura de aventuras dominou o imaginário cultural durante alguns séculos, no entanto, como é natural, por força do advento da imprensa, da formação de um novo público leitor, evoluiu, atualizou-se em outras vias de expressão, modificou-se, ganhou novos cenários e deu roupagens novas para seus heróis. A evolução do romance de aventuras em romance policial, entretanto, não se originou apenas da história e da solução de um crime, para isso, é preciso que a solução venha por intermédio

de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o criminoso, representando o mal, e o detetive [...] representando o bem. Portanto, exatamente como no romance de aventuras, é a luta constante entre forças antagônicas, sem a utilização da força bruta ou de ações arriscadas na vitória do bem, e em benefício do raciocínio. É claro que muitas vezes há ação. Mas no policial ela nunca deve sobrepujar o raciocínio, e sim entrar como auxiliar em alguns casos. [...] O herói do romance policial chega à solução pela inteligência, e nunca usando a força e somente a força. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 4-9)

No livro *No Mundo Emocionante do Romance Policial*, Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 13-15) coloca a seguinte reflexão:

O romance policial pode ser definido? Obter uma definição que agrade a todos e que realmente dê uma idéia do que ele vem a ser é uma tarefa bastante difícil. Evidentemente, o romance policial diferencia-se muito dos outros gêneros literários. É um romance que, oriundo do romance de aventuras, tomou novos rumos. [...] De qualquer forma, a denominação romance policial, certa ou errada, ficou para indicar o gênero literário. A verdade é que, hoje, o romance policial pode ser combatido ou aplaudido; ignorado nunca.

Em *Delícias do Crime. História social do romance policial*, Ernest Mandel declara sobre a recepção do gênero tratar-se “[...] de um fenômeno social: milhões de pessoas em dezenas de países, em todos os continentes, lêem romances policiais” (1988, p.11). Lembra que o moderno romance policial “deriva da literatura popular sobre ‘os bons bandidos’: Robin Wood, Til Eulenspiegel, passando por Fra Diavolo, até [...] *Os bandoleiros* e [...] *O Criminoso da Honra Perdida*, de Schiller”. (MANDEL, 1988, p. 17).

Autor de orientação marxista, E. Mandel explica que alguns autores, certamente, identificaram a revolta do bandido e tentaram, de algum modo, desculpá-lo. Tais escritores pertenciam à classe

burguesa, [...] mas podiam muito bem compreender que atos de desespero nasciam de uma ordem social injusta e de instituições políticas irracionais. A tradição de protesto [...] nas histórias de bandoleiros emergiu de uma história mitificada [...], [p]orém consolidada na literatura por autores da classe média, da burguesia e da

aristocracia: Cervantes, Fielding, Le Sage [...] Schiller, Byron (MANDEL, 1988, p. 20-21).

A leitura sociológica de Mandel liga o avanço do número de crimes, nos inícios do século XX, nas ruas de Paris, por exemplo, à falta de segurança entre as camadas da pequena burguesia e nas classes alfabetizadas de trabalhadores, antes mesmo de o problema se manifestar entre as classes mais altas. Como consequência, aponta o proliferar de melodramas sobre assassinatos, também de filmes, entre eles o famoso *O Bulevar do Crime*. Esta e outras películas imortalizariam um encontro dramático “[...] entre o fato e a ficção, como quando Mme. Sénépart, viúva de um ex-diretor do *Théâtre de l’Ambigu*, foi assassinada em 1835, no seu apartamento, no número 24 do Boulevard du Temple, por um estudante de medicina” (MANDEL, 1988, p. 20-21).

Ainda da obra de Mandel, retira-se o título *Do Assassinato como uma das Belas Artes*, de Thomas De Quincey, de 1827, que scandalizou a sociedade inglesa, ao se referir à incomparável originalidade dos homicidas, semelhante a uma obra de arte, descritas com detalhes nas páginas da imprensa. Narra um fictício clube de aristocratas, que se reunia para contarem os crimes por eles cometidos durante a semana. Segundo Mandel, Quincey frizava as “delícias do assassinato, e da especulação sobre a descoberta de quem teria cometido o crime, ‘entre amadores e diletantes’, abrindo assim o caminho para Edgard Allan Poe, Gaboriau e Conan Doyle.” (MANDEL, 1988, p. 23).

O gênero policial atraiu e continua atraindo leitores em todo o mundo e vale indicar que, na França, é chamado de *polar*, sendo bastante positiva sua recepção por parte dos leitores. Da mesma forma que os romances de aventuras, de espionagem e de amor, também pertencem à denominação de “littérature de gare”, ou literatura de estação de trem, usada para se caracterizar uma leitura rápida, agradável, consumida para se passar o tempo entre a espera de trem e ao longo da viagem. Assim, em geral, tais livros levam a designação “*Roman de gare*”.

É interessante observar ter sido o desenvolvimento das cidades um dos motivadores da criação do romance policial, pois, com a Revolução Industrial, a população migrou gradualmente do campo para as cidades e o novo espaço urbano, com seus problemas, limitou cada vez mais o homem em sua privacidade. O habitante da cidade passou a conviver, na renovada geografia, com variada gama de personagens diárias e a ser visto de perto por muitas pessoas, sendo

acompanhado por muitos desconhecidos. Sua identidade começou a se fragmentar, pois o homem urbano é só mais um na multidão de rostos anônimos que circulam pelas ruas e pelas galerias.

Nascidas do espaço urbano, as fisiologias, de que fala Walter Benjamin, como gênero narrativo, surgiram para amenizar o conflito instalado na rede da metrópole, que crescia e se tornava mais e mais complicada. Em tais fisiologias, faziam-se uma descrição panorâmica e superficial das fisionomias, da aparência dos tipos sociais que circulavam pelas ruas, com o objetivo de direcionar o olhar apenas para o caricato. Como aponta Walter Benjamin,

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande". [...] Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. A nova condição não é nada acolhedora. (BENJAMIM, 1989, p. 35-36)

As fisiologias levavam aos leitores uma imagem amistosa, mas deturpada, para que se sentissem menos ameaçados, porém, logo foram ultrapassadas por um novo gênero que se prenunciava. O filósofo alemão afirma que

[...] à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas procede de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. (BENJAMIM, 1989, p. 38)

W. Benjamin considera que o romance policial nasceu do interesse e da necessidade em retratar as novas funções adquiridas pela massa surgida com o novo tipo de vida nas cidades. O crime, sem dúvida, tornou-se mais fácil de ser praticado, porque a multidão serve de esconderijo para a fuga do criminoso, assim, o “conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”. (BENJAMIM, 1989, p.41)

Com propícios elementos surgidos na sociedade urbana em desenvolvimento, nascia, então, uma nova modalidade de narrativa. A questão a se assinalar é: por que designá-la de romance policial? Já a partir do título, evidencia-se a existência de uma personagem, trata-se do policial, apesar de nem sempre ele ser o encarregado de investigar e solucionar o crime, pois os detetives particulares também agem com tais objetivos.

Vale lembrar a noção de que o romance policial prescreve normas para a sua “montagem” e a ideia advém, principalmente, da crença de que o gênero necessita

de um “modelo”, de um paradigma a ser seguido e que o caracterize como tal. Esse modelo, e volta-se agora às afirmações iniciais, foi criado por Edgar Allan Poe. Com ele, pela primeira vez, o universo literário conheceu uma história de crime em que um detetive amador, por puro gosto pelo cálculo e pelo raciocínio, resolve investigar o que se passou na horrenda cena de assassinato e descobrir quem foi o seu autor. Ao escrever seus famosos contos, já mencionados anteriormente, Poe abria, sem dúvida, outras perspectivas, um novo gênero, cujos elementos constituintes se tornaram parâmetros para o que posteriormente se convencionou denominar romance policial.

O gênero policial, entretanto, apresenta-se com um conjunto de regras que impõe uma fixidez, estabelecida através da presença de alguns elementos indispensáveis à narrativa. Uma vítima, um crime e alguém que investigue e solucione esse crime são alguns desses elementos, embora sozinhos não caracterizem uma narrativa como policial. Para um romance ser considerado policial, todas as partes que o compõem devem estar encadeadas na tessitura da trama, de maneira que o enredo gire em torno da história e resulte da conexão de tais elementos. Tal tipo de romance precisa instigar a curiosidade, produzir medo e provocar um clima de constante mistério e suspense. Ao final, deve-se apresentar um culpado, que será a última pessoa em quem o leitor colocaria a culpa. Acima de tudo, o culpado deve ser punido, produzindo no leitor um efeito de justiça efetuada e de problema solucionado.

Em Camilleri, pode-se verificar a existência de todos esses elementos acima apresentados. Em *A Forma da Água* há um crime com vítima fatal, o assassinato do engenheiro Luparello e um detetive que investigue tal crime, o comissário Salvo Montalbano. Em *O Ladrão de Merendas* há dois crimes sem aparente ligação, um tunisiano assassinado numa embarcação e um aposentado encontrado morto por esfaqueamento no elevador de seu prédio. Mais uma vez, tem-se a aparição do comissário Montalbano para investigar o crime cometido contra o aposentado. Eis que há, aqui, os ingredientes essenciais para que as obras *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas* sejam caracterizadas como romance policial. Porém, como foi assinalado, tais componentes encontrados na narrativa não são fatores preponderantes para que seja enquadrada no gênero policial. É necessário haver uma conexão entre esses elementos essenciais, de maneira que a trama gire em torno da história construída a partir deles. Não se pode negar, portanto, que *A*

Forma da Água e *O Ladrão de Merendas* configurem romances policiais, uma vez que a narrativa desses romances se constrói ao se entrelaçarem os itens crime-vítima-investigação- cumprimento da lei.

Já em *O Dia da Coruja* e em *A Cada um o Seu*, de Leonardo Sciascia, existem ressalvas, pois estas obras não podem ser enquadradas no gênero policial. No primeiro livro, conta-se a história de uma série de assassinatos ligados à máfia local, mas que, por uma razão de tradição, também local, toda a população sabe quem são os culpados pelo crime, porém, de forma alguma cooperam com a polícia dando informações sobre o caso. No segundo, diferentemente do primeiro romance em que o investigador é um capitão da polícia - como em todas as obras que seguem o modelo da narrativa policial - o detetive é um professor solteirão, Paulo Laurana. Este passa a investigar o caso de assassinato de dois amigos, um farmacêutico e um médico, pagando com a própria vida pela curiosidade em tentar conhecer o mandante do crime e pela falta de descrição ao revelar suas suspeitas, quebrando o pacto de silêncio, que, na verdade, é um pacto com a impunidade. A presença de alguns elementos, tais como o crime, a vítima e alguém que investigue esse crime não são suficientes para caracterizá-los como pertencentes ao gênero aqui estudado. Há, nas obras analisadas, um importante desvio com relação ao padrão do gênero eternizado por Poe e que é da maior relevância para o presente estudo, qual seja, a maneira como é apresentada ao leitor a solução dos crimes. Estes não são o fim último da narrativa, mas a própria razão da constituição da mesma. O que se deseja não é divertir o leitor com o famoso “quem matou”. O objetivo da ficção sciasciana, ao contrário da camilleriana, não abarca o clássico divertimento proporcionado pela descoberta de um enigma, há a necessidade de se fazer uma crítica a algo latente nas sociedades, não só siciliana ou italiana, mas mundial, como foi apresentado.

Com o passar do tempo e a evolução da criação literária, ocorreram algumas mudanças na maneira de contar uma história sobre crime, em razão de mudanças históricas, filosóficas e políticas, naturais ao percurso histórico da humanidade. A partir das mudanças nas narrativas policiais, convencionou-se dividi-lo em dois tipos diferentes: o romance de enigma e o romance negro.

No romance de enigma, faz-se necessário um mistério a ser desvendado e o mistério em questão é a descoberta de um assassino, que o detetive, a personagem que investiga o crime, tenta encontrar e entregar à justiça. Descoberto o culpado e

solucionado o mistério mantido ao longo da narrativa, esta se encerra. Estes elementos essenciais, sem dúvida necessários para a constituição do gênero policial, precisam ser engendrados de forma que a história da investigação do crime seja o centro de atenção. No romance de enigma, a história parte diretamente do crime para a sua investigação. Não é narrado o crime em “tempo real”, ele sempre é um acontecimento passado, em que o detetive não estava presente, nem conhecia a vítima. Ele sempre busca informações e pistas a fim de descobrir o culpado. Ao se refletir sobre *O Ladrão de Merendas* e *A Forma da Água*, compreende-se que em tais romances há alguns momentos em que o autor constrói sua narrativa conforme o romance de enigma. Como por exemplo, os assassinatos que já aconteceram antes de a narrativa começar, como os de Luparello, Moussa e Lapécora.

Neste tipo de romance policial, o investigador não se envolve ou se relaciona com o criminoso, apenas o encontra. Não se envolve com a vítima e sua família, apenas descobre quem foi seu malfeitor. O ato da investigação, através de métodos dedutivos, experimentos científicos e raciocínio lógico, fornece interesse e dinamiza a narrativa. Descobrir o culpado e conseguir entregá-lo à polícia é o principal objetivo do romance policial de enigma. E é nesse aspecto que *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu* se distanciam da tipologia de romance policial inaugurada por Poe, já que os culpados ficam a salvo, completamente impunes.

Já no *roman noir* ou romance negro, também considerado um romance de ação, a investigação acontece juntamente com a ocorrência dos crimes e a narrativa acompanha os rastros do criminoso, assassino ou ladrão, que, por sua vez, tem seus passos acompanhados pelo detetive-investigador. Surge, então, a figura do detetive particular, um profissional contratado por alguém interessado, pessoalmente, no crime, talvez por estar envolvido de alguma forma. Além disso, o detetive também é passível de sofrer algum atentado contra a sua vida no decorrer das investigações. Não há mais a imunidade do detetive que investigava um caso ocorrido no passado, dentro de um ambiente fechado. Este detetive age, corre riscos, acompanha e participa de todas as etapas da procura pelo suspeito, em recintos fechados e abertos. O mistério, antes com papel principal no romance de enigma, agora diminui em importância. A atmosfera representada no romance negro é que o diferencia do romance de enigma. Na narrativa *noir*, os detetives são corruptíveis, não têm ética e são durões. A violência é um ingrediente constantemente presente e a ambientação da narrativa é feita em locais escuros e sombrios.

A abordagem da violência é compreensível ao se levar em conta o momento histórico do nascimento do romance *noir*. No início do século XX, nos Estados Unidos, a Lei Seca desencadeou uma reação violenta no embate entre a polícia e o crime organizado – que passou a vender bebidas alcoólicas proibidas pela lei. Dashiell Hammett (1894-1961), escritor americano considerado o precursor do subgênero *noir*, abordou em seu mais conhecido romance o clima da época. Através da obra *O Falcão Maltês* e do detetive Sam Spade, Hammet mostra para o leitor as falcatruas e a corrupção do mundo burguês, porque,

o ponto central, estruturador, fundamental dos textos de Hammett é a crítica ético-político-social. Através de seu detetive e das tramas em que ele se envolve, Hammett nos mostra o quanto o mundo do crime participa e é solicitado pela sociedade capitalista, (REIMÃO, 1983, p.64)

Sandra Reimão também considera que o mundo do crime foi bastante cooptado naquela época, nos Estados Unidos, por grupos cujo objetivo era burlar a lei e conseguir bebidas ilegalmente, auferindo lucros exorbitantes. Para a autora, a primeira obra de Hammett pode ser lida como “uma metáfora da história do capitalismo”. (REIMÃO, 1983, p.62).

No que se refere à importância do texto policial, encontram-se na obra *Sobre os Espelhos e outros Ensaios*, de Umberto Eco, questionamentos sobre o papel do leitor nos romances seriados, ou seja, nos romances policiais, do tipo dos de Camilleri, em que se desenvolve a ação do detetive em várias fases de sua atuação. Dentre outros temas, Eco se ocupa do papel de um leitor atuante na função crítica do romance policial.

No que toca ao tipo de leitor ideal de romances policiais, ou seja, àquele tipo dotado de olhar crítico, o teórico se refere às citações estilísticas, ou dialogismo intertextual, comuns a este tipo de narrativa e tantas vezes encontradas em Camilleri e em Sciascia. Segundo U. Eco, de modo mais ou menos explícito, um texto cita uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita, lembra um texto de outro autor. Muitas vezes, a citação escapa ao leitor e até mesmo é produzida inconscientemente pelo escritor, dinâmica a ser considerada normal no processo da criação artística: os próprios mestres se repetem. Observa que “mais interessante é quando a citação é explícita e consciente: recursos então próximos da *paródia* ou da *homenagem* ou, como acontece na literatura [...], do jogo irônico sobre a intertextualidade [...]”. (ECO, 1989, p.125). E muitas são as homenagens nos livros dos dois sicilianos. Em Camilleri: Leopardi, Puccini e sua ópera *Tosca*, Faulkner,

Montalbán, Eco e Kristeva, além da famosa personagem James Bond, dentre tantos outras homenagens. Comparecem em Sciascia: Montaigne, Rousseau, Voltaire, Lukács, Lévi-Strauss, Sartre, Beethoven, Moravia.

Para que o dialogismo intertextual seja percebido e chegue a seu objetivo, o texto já precisa estar registrado pelo leitor e sua “enciclopédia [...] fazer parte do imaginário coletivo, e como tal é evocado” (ECO, 1989, p.126). O crítico considera a existência de um leitor “crítico, que aprecie o jogo irônico da citação e, mais exatamente, a sua proposital incongruência (ECO, 1989, p.126)”. Conforme o semiólogo, o leitor crítico deverá possuir

não somente um *conhecimento dos textos*, mas também um *conhecimento do mundo*, ou seja, das circunstâncias externas aos textos [e] não passam de dois capítulos do conhecimento enciclopédico [...] portanto, numa certa medida, o texto se refere sempre, seja como for, ao mesmo patrimônio cultural. (ECO, 1989, p.127). (grifos do autor)

No tocante ao conhecimento do mundo e às circunstâncias externas aos textos, os leitores de Sciascia e os de Camilleri encontrarão constantes referências no que diz respeito à sociedade representada nas obras. Deve-se ressaltar o que diz Yves Reuter, em *A Análise da Narrativa. O texto, a ficção e a narração* (2007, p. 153-154). Segundo o teórico francês,

[a] abordagem narratológica se pretende *interna*, considerando o texto essencialmente como um conjunto linguístico fechado. Este fechamento é uma posição metodológica, necessária para que não se misturem os problemas e para que nos centremos nos procedimentos da construção e de funcionamento do sentido da obra *no texto*, abstraindo-nos – tanto quanto possível – das relações com o “não-texto”. Mas é conveniente não confundir essa posição metodológica com a realidade e a totalidade dos funcionamentos textuais. Na verdade, nenhum texto pode fazer sentido sem as suas remissões aos outros textos e às realidades do mundo. [...] Convém, ainda, que não nos limitemos a essa posição metodológica como forma de melhor compreender e interpretar o texto: as intenções que podem ter presidido sua composição, os efeitos visados ou realizados. [...] Todo discurso, todo texto e toda narrativa remetem ao mundo. Não pode ser de outra maneira, pois, [...] não se pode construir um universo ficcional e compreendê-lo sem referi-lo às nossas categorias de apreensão do mundo. Todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, por mais surpreendente que seja, é constituído por meio de deformações, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. (grifos do autor)

Na apostila ao romance *O Nome da Rosa*, encontra-se interessante revelação de uma experiência junto a seu público leitor:

Un ragazzo di diciassette anni mi ha detto che non ha capito nulla delle discussioni teologiche, ma che esse agivano come prolungamenti del labirinto spaziale (come se fossero musica thrilling di un film di Hitchcock). Credo che sia accaduto qualcosa del genere: anche il lettore ingenuo ha fiutato che si trovava di fronte a una storia di labirinti, e non di labirinti spaziali. Potremmo dire che, curiosamente, le letture più ingenuo erano le più “strutturali”. Il lettore ingenuo è entrato a contatto diretto, senza

mediazione dei contenuti, con il fatto che è impossibile che ci sia una storia.¹⁹ (ECO, 1988, p. 525)

Ainda no caminho da discussão sobre a importância e o valor estético do gênero policial, assinala-se que o binômio romance policial/literatura de divertimento foi, também, revisto pelo semiólogo italiano. Ainda na apostila a *O nome da rosa*, ele confessa desejar, com sua famosa obra, cuja trama se desenvolve na Idade Média, que “il lettore si divertisse. Almeno quanto stavo mi divertendo io. Questo è un punto molto importante, che sembra contrastare con le idee più pensose che crediamo di avere circa il romanzo”.²⁰ (ECO, 1988, p.525)

As considerações de Eco apontam as possibilidades de o romance policial também provocar como uma forma de aprender, de conhecer algo sobre o mundo, a sua existência e a natureza do homem. Encontram-se em *Os Espelhos*, alusões ao horizonte de expectativa do leitor comum, desejoso de encontrar a mesma paisagem nas linhas de um romance ao discutir sobre literatura de consumo e literatura de provocação. O semiólogo assevera que:

Divertire non significa di-vertere. Distogliere dai problemi. Robinson Crusoe vuole divertire il proprio lettore modello [...]. Ma il semblable di Robinson dopo che si è divertito leggendosi in Robinson, in qualche modo, ha imparato. Che il lettore impari qualcosa circa il mondo o qualcosa circa il linguaggio, questa differenza contrasegna diverse poetiche della narratività, ma il punto non cambia. Il lettore ideale di Finnegans Wake deve alla fine divertirsi quanto il lettore di Carolina Invernizio. Tanto quanto. Ma in modo diverso. [...] È indubbio che il romanzo moderno ha cercato di deprimere il divertimento della trama per privilegiare altri tipi di divertimento. Io, grande ammiratore della poetica aristotelica, ho sempre pensato che, malgrado tutto, un romanzo deve divertire anche e soprattutto attraverso la trama. È indubbio che se un romanzo diverte, ottiene il consenso di un pubblico. Ora, per un certo periodo, si è pensato che il consenso fosse una spia negativa. Se un romanzo trova consenso, allora è perché non dice nulla di nuovo, e dà al pubblico ciò che esso si attendeva già. Credo però non sia la stessa cosa dire “se un romanzo dà al lettore ciò che si attendeva, trova consenso” e “se un romanzo trova consenso è perché dà al lettore ciò che esso si attendeva”. [...] oggi è invece improduttiva e sciocca la polemica di chi giudica fallito un esperimento per il fatto che viene accettato come normale [...]. La stessa dicotomia tra ordine e disordine, tra opera di consumo e opera di provocazione, pur non perdendo di validità, andrà riesaminata forse in un'altra prospettiva: cioè credo che sarà possibile trovare elementi di rottura e contestazione in opere che apparentemente si prestano ad un facile consumo, ed aggorgersi che certe opere, che appaiono come provocatorie e fanno ancora saltare sulla sedia il pubblico, non contestano nulla....²¹ (ECO, 1988, p. 525-526-527-528)

¹⁹ - “Um menino de dezesseis anos me disse que não entendeu nada das discussões teológicas, mas que elas agiam como prolongamentos do labirinto espacial – como se fossem música tema de um filme de Hitchcock . Creio que tenha acontecido alguma coisa do gênero: também o leitor ingênuo intuiu que se encontrava frente a uma história de labirintos e não de labirintos espaciais. Poderíamos dizer que, curiosamente, as leituras mais ingênuas eram as mais “estruturais”. O leitor ingênuo entrou em contato direto, sem mediação dos conteúdos, com o fato de que é impossível que seja uma história.”

²⁰ - “o leitor se divertisse. Ao menos quando estava me divertindo. Este é um ponto muito importante, que parece contrastar com as ideias mais exigentes que acreditamos haver em torno do romance.”

²¹ - “Divertir não significa verter de. Desviar dos problemas. Robison Crusoe quis divertir o próprio leitor modelo. Mas aquele leitor semelhante a Robison, depois que se divertiu lendo-se em Robison, de qualquer modo, aprendeu. Que o leitor aprenda qualquer coisa acerca do mundo e qualquer coisa acerca da linguagem, esta

No que toca, entretanto, à concepção “moderna” (grifo do autor) do valor estético, e no que se refere especificamente ao presente estudo sobre Camilleri e Sciascia, assinale-se que para Umberto Eco “se destacam duas características em qualquer mensagem esteticamente *bem organizada* (grifo do autor): deve realizar uma dialética entre ordem e novidade, ou seja, entre esquematismo e inovação; essa dialética deve ser percebida pelo destinatário ou leitor” (ECO, 1989, p.129).

Eco acentua que o destinatário não só deve captar os conteúdos da mensagem como deve captar o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos. A propósito dos conceitos repetição, ordem, esquematismo, novidade e inovação, pensa que nada impede surgir em tais condições “uma realização de valor estético, e a história das artes aí está para fornecer-nos exemplos satisfatórios [...]”. (ECO, 1989, p.129). Como exemplo, cita o caso de ser o *Orlando Furioso*, “no fundo, uma retomada do *Innamorato* e, exatamente, devido ao sucesso do primeiro, que era por sua vez uma retomada dos temas do ciclo bretão [...]”. (ECO, 1989, p.129)

Ao questionar o fato de algumas obras não serem devidamente valoradas, Eco emprega a categoria paraliteratura, terminologia bastante em voga na época, para ensinar que

[p]araliteratura somos no momento em que a obra é produzida para satisfazer um horizonte de expectativa bem definido e livre de surpresas; mas literatura nos tornamos no momento em que determinada releitura põe em evidência características do texto que não podem ser reduzidas a pura confecção gastronômica, e estas características estão ali, mesmo que o autor tenha consciência delas (afinal, é possível ser um grande escritor sem sabê-lo, e inventar uma nova forma de prazer textual, assim como se pode ser, e frequentemente se é, um péssimo escritor acreditando o contrário). (ECO, 1989, p.107).

Considera também que

[a] estética, a história da arte, a antropologia cultural conhecem há muito o problema da serialidade. [...] Quando a estética moderna se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, negou-lhes qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um

diferença distingue diversas poéticas da narrativa, mas o ponto não muda. O leitor ideal de *Finnegans Wake* deve ao final divertir-se tanto quanto o leitor de *Carolina Invernizio*. Tanto quanto. Mas de modo diverso. É indiscutível que o romance moderno procurou enfraquecer o divertimento da trama para privilegiar outros tipos de divertimento. Eu, grande admirador da poética aristotélica, sempre pensei que, apesar de tudo, um romance deve divertir também e sobretudo através da trama. Sem dúvida, se um romance diverte, obtém o consenso de um público. Nos últimos tempos, por um certo período, pensou-se que o consenso fosse um sintoma negativo. Se um romance encontra consenso, então, é porque não diz nada de novo e dá ao público o que ele já esperava. Creio, no entanto, não seja a mesma coisa dizer “se um romance dá ao leitor aquilo que esperava tem um consenso” e “se um romance tem um consenso é porque dá ao leitor aquilo que ele esperava”. [...] Hoje ao contrário é improdutiva e tola a polêmica de que julga falida uma tentativa, pelo fato de ser aceita como normal. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, será reexaminada talvez em outra perspectivas: isto é, creio que será possível encontrar elementos de ruptura e de contestação em obras que aparentemente se prestam ao consumo fácil e dar-se conta de que certas obras, que aparecem como provocadoras e ainda fazem o público saltar na cadeira, não contestam nada....”

modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. Definiu-as como objetos produzidos em série, assim como se produzem muitos automóveis do mesmo tipo, segundo um modelo constante. Aliás, a serialidade dos meios de comunicação de massa foi considerada mais negativa que a da indústria. Para entender essa natureza negativa dos meios de comunicação de massa em relação às outras produções industriais, é necessário distinguir entre “produzir em série um objeto” e “produzir em série os conteúdos de expressões aparentemente diferentes”. (ECO, 1989, p.120)

A partir da leitura crítica de U. Eco sobre o tipo de texto em série, percebe-se, de fato, a ênfase dada à figura do leitor, principalmente ao que ele denomina “contrato de leitura entre texto e leitor de segundo nível ou leitor crítico (como sendo o oposto do leitor ingênuo)”. (ECO, 1989, p.129). Além de remeter às famosas categorias “horizonte de expectativa”, desenvolvida por Hans Robert Jauss, e lembrar a de “pacto autobiográfico”, criada por Philippe Lejeune, em suas observações sobre o leitor, Eco evidencia que:

Todo texto pressupõe e constrói sempre um duplo Leitor Modelo. O primeiro [...] é vítima das estratégias de previsões e expectativas do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série; o outro avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias postas em ação pelo texto para construí-lo justamente como Leitor Modelo de primeiro nível. O leitor de segundo nível é o que se empolga com a serialidade [...] e se empolga não tanto com o retorno do mesmo (que o leitor ingênuo acredita ser outro) mas pela estratégia das variações, ou seja, pelo modo como o mesmo inicial é continuamente elaborado de modo a fazê-lo parecer diferente. [...] No limite extremo podemos ter produtos seriais que apostam pouquíssimo no leitor ingênuo, usado como pretexto, e arriscam tudo no pacto com o leitor crítico. (ECO, 1989, p.130).

Umberto Eco expande seus questionamentos, quanto ao tipo de obra em série, como a de Camilleri, em geral bastante criticada esteticamente, ao afirmar que “uma tipologia da repetição não fornece os critérios para estabelecer diferenças de valor estético (ECO, 1989, p.133)”. Segundo ele,

A questão é que não existe, por um lado, uma estética da arte “alta” (original e não serial) e por outro uma pura sociologia do serial. Existe uma estética das formas seriais que não deve caminhar separada de uma sensibilidade histórica e antropológica pelas diferentes formas que em tempos e países diversos a dialética entre repetitividade e inovação assume. Devemos questionar-nos se, por acaso, onde não encontramos inovação no seriado, isso não depende, mais do que das estruturas do texto, do nosso horizonte de expectativas e da estrutura da nossa sensibilidade. [...] onde nós vemos inovação, talvez em formas seriais do passado ocidental, os usuários originais não estavam absolutamente interessados nesse aspecto e, inversamente, apreciavam a recorrência do esquema. [...] Destaco, mais uma vez, que as estratégias da surpresa e da novidade na repetição [...], podem dar origem a diversas soluções apreciáveis no plano da estética. (ECO, 1989, p.130-131-133).

Antonio Candido (2000, p.67-68) assim percebe a relação autor/leitor/obra, em destaque em U. Eco:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém

desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público.

A questão que intriga estudiosos e leitores é: por que o romance policial continua a atrair um público tão numeroso, transformando-se em tema de pesquisa acadêmica.

Para responder, primeiramente tem-se a palavra do próprio Umberto Eco (1988, p.524-525), que, na apostila a *O Nome da Rosa*, considera que seu famoso romance “[...] parte come si fosse un giallo (e continua a illudere il lettore ingenuo, sino alla fine, così che il lettore ingenuo può anche non accorgersi che si tratta de un giallo dove si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto)”²². (ECO, 1988, p.524). Em seguida, faz considerações quanto à recepção do *giallo*:

Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura. In fondo la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole. Ogni storia di indagine e di congettura ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre [...]. A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino?) si dirama in tante storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale.²³ (ECO, 1988, p.524)

Sem dúvida, um dos gêneros narrativos de grande aceitação junto ao público leitor é o romance policial, que, ao lado da narrativa romântica, vem a ser um gênero bastante afortunado no século XX. Apesar da importância adquirida, junto ao público leitor, não se encontra uma atenção equivalente a sua projeção, ainda que se possa admitir alguns bons trabalhos sobre o assunto, centrados, em geral, em sua história. Em verdade, trata-se de um tipo de narrativa que resiste ao tempo e com bons resultados, graças às obras de autores que ajudaram a consagrar o romance policial, entre eles, está o nome de Andrea Camilleri.

²² - “Parte como se fosse um romance policial (e continua a iludir o leitor ingênuo, até o final, como também o leitor ingênuo pode não se dar conta de que se trata de um romance policial, onde se descobre muito pouco e o detetive sai perdedor).”

²³ - “Eu acredito que as pessoas gostam de romance policial, não porque haja mortos, nem porque se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É porque o romance policial representa uma história de hipóteses no estado puro. Mas também um diagnóstico médico, uma pesquisa científica, também uma interrogação metafísica são casos de hipóteses. No fundo, a pergunta base da filosofia (como aquela da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para sabê-lo (para se crer que se sabe) é preciso conjecturar que todos os fatos tenham uma lógica, a lógica que lhes impôs o culpado. Cada história de investigação e de hipóteses conta alguma coisa com a qual sempre convivemos []. Neste ponto está claro porque a minha história de base (quem é o assassino?) se divide em tantas histórias com outras hipóteses, todas em torno da hipótese enquanto tal.”

Tzvetan Todorov (1979, p.95) considera, em sua especificidade, o processo de criação do romance policial, no célebre “Tipologia do Romance Policial”. O texto do crítico búlgaro fornece subsídios para a “defesa” da narrativa policial como uma forma a ser melhor consagrada ao assinalar que

[a]obra-prima habitual não entre em nenhum gênero senão o seu próprio; a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta [...]. (grifos do autor)

Apesar de serem alguns romances policiais verdadeiras obras-primas, como sugere Todorov – e aqui se pensa em Camilleri – deve-se assinalar, porém, que os escritores do gênero raramente são chamados de “escritores”. A grande maioria é sempre tratada de “autor de romance policial”. Ser designado escritor é algo importante para esse tipo de ficcionista, basta se atentar ao que diz a palavra de R. Chandler, em *El Simple Arte de Escribir* (2004, p. 59):

Una vez cada tanto, muy rara vez, un autor de policiaes es tratado como un escritor. No obstante, creo que hay algunos muy buenos motivos para que sea así. [...] la mayoría de las novelas policiacas están muy mal escritas. [...] Los franceses son los únicos, [...], que piensan la escritura como escritura. Los anglosajones piensan en el tema, y después, si es que lo piensan, en la calidad.²⁴

Apesar de uma certa resistência, quanto à valoração do romance policial, não se pode desconhecer, ou mesmo negar e duvidar, tratar-se de um gênero com suas próprias regras, temas e formas. Mesmo que este trabalho não proponha especificamente a reflexão sobre o problema de o romance policial incluir-se ou não na categoria de texto literário, faz-se importante uma visão sucinta a respeito, já encaminhada com a orientação de Umberto Eco e outros importantes nomes. Recorre-se, então, após as ideias críticas de Chandler, a Álvaro Lins, que, em *O Relógio e o Quadrante* (1964, p. 259-271), declara que a

Literatura não costuma aceitar nos seus domínios o romance policial. Tal gênero de livros não aparece nas histórias nem nos panoramas críticos. E não há propriamente injustiça nessa exclusão. O romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra. Aquele problema da criação poética através do estilo nunca foi inteiramente resolvido pelos seus autores; e não o será nunca, talvez. Grandes figuras da literatura como Voltaire, Balzac, Dickens e Dostoievski jogaram com elementos de ficção policial, mas não realizaram estritamente romance policial. [...] leva-se a tempos muito remotos, na antiguidade, a busca de traços ou aspectos do romance policial na literatura. Recordar-se a propósito um episódio de Daniel, na

²⁴ - “Vez ou outra, muito raramente, um autor de policiaes é tratado como escritor. Apesar disso, creio que há alguns muitos bons motivos para que seja assim.[] a maioria das novelas policiacas estão muito mal escritas. [...] Os franceses são os únicos, [...] que pensam a escrita como escritura. Os anglo-saxões pensam no tema e depois, se é que pensam, na qualidade.”

Bíblia, [...] [em que] encontramos a presença de um enigma, de uma entidade criminosa e de alguém que faz as vezes de detetive para esclarecer o mistério e identificar o culpado. Costuma-se [...] [também] indicar Édipo-Rei como tragédia policial; os romances dessa espécie, que a literatura desdenha e exclui dos seus quadros, ficariam assim vingados ou reabilitados com a apresentação de uma origem tão singularmente aristocrática. Mas, para colocar Édipo-Rei na categoria da ficção policial, seria preciso inverter toda a ordem do gênero, que se desenvolve na base de um crime cometido por alguém que não se identifica logo e que é preciso descobrir no fim do romance, enquanto a tragédia grega apresenta a singularidade de um criminoso que todo público conhece e só ele ignora que cometeu um crime. [...] O certo é que a ficção do romance policial e a ficção do romance literário são realidades diversas. Não se julgue, porém, que o romance policial seja uma degradação da literatura, [...], ou que seja uma desprezível sublitteratura. Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com seus processos, com as suas regras próprias. Recursos que no romance literário seriam erros ou golpes falhados são nele instrumentos legítimos e adequados de realização. O essencial é não aplicar-se a um e a outro critérios idênticos de gosto e julgamento.

Com referência à discutida dicotomia de literatura culta e literatura de massa, esta tantas vezes denegrada, como no caso da obra de Camilleri, Muniz Sodré, em *Best-seller: literatura de mercado*, considera que se deva

[...] esquecer [...] maiúsculas e minúsculas e adotar como representativas de fenômenos diferentes de produção e reconhecimento de textos a expressões “literatura culta” “literatura de massa”. Como sinônimas desta última, poderemos usar também as expressões *best-seller* e “folhetim”. [...] Mas é evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se *best-seller* (isto é, ter grande receptividade popular), assim como um livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos. Apesar disso, podemos falar em *duas* literaturas (deixando-se de lado as velhas simplificações do tipo “literatura” e “sublitteratura”), com regras distintas de produção e consumo. Dificilmente se formulará a respeito de um texto de literatura de massa um juízo crítico dessa ordem: ‘O tema desse escritor [...] é [...] o horror ao vazio ontológico, a angústia [...]’. Este é o discurso do crítico literário e costuma dirigir-se apenas a obras em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta, que pode ser [...] a academia, o círculo de leitura, etc. Do produto da literatura de massa, costuma-se dizer que “é envolvente”, “emocionante”, etc. São juízos que partem diretamente do mercado consumidor. [...] Em outras palavras, para ser reconhecida “artística”, ou “cultura”, ou “elevada”, uma obra deve também ser *reconhecida* como tal. Os textos que estamos habituados a considerar como cultos ou de grande alcance simbólico assim são institucionalmente reconhecidos [...], e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção. A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo fazem com que cada uma dessas literaturas gere efeitos mercadológicos diferentes. (Sodré, 1988, p.5-6) (grifos do autor)

Já Salvatore D’Onofrio (1999, p.178) defende uma teoria, que parece confundir a verdadeira necessidade de punição de quem infringiu o *status quo* – conceito idealmente ligado à ideia de segurança coletiva – com uma ideologia conservadora, retrógrada, incapaz de perceber o certo e o errado, o bem e o mal:

À repetição das formas de expressão da literatura de massa corresponde a redundância de suas isotopias, a reiteração dos conteúdos significativos. O romance policial é ideologicamente conservador, porque prega a manutenção do *status quo*. Por ideologia entendemos o conjunto de valores impostos pela sociedade e por ela considerados aptos a tornar um homem feliz. [...] Qualquer indivíduo ou grupo que atente contra um desses valores deve ser eliminado do consórcio social, porque constitui um perigo. [...] a maldade é colocada na literatura de massa apenas para

ser aniquilada. Daí a finalidade didática da arte produzida para a grande massa. Toda sua mensagem, no fim, se reduz ao imperativo: não perturbes a ordem, não faças mal, porque serás inexoravelmente punido.

Para ultrapassar tal entendimento, retoma-se Muniz Sodré, quando, em outro trecho de seu livro, pergunta: “Que marca própria é essa? Como fazer a diferença entre literatura culta e a de massa? [...] não é tarefa sempre fácil” (Sodré, 1988, p.13) de responder anuncia o crítico. Ao responder não ser “tarefa sempre fácil”, orienta o leitor com a seguinte reflexão:

Surgem do romance-arte questionamentos às vezes radicais de ideologias que sustentam a nossa realidade habitual. O sujeito humano é aprendido em todas as suas variações culturais, políticas, psicológicas, não através de um discurso explicativo ou utilitário, mas de uma ficcionalização linguística que desestabiliza a linguagem-suporte das ideologias estabelecidas. [...] De algum modo, é preciso que o leitor seja também produtor (e não apenas consumidor) do texto, reconhecendo-lhe as sutilezas, os lirismos, as metafísicas. [...] Com a literatura de massa, a coisa muda de figura. Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. [...] A presença determinante do mercado não quer dizer que o texto de literatura de massa não possa fazer crítica social. Muitos [...] têm abordado criticamente temas como decadência de classes, dramas de infância, de família, etc. A crítica aparece, entretanto, como um discurso da história, isto é, como algo externo à ficção, que penetra no texto com foros de informação verdadeira. É como se fosse um discurso reformista travestido de literatura: pode até causar impacto social, mas não acrescenta coisa alguma à própria arte literária, que se define pela *forma*, isto é, a língua nacional ficcionaliza, gerando técnicas e conteúdos particulares. Assim, mesmo com elementos de crítica social, o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público. *Curiosidade* é, como *entretenimento*, outra palavra-chave. Com efeito, do século XIX até hoje, o homem urbano do Ocidente define-se progressivamente como um ‘servoltado-para-o-prazer’. (Sodré, 1988, p. 13-17) (grifos do autor)

Não se poderia deixar de incluir considerações de Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, um dos capítulos do livro *Poemas e Ensaios* (1987, p. 109-122), no que se refere à composição de seu famoso poema “O corvo”, mas que também se estende a qualquer obra de ficção.

O texto do mestre do crime forneceu subsídios para melhor se abordar a técnica de Camilleri, em seus autênticos romances policiais, mas também a dos pseudopoliciais de Sciascia. Com suas orientações, inclusive, sente-se possível pensarem-se os policiais como um gênero predestinado não só ao sucesso comercial, mas, também, e principalmente, à valoração merecida de ser um texto pensado, estruturado “matematicamente”, segundo preceitos de Poe, cujas ideias estarão citadas mais adiante.

Ao se analisarem os romances de Camilleri, percebe-se haver, inegavelmente, uma preocupação em adequar a forma à matéria desenvolvida

metodicamente. Em meio a esta forma matemática, no sentido de forma minuciosamente estudada e racionalizada, notam-se diálogos fora do mundo da investigação, digressões necessárias para se interligarem alguns acontecimentos e circunstâncias. Apesar dessas particularidades, em geral, Camilleri desenvolve os romances no tradicional esquema de princípio, meio e fim. Não se acham elementos extras, adições desnecessárias, há, sim, unidade e, sublinham-se, os divertidos ou os tensos diálogos entre o grupo de Montalbano, que servem para confirmar o equilíbrio entre as diferentes personalidades auxiliares do exemplar investigador. Os diálogos servem para acentuar o caráter das personagens, para divertir os leitores em certos momentos, pois encontram-se intercalados entre os relatos do crime e os instantes de seu desvendamento.

Tais observações cabem também para os livros de Sciascia, mesmo que não se trate de um autor de autêntico policial. Evidentemente as observações são concernentes tanto a *O Dia da Coruja* como a *A Cada um o Seu*, no sentido de representarem as intenções do autor em ser sucinto, claro, para atingir com simplicidade os temas mais profundos que sempre quis questionar.

Assim se expressa o escritor estadunidense, quanto ao princípio da composição:

[...] Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra, tendam para o desenvolvimento de sua intenção. Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página à página. [...] Começamos, pois, a partir [da] intenção. A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se passa com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1987, p. 109-112)

No que toca ainda à ideia de extensão e ao conceito Verdade e Paixão suscitadas por uma obra, o poeta e prosador acrescenta o seguinte:

[...] a extensão [...] deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que [...] é capaz de produzir. [...] Meu pensamento seguinte refe[re]-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*. [...] Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa [...]. (POE, 1987, p.111-112)

As obras de L. Sciascia se inserem na trilha da literatura com letra maiúscula, sem preocupações com o resultado comercial, apesar de terem sido amplamente consumidas e traduzidas, tal qual A. Camilleri, em várias línguas. Os livros do inventor de Vigàta, porém, plenos de formas atraentes e de ditos populares, ao lado de citações concernentes à cultura italiana e mundial, não pertencem à lista daqueles considerados obras literárias no sentido estrito. Tal classificação não se casa, certamente, com as intenções do ex-roteirista, suas composições são o que são, com total qualidade, diferenciadas apenas por um juízo de valores e, não se pode negar, pela marcante recepção e resultados finais, em termos de consumo.

Como se nota, a valoração do romance policial tende, de certa forma, a percorrer um caminho desbravador, em especial, no que se refere a textos consagrados do gênero, tantas vezes aqui apontados. O juízo crítico que coloca o romance policial como subgênero literário, precisaria passar por uma revisão, pois, Alain-Michel Boyer, em seu livro *Paraliteratura* (2004, p. 2-10), defende da seguinte maneira, a produção denominada paraliteratura:

Inseparável de um dispositivo de classificação e de um sistema de hierarquização de valores, regida por uma lógica de *distinção*, a nossa representação da literatura parece assentar sobre a posição entre duas categorias de escritos. Com efeito, ninguém consegue deixar de constatar que existiria uma espécie de fractura no nosso universo cultural, entre, por um lado, o que se convencionou ainda chamar literatura de massas, literatura de consumo, ou paraliteratura (isto é, aquele conjunto aparentemente heterogêneo que agrupa o romance popular do século XIX, o romance de espionagem, de ficção-científica, o romance cor-de-rosa, as diversas formas do romance policial, etc.), e, por outro lado, aquilo a que se chama literatura: a literatura legítima, institucionalizada, aquelas obras ensinadas, valorizadas, até mesmo sacralizadas, ou muito simplesmente examinadas, criticadas na imprensa especializada. Como se se tivessem constituído dois modos de produção, duas esferas de criação, e um duplo regime literário; como se nos tivéssemos tornado contemporâneos de dois domínios de actividade separados ou ainda como se a nossa sociedade conservasse das normas estéticas distintas: a de literatura oficial, que há algum tempo é portadora da designação de “belas-letras”; e a dos escritores *a priori* desqualificados, excomungados, melhor desvalorizados – em todo o caso não reconhecidos pelas instâncias que reinam no mundo da cultura [...]; de um lado os livros que parece indispensável conservar e transmitir; do outro, aqueles que se diz votados a um consumo efêmero, e que seriam assim chamados a apagarem-se a desaparecer, e que se poderia facilmente esquecer. [...] Apesar das aparências, a única delimitação desta paraliteratura não é evidente, particularmente se a não reduzirmos a um só gênero [...] ou a uma “série” [...], e se a definirmos como o conjunto de obras de difusão massiva, que a crítica, ordinariamente, não considera como pertencendo à literatura. Esses modos de expressão que as instituições literárias conservavam, recentemente, na sua periferia (o romance policial, a ficção-científica), ou que atiram para o fundo da escala da legitimidade cultural, ficam, com efeito, excluídos pela simples demarcação de um campo de excelência artística. [...] De todo o modo, a paraliteratura é uma componente essencial do universo cultural da era industrial, ocupa um lugar central no sistema moderno, e como é a mais abundantemente lida e mais largamente reconhecida por muitos leitores como literatura, e a única literatura, abarca uma larga fracção do tecido social [...]. O gosto da leitura nasce e se desenvolve nesses livros excluídos do mundo escolar e entendidos como divertimentos extra-literários: [...] leituras de Sartre, quando era criança. O autor das *Palavras* acrescenta: “Devo a essas caixas mágicas – e não

às frases cadenciadas de Chateaubriand – os meus primeiros encontros com a Beleza. Quando as abria, esquecia tudo: isso era ler? Não, mas morrer de êxtase...” (Les mots, “Folio”, p.65). [...] Deste modo, constate-se a evidência: eles esforçam-se por reunir as ferramentas e os elementos capazes de seduzir, de cativar, de accionar profundas molas psíquicas; eles são os próprio instrumentos da sedução. [...] Condenação literária: estes livros, denunciados como uma degenerescência das “belas-lettras”, ou a sua negação, impõem-se [...] como um lugar para cá ou para lá da arte – lugar de perturbação [...]. Não somente o próprio termo paraliteratura se não impôs de uma maneira geral, como provavelmente tende a desaparecer. [...] ele deverá ser considerado como um instrumento de análise, que tem como objetivo minar as certezas das instituições [...] um conceito operacional [...] graças ao qual [...] se torna possível questionar os dois conjuntos literatura/paraliteratura [...]. O que esta explosão da cultura revela é talvez um rasgão mais secreto, e mais profundo, a divisão entre o homem e a disseminação do saber. (grifos do autor)

As últimas afirmações de Boyer, quanto aos livros eleitos e aos relegados, remetem às que aludem ao citado autor, discutidas também por Giovanni Ricciardi, nome ligado à sociologia da produção artística e literária, com observações da mesma ordem apresentadas por Antonio Candido. A leitura do estudioso italiano dirige-se, em capítulo específico, ao papel do autor na sociedade, ao(s) resultado(s) da obra. A leitura do capítulo VI, “L’autore”, “O autor” reforça a significância da narrativa de Camilleri, autor divulgado em todo o mundo, porém nome “não canônico”, ao contrário de Sciascia.

As indagações de Ricciardi fornecem bases para, mais uma vez, interpretarem-se positivamente os dois protagonistas da literatura contemporânea na Itália. Pensa-se, em especial, no caso de Camilleri, autor de policiais, como já se repetiu, gênero tantas vezes menosprezado, sem receber o devido reconhecimento como agente de crítica, de advertência dos males correntes na sociedade. Pensa Ricciardi que:

Poiché ogni autore è membro e parte integrante della società, della sua, lo si può studiare come essere sociale, come momento in cui confluiscono e si intersecano i problemi significativi del suo tempo. [...] L’autore, in quanto tale, è solo l’interprete e il manipolatore – nel senso letterale ed etimologico del termine – di conoscenze comuni, di stanze a volte sfumate o appena individuabili, altre volte evidenti ed altre ancora anticipatrici, che emergono dal contesto sociale. [...] Se l’autore é un agente sociale, storico – e quindi tutto ciò che esprime, pur con il taglio individuale, necessario ed irrinunciabile, è sociale, storico – si tratta di vedere come esprime e manifesta questo suo essere individuale e sociale allo stesso tempo, quali rapporti intercorrono con il gruppo e l’ambiente in cui vive, in quali modi tutto questo si concretizza nell’oggettivazione artistica. [...] Le realizzazioni fra l’artista e il gruppo sono modellate e prendono corpo dal loro essere sociale, dagli stimoli e interazioni reciproche, dal convivere una stessa situazione storica, drammaticamente. (RICCIARDI, 1974, p.99-102)²⁵ (grifos do autor)

²⁵ Já que todo autor é membro e parte integrante da sociedade, da sua sociedade, pode-se estudá-lo como ser social, como um momento em que convergem e se cruzam os problemas significativos do seu tempo. [...] O autor, enquanto tal, é só o intérprete e o manipulador – no sentido literal e etimológico do termo – de conhecimentos comuns, de espaços às vezes esfumados ou apenas individualizáveis, outras vezes evidentes e outras ainda antecipadores, que emergem do contexto social. [...] Se o autor é um agente social, histórico – e então tudo o que exprime, mesmo com a marca individual, necessária e irrenunciável, é social, histórico – deve-se ver como ele exprime e manifesta seu ser individual e social ao mesmo tempo, e que ligações ele mantém com o grupo e

As discussões do crítico vão ao encontro da leitura até aqui desenvolvida, que indica serem Sciascia e Camilleri, cada um a seu modo, autores ancorados em seu tempo, preocupados com os destinos da terra, com a história passada e a de seu tempo, com todos os seus problemas. Partiram algumas vezes dos fatos apreendidos do cotidiano e, informa-se, somente neste passo da dissertação, ter *O Dia da Coruja* em suas entrelinhas a história do assassinato, em 1947, do sindicalista Accursio Miraglia, por obra da máfia. Sciascia teve conhecimento de um livro a ser escrito por Renato Candida, comandante dos *carabinieri*, intitulado *Mafia insoluta. Diario di un Maggiore dei Carabinieri*, em livre tradução: *Máfia insolvável. Diário de um Major dos Carabineiros*. O livro encontra-se esgotado, por isto, não foi utilizado na dissertação, nem constou anteriormente de comentários. Seria bastante importante tê-lo conseguido, pois o autor privou da amizade de Sciascia, que sempre o elogiou como figura correta da polícia investigativa. Candida um dia procurou Sciascia em sua casa para falar de suas ideias em escrever um livro a respeito de sua experiência, antes de se aposentar e, ao ler o esboço, Sciascia elogiou a iniciativa de Candida. Alguns apontam ser a personagem de Bellodi uma tentativa de eternizar o caráter incorruptível do *carabiniere*.

Após orientações de tantos estudiosos, apresentam-se, no próximo item, os elementos da narrativa, com o objetivo de se analisarem os romances selecionados para estudo. Os comentários buscam reforçar a concepção de que o policial vem a ser uma forma de romance e, como tal, utiliza tais recursos.

2.1 Os elementos da narrativa no romance policial

Para melhor se analisar a estrutura do romance policial, deve-se recorrer à Teoria da Literatura, a fim de se observarem, em diálogo com esta ciência, os elementos constitutivos das narrativas no quadro do romance policial, indicando-se, porém, quando necessário, inovações encontradas nos textos ficcionais de Leonardo Sciascia e de Andrea Camilleri. Ainda que se insinue certa limitação em se

com o ambiente em que vive, de que maneira tudo se concretiza na objetivação artística. [...] As realizações entre o artista e o grupo são plasmadas e tomam corpo a partir desses dois seres, por estímulos e interações recíprocas, por viverem juntos uma mesma situação histórica, dramaticamente.

encontrar uma suficiente abordagem do gênero, quanto aos principais elementos da narrativa, deve-se reconhecer o fato de os teóricos estudados – entre eles, E. Mandel ao lado de Medeiros e Albuquerque – apontarem, inicialmente, o crime e a investigação como os elementos básicos do relato policial. Porque tais afirmações se configuram bastante genéricas e não se baseiam, em sua totalidade, no enfoque da Teoria da Literatura, prefere-se estender o olhar para técnicas de composição romanesca, para que se empreenda o diálogo teórico dos elementos da narrativa com o romance policial. Isto porque a narrativa policial pertence, obviamente, ao domínio do romance, “gênero narrativo cujo destaque histórico e maleabilidade estrutural consentem amplas modulações; sem porem em causa as dominantes de gênero que caracterizam o romance [...]”²⁶ (LOPES; REIS, 2002, p.392).

Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1968, p. 275), o enredo é um elemento de fundamental importância na estrutura do romance, “tal como as personagens e o meio”. O estudioso português adverte, porém, de que

[à] medida que o romance se foi desenvolvendo e enriquecendo, a exigência primária de qualquer narrativa, isto é, a existência de uma história que se conta, transformou-se num problema de arte, intimamente conexionado com a forma de composição do romance, com o modo de perceber as personagens com a visão do mundo peculiar do romancista, etc. (AGUIAR E SILVA, 2002, p.275-276)

As narrativas camillerianas e sciascianas englobam as considerações de Aguiar e Silva, pois os romancistas aqui estudados, em suas diferenças e analogias estilísticas, inegavelmente dominam a arte da composição. O pai de Montalbano alinha os elementos citados pelo crítico, de jeito a ir costurando o princípio da verossimilhança, importante instância do tipo de narrativas de que é mestre; emprega índices materiais, concretos, passíveis de acontecerem, oriundos do mundo imediato, sem contornos de profundidade psicológica, com exceção dos momentos de íntimos questionamentos do instigante protagonista camilleriano.

Em Sciascia, os enredos, com todas as implicações apontadas por Aguiar e Silva, querem dar fôlego a que a corrupção seja denunciada, a que a injustiça seja assinalada. As narrativas se baseiam também na verossimilhança, mas sua formação iluminista e filosófica não considera, na prática, ser verossímil a existência dos problemas apontados em seus livros. Os contornos psicológicos aparecem em sua obra, com Bellodi, ao se perguntar sobre o que fazer e como agir com o

²⁶ - “gênero narrativo cujo destaque histórico e maleabilidade estrutural consentem amplas modulações; sem porém em causas dominantes de gênero que caracterizam o romance.”

grupo comandado por dom Mariano, chefe mafioso. O capitão entrega-se em alguns momentos a seu mundo interior, porém, com menos intensidade que Montalbano. A intenção inicial do autor de *O Dia da Coruja* e de *A Cada um o Seu* foi de escrever um ensaio sobre a corrupção e, como já se afirmou na introdução do trabalho, ele dizia que a matéria utilizada em suas obras era, de fato, de cunho ensaístico, mas que lançou mão da técnica narrativa tornando-a ficcional.

Por isto, consideram-se os títulos de Camilleri pertencentes ao tipo de romance fechado, que se “caracteriza por possuir um enredo claramente delimitado, com princípio, meio e fim” (AGUIAR e SILVA, p.276). Já os de Sciascia, a uma primeira leitura, estariam emoldurados como romances fechados, porém, o final contrário àquilo que se espera provoca uma insatisfação, uma desilusão, pois, ironica e antagonicamente, com a “solução” apresentada – ou solução oficial, já que para todo delito mafioso a solução é crime passional – a obra fica em aberto, indicando possível conclusão, nos moldes, porém, da realidade da Sicília. Ainda na tentativa de se ressaltar a obra de Sciascia como aberta, assinala-se ter-se observado que a construção adotada na intriga é propícia à apresentação e não à descrição de acontecimentos. Assim, os fatos foram expostos e analisados, sem introduzir emoção ou paixão, bem comuns nas obras romanescas.

Quanto aos narradores, podem-se caracterizá-los como heterodiegéticos, ou seja, trata-se de um tipo de narrador que não participa da história e, assim, a narrativa se faz em terceira pessoa. Segundo Carlos Reis (2001, p. 366-373),

essa situação narrativa refere-se a uma certa relação do narrador com a história, condicionando o acto de narração: aquele em que o narrador relata uma história a que é estranho, porque não a integra nem integrou como personagem. [...] Em tais romances, estrutura-se uma situação narrativa cujas linhas de força são as seguintes: polaridade entre narrador e universo diegético, acentuando-se entre ambos uma alteridade em princípio irredutível; por força dessa polaridade, o narrador heterodiegético tende a adoptar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, surgindo dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa; predominantemente, o narrador heterodiegético exprime-se em terceira pessoa, traduzindo esse registo a alteridade mencionada.

Em Sciascia e em Camilleri encontram-se intermináveis exemplos dessa alteridade, desse outro que narra, pois os acontecimentos são observados pela voz que conta os acontecimentos de que não tomou parte. Deste modo, a voz narrante nos dois sicilianos imiscui-se no íntimo das personagens, o que se denomina focalização onisciente “potencialmente ilimitada quanto ao âmbito de alcance atinge os elementos informativos que faculta” (REIS, 2001, p.366). Sentimentos e reflexões de Bellodi, de Montalbano e de Laurana são desvendados ao leitor.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2002, p.135) orientam no que toca ao elemento espaço, dizendo ser uma das importantes categorias da narrativa, pelas articulações que estabelece com as demais categorias e por ser entendido como domínio da história, servindo ao desenrolar da ação e ao trânsito das personagens. Em geral, o espaço se apresenta na forma de cenários geográficos ou interiores e na de traslado de personagens. O espaço pode assumir contornos externos, na forma de cidades, ruas, países, ou internos e psicológicos, em que predominam atmosferas captadas do comportamento de certas personagens.

Quanto ao espaço, nas narrativas de Camilleri está a geografia da fictícia Vigàta, no lugar da Sicília de Sciascia, sem que as cidades sejam sempre nomeadas. Considerando-se que o espaço é “imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo” (SOARES, 1989, p.52), pode-se dizer que Vigàta é um local de grande importância na narrativa de Camilleri. Na série camilleriana, Montalbano percorre ruas e estradas da ilha, tentando dar uma resposta aos crimes investigados. Em suas extensas considerações sobre o espaço ficcional, Reis e Lopes (2002, *passim*) afirmam que a manifestação do *espaço psicológico* pelo *monólogo interior* insere-se na problemática geral da *representação do espaço*, questão dominante numa reflexão de índole narratológica. Com relação a estes postulados, os vários momentos de manifestação do mundo/espaço interior de Montalbano são exemplos que não devem ser menosprezados, pois, em seus monólogos interiores, o excêntrico detetive, apreciador de arte e de paladar apuradíssimo, luta com seus fantasmas e com seus criminosos. Seus sonhos acontecem em lugares conhecidos e outros imaginados.

Explicam Reis e Lopes (2002, p.405-406) que o relevo do tempo como categoria narrativa decorre

[...] da condição primordial temporal de toda a narrativa. [...] [É] possível distinguir uma dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso. Note-se, entretanto, que semelhante distinção consente-se apenas como comodidade expositiva, [...] o tempo narrativo afirma-se, [...] como resultado da articulação daquelas duas dimensões.

O tempo diegético ou tempo da história se refere, em geral, à sucessão cronológica de acontecimentos suscetíveis de serem datados, é a dimensão humana do tempo que flui em horas, dias, meses e anos, tanto no passado e/ou no presente como o aquele esperado no futuro. Os romances têm o tempo diegético bastante evidente, as ações vão-se sucedendo de forma linear, marcam as etapas dos fatos,

dando-se, entretanto, alguns retrocessos, para que se entenda determinado fato, de relevante importância para a história. Nos quatro romances citam-se a linearidade do tempo mais acentuadamente em Camilleri, com uma clara sucessão de momentos do crime, da investigação e da solução. Tal sucessão vem entremeada, porém, de analepses – retrocessos no tempo – que servem para dar ao leitor informações sobre uma personagem, ou explicar algo relativo a ações de Montalbano; não se registra, porém, um caso de prolepse – antecipação de fatos – nos romances do criador de Vigàta.

Em Sciascia, com menos intensidade, dão-se analepses, mas, sublinham-se apenas os momentos em que Bellodi interroga dom Mariano e faz um retrospecto de suas atividades, inquirindo-o sobre seu enriquecimento, que diz imaginar de origem sombria. Quanto ao recurso da prolepse, lembre-se, em especial, no início de *A Cada um o Seu*, a carta anunciando a vingança para o farmacêutico, o bode expiatório, a fim de seu algoz despistar o mandante do crime. Estes retrocessos e antecipações, porém, já remetem ao tempo do discurso e à articulação de que falam Ricardo Reis e Ana C. Lopes (2002, p.405-406). Da articulação entre tempo diegético e tempo do discurso, nos dois autores sicilianos, vão-se intercalando e sucedendo, conforme a necessidade da história em se deter ou adiantar determinadas ações das personagens, já que se entende ser o tempo um elemento responsável pela organização dos fatos no enredo.

Neste passo da discussão, após se tratarem, em visão ampla – não especificamente, por não ser o objetivo deste estudo – elementos da narrativa, visando à análise dos romances de Sciascia e Camilleri, faz-se necessário tratar da personagem, e, em especial, do detetive: o grande protagonista dos romances policiais.

No entender de Yves Reuter, as personagens têm um papel claramente essencial na organização do enredo. Elas permitem que as ações aconteçam, elas as assumem e as vivem, “ligam-nas entre si e lhes dão sentido. [...] A personagem é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (REUTER, 2007, p.41). Reuter se refere à projeção e à identificação, para criticar o fato de, com frequência, a personagem ser tratada e compreendida como se se tratasse “de uma pessoa de carne e osso, esquecendo-se a análise de sua construção textual” (REUTER, 2007, p. 41).

As personagens de um romance são nomeadas e descritas de forma qualitativa, com traços comportamentais positivos ou negativos: Montalbano, Laurana e Bellodi são exemplos de dignidade de caráter; também de forma quantitativa, elas aparecem com maior ou menor frequência em cena, daí a tendência de quanto mais importante for a personagem, maior possibilidade de autonomia para agir sozinha, o que leva ainda a Montalbano, Laurana e Bellodi. Já algumas têm muita ou pouca importância e sucesso na narrativa, entram e saem por necessidade passageira do enredo. As personagens são caracterizadas física, psicológica e socialmente, também em genealogia e vida sentimental. São bem conhecidos os traços, os gostos, a psicologia, a vida sentimental de Montalbano, mas as de Bellodi nem são insinuadas, quanto a Laurana acaba morto pela atração sentida com relação a uma personagem envolvida no assassinato do marido. É interessante notar, quanto à personagem de maior importância, designada de protagonista, que “a perspectiva passará por ela e se terá a impressão de perceber o universo ficcional e as outras personagens pelos seus olhos”. (REUTER, 2007, p.44). De fato, em Camilleri e em Sciascia são os protagonistas que, muitas vezes, parece narrarem, pois os fatos chegam ao leitor, por meio de suas ações e perspectivas. Estas podem ser nomeadas agentes, pois, sem dúvida, são elas que exercem a ação, e aqui se alude outra vez a Bellodi a Laurana, e principalmente, a Montalbano. A seguir, então, passa-se à personagem do detetive, o protagonista das narrativas policiais.

O crime e o criminoso provocariam o aparecimento e a constante presença da figura do policial, não pertencente, entretanto, à classe dominante. Quanto a isto, afirma Mandel que a arrogante burguesia não concebe fazer elogios às qualidades intelectuais da baixa classe média ou dos elementos do proletariado. O autêntico herói do romance policial, então,

tinha que ser um brilhante investigador [...] e esforçado policial. Eis a razão das origens de Dupin e Sherlock Holmes [...] e Arsène Lupin [...], portanto, bastante diferente do policial comum. A própria noção de ‘ser mais esperto’ do que um criminoso, caso isto possua algum fascínio, implica a existência de um criminoso de inteligência superior e de um detetive de ainda maior astúcia para enfrentar esse excepcional malfeitor. [...] Os primeiros romances policiais, portanto, eram altamente formalizados e muito distantes do realismo e do naturalismo literário; mais do que isso, não se preocupavam, verdadeiramente, com o crime ‘em si’. O crime era arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para se montar. Em muitos casos, o crime ocorre mesmo antes do começo da história; os ocasionais crimes posteriores, cometidos à medida que a trama se desenrola, são quase casuais, com o propósito de estimular a investigação do primeiro assassinato ou para fornecer (MANDEL, 1988, p. 36-37).

Não se pode negar que a figura mais conhecida e nuclear do romance policial é o detetive. Segundo Mandel, o detetive será o “verdadeiro herói do romance policial, portanto, tinha que ser um brilhante investigador [...] e não um esforçado policial, [pois], o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma”. (MANDEL, 1988, p. 37). Na série de romances escritos por Andrea Camilleri, a presença do comissário Salvo Montalbano domina a cena investigativa, sempre coadjuvado por um dedicado e incorruptível grupo de funcionários do comissariado. Sua preocupação, e a de todos os seus comandados, é descobrir o assassino, o ladrão, solucionar e enquadrar o culpado na forma de lei. A luta se desenrola, no que toca à concepção de Mandel sobre a poética do romance policial, simultaneamente em dois níveis, ou melhor,

entre o grande detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor. Nessas duas lutas, o mistério é a identidade do culpado para o qual tanto o detetive quanto o leitor devem ser conduzidos através de um sistemático exame das pistas. [...] A arte do romance policial é atingir estas metas sem recorrer a truques baratos. As pistas devem estar todas presentes. [...] O leitor deve se surpreender ao saber a identidade do assassino e sem transgredir [...]. Surpreender sem enganar é demonstrar uma genuína maestria do gênero. (MANDEL, 1988, p. 37-38)

Nunca será demais sublinhar-se o fato de o detetive ser a grande personagem do romance policial, pois em torno dele virá constituída a narrativa, já que o gênero se constrói através da investigação de um crime. A investigação, entretanto, só acontece, é evidente, porque existe o detetive, alguém capaz de efetuá-la, por ser a figura central da história e requisitada para o trabalho. Sua personalidade, sua caracterização, seus gostos, seus costumes são detalhadamente descritos, já tais informações não são fornecidas ao leitor a respeito das vítimas. Excêntricos, vaidosos, cultos, mulherengos, carismáticos, solitários, geniais, desonestos. Há detetives para todos os gostos.

Não é à toa que muitos foram imortalizados pela fama que ultrapassou as páginas da obra literária. Revistas em quadrinhos, filmes, desenhos animados, enfim, outros tipos de representações artísticas foram necessárias para sanar o desejo de os leitores verem seus detetives preferidos atuando em todas as esferas. O melhor exemplo deste tipo ficou encarnado em Sherlock Holmes, como já apontamos anteriormente em Mandel (1988, p. 42), entretanto, os atuais detetives das séries, Salvo Montalbano, por exemplo, são uma prova de como tais personagens avultam na narrativa policial. Alguns são amadores, outros profissionais e alguns outros particulares. Sobre estes últimos,

no puede ignorarse cuán lejos están estos personajes del clásico 'héroe popular' justiciero, tradicional luchador en pro de los derechos de los humildes, mientras que el detective privado, que es su descendiente más o menos bastardo, tiene con función primordial la de perseguir y desenmascarar a quienes han atentado contra la vida o fortuna de los poderosos.²⁷ (GUBERN, 1970, p. 9)

Tzvetan Todorov ao estudar a tipologia do romance policial, ensina que, no romance de enigma, o detetive é um personagem imune já que nada pode acontecer com ele. Já no romance negro, o detetive perde sua imunidade e pode não chegar vivo ao fim da história ou, como afirma Todorov (1979, p.99), “tudo é possível e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida”.

Já segundo Robert Moses Pechman – no livro *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista* (2002, p.267) – a seara do detetive é o “reino do observador, do analista, do caçador, do raciocínio lógico”. Para Vera Forlain Figueiredo, o detetive é “o caçador que perseguiu sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários” (2003, p.138); porém, em Baudelaire, lemos que o detetive “se dedica à atividade mais antiga da humanidade – a caça – e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince” (BAUDELAIRE. apud. PECHMAN, 2002, p.268).

Convém recorrer-se ao escritor francês André Gide, para incluir sua opinião quanto à importância de certas personagens de um romance. Em seu *Journal des Faux-Monnayeur* lê-se que determinadas personagens têm um papel semelhante ao de bobinas vivas, “ces bobines vivantes” (GIDE, 1971, p.19-23), pois colocam em movimento as engrenagens da trama, dinâmica claramente percebida nos romances policiais, em especial nos de Andrea Camilleri.

Antonio Candido (1998, p.64), por sua vez, em “A personagem do romance”, capítulo constante do livro *A personagem de ficção*, reforça a opinião quanto à perspicácia do detetive e sua importância na trama, pois também declara que uma das funções capitais da ficção é “nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres”.

²⁷ - “não se pode ignorar quão distantes estão os personagens do clássico 'herói popular' justiciero, tradicional lutador em prol dos direitos dos humildes, enquanto (sem 'que') o detetive particular, seu descendente mais ou menos bastardo, tem a função primordial de perseguir e desmascarar a quem atentou contra a vida ou sorte dos poderosos.”

2.2 A personagem do detetive

A respeito do detetive clássico, o escritor Leonardo Sciascia (2001, *passim*) acredita que o romance policial pressupõe uma metafísica, ou seja, a existência de um outro mundo além do físico, em que haveria a presença de Deus e uma graça iluminadora, da qual o detetive pode-se considerar portador. A sua incorruptibilidade, a sua vida cheia de privações, sem bens, sem família, sem ambições, com inclinação à misantropia; o fato de não representar a lei oficialmente, mas a lei em absoluto; a sua capacidade de ler o delito no coração humano, ou seja, nos indícios e de pressenti-los o investem de uma luz metafísica, o faz um eleito. Sciascia, a partir dessas reflexões, afirma não ser um acaso o fato de o nascimento da figura do investigador encontrar-se na Bíblia. O siciliano de Regalpetra partilha os mesmos argumentos apresentados por Álvaro Lins, pois diz estar na Bíblia o primeiro conto policial e o primeiro investigador, que seria o profeta Daniel.

O antigo deputado do Partido Comunista no Parlamento europeu e italiano conclui que, no livro de Daniel,

Si può dire che ci sono tutti gli ingredienti del moderno romanzo poliziesco: Daniele nel ruolo di investigatore privato; i due vecchi giudici corrotti e corruttori che con falsa testimonianza avevano accusato e fatto condannare Susanna; c'è il metodo dell'interrogatorio separato, come il più adatto a scoprire la verità; c'è – sotto specie di voyeurisme, di senile e inappagata lascivia, forse di impotenza: e la condanna a morte di Susanna sarebbe stata forse per i due vecchi un modo di possederla [...] Decisamente, Daniele è il primo investigatore della storia: e si consideri che, oltre al caso di Susanna, sciolsi il mistero dei sacerdoti di Belo, svelando a Ciro i loro inganni. Tutti gli investigatore che sono venuti dopo, nella Vera e própria letteratura poliziesca, dalla meta Del secolo scorso ad oggi, dal cavaliere Carlo Augusto Dupin di Edgar Poe all'avvocato Perry Mason di Erle Stanley Gardner, discendono da Daniele.²⁸ (SCIASCIA, 2001, p.1184)

O primeiro detetive, o clássico, como se tem assinalado, era incorruptível, porque ele atendia à necessidade de a narrativa ser um exercício de raciocínio lógico. Com o nascimento do romance negro, o detetive deixa de ser uma máquina de raciocinar e passa a ser alguém disposto a fazer o que for preciso para extrair a verdade que o pagaram para encontrar. Nem que para isso ele deixe de lado seus

²⁸ - “Pode-se dizer que existem todos os ingredientes do moderno romance policial: Daniel no papel de investigador particular; os dois velhos juizes corruptos e corruptores, que, com falso testemunho acusaram e fizeram Susana ser condenada; existe o método do interrogatório separado, como o mais adaptado para descobrir a verdade; existe uma espécie de voyeurismo, de senil e indisfarçada lascívia, força da impotência: e a condenação de Susana à morte talvez teria sido para os dois velhos um modo de possuí-la. Daniel é, decididamente, o primeiro investigador da história: e deve ser ressaltado que, além do caso Susana, desvelou o mistério dos sacerdotes de Belo, revelando a Ciro os enganos dos juizes. Todos os investigadores vindos posteriormente, na Verdadeira literatura policial, da metade do século passado até hoje, do cavaleiro Carlo Augusto Dupin ao advogado Perry Mason; de Erle Stanley Gardner, descendem de Daniel.”

escrúpulos. A mudança de comportamento do investigador é devido ao fato de o romance policial, a partir do século XX, servir de suporte a uma crítica política e social em consequência dos acontecimentos da época e do local de seu nascimento. Quanto ao assunto, sublinha-se que, certamente,

[o] crime prevalece sobre a investigación, que a maioria das vezes é um pretexto para denunciar a degradación, a corrupción e os vícios que podrecen as cidades. Do divertimento, a literatura policial pasa ao compromisso. A análise das circunstancias rempraza na novela *negra* o xogo de “como matou” da novela-enigma.²⁹ (GÓMEZ, 2002, p. 38)

Montalbano, por exemplo, possui uma mistura de traços de detetive clássico e detetive particular, segundo as considerações acima. Policial incorruptível é, em alguns momentos, questionado pela sua honestidade. Como no detetive do romance negro, que faz de tudo para conseguir descobrir o culpado pelo crime, nem que para isso ele deixe de lado seus escrúpulos, Montalbano é o homem que faz de tudo para que os criminosos tenham uma punição, nem que para isso ele se desvie um pouco da sua função pública, que é a de seguir incondicionalmente a lei. Na narrativa *A Forma da Água*, Ana, uma amiga do comissário de Vigàta, o questiona sobre sua honestidade:

-Quer dizer que você é um homem honesto? – sibilou ela.
Montalbano entendeu que ela se referia à noite em que havia flagrado Ingrid seminua, deitada na cama dele.
-Não, não sou – respondeu. – Mas não pelo motivo que você está pensando.
(CAMILLERI, 1999, p. 141)

Montalbano responde negativamente à pergunta sobre a sua honestidade porque sabe que, ao fazer sua própria justiça, permitindo a morte de um homem, desvia-se da sua função como policial, que é a de proteger e preservar a vida. Mas a vida não preservada, em questão, é de um homem que não merecia viver, deveria ser punido, posto que foi o causador da desmoralização de um homem que não podia se defender, já que estava morto. Ele não é um homem totalmente da lei, porém deve-se entender essa lei como a dos homens, ou seja, uma lei injusta. Isso não significa dizer que Salvo Montalbano seja corrupto, muito pelo contrário. A corrupção presente nas esferas públicas o leva a fazer as suas próprias leis. E essas leis são baseadas na solidariedade, na caridade e na ajuda humanitária. Ele representa a lei divina, a moral e a justiça verdadeira.

²⁹ - O crime prevalece sobre a investigação, que, na maioria das vezes, é um pretexto para denunciar a degradação, a corrupção e os vícios que apodrecem as cidades. Do divertimento, a literatura passa ao compromisso. A análise das circunstâncias substitui, na novela negra, o jogo de “como matou” da novela-enigma:

A nomeação da personagem Montalbano, é preciso que se sublinhe, foi feita através do desejo de Camilleri homenagear o escritor espanhol Vasquez Montalbán, cujo sobrenome era, por acaso, bastante difuso na Sicília. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o autor pagava um débito ao autor de Barcelona, dava um nome siciliano ao protagonista de seus romances policiais, que são ambientados em Vigàta, fictícia cidade siciliana.

As particularidades com as quais Camilleri personalizou o comissário Montalbano, em alguns traços se aproximam e em outros se distanciam dos traços dos investigadores de outros romances do gênero *noir*. Peter Haining, autor de *Noir Americano*, afirma que

embora a escola de estilo chamada *noir* tenha dado ao mundo o tira durão e o gângster malvado, ela é mais lembrada pelo viril, sempre armado e cínico mas dedicado detetive ou investigador particular, cujo território eram as grandes cidades e cujo apetite por bebidas e mulheres se equivaliam. (1996,p.15)

Dessa afirmação pode-se fazer uma leitura contrastiva de Montalbano com o tipo de detetive que a escola do romance negro cristalizou.

A primeira diferença é o estereótipo do detetive “sempre armado”. Ao se ler as obras de Camilleri, aqui pesquisadas, logo se sabe que o comissário de Vigàta não gosta de andar armado. O narrador de *A Forma da Água* informa que “quase nunca andava armado com a pistola, incomodava-o o peso daquele troço, que lhe deformava calças e paletós.” (CAMILLERI, 1999, p. 78).

A segunda diferença é o método “montalbaniano” de investigação que, em alguns momentos, torna-se parecido com o do detetive Dupin, criado por Poe, personagem da escola do romance de enigma. Raciocínio lógico e dedução são os recursos utilizados pelo comissário para a descoberta do assassino em alguns crimes. Foi o que aconteceu em *A Forma da Água*, quando ele se põe a raciocinar, revelando a Lívia, sua namorada, a conclusão a que chegou sobre o caso do assassinato do engenheiro Luparello.

Em outros momentos, no entanto, a intuição serve como meio de ele chegar a uma conclusão sobre um caso em cuja investigação se encontra envolvido. Em *O Ladrão de Merendas*, Montalbano chega a desviar a investigação da principal suspeita de um assassinato, uma tunisiana, simplesmente porque, “o comissário, por mais que pensasse nisso, não conseguia imaginá-la empunhando uma faca”. (Camilleri, 2000, p.67). Ele intui que Karima não poderia ser a assassina, o que posteriormente se confirma na narrativa.

Quanto ao apetite por bebidas, não se pode negar que ele seja um bom apreciador de vinhos. Mas o seu apetite gastronômico supera qualquer outro. Salvo Montalbano possui um apurado conhecimento do assunto. Esse apreço por bons pratos está fortemente presente em todas as narrativas aqui estudadas. Salvù, como é chamado por alguns amigos, é capaz de desfazer uma amizade caso o almoço servido na casa de um colega seja considerado por ele ruim. Pode também cometer alguma infração, quando o estômago esvazia. Na passagem a seguir, lê-se que

[d]ecidido a não ceder à tentação, Montalbano passou disparado, a cento e vinte por hora, diante do restaurante no qual tinha se empanturrado no almoço. Depois de meio quilômetro, porém, a decisão evaporou-se de repente e ele freou, provocando uma buzinação furiosa do carro que vinha atrás. [...] Depois de fazer um retorno em “u”, proibidíssimo naquele trecho, Montalbano foi diretamente à cozinha e perguntou ao cozinheiro sem querer cumprimentá-lo:
- E salmonete, como é que o senhor prepara? (CAMILLERI,2000, p.177-178)

Não se pode dizer que o comissário possua um apetite desenfreado por mulheres, mas seria falso afirmar-se que ele não aprecie a beleza feminina. É fiel a Livia, sua namorada de Palermo, porém sente-se muitíssimo atraído por Ingrid, uma sueca loura, alta e sedutora. Não chega, no entanto, em nenhum dos dois livros da série aqui pesquisados, a trair sua namorada. Ele resiste aos encantos da sueca e às investidas de Anna, filha de um colega dos tempos de escola. O verdadeiro vício de Montalbano é o prazer proporcionado pela “boa mesa”. O narrador camilleriano deixa claro que “Montalbano também nunca estivera com uma prostituta”, confirmando a inclinação do comissário a um comportamento moral exemplar. (CAMILLERI, 1999, p. 86).

Quanto à figura do detetive incorruptível – Bellodi, Laurana e Montalbano – capaz de vencer toda e qualquer tentação de ordem política, vem assim delineada em Muniz Sodré:

[...] E o traço principal, aquele capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor, é a permanência do mito heróico. [...] o que é o herói? A resposta pode muito bem começar pelo dicionário: [...] aqueles que se distinguem por um valor extraordinário ou por feitos brilhantes [...]. Todo homem que se distingue pela força de caráter, grandeza de alma, virtude elevada. [...] Tudo isto pertence à terminologia dos mitos, fala de uma distinção radical entre real e imaginário, exalta a luminosidade ou a solaridade dos seres. [...] Textos míticos, lendários, épicos, indicam, além da origem semidivina ou nobre, as condições gerais de formação do herói, dentre as quais se destacam as façanhas. A mais comum é a *luta contra o monstro*, que [...] aterroriza uma região. Vencer, realizar uma façanha, significa passar pela “prova” necessária à “iniciação” do sujeito como herói. [...] um grande número de inimigos pode ser relacionado com o monstruoso. [...] O herói não peca jamais contra a lealdade, a franqueza, a determinação. [...] Opõe-se a tipos de caráter marcados pela dissimulação, traição e covardia. [...] O herói coloca-se no grupo social como uma individualidade solitária e redentora [...] distingue-se daqueles que se integram na sociedade por caminhos escusos ou impuros. A figura do herói tradicional [...] domina o texto literário de grande consumo. Não há romance policial, de ficção científica ou de aventuras que deixe de apresentar ao público um personagem heróico todo-poderoso, embora adaptado à linguagem da época, para gozar de

credibilidade. A isto os teóricos da literatura dão o nome de *verossimilhança* – o conjunto de regras de credibilidade a que o texto tem de obedecer para ser aceito. (Sodré, 1988, p.18-24) (grifos do autor)

Ainda quanto ao romance policial e seu herói, afirma Sodré que

No romance policial, o que está quase sempre em jogo é identificar e punir alguém que rompeu o ordenamento jurídico, ameaçando a ordem social. O relato vai, assim, pôr em cena um personagem heróico (mito) que, munido de conhecimentos técnico-científicos, oferecerá soluções (ideológicas): identificação e prisão do culpado. Nesse processo identificatório, constrói-se, segundo parâmetros de formações ideológicas em circulação, a imagem do sujeito humano, do indivíduo social, da pessoa, desejada pela ordem. Desde os primórdios, o romance policial tem divulgado técnicas que permitem chegar à identificação de alguém – acompanhamento de pistas, impressões digitais, deduções, etc. Por sua vez, o leitor “vê” desenhar-se a imagem individualizada do bem ou do mal. [...] Ver, *espionar*, são verbos que definem a posição do leitor ou do espectador na narrativa policial. (Sodré, 1988, p. 26-27) (Grifos do autor)

A partir das especulações de Muniz Sodré (1988, p.66) sobre a literatura de massa, pode-se dizer que as narrativas de A. Camilleri não “ensinam a consumir” somente, elas colocam em evidência certos problemas. Para se confirmar tal opinião, assinala-se outro título, *Guinada na Vida* (2003), em que são adicionados à trama policial problemas da sociedade italiana e também mundial, como, por exemplo, a venda de órgãos humanos; o comércio de crianças extracomunitárias, raptadas para tal tipo de cirurgia criminosa, além de direcionadas para mãos de pedófilos; a imigração ilegal responsável também pelo tráfico infantil; a construção irregular em terrenos valorizados, que alimenta a corrupção de funcionários públicos e entidades responsáveis pelos vários serviços de luz e de comunicação.

Quanto ao cinismo, apontado por Haining (1996) como um dos traços característicos dos detetives da ficção *noir*, que não se refere, especificamente, às de Camilleri, porém, à guisa de exemplo, pode-se passar a palavra à namorada de Montalbano: “- Desculpe – disse Lívia, devagar. – Mas às vezes eu não suporto a sua hipocrisia, tão camuflada. Seu cinismo é mais verdadeiro”. (CAMILLERI, 2000,p.158). O investigador de Vigàta não é propriamente um homem fechado, sem espirose, excessivamente sério. Seu sarcasmo é bastante pontuado pelo narrador, que sempre apresenta uma faceta irônica nos seus pensamentos. O cinismo apontado na narrativa decorre, em grande parte, das geniais atuações do comissário, que sempre teatraliza muitas de suas conversas com suspeitos dos crimes investigados. A faceta de ator do protagonista de *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas* é bastante explorada por Camilleri, que foi ex-diretor de teatro e professor de direção teatral. Mesmo quando num momento em que se requer extremada atenção, o comissário aparenta não estar muito interessado no que está

se passando. Quando em *O Ladrão de Merendas* o comissário se encontrava diante de uma importante testemunha, prestes a revelar-lhe todo o esquema de uma operação do serviço secreto, dando-lhe a oportunidade de encontrar a verdade sobre dois assassinatos e um desaparecimento, ele finge não estar dando a menor importância para a presença do coronel, que ele mesmo chamou a sua casa, priorizando a refeição que iria fazer e não dando atenção ao seu interlocutor. Na verdade, era de extrema importância a presença do militar, tendo o comissário até preparado uma câmera para filmar a conversa:

Montalbano teve a certeza de estar diante do cérebro da operação Moussa. [...] gastou uma boa meia hora comendo as trilhas, tanto por querer saboreá-las como mereciam quanto para dar ao coronel a impressão de que cagava solenemente para o que este pretendia lhe dizer.
(CAMILLERI, 2000, p. 188-189)

Talvez seja de sua inclinação para ator que nasça o seu cinismo. Uma das características que mais ressaltam no comissário, no entanto, é a sua solidariedade e a sua integridade moral. Seu espírito é dotado de um grande humanismo, no qual se destaca a sua compaixão pelo próximo. Esse humanismo é evidente em muitos momentos, principalmente naqueles em que burla a lei para ajudar aqueles de quem se apieda. Foi o que fez com Saro, em *A Forma da Água*, o lixeiro que encontrou o corpo de Luparello, além de um colar cravejado de diamantes no curral, local do crime. Ao invés de entregar a joia à polícia, objeto pertencente à cena do crime, o lixeiro decide ficar com ele com a finalidade de empenhá-lo e usar o dinheiro para conseguir tratamento para o filho doente. Montalbano, ao descobrir com quem estava o colar, pega-o de volta, mas não deixa de arrumar um meio para ajudar o lixeiro a buscar tratamento para o filhinho adoentado. Ele exige que seja paga uma indenização para quem o encontrou, escondendo o fato de Saro tê-lo guardado junto a si.

A opinião alheia reforça a aura de homem justo ou até mesmo divina de Montalbano, “Disseram que o senhor fez por eles o que o próprio Deus teria feito” (CAMILLERI, 1999, 100), declara um amigo seu que levou o cheque ao casal com o filho doente, indenizado pela descoberta do colar. O chefe de polícia transmite a sua opinião ao dizer que seu subordinado é um homem de bem e “um amigo de quem conheço a inteligência, a perspicácia, e sobretudo uma civilidade nas relações humanas bastante rara hoje em dia.” (CAMILLERI, 1999, p.126)

Essa civilidade de que fala o chefe de polícia transparece no comissário sempre que alguém precisa de ajuda, porém esse alguém deve merecê-la. É impiedoso com aqueles que, de alguma forma, omitiram socorro a alguma vítima antes de sofrer algum crime, como por exemplo com o filho de Lapécora, que não atendeu ao chamado desesperado mandado pelo pai ameaçado; e com as mulheres que moravam no mesmo prédio de Lapécora e não avisaram a polícia ao encontrá-lo morto; além do coronel participante de uma operação que vitimou a mãe de uma criança. (CAMILLERI, 1999, p.100-126)

O traço de integridade ressaltado em Salvo Montalbano o aproxima do capitão Bellodi, de *O Dia da Coruja*. Este, vindo do Norte, não conhecia a compostura de um sulista em terras dominadas pela máfia, “è innanzitutto il coraggioso uomo di legge che accetta la sfida”³⁰ (GIOVIALE,1993, p.50) possuía, também, um comportamento íntegro e honesto. Montalbano, o policial fiel à namorada Livia, não gosta de andar armado para não ter que usá-la, é justo e solidário e cumpre o mesmo papel de opositor de tudo que seja contrário à justiça. O investigador servidor da verdade, homem de bem, aquele que quando quer entender alguma coisa entende e que prefere raciocinar a disparar uma arma serve ao intento de Camilleri em mostrar como os jogos políticos e de poder são um ponto de dissonância ao irem de encontro à integridade de um representante da lei. Apenas tal homem é capaz de passar além das investigações e não encerrá-las com uma falsa resolução. Ele busca a verdade, porque é alguém que “entende as coisas”, sabe que sempre há muito mais por trás da conclusão de um assassinato, porque conhece o jogo político e sabe como seus participantes se articulam para dar uma aparente e verossímil explicação e solução aos crimes em que estão envolvidos.

Ao contrário do capitão dos *carabinieri* e de Laurana, em L. Sciascia, o comissário de polícia, protagonista da obra de Camilleri, é um habitante do lugar em que trabalha, proporcionando, assim, significativa diferença de enfoque crítico estabelecido entre os dois autores.

Quanto à figura do mafioso, para Camilleri, “il mafioso vero è quello che non appare”.³¹ (BONINA, 2007, p.273), já para Sciascia, segundo Walter Mauro,

La figura del mafioso si staglia quindi nella storia siciliana come quella di un uomo forte, dal carattere violento e inflessibile, e pertanto dotato di forte suggestione nella sua esemplificazione letteraria. È questa la ragione per cui Sciascia, dopo aver

³⁰ - “é, antes de tudo, o homem corajoso da lei que aceita o desafio”

³¹ - “o verdadeiro mafioso é aquele que não aparece”

puntualizzato sociologicamente, in una posizione di aperta e dura condanna, il fenomeno della mafia [...] ha voluto impegnarsi nel romanzo della mafia, con un'opera [...] nella quale all'esigenza pura e semplice, nuda e cruda della denuncia, fa seguito una oggettivazione delle immagini, che si caricano progressivamente di una forza e di un vigore narrativo, che sembra apparentemente dissolvere, pur senza svuotarlo, il contenuto duro della denuncia.³² (MAURO, 2007, p. 50)

No que toca à denúncia da palavra da lei e da justiça, é necessário, para as narrativas aqui estudadas, que os protagonistas sejam figuras incorruptíveis, exemplares no trato quotidiano da justiça. Mesmo por falta de conhecimento do mal e por ingenuidade, caso do professor Laurana, de *A Cada um o Seu*, é essencial que não cedam ao dinheiro, nem ao poder, que continuem a contrastar com o restante dos personagens, geralmente, desonestas ou inescrupulosas. O comissário Montalbano, o capitão Bellodi e o professor Laurana são o contraponto àquilo que se quer criticar: a corrupção, o autoritarismo, a injustiça.

O capitão Bellodi, de *O Dia da Coruja*, funciona como aquele que pode falar, pode dizer o que pensa, sem medo, simplesmente porque não é dali (da Sicília). Ele é neutro, não se aplica em seu comportamento as restrições impostas pela organização criminosa local.

O professor Laurana, de *A Cada um o Seu*, por ser misantropo, não participa, não percebe e não conhece nada da realidade à sua volta, o que o leva a insistir em fazer uma investigação que culmina na sua própria morte.

O comissário Salvo Montalbano, de *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas* é o policial piedoso, humano e justo, que, apesar de ser habitante de Vigàta e ter total consciência da corrupção e da impunidade a sua volta, arranja um jeito de fazer valer a sua própria lei, pois é destemido, não tem nenhum receio em agir em prol da verdadeira justiça e a favor das vítimas .

O que permite as narrativas de Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri consolidarem a sua crítica é a construção desses personagens, uma vez que eles são caracterizados com uma personalidade que os fazem contraponto da realidade que os autores querem criticar ou denunciar.

Bellodi, Laurana e Montalbano possuem um caráter ideal, o único possível de ir de encontro à realidade ao redor deles. Honestidade, solidariedade, piedade,

³² - “A figura do mafioso se lança, então, na história siciliana como a de um homem forte, de caráter violento e inflexível, dotado, portanto, de forte sugestão na sua exemplificação literária. É esta a razão pela qual Sciascia, depois de haver apontado sociologicamente, em uma posição de aberta e dura condenação, o fenômeno da máfia [...] quis empenhar –se no romance da máfia, como uma obra [...] na qual à exigência pura e simples, nua e crua da denúncia, segue uma objetivação das imagens, que se enchem progressivamente de uma força e de um vigor narrativo, que aparece aparentemente dissolver, entretanto sem esvaziar, o conteúdo duro da denúncia.”

humanidade, ingenuidade são características com as quais torna-se possível o contraste com os personagens antagonistas, aqueles que cometem ou mandam cometerem os crimes, sejam eles os assassinatos, a desmoralização, a desumanidade, a frieza, o egoísmo e a falta de sensibilidade ou solidariedade para com o próximo.

Através da ficção, A. Camilleri e L. Sciascia cumprem o papel social do escritor e intelectual que traz à tona uma discussão em torno de problemas que afligem e prejudicam o desenvolvimento e o progresso das nações e da humanidade de uma forma geral.

À guisa de fecho das anteriores argumentações, convém ressaltar que as palavras teóricas até aqui presentes exerceram um papel de suporte influenciador e instigador. O objetivo do enfoque crítico se fez na tentativa de se responder em que medida as obras de Leonardo Sciascia e as de Andrea Camilleri apresentam analogias e/ou contrastes estruturais; de auxiliarem nas hipóteses de que as obras daquele siciliano corresponderiam a um pseudopolicia, cujos objetivos estariam na denúncia de corrupção na Sicília e na Itália; já as obras do ex-roteirista estariam em conformidade com a regras do romance policial, não se omitindo, porém, a denunciar problemas e chagas da sociedade.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, por meio de um estudo comparado dos romances *O Dia da Coruja* e *A Cada um o Seu*, de Leonardo Sciascia, *A Forma da Água* e *O Ladrão de Merendas*, de Andrea Camilleri, procurou-se analisá-los e discuti-los com a finalidade de ressaltar a importância de suas narrativas, no que concerne aos aspectos convergentes e divergentes da estrutura do romance policial. Objetivava-se, ainda, investigar a estratégia de utilização da narrativa policial em L. Sciascia e em A. Camilleri; refletir em que pontos seus romances diferem do cânone narrativo do gênero policial; indagar quanto à recepção e ao impacto provocado por suas obras; questionar, com relação a Camilleri a concepção de que tal tipo narrativa sinaliza apenas o consumo de uma literatura menor, destinada ao ócio e ao simples passatempo, sem se preocupar com temas de real importância acontecidos na sociedade.

Ao longo do diálogo entre as vozes ficcionais, percebeu-se, inicialmente, que a nacionalidade italiana e a influência do contexto histórico contemporâneo em que viveram, ao construírem suas narrativas, de alguma forma, aproximaram-nos na abordagem crítica e na temática dos citados títulos.

Acusou-se a primeira identidade entre os dois autores a partir da escolha da narrativa de esquematização policial, atestando-se o contributo da criatividade de Camilleri para a renovação do gênero, que, estrategicamente, fora utilizado por Sciascia no objetivo de tecer a denúncia da corrupção na sociedade siciliana. Para este autor, o estilo narrativo inspirado nas obras de caracterização policial, possibilitou a criação de um romance em que não há a punição para os crimes ficcionalizados em seus dois romances.

A pesquisa empreendida demonstrou que nos textos se insinua forte intenção em preservarem, cada um em seu estilo, a história da Sicília, terra natal dos dois autores. Os estudiosos consultados apontaram que, enquanto Sciascia tentou comparar a Sicília com o mundo, Camilleri procurou aproximar o mundo da Sicília.

No que diz respeito à escolha do gênero ao qual recorreram, demonstrou-se que o tipo escolhido por Sciascia para a construção de seus romances não foi o *giallo*, apesar de neles se encontrarem todos os elementos necessários para caracterizá-los como romance policial. Sciascia não é um *giallista*, suas obras

objetivavam uma dura crítica social, com repetidos tons sarcásticos e irônicos do meio político-social da Sicília, como espelho da Itália e do mundo. Ele metaforizava o mundo, utilizando a Sicília como representação de uma realidade em que o poder público produz mais vítimas do que beneficiados. Em suas narrativas pseudogiallistas, ou pseudopoliciais, inicialmente ensaios filosóficos sobre a corrupção moral no e do poder, o Estado é o ponto que desequilibra a ordem pública e as relações de poder fazem calar vozes que vão de encontro à regra da *omertà*.

As personagens do capitão Bellodi e do professor Paolo Laurana são os protagonistas de suas narrativas. Eles possibilitaram que essa discussão viesse à tona, pois os dois funcionam como um contraponto com o que é predeterminado pelos poderosos locais. Ambos quebram o desonroso pacto de silêncio levando então, para as suas vidas um desfecho que produz a desilusão e a falta de crença do autor nas autoridades políticas. O descrédito com relação ao sistema governamental, a cobertura dada aos crimes e as intimidações realizadas pela máfia local fazem com que seus romances de temática policial não tenham, ao final, a clássica punição dos criminosos, como é de praxe nas autênticas narrativas do gênero.

Em Camilleri, apesar de se detectar a mesma predisposição em fazer uma crítica sistematizada ao contexto social, o caráter contestador de sua obra não apresenta a mesma urgência que a de Sciascia. Isto porque, à época do lançamento dos dois romances deste último, não se tinha um conhecimento maior de como a corrupção e a impunidade haviam-se alastrado em todo a Itália e em todo o mundo.

Já Camilleri recorre sempre a fazer de sua obra uma metonímia do mundo, pois identificou-se que o autor investe numa aproximação entre a fictícia cidade de Vigàta e o restante do planeta. Aponta que, no cotidiano de vários países, impera a corrupção dentro das instituições públicas e, nem por isso, os órgãos do governo deixam de cumprir com o seu dever. Em Vigàta a corrupção política existe, porém, é validada pela própria natureza de suas ações, posto que relacionadas diretamente com o poder. Camilleri entende que as relações de poder trazem intrinsecamente uma desonestidade e essa crítica ele leva aos seus romances utilizando o personagem de Salvo Montalbano, o comissário de polícia “humanizado”, como oposição à regra geral do egoísmo político.

Observou-se, também, que os autores tratam da máfia em suas narrativas, porém de maneira diferente. Enquanto para Sciascia a máfia representa todo o mal

que assola o território da ilha mediterrânea, pois traz em si os componentes propícios à desordem moral e humana, para Camilleri, a organização criminosa serve apenas com “papel de parede” na construção de suas histórias, pois está “colada” na sociedade como um todo, com o tempo, vai perdendo os valores, vai agregando a corrupção ao seu dia a dia como um comportamento normal e aceitável. Nas páginas de Camilleri transita também uma denúncia, porém, de maneira não tão incisiva e pragmática como a desenvolvida por Sciascia ao falar da corrupção do poder e da justiça.

Em se tratando do capítulo sobre as considerações teóricas do romance policial, durante as discussões, confirmou-se que as obras de Andrea Camilleri podem ser classificadas como autênticas narrativas policiais, devido ao fato de nelas encontrarem-se todos os elementos caracterizadores do gênero, como por exemplo, o crime, a vítima e um detetive, Salvo Montalbano. Em especial, nos títulos de Camilleri encontra-se a punição do culpado, porém, não na forma da lei como força propriamente dita. A acusação se manifesta através da “intervenção” do próprio Montalbano, que não aplica a lei enquanto não consegue provas que validem a atuação da polícia. Sua perspicácia de detetive e sua preocupação moralista e, ainda, seu senso de justiça, fazem-no direcionar os culpados à punição “natural” ou mesmo à engrenagem das ações de outros criminosos.

No mesmo capítulo foi visto que, apesar de nas narrativas de Leonardo Sciascia haver todos os elementos necessários para construir um romance policial, a falta de punição dos culpados pelos crimes descaracteriza-as como pertencentes a tal gênero. Elas apenas possuem a temática *gialla*, posto que ali se encontram a morte, a vítima e o investigador, porém, falta o cumprimento da lei, temática recorrente na totalidade de sua obra e tornada matéria literária.

No que se refere ao juízo em relação ao romance policial e, conseqüentemente, ao valor da série camilleriana, defendeu-se a opinião de que tais ficções não configuram apenas um tipo de sublitteratura capaz de oferecer uma forma de ócio e de passatempo. Em sua defesa, consideraram-se vozes teóricas, que postulavam uma identidade ficcional, com regras próprias, capazes de conferir ao gênero importância e, além disso, propiciar aos leitores uma consciência crítica, diversa daquela oriunda da literatura de teor filosófico e/ou político. A grande recepção das obras de Camilleri continua a contribuir para que isto se efetive; as de Sciascia também foram e ainda são, na Itália, e em especial na França, de grande

repercussão, o que enfraquece a tese de que apenas subliteratura é *best-seller*. Os dois sicilianos, em searas diferentes da criação romanesca, vendem / venderam e proporcionam / proporcionaram retorno econômico a seus editores.

As narrativas policiais são uma forma de romance e, ao analisá-las, constata-se o emprego de recursos denominados, em Teoria Literária, elementos da narrativa. Em Camilleri foram apontadas, discutidos e apontadas como tais ferramentas de composição se mostram em harmoniosa estrutura, visando à organização do texto.

Em contraste, porém, com a produção camilleriana, a de Sciascia, considerado canonicamente um autor literário de temática político-filosófica, conduz seus leitores ao conhecimento e à consciência do mundo, a partir da observação do cotidiano, utilizando-se de outro nível de linguagem. Na trama de seus falsos policiais, também chamados romances-ensaios, o mestre de Racalmuto lançava mão das mesmas ferramentas da ficção, que, em seus textos, agiam como estratégia para chegar ao impasse do final irreversível, preestabelecido pela força fragmentadora de interesses escusos.

Entre identidades e contrastes criativos, apontaram-se as marcas da singularidade em Sciascia – agente social e histórico, autor de denunciadores romances-ensaios, similares a policiais – e em Camilleri – também agente social e histórico e criativo escritor de autênticos romances policiais, que continua a se impor, através da série protagonizada por Salvo Montalbano.

Por tudo o que se afirmou, concluiu-se pela importância em se continuarem as leituras e as pesquisas dos referidos autores, entretanto, antes de se dar por definitivamente terminada a dissertação, convém ressaltar-se o seguinte: por meio dos emblemáticos personagens, o capitão Bellodi, em *O Dia da Coruja*; o professor Paolo Laurana, em *A Cada um o Seu* e o comissário Salvo Montalbano; em *A Forma da Água* e em *O Ladrão de Merendas*, Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri empreenderam, cada um em seu estilo, uma forma de *ridendo castigat mores*, ou seja, interligaram a crítica útil ao prazer estético. Tais protagonistas representam um contraponto à realidade que os circunda, ganhando destaque na luta do bem contra o mal.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, P. de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ARBEX JR, J.; TOGNOLLI, C.J. *O século do crime*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.
- ARENDT, H. Totalitarismo, o paroxismo do poder. In: *Origens do totalitarismo*. Trad. R.Raposo. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1973. v. 3.
- AUERBARCH, E. Mimesis. *A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AVERBUCK, L. et al. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questão de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. Policial y verdad. In: *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- BONINA, Giani. *Il carico da undici*. Le carte di Andrea Camilleri. Siena: Barbera, 2007.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Válder Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- BRECHT, Bertold. Consumo, prazer, lectura. In: *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Org.). Trad. Maria do Rosário Monteiro. *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRUNI, G. ; GIUDICI, A. Otto e Novecento. *Problemi e scrittori*. Torino: Paravia, [s.d.].
- CAMILLERI, Andrea. *A forma da água*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- _____. *O ladrão de merendas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CASADEI, A. *Il novecento*. Bologna: Il Mulino, 2005.

CHANDLER, R. *El simple arte de escribir*. Barcelona: Emecé, 2004.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, 2006.

DE CASTRIS, A. L. *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*. Bari: Laterza & Figli, 1991.

D'ONOFRIO, S. O conto policial de Edgar Allan Poe. In: *Teoria do texto*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3.ed. Trad. B.Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. James Bond: uma combinatória narrativa. In *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Detetives e historiadores. In: *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. 23.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GIOVIALE, Fernando. *Sciascia*. Conoscere i protagonisti. Teramo: Giunti Lisciani Editore, 1993.

GNISCI, A. (Org.). *Letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

GÓMEZ, Xésus González. *A novela policial*. Unha historia política. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 2002.

GRAMSCI, A. *A questão meridional*. Trad. C.N Coutinho e M.A. Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

_____. *Cadernos do cárcere*. Trad. C. N. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Literatura e vida nacional*. Trad. C. N. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In: *Literatura e identidades*. Org. José Luís Jobim. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

HAINING, Peter. *Noir americano*. Uma antologia do crime de Chandler a Tarantino. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

HALL, Stuart. Culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

_____. A questão multicultural. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. C. (Org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luís. Identidades nacionais e outras identidades. In: *Identidade e literatura*. Orgs. José Luís Jobim e Silvano Peloso. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINK, Daniel (Org.). *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

LINS, A. *O relógio e o quadrante*. Obras, autores e literatura estrangeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LO DICO, Onofrio. *Leonardo Sciascia*. Tecniche narrative e ideologia. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1988.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.–H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MANDEL, Ernst. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Editora Busca Vida, 1988.

MAURO, Walter. *Sciascia*. Firenze: La nuova Itália, 1970.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

MONDELLO, E. (Org.). *La letteratura degli anni Novanta*. Roma: Meltemi Editore, 2004.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9.ed. Trad. Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT Jacques; PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

PORTELLA, E. et al. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (IV parte)

REIMÃO. S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Trad. Mário Pontes. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RICCIARDI, G. *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*. Napoli: Liguori Editori, 1974.

SAPEGNO, N. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1983.

SCIASCIA, Leonardo. Breve storia del romanzo poliziesco. In: *Leonardo Sciascia*. Opere. Milano: Classici Bompiani, 2001.

_____. Le acque della Sicilia. In: *Leonardo Sciascia*. Opere. Milano: Classici Bompiani, 2001.

_____. Letteratura e mafia. In: *Leonardo Sciascia*. Opere. Milano: Classici Bompiani, 2001.

_____. *O dia da coruja*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *A cada um o seu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

SEGRE, Cesare. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Editori Laterza, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Memoria del Mal e Tentación del Bien*. Indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002.