

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

SOLANGE PEIXE PINHEIRO DE CARVALHO

Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte
e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea

(Versão corrigida)

São Paulo

2023

SOLANGE PEIXE PINHEIRO DE CARVALHO

Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte
e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Letras
Estrangeiras e Tradução do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de Doutor em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.

I hereby authorise the partial reproduction of this work, through conventional or electronic means, for research purposes, provided the source is mentioned.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C331q Carvalho, Peixe Pinheiro de, Solange
Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea / Solange Carvalho, Peixe Pinheiro de; orientador Maurício Dias, Santana - São Paulo, 2023.
191 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Literários e Culturais.

1. Romance policial. 2. Literatura italiana. 3. Literatura norte-americana. 4. Representações sociais. I. Dias, Santana, Maurício, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do orientador

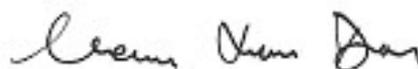
Nome da aluna: Solange Peixe Pinheiro de Carvalho

Data da defesa: 19/06/2023

Nome do Prof. orientador: Maurício Santana Dias

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __7__ / __8__ / __2023__



Orientador Maurício Santana Dias

FOLHA DE APROVAÇÃO

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. **Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea.** Tese apresentada ao Programa de Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ___/___/_____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à minha avó, Sebastiana Lemes Peixe (in memoriam).

Sem ela, eu não seria quem sou hoje.

AGRADECIMENTOS

Uma lista exaustiva de todos que me apoiaram e incentivaram durante meu pouco ortodoxo percurso acadêmico ocuparia muitas páginas desta tese. Tal procedimento sendo impossível, cumpre dar destaque a alguns nomes, cuja participação neste projeto foi de alguma maneira muito importante para mim – e espero que os não citados aqui me perdoem e compreendam o motivo da omissão (falta de espaço físico, pura e simplesmente).

Começando com Edite Mendes Pi, a super secretária do DLM FFLCH-USP, que tanto me incentivou a fazer um segundo doutorado – meus sinceros agradecimentos por me dar o ‘empurrão’ para tentar a empreitada;

Alguns amigos apoiaram incondicionalmente a ideia de um segundo doutorado (para compensar as tantas críticas). Sem poder nomear todos, cito: Dr^a Celia Andrade Prado; Dr^a Dircilene Fernandes Gonçalves; Prof^a Dr^a Juliana Hass; Prof^a Dr^a Silvia Cobelo; Prof^a Dr^a Claudia Dornbusch; Prof. Me. Joakim Wagner; Prof. Me. Rodrigo Bravo; Prof. Dr. Bruno Matangrano; Prof. Dr. Fabiano Rogério Correia;

Aos membros da banca de qualificação, Prof^a Dr^a. Ana Elvira Luciano Gebara e Prof. Dr. Jean Chauvin, pelas ideias e sugestões que me mostraram possíveis caminhos para aprimorar minha pesquisa;

A mais incrível das sobrinhas, Flavia Cattini Maluf, que comprou para mim uma porção de livros, sem saber para que a titia precisasse deles;

Nicola Viola, meu amigo, que nos idos de 2008 me deu de presente meu primeiro livro de Andrea Camilleri, despertando o meu amor pela literatura policial italiana, e que também me ajudou a obter material para esta pesquisa;

Jiro Takahashi, meu grande professor, que, ao saber da ideia do segundo doutorado e do tema a ser estudado, me disse com um sorriso que se os formalistas russos estudaram romance policial, tem coisa boa para ser analisada neles;

Prof^a Dr^a Regiane Correa de Oliveira Ramos, amiga de tantos anos, e que me ajudou em momentos de rebelião da internet.

Carolina Marani Lima e Mayara Zucheli, da editora Martin Claret, que acolheram meu segundo doutorado com muito carinho, mesmo isso representando pedidos de tempo para poder dedicar à tese concomitante com as traduções;

Prof. Dr. Lorenzo Merlino, que me ajudou a dar os passos iniciais na pesquisa sobre Caravaggio e sua época;

Last but not least, meu orientador, Prof. Dr. Maurício Santana Dias que, em 2013, sem me conhecer muito bem, acolheu com tanto entusiasmo meu projeto de pós-doc e depois concordou em me acompanhar no sempre conturbado percurso de uma pesquisa acadêmica, como se pós-graduandos fazendo um segundo doutorado fossem a coisa mais comum nos corredores da USP.

RESUMO

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. **Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea**. Tese (Doutorado) Programa de Letras Estrangeiras e Tradução, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2023.

A questão da identidade – a identidade de um indivíduo – tem sido amplamente discutida por estudantes e pesquisadores em vários artigos e livros acadêmicos nas últimas décadas. Contudo, pouca atenção tem sido dada ao tema da imagem de um país – como ela é criada e apresentada para o público por diferentes mídias, tais como livros, notícias, filmes, documentários, plataformas de compartilhamento de vídeos e postagens individuais em blogs ou vlogs. Para desenvolver a ideia nesta tese, foi feita uma escolha pela literatura policial, gênero de grande alcance entre o público em geral desde o seu surgimento em meados do século XIX, mas ainda pouco estudado no Brasil. Mais especificamente, concentramo-nos no crime contra a arte; o corpus de pesquisa é composto por cinco narrativas de ficção, publicadas nos últimos vinte e cinco anos, em que figurem quadros do pintor italiano barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio. Também apresentamos algumas considerações sobre o gênero policial, mostrando um pouco do desenvolvimento da visão desde os primeiros teóricos até alguns dos mais recentes, abrangendo o século XX. A base teórica para a análise das obras ficcionais se baseia em argumentos de Harari (2014) e Moscovici (2013), além de estudos sobre Caravaggio, sua posição na sociedade romana do século XVI/XVII e como sua produção artística é vista em nossos tempos.

Palavras-chave: identidade de uma nação; crime contra a arte; romance policial; Caravaggio

ABSTRACT

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. **Paintings in churches: Caravaggio, art crime and the representation of Italy in contemporary detective fiction.** Tese (Doutorado) Programa de Letras Estrangeiras e Tradução. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2023.

The idea of identity—individual identity—has been widely discussed by students and researchers in many academic texts and books in the past decades. However, scant attention has been paid to the issue of the idea of a country—how it is created and presented to the public through different media, such as books, news reports, films, documentaries, video sharing websites, and individual posts in blogs or vlogs. In order to develop the idea in this thesis, our choice fell on detective novels, a genre that has been consistently favoured by the public since its beginnings in the middle of the 19th century, even though there are not many studies about the subject in Brazil. More specifically, we have focused on art crime; the research corpus is based on five fictional novels published in the past twenty-five years having as their motive paintings by the Baroque Italian painter Michelangelo Merisi da Caravaggio. We also present some thoughts about the detective novel genre, showing how it has been regarded from the first to the more recent theorists, encompassing the whole 20th century. A theoretical basis for our analysis of the fictional works was established with arguments discussed by Harari (2014) and Moscovici (2013), besides studies about Caravaggio, his position in Roman 16th century society and how his artistic output is held in our days.

Key words: the idea of a nation; art crime; detective novels; Caravaggio

RIASSUNTO

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. **Quadri nelle chiese: Caravaggio, reati contro l'arte e l'immagine della Italia ne gênero poliziesco contemporaneo**. Tese (Doutorado) Programa de Letras Estrangeiras e Tradução. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2023.

La questione dell'identità – l'identità di un individuo – è stata ampiamente discussa da studenti e ricercatori in vari articoli e libri accademici negli ultimi decenni. Tuttavia, in questo XXI secolo, una minore attenzione viene data all'argomento dell'immagine di un Paese – come essa viene creata e presentata al pubblico da diversi media tali quali libri, notizie, film, documentari, piattaforme di hosting video e post individuali in blog o vlog. Per sviluppare l'idea in questa tesi, è stata fatta una scelta per la letteratura poliziesca, un genere di grande diffusione presso il grande pubblico sin dalla sua nascita a metà del XIX secolo, ma ancora poco studiato in Brasile. In particolare, ci concentriamo sul reato contro l'arte; il corpus di ricerca è composto da cinque narrazioni di finzione, pubblicate negli ultimi venticinque anni, che comprendono dipinti del pittore barocco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio. Presentiamo anche alcune considerazioni sul genere poliziesco, mostrando un po' dello sviluppo della visione dai primi teorici ad alcuni dei più recenti, contemplando il XX secolo. La base teorica per l'analisi delle opere di finzioni si basa sui ragionamenti di Harari (2014) e Moscovici (2013), oltre che sugli studi su Caravaggio, sulla sua posizione nella società romana del XVI/XVII secolo e su come la sua produzione artistica è vista nei nostri tempi.

Parole-chiave: romanzo poliziesco – interpretazione e critica; reati contro l'arte; Michelangelo da Caravaggio (1571-1610); immagine della nazione

SUMÁRIO

Um olhar inicial	12
Capítulo I – Identidade, identidade nacional e a Itália.....	20
1. A identidade individual e a imagem de um país	20
1.2. As representações sociais	22
1.3. A Itália.....	27
1.3.1 A unificação da Itália	27
1.3.2 A língua italiana	31
1.3.3 Difusão da imagem da Itália	32
1.3.4 A arte como elemento representativo de uma cultura	35
1.3.5 Arte, identidade e narrativa policial	35
Capítulo II – Michelangelo Merisi da Caravaggio e o crime contra a arte	39
2. As diferentes manifestações artísticas.....	39
2.1 Caravaggio na pintura italiana	44
2.1.1 A posição dos pintores na sociedade.....	44
2.2 Caravaggio, <i>pittore celebre, pittore angelico, pittore maledetto</i>	47
2.3 Algumas opiniões contemporâneas sobre Caravaggio	55
Capítulo III – A narrativa policial, seu ‘nascimento’ e a avaliação crítica	62
3.1. Breve história do surgimento da literatura policial	63
3.1.2. O crime na visão de alguns teóricos.....	69
3.1.3 Possíveis antecedentes e desenvolvimento da narrativa policial	77
3.1.4 Status e leitores da narrativa policial.....	79
3.1.5 Regras e características da narrativa policial.....	81
3.1.6 Por que as pessoas leem narrativas policiais?.....	85
3.1.7 Os detetives.....	86
3.1.8 A metade do século XX.....	88
3.2 A narrativa policial sob a ótica dos grandes pensadores	92
3.3 Os escritores contemporâneos e a narrativa policial	96
3.4 Elementos da narrativa policial na literatura vitoriana.....	100
3.5 Algumas considerações para finalizar o capítulo.....	107
Capítulo IV – Um quadro em uma igreja.....	111

4.1. Obras ficcionais relacionadas a Caravaggio	111
4.1.1 Uma obra voltada para a vida do autor.....	112
4.1.2 Narrativas ficcionais sobre roubo de quadros do pintor	114
4.2. Os quadros escolhidos	115
4.2.1 A <i>Natività con i santi Lorenzo e Francesco d’Assisi</i> (roubada em Palermo, paradeiro ignorado; doravante <i>Natività</i>)	116
4.2.2 <i>Madonna di Loreto</i> – Basilica di Sant’Agostino, Roma	120
4.3. A imagem de Itália nas obras selecionadas	122
4.3.1 A Itália e/é o crime organizado	122
4.3.1.1 <i>Il colore del sole</i> (2007).....	122
4.3.1.2 <i>Una Storia Semplice</i> (1989).....	128
4.4 A Itália (não) combate a Máfia	135
4.4.1 <i>The Heist</i> (2014).....	135
4.4.2 <i>Murder at the National Gallery</i> (1996).....	140
4.4.2.1 Caravaggio na visão das personagens	143
4.4.2.2 A relação Mason/Itália.....	146
4.4.2.3 A Igreja Católica	152
4.5 Roma, cidade da arte e de Caravaggio?	157
4.5.1 <i>Nero Caravaggio</i> (2017)	157
4.6 Algumas considerações	163
4.6.1 A identidade sociológica da Itália?	163
4.6.2 A ‘imagem de Itália’ nos romances escolhidos	165
4.6.3 A presença da arte nas narrativas	168
4.7 A imagem de Caravaggio nas narrativas	169
4.8 As telas, seu valor e o espaço nas narrativas	172
Para finalizar a análise	176
Bibliografia consultada	181

FIGURAS

Figura 1 <i>Natività con i santi Lorenzo e Francesco d’Assisi</i>	118
Figura 2 <i>Madona di Loreto</i>	122

Io di queste cose» proseguì la vecchia signora «posso parlarne per quello
che ne vedo in televisione. »
«Non legge libri gialli? »
«Raramente. E poi che significa libro giallo? Che significa romanzo poliziesco? »
«Beh, c'è tutta una letteratura che... »
«Certo. Ma non mi piacciono le etichette. Vuole che le racconti una bella storia gialla?
Dunque, un tale, dopo molte vicende avventurose, diventa il capo di una città. A poco a poco
però i suoi sudditi cominciano ad ammalarsi di un male oscuro, una specie di peste.
Allora questo signore si mette a indagare per scoprire la causa del male.
Indaga che t'indaga, scopre che la radice del male è proprio lui e si punisce. »
«Edipo» disse quasi a se stesso Montalbano.
«Non è una bella storia poliziesca? »

Andrea Camilleri, *La voce del violino*, 2008, p. 677.

But Mr. Maugham goes on, at least half seriously, to predict the day when
the police novel will be studied in the colleges, when aspirants for doctoral degrees
will shuttle the oceans and haunt the world's great libraries to conduct personal research
expeditions into the lives and sources of the masters of the [detective novel] art.
Haycraft, 1941, p. viii

Um olhar inicial

A narrativa policial chegou ao Brasil no início do século XX. Uma carta enviada à redação de *A Notícia* em agosto de 1909, assinada por “Sherlock Holmes”, menciona as atividades de “Arsênio Lupin” em terras cariocas (ALMEIDA, 2002, p. 277). A chegada do romance policial e de uma de suas personagens mais famosas – Holmes – era recente. As primeiras histórias do detetive inglês foram publicadas pela Garnier em 1908 (idem, p. 279), com propagandas da editora observando que “o nome de C. Doyle correu o mundo cercado de uma aureola de grande romancista” (Garnier, 1908, apud ALMEIDA, p. 280).

Mais de cem anos após a propaganda da Garnier e da publicação em 1908 de *Um Estudo em Vermelho* e *O Signo dos Quatro* (Pinheiro, 1908, apud ALMEIDA, 2022, p. 280), podemos dizer que narrativas policiais têm tido um sucesso de público ininterrupto no país. Uma pesquisa no site Amazon.br mostra que *Morte no Nilo*, de Agatha Christie, originalmente publicado em 1937, ocupa o 984º lugar no ranking dos livros mais vendidos, o 3º na categoria Detetives Britânicos, Mistério, Thriller e Suspense, Ação e Aventura, e o 15º na categoria Detetives Particulares.¹ Os dados se referem à publicação da Editora HarperCollins, de 2020, e vale lembrar que a obra já foi publicada por outras editoras brasileiras pelo menos nos últimos 40 anos.

A escolha aleatória de um livro da ‘Rainha do Crime’ para ilustrar o sucesso do romance policial no Brasil pode também servir para estabelecer um contraponto com a posição do gênero em nosso mundo acadêmico: em janeiro de 2023, uma busca por “Agatha Christie + Todos os Campos” no Banco Digital de Teses e Dissertações (BDTD) ofereceu dez resultados: duas teses e oito dissertações de mestrado. Se refinada por “Título”, a busca rende quatro resultados (três dissertações e uma tese); se o critério for “Assunto”, são três resultados (três dissertações)².

A situação se repete com outras formas de busca: Pesquisas feitas no BDTD no mesmo período, momento em que a tese estava sendo finalizada, produziu 16 resultados

¹ Informações disponíveis em https://www.amazon.com.br/Morte-no-Nilo-Agatha-Christie/dp/6555110023/ref=sr_1_1?crid=306PENYLT5KGM&keywords=morte+no+nilo+agatha+christie&qid=1672662687&s=books&prefix=morte+no+nilo%2Cstripbooks%2C225&sr=1-1. Site acessado em jan. de 2023.

² Os textos acadêmicos encontrados no site se referem a pesquisas realizadas em áreas como Estudos da Tradução, Ciências Políticas, Letramento/Produção de Textos e Literatura. No momento da consulta, o site oferecia 569.576 dissertações e 207.396 teses em diversas áreas de pesquisa.

como “romance policial” como palavra-chave para “Título”, e 21 resultados para “romance policial” como palavra-chave para “Assunto”³, muitos deles se repetindo nas duas buscas. A pesquisa feita com “gênero policial” como palavra-chave para “Assunto” produziu três resultados.⁴ A reduzida quantidade de teses e/ou dissertações encontradas sustenta a afirmação feita acima: estudos dedicados à narrativa policial representam uma parcela mínima das pesquisas em pós-graduação realizadas no Brasil, mesmo se considerarmos que o acervo do BDTD engloba documentos nas áreas de Biológicas, Exatas e Humanas. Talvez esse pouco interesse ainda se relacione ao fato de ela ser tida como um gênero menor, um passatempo, que não ofereceria material adequado para uma pesquisa acadêmica de fôlego, como um mestrado ou doutorado.

Uma tese dedicada ao romance policial, além de ainda ser uma pesquisa um tanto inusitada no mundo acadêmico brasileiro, apresenta desde o início um problema, discutido no capítulo III: a definição de o que é o *romance policial*. Ela, contudo, esbarra em outra – uma discussão ainda mais acirrada entre os teóricos dedicados ao assunto: o que é um *romance*? Não sendo nosso propósito mergulhar nesta questão, esclarecemos na Introdução que, no decorrer desta tese, pensamos no romance como

um gênero do modo narrativo, assim como a novela (v.) e o conto (v.). Escrito em prosa, mais ou menos longo, narram-se nele fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato (v.) de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social, etc. (COSTA, 2009, pp. 179-181).

O romance é um gênero de história bastante recente,⁵ e a definição acima, embora atenda ao nosso propósito principal, deixa de lado alguns questionamentos importantes. Afinal, uma busca em livrarias ou em dicionários de gêneros textuais e de termos literários revela uma quantidade de variações não contempladas pela breve explicação. Cada romance tem suas particularidades, eles são todos absolutamente diferentes entre si? Como um único gênero pode se diversificar tanto?

³ Se usado como critério de busca “Todos os campos”, “romance policial” produz mais de 110 resultados; porém, alguns deles não correspondem ao tema desejado, abrangendo estudos como o caso da morte do prefeito Celso Daniel e o uso de narrativas policiais infanto-juvenis como recurso didático para o ensino de ciências.

⁴ Dos quais um – uma tese – aparece duas vezes. As duas pesquisas abordam seriados televisivos e adaptação de texto literário para filme.

⁵ As teorias sobre o seu desenvolvimento são diversas; a título de exemplo, citaremos apenas Ian Watt (1957), para quem o romance surgiu na Inglaterra no século XVIII. Watt relaciona esse surgimento com as condições favoráveis da época, e a ocorrência de transformações significativas nas narrativas em prosa, nesta nota de rodapé resumidas de forma muito sucinta como caracterização de personagem, tempo e espaço.

A resposta para essas perguntas tampouco é fácil e, grosso modo, tem como base justamente a versatilidade do gênero. Citando rapidamente dois dentre os inúmeros teóricos que já discutiram o assunto, lembramos a observação de Antonio Candido: “Para a gente sensata, [o romance] era um gênero menor, imprevisto pela Retórica e a Poética, segundo as quais aprendiam literatura. Era uma espécie de bastardinho brilhante, sem tradição nem regras, perigosamente festejado pela curiosidade popular” (1975, vol. 2, p. 119). Algumas décadas mais tarde, Terry Eagleton (2005, p. 1) afirma que “A questão em relação ao romance, contudo, não é apenas ele fugir das definições, mas sim as minar ativamente. É menos um gênero que um antigênero [...] O romance é um formidável *melting-pot*, um vira-lata entre puros-sangues”⁶.

Os adjetivos usados pelos dois teóricos, por mais pejorativos que possam parecer – vira-lata, antigênero, bastardinho (com a implicação da paternidade não reconhecida e de uma pluralidade de ancestrais, no caso do vira-lata) – apontam para uma característica que permitiu não apenas a sobrevivência desse vira-lata literário, mas sua multiplicação em inúmeros bastardinhos, igualmente brilhantes, encontrados nas prateleiras das residências, livrarias e bibliotecas ao redor do mundo. Talvez para definir o romance seja mesmo necessário usar um qualificativo que especifique o genitor literário: epistolar, histórico, de costumes, de cavalaria, de ficção científica, de fantasia... Nesses qualificativos, poderemos (de novo talvez) encontrar os traços definidores da obra que estamos lendo com tanto gosto.

No caso do romance policial, entra em cena outro ponto fundamental – como definir o que é um crime? Teria sido esse um conceito imutável ao longo da história da humanidade? Em “A Verdade e as Formas Jurídicas” (2002), Michel Foucault relembra a mudança ocorrida nos sistemas judiciários francês e inglês no século XVIII, citando o 1º e o 2º Código Penal francês da era revolucionária. A partir de então, o crime

não deve ter mais nenhuma relação com a falta moral ou religiosa. [...] O crime ou a infração penal é a ruptura com a lei, lei civil explicitamente estabelecida no interior de uma sociedade pelo lado legislativo do poder político. Para que haja infração é preciso haver um poder político, uma lei e que essa lei tenha sido efetivamente formulada. Antes da (sic) lei existir, não pode haver infração (p. 80).

⁶ The point about the novel, however, is not just that it eludes definitions, but that it actively undermines them. It is less a genre than an anti-genre. [...] The novel is a mighty melting-pot, a mongrel among literary thoroughbreds.

O raciocínio continua com as seguintes proposições: “Uma lei penal deve simplesmente representar o que é útil para a sociedade” (p. 81), e o crime “é algo que danifica a sociedade; é um dano social, uma perturbação, um incômodo para toda a sociedade” (idem). Daí decorre que o criminoso é “aquele que danifica, perturba a sociedade. O criminoso é o inimigo social”, e é também “um inimigo interno” (ibidem).

Em todas as obras analisadas nesta tese, vemos a recorrência da ideia do criminoso como um inimigo social, alguém que prejudica o bom funcionamento do grupo ao qual pertence. O modo como esse dano ocorre, e suas consequências, são variados, podendo afetar a vida de um indivíduo, ou de certa quantidade de pessoas, ou uma instituição, um país, um campo de estudos.

As definições são ilusórias, procuram circunscrever, limitar, algo que se modifica continuamente. No capítulo III, discutiremos em detalhes o que é um romance policial, mas já observamos aqui que as primeiras manifestações do gênero – datadas a partir de meados do século XIX e início do XX – certamente não compartilham das mesmas características encontradas em produções mais recentes, levando à conjectura de que o “bastardinho” já gerou novos filhos, possivelmente todos ilegítimos. E além de um gênero do modo narrativo, ele é uma narrativa intrinsecamente mergulhada na sociedade que a criou. Produto de sua(s) época(s), de interesses e motivações de escritores e leitores, refletindo anseios pessoais e problemas socioeconômicos e políticos, nas mãos de certos escritores ele reflete as tendências atuais, retratando problemas discutidos em seus parentes menos vira-latas e chegando às mãos de milhões de leitores ao redor do mundo, algo que nem sempre acontece com a literatura tida como séria ou canônica.



A escolha do romance policial como tema de uma tese decorre, a princípio, de um gosto pessoal desenvolvido ainda na adolescência, com a leitura de livros de Agatha Christie. Após o entusiasmo inicial para responder a famosa pergunta *whodunit?*⁷, a

⁷ Expressão inglesa usada para se referir à literatura policial de modo geral. [repr. who done (= illiterate for did) it?] A story or other work of fiction about the solving of a mystery, esp. a murder; a detective or murder story. Occas. used for ‘who did it’ in other contexts.

leitura das obras de Christie, bem como a de diversos autores de diferentes nacionalidades, começou a evidenciar questões que, passando despercebidas à primeira vista, ficavam mais claras em leituras posteriores, suscitando reflexões e a constatação de que um (sub)gênero aparentemente superficial e destinado ao consumo rápido apresentava para o leitor atento temas discutidos pela mídia e pela literatura dita ‘séria’: violência contra a mulher, tráfico de drogas e de armas, questões políticas nacionais e internacionais, a situação do indivíduo na sociedade.

Os questionamentos surgidos informalmente a partir da adolescência tomaram mais forma com o passar dos anos, com a leitura das obras do escritor Andrea Camilleri, dando destaque para a diversidade linguística e cultural da Itália, e foram aprofundados de forma regular na pesquisa de pós-doutorado realizada no Tradusp entre 2014 e 2015. O foco do estudo com Camilleri era a questão linguística – as possibilidades de tradução da *lingua mista* camilleriana para o português brasileiro⁸.

Essa pesquisa evidenciou diversos pontos não relacionados unicamente ao uso linguístico, dentre eles como a identidade – o confronto entre os italianos do continente e os sicilianos – se apresentava nas obras do escritor, o que já nos pareceu um motivo para tentar aprofundar um pouco mais os questionamentos surgidos durante o trabalho. Uma primeira ideia seria dedicar mais tempo para analisar outras questões abordadas pelo autor siciliano, além de sua *lingua mista*.

Um projeto de pesquisa para um segundo doutorado foi apresentado, tendo por objetivo discutir a imagem de diferentes países no romance policial europeu, e aprovado no processo seletivo do recém-criado programa LETRA no primeiro semestre de 2019. Já em seu início, ficou evidente que o tema era vasto demais, e foi necessário delimitar a pesquisa. A partir dessa reflexão, a pesquisa foi norteada tendo como foco a literatura policial italiana. A escolha do país decorreu basicamente das leituras de obras de Camilleri e escritores como Antonio Manzini, Alessandro Perissinotto, Lorian Macchiavelli, Antonio Fusco e Carlo Lucarelli, nos quais eram abordados temas como a Segunda Guerra Mundial, a situação política contemporânea, as línguas regionais/minoritárias faladas na Península Itálica, a violência urbana.

Os problemas decorrentes da pandemia causaram outra alteração no tema, pois a impossibilidade de importar livros, dadas as restrições do comércio internacional, e a

⁸ CARVALHO, Solange P. P. *A Tradução de Variantes Dialetais. O Caso Camilleri: desafios, estratégias e reflexões*. Belford Roxo, RJ: Transitiva, 2017.

inexistência de certas obras fundamentais para a pesquisa em formato e-book inviabilizaram o andamento do projeto. O foco continuaria a Itália, mas não a identidade do indivíduo, e sim, a imagem da *nação italiana* e como ela é apresentada na literatura policial. O tema sendo ainda bastante abrangente foi feita uma escolha delimitando a literatura policial com foco no *crime contra a arte*. As razões para tal enfoque, bem como da seleção do artista – Michelangelo Merisi da Caravaggio – serão explicadas mais adiante, nos capítulos II e III.

Esta tese é composta por quatro capítulos interligados entre si; por uma questão metodológica, foi feita a opção por abordar inicialmente o aspecto mais geral e seguir até o ponto mais específico. Portanto, iniciamos com considerações sobre a identidade do indivíduo, como ela é construída, e um questionamento sobre a imagem de um país, sua divulgação em diferentes épocas e mídias ao redor do mundo. No segundo capítulo explicamos como chegamos a um aspecto da cultura da Itália – a arte – como representativo dessa imagem na literatura policial, e apresentamos o artista escolhido como referência, Caravaggio; o terceiro capítulo traz um breve panorama do surgimento da literatura policial e seu percurso até nossos dias. Finalmente, o quarto capítulo apresenta os romances escolhidos como corpus para a pesquisa e sua análise.

Alguns critérios práticos adotados na escrita da tese devem ser mencionados na Introdução:

- ☞ todas as telas de Caravaggio serão citadas pelo nome italiano, pois há diferenças nas traduções dos nomes nas diferentes línguas que ofereceram material para consulta – inglês, português, espanhol, francês;
- ☞ as definições de palavras em inglês serão tiradas do Oxford English Dictionary 4.0, versão eletrônica. Caso outros dicionários sejam usados, serão mencionados nas ocasiões específicas;
- ☞ aspas duplas serão usadas para indicar citações de obras consultadas; para ênfase da autora da tese, serão usadas aspas simples;
- ☞ itálicos serão primordialmente usados para destacar palavras estrangeiras e títulos de obras citadas;
- ☞ traduções das obras consultadas, quando não constam da bibliografia, são sempre de nossa autoria.

Desde seu surgimento, o romance policial tem sido apreciado por milhões de seres humanos ao redor do mundo, independente de letramento, crenças, convicções. Muitos dos temas nele abordados alcançam um número muito maior de leitores do que a literatura tida como canônica, ou as vanguardas, ou a literatura experimental, possivelmente despertando o interesse ou curiosidade sobre tais temas. Nesta tese, procuramos apresentar para os leitores algumas das possibilidades de análise, mostrando como a identidade do indivíduo – tema amplamente discutido por várias áreas de estudo, como sociologia, psicologia, antropologia – levou a considerações sobre a imagem de um país e como esta é retratada nos ‘filhotes’ tidos como mais modestos do nosso “bastardinho brilhante”.

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo.
Moscovici, *Representações Sociais*, 2013, p. 216

Any large-scale human cooperation – whether a modern state, a medieval church, an ancient city or an archaic tribe – is rooted in common myths that exist only in people’s collective imagination. [...] States are rooted in common national myths. [...] Yet none of these things exists outside the stories that people invent and tell one another. There are no gods in the universe, no nations, no money, no human rights, no law, and no justice outside the common imagination of human beings.
Yuval Noah Harari, *Sapiens*, 2014, p. 27-8

Capítulo I – Identidade, identidade nacional e a Itália

Neste capítulo, apresentamos algumas considerações sobre a questão da identidade, tendo como linha norteadora para nosso raciocínio não a do indivíduo, e sim, a de um país, e como ela é vista por quem não pertence a essa cultura. Tendo em vista o foco da tese – analisado em detalhes no capítulo IV –, nos concentramos em um aspecto importante para o desenvolvimento da argumentação, a ideia de que a ‘identidade nacional’ é a imagem que um país pode ter no imaginário coletivo e/ou individual em diferentes momentos da História. Conforme apresentado na Introdução, o país abordado nesta tese é a Itália; nas seções seguintes deste capítulo discutiremos a razão dessa escolha, abrangendo a questão das representações sociais, o processo de unificação do país e como ele pode ter afetado ou influenciado a cultura italiana e sua imagem e recepção no exterior.

1. A identidade individual e a imagem de um país

Em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2002), Stuart Hall aborda a questão da identidade dos seres humanos na modernidade tardia, contrapondo as ideias de três tipos de sujeito: do Iluminismo, sociológico e pós-moderno. Ele argumenta que a primeira concepção era bastante “individualista”, pois a pessoa tinha seu “núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo [...] ao longo da existência do indivíduo” (idem, pp. 10-11), supondo um ser imutável que não se transformasse com o contato com outras pessoas e culturas e talvez nem mesmo como consequência dos acontecimentos em sua vida.

O sujeito sociológico também era visto como possuidor de “um núcleo ou essência interior que é o seu ‘eu real’” (ibidem); porém, esse “eu real” se forma e transforma no relacionamento com outros indivíduos, em oposição ao sujeito iluminista, mas ainda conservando a noção de um indivíduo com um ‘centro’ essencial que o acompanharia ao longo de sua vida. Essa ideia perdurou por grande parte do século XX, começando a ser contestada somente nas últimas décadas, com o surgimento da noção do sujeito pós-moderno. Este não possui uma identidade fixa, mas “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (2002, p. 13). A fragmentação do sujeito, pressupondo a inexistência

daquele núcleo interior e da identidade imutável, mostra como os seres humanos têm um comportamento variável segundo as circunstâncias em que se encontram, e que as transformações não são somente possíveis, mas necessárias e inevitáveis.

Hall (2002, p. 47) prossegue com sua argumentação dizendo que “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. Contudo, quando nos definimos como pertencentes a determinada nacionalidade, falamos de forma metafórica, pois ela não faz parte de nosso código genético, somos ensinados a pensar nela como parte essencial de nossa natureza. Para Hall, não nascemos com identidades nacionais; estas são “formadas e transformadas no interior da *representação*” (idem, p. 48, itálicos do autor). A nação, portanto, não é tão somente uma entidade política, mas “*um sistema de representação cultural*” (ibidem, p. 49, itálicos do autor).

Considerando a cultura nacional um *discurso* (2002, p. 50, itálicos do autor), cumpre verificar que esse discurso produz algo com que nos identificamos por estarmos imersos nele. Desde o nascimento, temos contato com diferentes tipos de manifestações culturais – música, danças, festas, celebrações religiosas, datas nacionais, disputas esportivas, alimentação – que nós somos ensinados a considerar como inerentes ao nosso país, partes formadoras de nosso eu, e não a vê-las como criações de nossos antepassados, transmitidas para nós no âmbito familiar ou no contato social, e muitas vezes trazidas para nosso país por imigrantes. Ao se definir por um local de nascimento, a pessoa acessa um conjunto de histórias, memórias, imagens, ritos, cenários, textos literários, músicas, pinturas, que compartilha com milhares de outros seres humanos que igualmente se definem como pertencentes a essa mesma nacionalidade.

Ao analisar como certos conceitos presentes em nossa sociedade são desenvolvidos, Yuval Noah Harari questiona: “Como alguém convence milhões de pessoas a acreditar em histórias específicas sobre deuses, ou nações, ou empresas de responsabilidade limitada?”⁹ (2014, p. 31). Seguindo com o raciocínio do autor, nos perguntamos, haveria umnexo nessa crença? Conforme diz Harari, quando bem sucedido nessa empreitada, Sapiens (o ser humano) permite que pessoas desconhecidas se unam com o intuito de cooperar em prol de objetivos em comum. Essas narrativas são conhecidas como “realidades imaginadas” (2014, p. 31), algo em que os seres

⁹ How does one convince millions of people to believe particular stories about gods, or nations, or limited liability companies?

humanos creem e, “enquanto essa crença comum perdura, a realidade imaginada exerce influência no mundo”¹⁰ (2014, p. 32). Essa crença comum desempenhou (e ainda desempenha) um papel primordial na constituição das nações que reconhecemos hoje no mundo.

Contudo, o que desejamos questionar nesta parte da tese é justamente essa ideia de *nação*, com base nos argumentos de Hall e de Harari. Os pontos mencionados anteriormente como constitutivos de uma identidade não são partilhados de maneira uniforme por todos os habitantes de um país. Diferenças culturais regionais podem variar de maneira significativa, sobretudo em países europeus com uma história longa e complexa, muitos dos quais só tiveram as suas fronteiras definidas após o término da Segunda Guerra Mundial. Conforme observa Niall Ferguson, os livros escolares de sua infância apresentavam Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos, Rússia, como nações-estado, “Mas não seria o caso de que algumas dessas organizações políticas, ou todas elas, fossem, até certo ponto, multinacionais, ao invés de nacionais?” (2015, p. 36). Partindo do raciocínio de Ferguson, apresentamos nosso questionamento: Sendo multinacionais, não seriam igualmente multiculturais? E a definição de fronteiras apagaría ou homogeneizaria tais diferenças?

1.2 As representações sociais

Para discutir a questão da imagem que temos de determinado país, usaremos alguns argumentos da psicologia social. Nosso intuito não é o de discutir a fundo essa teoria, e sim, usar alguns de seus conceitos como ferramenta para embasar nossa visão da Itália, que será apresentada na seção seguinte.

Em “O Poder das Ideias”, introdução do livro *Representações sociais*, de Serge Moscovici (2013), Gerard Duveen inicia sua argumentação propondo ao leitor: “Imagine-se olhando para um mapa da Europa, sem nenhuma indicação nele, com exceção da cidade de Viena, perto do centro, e ao norte dela, a cidade de Berlim. Onde você localizaria as cidades de Praga e Budapeste?” (2013, p. 7). Prosseguindo com o raciocínio, o autor diz que, para a maior parte dos nascidos após a Segunda Guerra Mundial, as duas cidades faziam parte do bloco Leste da Europa e, portanto, deveriam ficar a leste de Viena; contudo, um olhar atento dado ao mapa indicará que Praga se localiza, na verdade, a oeste de Viena. Duveen conclui dizendo que

¹⁰ as long as this communal belief persists, the imagined reality exerts force in the world

Esse pequeno exemplo ilustra algo do fenômeno das representações sociais. Nossa imagem da geografia da Europa foi construída em termos da divisão política da Guerra Fria, em que as definições ideológicas de Leste e Oeste substituíram as geográficas. [...] Esse exemplo, além de ilustrar o papel e a influência da comunicação no processo da representação social, ilustra também a maneira como as representações se tornam senso comum. Elas entram para o mundo comum e cotidiano em que nós habitamos e discutimos com nossos amigos e colegas e circulam na mídia que lemos e olhamos. Em síntese, as representações sustentadas pelas influências sociais da comunicação constituem as realidades de nossas vidas cotidianas e servem como o principal meio para estabelecer as associações com as quais nós nos ligamos uns aos outros (2013, pp. 7-8).

Se as representações se tornam *senso comum*, seria possível identificar de modo geral no imaginário pessoal e coletivo uma relação mais ou menos imediata: nome do país > característica(s) que o define(m), e se torna(m), por assim dizer, sua ‘imagem oficial’? E de que modo essa imagem se forma na mentalidade das pessoas? Como elas passam a conhecer, identificar, aquilo que as torna ‘italianas’, ‘brasileiras’, ‘inglesas’?

A ideia de nacionalidade pode ser transmitida a uma criança no lar, desde a primeira infância, mas os conceitos de país estrangeiro ou de uma cultura diferente nem sempre são apreendidos somente no lar, e outros fatores muito importantes desempenham um papel significativo nesse processo de difusão de imagens. Para pensar na Itália e sua representação no imaginário pessoal e coletivo e na literatura policial, precisamos em primeiro lugar definir o que é a representação social para, em seguida, podermos discutir o assunto em maiores detalhes. Usaremos aqui a definição apresentada por Moscovici:

sistema(s) de valores, ideias e práticas com uma dupla função; em primeiro lugar, estabelecer uma ordem que permitirá aos indivíduos que se orientem em seu mundo material e social e o dominem; e, em segundo lugar, permitir que a comunicação aconteça entre os membros de uma comunidade proporcionando-lhes um código para a troca social e um código para nomear e classificar com clareza os diversos aspectos de seu mundo e de sua história individual e de grupo¹¹ (1973, p. xiii, apud DUVEEN AND LLOYD, p. 1).

O ser humano nasce inserido em determinada sociedade e cultura, e ao longo da vida entra em contato com seres humanos e instituições pertencentes a outras sociedades e culturas (vide o *sujeito sociológico*, mencionado por Hall, em contato com as

¹¹ system(s) of values, ideas and practices with a twofold function; first, to establish an order which will enable individuals to orient themselves in their material and social world and to master it; and secondly to enable communication to take place among the members of a community by providing them with a code for social exchange and a code for naming and classifying unambiguously the various aspects of their world and their individual and group history.

realidades imaginadas de Harari), em um processo contínuo de que, muitas vezes, o indivíduo participa de forma pouco consciente ou mesmo totalmente inconsciente. Esse processo pode começar na cidade onde nascemos; mesmo na rua onde moramos, outras famílias podem defender crenças ou valores estranhos para nós. Entretanto, não nos damos conta disso, pois assumimos que nossa identidade é homogênea, e só o que vem de fora é estranho. Ao discutir o que é (ou não) familiar, Moscovici (2013, pp. 53-60) afirma que pessoas pertencentes a outras culturas “nos incomodam, pois estas pessoas são como nós e contudo não são como nós; assim nós podemos dizer que elas são ‘sem cultura’, ‘bárbaros’, ‘irracionais’, etc.” (idem, p. 56). A ideia do Outro, daquilo que vem de fora, pode nos perturbar, e precisamos de ‘filtros’ para transformar o estranho em algo ao menos minimamente reconhecível ou aceitável; temos de aproximá-lo de nossa cultura, tentando encontrar pontos em comum entre o Eu que faz parte de um sistema de valores supostamente ‘legítimo’ e o Outro ‘sem cultura’. Neste ponto entram as representações, cuja finalidade, para Moscovici, “*é tornar familiar algo não familiar*” (ibidem, p. 54, itálicos do autor).

Esse raciocínio se relaciona com o tema das ideias preconcebidas e dos estereótipos, e o papel por eles desempenhado em nossa compreensão do mundo que nos cerca. Segundo Amossy e Pierrot (2022, p. 29), as ideias preconcebidas “não estão associadas à noção de trivialidade, mas a uma relação com a autoridade política e social que a sustenta [...] não são somente ideias prontas que reutilizamos”. A questão da *autoridade* pode remeter ao funcionamento da sociedade e aos modelos normativos, sem os quais os seres humanos dificilmente vivem. Ainda segundo Amossy e Pierrot (idem, p. 32), “[as ideias preconcebidas] constituem as evidências básicas de uma sociedade que descreve sua norma de conduta e suas crenças como um fato universal”, e elas dão como exemplo “Relógio; um relógio só é bom se vem da Suíça” (ibidem).

O estereótipo, inicialmente ligado à tipografia, surge com a aceção de fórmula cristalizada no século XX. As autoras citam o trabalho do publicitário Walter Lippmann (1922), que define o estereótipo como “as imagens de nossa mente que medeiam nossa relação com o real [...] representações cristalizadas, esquemas culturais preexistentes, através dos quais cada um filtra a realidade do entorno” (2022, p. 34). A impossibilidade de conhecer a fundo diferentes culturas e pessoas leva o ser humano a buscar aproximações com o que já conhece, detectando “no outro algum traço que

caracteriza um tipo bem conhecido e preenche o resto com os estereótipos que tem em mente: o operário, o proprietário, a professora, o negro” (2022, p. 34).

Como as ideias preconcebidas e os estereótipos se relacionam com a representação social mencionada anteriormente? Retomando a afirmação de Moscovici sobre indivíduos oriundos de outras culturas, encontramos neles traços familiares (eles *são* como nós), e igualmente aspectos conflitantes com nossas ideias do que é bom e correto (eles *não são* como nós); os espaços em branco, que somos incapazes de identificar, são preenchidos com nossas ideias a respeito do país de onde eles vieram. Esse processo de preenchimento poderia ser visto como metonímico – uma relação qualitativa ou de contiguidade com nosso referente, uma pequena parte que passa a ser vista como o todo. Tomando como exemplo a Itália, quando nos confrontamos com a sua cultura, nosso desconhecimento é preenchido pelas ideias estereotipadas, que apresentam essa relação de contiguidade com o país, e pensamos, ‘todos os italianos comem macarrão / falam alto / usam muito as mãos ao falar’, etc. Amossy e Pierrot afirmam que “Essas imagens de nossa mente são fictícias, não porque sejam mentirosas, mas porque expressam um imaginário social” (2022, p. 35). Tais imagens, de certa forma, facilitam nosso entendimento do Outro, e com esse raciocínio diferenciamos italianos de todos os outros europeus. Esse tipo de mediação ocorre não apenas nos relacionamentos pessoais, e tem uma força muito grande quando nosso contato com o desconhecido acontece por meio de uma obra literária, ou do cinema, cujo alcance é muitíssimo maior que o de qualquer contato que possamos ter com várias pessoas.

Neste ponto, propomos uma pergunta: como os estereótipos relacionados a um país estrangeiro tornam familiar para nós o que é estranho / desconhecido / pouco habitual? Como eles chegam até nós? Se nós usamos partes de uma cultura estrangeira para representar um país, elas serão ao mesmo tempo familiares e não familiares? Além do mais, tudo que representa um país estrangeiro para o nosso olhar compartilha dessa dualidade ou é / pode ser um conceito monolítico no país de origem?

Muitas vezes, o primeiro contato de uma criança com uma cultura estrangeira se dá por meio da mídia – desenhos animados, animações e filmes produzidos em outro país, dublados em português, e que conservam parte de suas características originais, como referências culturais de seu país de origem, não existentes na cultura da criança, e pais e/ou professores podem ser os intermediários entre essas produções e o público infantil. A leitura também é um intermediário poderoso entre nossa cultura e a de vários

países, apresentando para indivíduos de todas as idades imagens de épocas míticas e imaginadas (contos de fadas) ou passadas (literatura dos séculos anteriores, trazendo detalhes de modos de vida não mais existentes mesmo nos países onde as obras literárias foram produzidas). Outro contato se dá na escola, por meio do estudo de uma língua estrangeira, quando o professor introduz alguns elementos da cultura dos países em que a língua é falada. Assim, vemos a popularização relativamente recente das festas de Halloween em cidades como São Paulo, devido à importância que a celebração tem nos Estados Unidos e as menções a elas feitas em seriados e filmes.

Outra forma de contato com uma cultura estrangeira é a comida, com a proliferação de restaurantes estrangeiros em cidades grandes. Desse modo, o pão de queijo pode ser encontrado em cidades dos Estados Unidos onde exista uma grande colônia de brasileiros. Contudo, o pão de queijo não é um ‘prato nacional brasileiro’; originalmente é típico de um estado (Minas Gerais). Seu consumo foi se expandindo pelo Brasil de forma bastante desigual, mas passou a ser um símbolo da cultura brasileira para muitos estrangeiros. Uma instituição ‘tipicamente paulistana’, a padaria, existe em algumas cidades dos EUA, mas é apresentada como ‘brasileira’, pois uma especificação muito grande é desnecessária para os norte-americanos. A padaria permite que os paulistanos tenham a oportunidade de encontrar uma referência familiar em um país que não é o deles; ao mesmo tempo, brasileiros não oriundos de São Paulo poderão frequentar a padaria, para ‘comer pão na chapa e tomar uma média’ – que não fazem necessariamente parte de sua cultura local aqui no Brasil, mas servem como referência da ‘pátria’ no exterior. A padaria também serve para divulgar ‘nossa cultura’ fora do ambiente da colônia brasileira; e norte-americanos poderão frequentá-la tendo a certeza de irem a um local tipicamente brasileiro, para comer pratos característicos do Brasil.

Invertendo esse raciocínio, podemos supor que muitos alimentos ‘típicos’ de culturas estrangeiras encontrados no Brasil tenham origem e consumo relativamente restritos em seus países de origem. Para citar um exemplo, o pão, alimento consumido de forma bastante difundida em grande parte do mundo há muitos séculos. Os pães produzidos em diferentes países certamente compartilham de determinados elementos, como ingredientes, modo de preparo ou de consumo, mas nunca compartilham de todas as características o tempo todo. Cada qual tem uma ‘identidade própria’, que diferencia um pão português de um alemão ou italiano, tornando-o único. Se aqui no Brasil um pão italiano nos for apresentado por meio de uma imagem – uma fotografia –

certamente essa foto o tornará familiar para quem a olhar, mas suas especificidades somente serão conhecidas a partir do momento em que a pessoa consumir o pão e conhecer seu sabor e textura. Nesse caso, a representação do pão proporciona uma familiaridade parcial, uma ideia aproximada. Quando o comemos, nossa ‘imagem’ desse pão se alterará, adquirindo novas particularidades. Contudo, prosseguindo com o raciocínio, questionamos: O ‘pão italiano’ que consumimos no Brasil é o único fabricado na Itália? Ele é produzido aqui exatamente do mesmo modo como é feito na Itália? Sendo negativas as respostas, é possível afirmar que esse pão nos familiariza com a cultura italiana se, no país de origem, ele não é reconhecido como elemento unificador da cultura, e o seu modo de produção no Brasil não segue ‘fielmente’ a receita italiana?

A escolha dos exemplos acima como base para um raciocínio sobre a imagem de uma nação pode parecer pouco adequada ou mesmo simplista. Contudo, as conclusões a que chegamos – o pão de queijo, típico de Minas Gerais, passa a ser um representante da cultura brasileira no exterior; o pão italiano não é o único produzido na Itália, e a ideia que temos dele no Brasil nos aproxima de um alimento consumido em certas localidades da Península Itálica – nos mostra como possíveis desdobramentos dessa questão são ainda mais complexos. Se pensarmos em questões como a imagem de um país, como a escolha de algo constitutivo da cultura italiana possibilitaria uma representação da Itália que torne familiar o que é estranho para nós? Os elementos usados para essa representação já não são eles próprios limitados, circunscritos às inúmeras identidades parciais ou fragmentadas existentes na região de origem?

Portanto, apresentamos aqui nossa ideia de a representação de uma cultura estrangeira ser intermediada por diferentes fatores, nos levando a uma reflexão sobre a Itália e como ela é vista no Brasil e em outros países, qual é a sua imagem, a sua ‘identidade nacional’, e que papel os estereótipos desempenham nesse processo. Na seção seguinte, apresentamos uma breve história da Itália e procuramos verificar como sua imagem foi e é divulgada nos últimos tempos.

1.3 A Itália

Partindo do ponto abordado por Duveen – a localização de Praga e de Budapeste – propomos este questionamento: a Itália como referência cultural em nossas vidas.

Assim como muitos poderiam ter a certeza de que Praga e Budapeste se localizavam no leste europeu, dado o seu pertencimento ao bloco soviético durante a

Guerra Fria e até o esfacelamento gradual da União Soviética no fim do século passado, certamente boa parte dos leitores de Duveen – e desta tese – pensaria na Itália como uma nação-estado cuja existência, incontestável e imutável, se estenderia por séculos na história mundial. Contudo, a unificação da Itália ocorreu apenas na segunda metade do século XIX, e o que hoje consideramos como uma nação indivisível e homogênea esteve sob o controle de diferentes impérios e formas de poder (secular e religioso).

Retomando os pontos expostos por Hall sobre o indivíduo, questionamos se, assim como os seres humanos, os países também têm ‘identidades’ cambiantes que não se constroem ao redor de núcleos fixos. Poderíamos então afirmar que a Itália não tem uma ‘identidade Iluminista’, um núcleo constante e imutável ao longo de séculos de história e que permanecerá único e permanente em tempos vindouros? A definição de “identidade sociológica” – o sujeito que se forma e transforma no contato com os demais – poderia se aproximar mais da imagem que temos de país? Afinal, trocas culturais entre nações são uma constante, e podem criar características regionais que pareçam incomuns até mesmo para os habitantes desses países.

A ‘ideia de nação’, tanto para seus habitantes quanto para os nascidos alhures, é constituída por uma série de discursos produzidos, divulgados, recebidos e interpretados em uma miríade de circunstâncias, uma ‘realidade imaginada’ servindo como elemento de coesão entre milhões de seres humanos. E para verificar quais ‘imagens de Itália’ nós encontramos nos vários discursos existentes não somente na sociedade brasileira, mas dispersos em grande parte do mundo, passaremos para a seção seguinte deste capítulo, na qual faremos uma reflexão sobre a representação da Itália, pensando nas possibilidades que a ‘imagem do país’ tem de chegar até nós.

1.3.1 A unificação da Itália

A Itália, assim como a conhecemos hoje, é um país relativamente novo. Seu processo de unificação, conhecido como *Risorgimento*, se desenrolou entre 1848 e 1870. Até meados do século XIX, a ideia dominante no sistema social e político europeu era a dos impérios, que poderiam englobar diferentes culturas, religiões, línguas, reunidas em torno de uma casa reinante e de uma linhagem (por exemplo, os Habsburgos, cujo império abrangia as atuais Áustria, Hungria, República Tcheca [Tchéquia], parte da Itália e dos Bálcãs). Entretanto, em parte como consequência da Revolução Francesa, no início do XIX começa a surgir com força a ideia de nação como

uma “coletividade que tem o direito de exercer a soberania política sobre um território específico”¹² (BANTI, 2009, p. 138). Banti sustenta que a difusão dessa ideia fora do território francês se deu por a) um processo imitativo, no qual grupos contrários ao absolutismo monárquico começaram a adotar a linguagem revolucionária dos franceses; e b) forças de reação contrárias à ocupação de parte do continente europeu por Napoleão Bonaparte. Os defensores dessa nova ideia viam a nação como “uma comunidade composta essencialmente por todos que compartilham *dos mesmos traços étnicos, da mesma história, da mesma língua e da mesma cultura*”¹³ (idem, itálicos do autor).

Na Península Itálica, Banti cita o período entre 1815 – 1847, durante o qual o movimento adquiriu forças com a produção de obras artísticas – pinturas, textos literários, ensaios – de artistas como Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Massimo d’Azeglio e Giuseppe Verdi, entre outros, que “reelaboram de diversos modos o mito da nação italiana, da sua história passada e de seus acontecimentos recentes, estruturando uma narração compacta e convincente em torno de temas e figuras específicos”¹⁴ (2009, p. 166). Algumas dessas obras literárias, de grande sucesso na época (Banti as define como *veri i propri best-seller* [idem, itálicos do autor]) “tendem a esboçar um quadro coerente de *o que possa ser a nação italiana* e do motivo pelo qual valha lutar por ela”¹⁵ (ibidem, itálicos do autor). A ideia da nação foi formada, portanto, por intelectuais, cujo discurso incluía a noção do sangue e do parentesco (a Itália é a *mãe*, seus habitantes, seus *filhos e filhas*, são *irmãos* entre si, os chefes políticos são *pais*) e da cultura. Esta seria garantida por três fatores em comum: passado, religião e língua. O passado – triste e decadente –, marcado por divisões internas e o domínio de países estrangeiros, seria resgatado por um grande esforço militar e político.

O *passado comum* italiano, entretanto, foi marcado pelo domínio de espanhóis e austríacos sobre grande parte da Península Itálica, dividida entre os Estados Pontifícios (que se estendiam pelo centro da península, abrangendo desde Ferrara e Bolonha ao norte até Velletri e Frosinone ao sul), o Reino das Duas Sicílias, o Reino do Piemonte, além da grande área dominada pelos espanhóis e austríacos, onde se localizam as

¹² collettività che ha il diritto di esercitare la sovranità politica su uno specifico territorio.

¹³ una comunità composta essenzialmente da tutti coloro che condividono *gli stessi tratti etnici, la stessa storia, la stessa lingua e la stessa cultura*

¹⁴ rielaborano in vari modi il mito della nazione italiana, della sua storia passata e delle sue vicende recenti, strutturando una narrazione compatta e avvincente intorno a specifici temi e figure

¹⁵ tendono a disegnare un quadro coerente di *che cosa sia la nazione italiana* e di perché occorra battersi per essa

cidades de Veneza e Milão. Após as Guerras Napoleônicas, a península havia sido parcialmente unificada em dois estados fantoches governados por parentes ou representantes de Napoleão, o Reino da Itália (1805 – 1814), no norte e no centro, cuja capital era Milão, e o Reino de Nápoles (1806 – 1815), abrangendo parte do sul da península. Porém, a derrota de Napoleão levou à retomada dos territórios pelos austríacos, ratificada pelo Congresso de Viena (1814 – 1815), que restaurou os poderes “legítimos” abalados pela Revolução Francesa e por Napoleão, fazendo com que as fronteiras voltassem ao estado anterior a 1789 (BANTI, 2009, p. 126).

Um papel central no processo de unificação da Itália foi desempenhado pelo Reino da Sardenha, cujo centro administrativo era o Piemonte, controlado pelos Duques de Savoia. Em 1858, um encontro diplomático entre Napoleão III e Cavour garante a ajuda da França ao Reino da Sardenha contra o Império Austríaco, contemplando a anexação da Lombardia e do Vêneto ao reino, sem, porém, incluir a parte sul da península nas negociações. Em 1859, Napoleão III interrompe a guerra, proclamando um armistício com os austríacos; na Península Itálica, uma série de revoltas acontece – Toscana, Parma, Modena e Bolonha –, com a subsequente formação de governos provisórios favoráveis à união dessas áreas com o novo reino. A população (homens com mais de 21 anos de idade), por meio de plebiscitos, também se mostra favorável à união. Entrementes, Garibaldi reúne um corpo de voluntários, dirigindo-se à Sicília, então abalada por revoltas contra os Bourbons, conquistando o Reino das Duas Sicílias. Em outubro de 1860, novos plebiscitos são realizados, e a população é instada a votar a favor de “uma Itália una e indivisível, com Vitor Emanuel, Rei constitucional, e seus legítimos descendentes”¹⁶ (BANTI, 2009, p. 278). Conforme observa Ferguson (2015, p. 63) “A Itália criada nas décadas de 1850 e 1860 era um império piemontês”; para Esposito e Rava (2017, p. 7), o exército do Piemonte foi “a principal força militar do Risorgimento”¹⁷.

A sucinta exposição mostra como o passado comum da Itália foi uma construção elaborada primordialmente por intelectuais, uma realidade imaginada que tinha por propósito unir as pessoas em torno de um objetivo – a unificação do país. Nesse processo de unificação, diferenças culturais, principalmente as linguísticas, não foram levadas em conta, como será visto na seção a seguir.

¹⁶ una Italia una e indivisibile, com Vittorio Emanuele, Re costituzionale, e suoi legittimi discendenti

¹⁷ the main military force of the Risorgimento

1.3.2 A língua italiana

A dificuldade para definir o que / qual era a língua italiana havia sido exposta desde o *Trecento*, quando Dante Alighieri escreveu *De vulgari eloquentia* (1303-04), obra em que discorre sobre a situação linguística da Itália, dividindo os falares em grandes áreas e apontando as diferenças entre eles. Um dos pontos discutidos por Dante, qual língua usar na composição de textos literários, continuou a ser debatido ao longo dos séculos¹⁸, sem que se chegasse a um consenso sobre o tema. Sobrero e Miglietta (2006, p. 22) dizem, ao mencionar Dante: “O policentrismo linguístico e cultural torna irrealizável o sonho de uma cultura e de uma língua única, para toda a Itália”¹⁹. Ao se referir aos primeiros anos do século XIX, Migliorini (2013, p. 531) afirma que “Um problema que se faz sentir nesse período (sobretudo por obra dos românticos) é o da unidade da língua como instrumento social de uma nação espiritualmente unida”²⁰ e que no início do século XIX o italiano “ainda é essencialmente língua escrita, e, fora da Itália central, pouquíssimo falada” (2013, p. 533)²¹.

Na época em que a ideia de nação começou a ser difundida na Itália, a situação linguística na península estava bem distante da uniformidade pregada pelos nacionalistas. Banti (2009, p. 139) afirma que apenas 10% da população, localizada na região da Toscana e de Roma, falava fluentemente o italiano como língua materna; nas demais regiões eram faladas línguas regionais, na Itália chamadas de *dialetto*, que não tinham semelhança com o italiano culto e geralmente eram muito diferentes entre si no nível sintático e lexical.

Línguas minoritárias e/ou regionais eram mais usadas no ambiente familiar e na vida quotidiana de grande parte da população que o italiano standard até início do século XX. E, ao contrário de outros países como França e Espanha, que também apresentavam uma grande variedade linguística, mas preconizavam a forma standard das respectivas línguas na literatura, na Itália a presença dessas línguas minoritárias ou regionais se faz sentir, desde o XIX, ainda que de forma restrita. Obras de autores

¹⁸ O problema, referido como *questione della lingua* em discussões acadêmicas, em termos bastante simples, divide os defensores da posição de Dante (o uso de todas as possibilidades expressivas do léxico, incluindo termos mais plebeus ou populares) e a de Petrarca (favorável a uma língua literária mais refinada e elitista).

¹⁹ Il policentrismo linguístico e culturale rende irrealizzabile il sogno di una cultura e di una lingua unica, per tutta la Italia.

²⁰ Un problema che si fa sentire in questo periodo (specialmente per opera dei romantici) è quello dell'unità della lingua come strumento sociale d'una nazione espiritualmente unita.

²¹ è ancora essenzialmente lingua scritta, e, fuori dell'Italia centrale, pochissimo parlata

consagrados como os sonetos de Belli; a peça *Liola* e uma tradução de uma peça de Eurípedes para o siciliano, do Prêmio Nobel de Literatura Luigi Pirandello; *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* e *La cognizione del dolore*, de Carlo Emilio Gadda; *Horcynus Orca* de Stefano D'Arrigo, poemas de Pier Paolo Pasolini e Delio Tessa; Vincenzo Consolo; e, a partir das duas últimas décadas do século passado, romances policiais de Andrea Camilleri, apresentam a diversidade linguística italiana para leitores nos últimos duzentos anos.

1.3.3 Difusão da imagem da Itália

Dos três pontos formadores da nação apresentados pelos proponentes de uma Itália unida no *Ottocento*, vemos que o passado e a língua comum, usados como argumentos de coesão pelos nacionalistas, não se sustentam à luz dos estudos realizados durante o século XX. Além deles, temos a religião; esta, contudo, no contexto do *Risorgimento* não se referia tão somente à fé católica (predominante na Península Itálica durante o século XIX), mas sim à transposição de ideias e imagens sacras para o plano secular, com os heróis da pátria associados a Jesus Cristo, os traidores semelhantes a Judas, a noção do sacrifício pela pátria e Garibaldi retratado como um redentor.²²

Ao discutir a Grande Guerra, Ferguson (2015, p. 63) observa que seus participantes ou eram impérios ou tencionavam tornar-se um, e propõe a ideia de que a porção central e oriental da Europa do começo do século passado tinha uma “população multiétnica, equilíbrio demográfico oscilante e fragmentação política” (idem, p. 59). Duas dessas características se aplicam à Itália, a população multiétnica e a fragmentação; um bom exemplo da diversidade étnica é a região Trentino-Alto Adige que, juntamente com o estado austríaco do Tirol, compõe um território marcado por diferentes culturas (austríaca e italiana) e uma população em grande parte bilíngue.²³

Dentre os difusores da cultura italiana ao redor do mundo, os movimentos migratórios, ocorridos em grande parte devido a uma diferença acentuada entre o norte

²² A imagem é reproduzida em BANTI, 2009, p. 168.

²³ Segundo Grote e Obermair, “[it] has been a contested region for 150 years [...]. Depending on the source and context, the region has been claimed as a German or Italian one; only in recent years has there has a growing tendency to regard the region as both German and Italian” / “[ela] tem sido uma região contestada por mais de 150 anos [...] Dependendo da fonte e do contexto, a região foi definida como alemã ou italiana; somente nos últimos anos tem havido uma tendência crescente a considerá-la tanto alemã quanto italiana”. Leopoldino (2009) salienta que até o fim da Grande Guerra, a região pertencia ao Império Austro-Húngaro; em 1918, foi dividida entre Itália e Áustria (p. 12), e muitos dos imigrantes italianos que desembarcaram no Brasil entre o fim do século XIX e início do XX eram oriundos dessa região (idem).

mais industrializado e o sul mais agrícola, desempenharam um papel fundamental. Entre 1845 e 1847, um período de péssimas colheitas diminuiu a oferta de alimentos, com consequente aumento dos preços; essa diminuição no mercado de produtos artesanais e/ou industriais gera uma crise que leva à demissão de empregados e diminuição de salários (cf. Banti, 2009, p. 182). No *Ottocento*, com a dificuldade enfrentada pelos camponeses italianos, muitos deles vivendo em condições extremamente difíceis, próximos da linha da pobreza, a imigração e a perspectiva de uma vida nova na América abriram um caminho importante para a divulgação da cultura italiana nas Américas.

Esses movimentos migratórios não ocorreram do mesmo modo em todos os países da América; no Brasil, eles se iniciaram com a chegada de imigrantes italianos no fim do século XIX. Contudo, houve uma diferença significativa nesse movimento: para o sul do país, se dirigiram majoritariamente os italianos do norte, que se estabeleceram em sua maior parte no Rio Grande do Sul e mantiveram vivas várias tradições do Vêneto e da Lombardia, originando até mesmo o *taliàn* (língua falada por alguns milhares de habitantes no sul do Brasil, além de ser língua cooficial em algumas cidades do RS).²⁴ Por outro lado, na cidade de São Paulo (reduto de uma grande colônia italiana desde o fim do século XIX) temos a presença de imigrantes do sul da península – sicilianos, calabreses, napolitanos, entre outros – que trouxeram para cá línguas minoritárias e costumes muito diferentes dos encontrados no norte da península italiana. Ademais, em São Paulo, havia a presença significativa de outros imigrantes (japoneses, árabes, espanhóis), e a influência italiana na cidade, embora muito forte, se faz sentir juntamente com a de outros imigrantes. À cidade de São Paulo seria mais apropriada a definição de *melting pot*, ao contrário do sul do Brasil, em que a presença de alemães, austríacos e italianos e de seus descendentes foi preponderante até a segunda metade do século passado.

Uma segunda onda de emigração italiana ocorreu após o fim da Segunda Guerra Mundial, levando novos elementos da cultura para outros países da Europa e das Américas, criando especificidades em cada local onde os imigrantes se estabeleceram. Esses redutos de imigrantes ajudaram a disseminar a cultura italiana como no distrito de Little Italy (Toronto), ou no bairro de Little Italy (NY). Os imigrantes e seus descendentes também incorporaram elementos da cultura local de onde se instalaram,

²⁴ De acordo com Leopoldino, o *taliàn* é uma “*koiné* de base veneta acrescida de vocábulos advindos de outros dialetos e grupos linguísticos da Itália Setentrional (principalmente lombardo)” (p. 11).

promovendo o surgimento de características particulares únicas; assim sendo, as ‘imagens da Itália’ existentes nos EUA e no Canadá não correspondem à ‘imagem da Itália’ encontrada no sul do Brasil ou no estado de São Paulo.

Um dos grandes divulgadores dessa imagem é o cinema, principalmente o hollywoodiano, devido ao seu grande alcance e à grande penetração que teve no mundo ocidental depois da Segunda Guerra Mundial. O cinema ajudou a divulgar uma ‘imagem de Itália’ relacionada a circunstâncias locais – a máfia siciliana, principalmente – como uma situação predominante no país todo. A associação da Itália com as organizações criminosas e suas ramificações além-mar foi reforçada com o lançamento da trilogia cinematográfica *O Poderoso Chefão*, baseada na obra do escritor ítalo-americano Mario Puzo. Inúmeras referências são feitas a essas organizações em filmes de diversas épocas que não se propõem a investigar o assunto²⁵, reforçando a ideia de toda a Itália e os imigrantes viverem sob o domínio da Máfia, sem ao menos mostrar as diferenças entre as diferentes ramificações do crime organizado, como a Camorra, a *Ndrangheta* e a Cosa Nostra.

Essa imagem é tão forte e se faz tão presente no imaginário coletivo que Roberto Saviano a aproveita, por exemplo, em suas obras ficcionais. *Os meninos de Nápoles* e *Bacio Feroce* mostram jovens de um bairro desfavorecido de Nápoles que desejam criar a própria rede de tráfico de drogas e de armas e são motivados não apenas pela experiência de vida – o contato com organizações criminosas em Nápoles, a falta de oportunidades de trabalho, distribuição desigual de renda e o desejo de chegar ao poder – mas, sobretudo, pelas imagens de filmes norte-americanos. Em algumas cenas das duas obras vemos como o modo de agir dos membros da *paranza* de Nicolas Fiorillo se baseia em cenas e diálogos de filmes,²⁶ sugerindo a força das imagens e conceitos transmitidos pelo cinema e – em nossos tempos – facilmente encontráveis em DVDs e em canais da Internet.

²⁵ Entre outros, um exemplo é o filme *Some Like It Hot* [em português, *Quanto Mais Quente Melhor*] (1959), cujos protagonistas, dois músicos sem renome ou recursos financeiros, acidentalmente testemunham atividades mafiosas em Nova Iorque, 1929, e são obrigados a fugir disfarçados de mulher.

²⁶ Em *Os meninos de Nápoles*, os membros da *paranza* chamam as notas de dólar de “alface” (2019, p. 105), por ser esse o modo como a personagem Lefty, do filme *Donnie Brasco*, se refere ao dinheiro; em *Bacio Feroce* (2017, p. 64-5) Nicolas imita a atuação de Marlon Brando como Don Vito Corleone, em *O Poderoso Chefão*, ao conversar com o advogado que vai ajudá-lo em suas atividades criminosas.

1.3.4 A arte como elemento representativo de uma cultura

Se o cinema é um difusor de aspectos da cultura italiana no século XX, cabe mencionar a existência de outro difusor atuante nos últimos séculos e que povoa nosso imaginário, a arte. A Itália tem uma grande associação com as manifestações artísticas, e foi considerada por alguns séculos o ‘berço do Renascimento’. Esta noção foi proposta por Vasari, que embasou seus argumentos deixando de lado outros países da Europa setentrional onde ocorreram desenvolvimentos significativos no mundo da arte, tais como Holanda, Bélgica e Alemanha²⁷.

Historiadores da arte de períodos subsequentes perpetuaram a visão do autor italiano, reforçando-a, e dessa forma consolidando um cânone bastante reduzido se comparado à quantidade de artistas atuantes no período renascentista. Independente do posicionamento teórico dos críticos, a Itália é uma referência para os estudos renascentistas, e havia na Inglaterra, por exemplo, a ideia de que os jovens de boa família deveriam fazer o *Grand Tour* pelo continente, uma viagem educativa, incluindo uma longa permanência na Itália para aprimorar seu conhecimento.²⁸

1.3.5 Arte, identidade e narrativa policial

A arte, vista como parte intrínseca e relativamente estável de um país (ela tem características locais, mas tomada em seu conjunto compõe um acervo facilmente identificável como pertencente ao país), é o que desejamos estabelecer neste trabalho como ponto de partida para nossa avaliação de como a imagem da Itália é retratada nas obras literárias.

Se é impossível atribuir à Itália uma unidade baseada no idioma ou na presença de traços comuns dominantes entre as diferentes regiões, podemos pensar em unidade artística? Para o senso comum, música e pintura transcendem fronteiras, são linguagens

²⁷ As denominações são anacrônicas, e serão usadas neste trabalho basicamente com o intuito de evitar referências longas e por vezes excessivamente detalhadas ou muito sumárias a regiões específicas do continente europeu, pois as áreas hoje conhecidas como Holanda, Bélgica e Alemanha foram conhecidas por diferentes nomes e estiveram sob o domínio de um ou mais impérios no decorrer de muitos séculos, incluindo o período renascentista. Maiores detalhes sobre as ideias de Vasari serão oferecidos no Capítulo II desta tese.

²⁸ Essa ideia é encontrada, por exemplo, em obras de ficção inglesas: em *A Mulher de Branco*, de Wilkie Collins, a personagem Marian, um tipo de porta-voz de Collins sobre o tema, menciona a Itália como “o país mais interessante do mundo” (2021, p. 254); em *A Room with a View*, de E.M. Forster, Cecil manifesta uma opinião favorável sobre a Itália como um local para refinar a boa educação inglesa: “Do you know, mother, I shall have our children educated just like Lucy. Bring them up among honest country folks for freshness, send them to Italy for subtlety...” (198-, p. 142) / “Sabe, mãe, vou fazer com que nossos filhos sejam educados como Lucy. Criá-los entre honestos moradores do interior para dar-lhes frescor, mandá-los para a Itália para que sejam refinados...”.

compreendidas pela grande maioria dos seres humanos, independente de seu *background*. Também é válido o argumento de que há diferenças sensíveis entre as manifestações artísticas em um país, algumas das quais podem ser identificadas com certo grau de precisão por leigos. Mesmo com todas as suas peculiaridades, a arte é uma parte indiscutível de um país, com pintores, músicos e escultores indissolivelmente associados a ele, e sendo, ao menos para os leigos, ‘representantes oficiais’ de uma nação e sua cultura no imaginário coletivo mundial.

A Península Italiana é local de nascimento de alguns dos chamados grandes gênios da arte mundial, como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Donatello, e a associação entre a Itália e a arte é bastante óbvia e imediata para muitas pessoas. Vamos, portanto, considerá-la como parte constitutiva da imagem da nação, tendo em mente que ela é fluida ou múltipla e varia de acordo com os movimentos artísticos – Renascimento, Barroco, Rococó, Impressionismo, Classicismo, etc. – bem como segundo as características individuais de cada artista.

A obra de arte está presente em nossa vida; ela se estende por um arco temporal muito grande, abrangendo, em vários casos, muitos séculos de existência, causando impacto sobre as pessoas, influenciando outras culturas. Em certos casos, é possível observar uma separação autor/obra, pois muitas vezes queremos ver um quadro ou escultura apenas por sua fama, sem nos preocuparmos com quem o produziu, quando e onde. Os laços podem se perder para o público leigo, mas são indissolúveis quando colocamos a obra em seu contexto histórico-espacial.

Conforme salienta Jacques Thuillier, a obra de arte tem uma dupla dimensão, geográfica e histórica, “é um objeto presente que tem um passado; ela é *hic et nunc*, mas também é, ao mesmo tempo, *illic et tunc*”²⁹ (2006, p. 59, itálicos do autor). Seu impacto é sentido ao longo de séculos – por vezes, milênios – gerando impressões e sensações que variam segundo o espaço e tempo de sua apreciação. Entretanto, o passado – momento da produção – é perceptível para os observadores de épocas posteriores, pois podemos detectar elementos sociais, culturais, geográficos, religiosos e filosóficos em pinturas, textos literários, esculturas. E a dimensão geográfica nos propõe questionamentos que podem se relacionar aos argumentos de Hall apresentados na seção inicial deste capítulo, quando pensamos em arte como um discurso: em museus,

²⁹ es un objecto presente que tiene un pasado; ella es *hic et nunc*, pero también es, al mismo tiempo, *illic et tunc*

temos uma área dedicada a ‘arte italiana’, ‘arte da Antiguidade’, ‘arte do século XVIII’. A localização física de uma pintura aparentemente não rompe seus laços com o local da produção, tampouco com o artista que a concebeu; um quadro de Rafael, quer esteja no Louvre ou em Berlim, na seção de arte italiana ou de obras do Renascimento, é uma pintura italiana, mas acima de tudo, de Rafael Sanzio. *Hic et nunc, illic et tunc*, a manifestação artística apresenta-se como universal, sempiterna. E, desse modo, a ideia de uma arte italiana, característica indissolúvel do país, se propagou por grande parte do mundo, fazendo com que nomes como da Vinci, Michelangelo, Rafael, Bernini, Vivaldi, Rossini, se tornem ‘sinônimos’ do país, referência para milhões de pessoas.

No entanto, quando dizemos “Leonardo da Vinci é um pintor italiano”, em uma análise rigorosa a afirmação abriria espaço para contestação, pois a Itália não existia na época do nascimento do artista (1452). Nascido no povoado de Vinci, perto de Firenze (Toscana), Leonardo seria um pintor toscano? Em nossos tempos, a ideia dificilmente seria compreendida, pois a Itália é uma realidade para nós, definida a partir do momento em que intelectuais italianos se uniram em prol do *Risorgimento* e ratificada por instituições políticas europeias do século XIX. A partir da unificação, a produção artística e todos os acontecimentos históricos anteriores ligados à Península Itálica foram apropriados pelos proponentes dessa ideia de um país uno e indivisível, e por isso são ‘italianos’, uma ideia sustentada por uma “relação com a autoridade política e social” (AMOSSY e PIERROT, 2022, p. 29) não somente na Itália, mas no mundo inteiro. Esse fato também permite, como afirmou Moscovici, a comunicação entre membros de uma comunidade – tanto a italiana, quanto os de outros países –, proporcionando-lhes, como já citado no início deste capítulo, o código “para a troca social e um código para nomear e classificar com clareza os diversos aspectos de seu mundo e de sua história individual e de grupo” (1973, apud DUVEEN AND LLOYD, p. 1). Nós aceitamos sem contestar a expressão ‘arte italiana’ porque vivemos na coletividade, e essa atitude garante uma identificação com o grupo que nos cerca e o pertencimento a ele. Por isso, aceitamos todos os artistas do *Trecento*, do Renascimento e do Barroco como italianos, estabelecemos uma conexão indissolúvel entre vida e obra deles e a Itália, e essa conexão permite que tenhamos escolhido Michelangelo Merisi da Caravaggio como um artista ‘italiano’, cuja obra servirá de fio condutor para a análise da imagem da Itália na literatura policial contemporânea, como veremos no capítulo IV desta tese.

“The past is a foreign country: they do things differently there.”
L.P. Hartley, *The Go-between*, p. 5

“The churches of Baroque Rome are filled with magnificent free helpings of
Caravaggio. Just go in, pretend you’re praying, and feel his power.”
Waldemar Januszczak – *The Birth of Baroque* 15:09 a 15:21

Caravaggio tinha 21 anos quando chegou a Roma, em 1592. Era um lombardo desconhecido, procedente da cidadezinha de Caravaggio, a uns doze quilômetros de Milão. Em 1606, partiria às pressas, fugindo da justiça. Entre essas duas datas, transformou a arte cristã de maneira mais cabal que qualquer outro desde seu homônimo, Michelangelo.
Simon Schama, *O Poder da Arte*, 2010, p. 24.

Everything is permitted to painters and poets: we have
to put up with these great men because the superabundance of spirits
that makes them great is the same that leads to such strange behavior.
Papa Paulo V (in Seward, p. 170)

Capítulo II – Michelangelo Merisi da Caravaggio e o crime contra a arte

Abordamos no capítulo anterior a complexa questão da representação de um país, como a manifestação artística é parte constitutiva e identificável da Itália no imaginário coletivo mundial, sendo, portanto, escolhida como o elemento norteador de nossa pesquisa. Para prosseguir, no entanto, é necessário delimitar o foco, pois não é possível abordar ‘arte’ como um conceito monolítico, dadas suas várias manifestações. Ademais, temos igualmente de considerar a relação da arte com a narrativa policial e o roubo, restringindo ainda mais o campo de escolha. Neste capítulo, retomaremos os itens 3.4 e 3.5 do capítulo anterior, abordando a questão da produção artística italiana, explicando os motivos que levaram à nossa escolha da pintura e de Caravaggio como a ‘imagem da Itália’ nos livros analisados na tese.

2. As diferentes manifestações artísticas

Determinadas palavras são usadas como se definissem ideias compreendidas com facilidade por todos os seres humanos e culturas, em todos os tempos. Supostamente, todos nós sabemos o que é arte, mas uma busca rápida em dois dicionários da língua portuguesa não oferece uma definição satisfatória:

Arte. produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana (Dicionário Houaiss).

Arte. atividade criadora do espírito humano, sem objetivo prático, que busca representar as experiências coletivas ou individuais através de uma impressão estética, sensorial, emocional, como tal apreendida por seu apreciador (Dicionário Caldas Aulete online).

E um termo relacionado, **belas-artes**:

manifestações artísticas (ger. as artes plásticas, a música, a poesia e a dança) que, a partir do sXVIII, estão relacionadas a um ideal de beleza formal exclusivamente contemplativo
manifestações artísticas de natureza visual e plástica (desenho, pintura, escultura, arquitetura etc.), que buscam produzir o belo através da elaboração da forma e do espaço; artes plásticas (Dicionário Houaiss).

1. As várias formas de manifestação artística (música, pintura, dança etc.) que buscavam, a partir do séc. XVIII, expressar um conceito de beleza e estética.

2. P.ext. Art.pl. As artes plásticas, esp. a pintura, a escultura e a arquitetura (Dicionário Caldas Aulete online).

As definições oferecem conceitos um tanto vagos, como “ideal de beleza e harmonia”, “atividade criadora sem objetivo prático”, “impressão estética”. Entretanto,

o que é hoje compreendido como arte é resultado não apenas de uma atividade criadora e de um ideal de beleza – sempre cambiante –, mas também de uma apreciação por parte de críticos, os quais criam um cânone que estabelece o ‘valor’ de um artista e de sua obra. Este ponto é extremamente significativo quando estudamos Caravaggio, sua apreciação ainda em vida, o esquecimento e a rejeição sofridos por sua obra logo após a sua morte e a revalorização a partir da segunda metade do século XX devida principalmente a Roberto Longhi.

Como as definições dos dicionários monolíngues nos parecem insuficientes, seguiremos a ideia apresentada por Noah Charney (2015, p. 105) para estabelecer o que é arte no campo da criminologia:

Arte, para esse propósito, pode ser definida como qualquer objeto tido como herança cultural, cujo valor é basicamente não intrínseco, e é aumentado por causa da raridade, autenticidade e história cultural. Isso exclui as joias, por exemplo, cujo valor é basicamente intrínseco (ouro e pedras preciosas), a não ser que a joia estivesse envolvida em um acontecimento histórico ou pertencesse a uma pessoa importante (as joias da coroa britânica, por exemplo, ou um colar de Maria Antonieta)³⁰.

Definir a manifestação artística escolhida como representação da Itália nas narrativas policiais envolve critérios bastante práticos. Thuillier (2006, p. 76) salienta que a arquitetura (e toda a arte decorativa a ela relacionada) “está ligada a um único lugar desde o seu nascimento até seu desaparecimento”³¹, impossibilitando o roubo; seu remanejamento acarretaria a destruição da própria obra. A escultura apresenta outro tipo de problema, os vários estágios desde sua concepção até a apresentação da obra pronta, dificultando a definição do que seria o original, pois “na maior parte das vezes, é *múltipla* e compreende vários estados, todos eles podendo constituir obras originais: o esboço, o gesso ‘original’, o mármore, o bronze, as primeiras modelagens, as fundições parciais...”³² (idem, destaques do autor). Thuillier também acrescenta que “o trabalho do escultor, complexo e sumamente manual, exclui com frequência todo registro de

³⁰ Art, for this purpose, may be defined as any object deemed cultural heritage, the value of which is primarily non-intrinsic, and which is augmented by rarity, authenticity, and cultural history. This excludes jewelry, for example, the value of which is primarily intrinsic (gold and gems), unless the jewelry was involved in a historical event or owned by an important person (the British crown jewels, for example, or a necklace owned by Marie Antoinette).

³¹ está ligada a un único lugar desde su nacimiento hasta su desaparición.

³² las más de las veces es *múltiple* y reviste diferentes estados, todos ellos susceptibles de constituir obras originales: el boceto, el yeso “original”, el mármol, el bronce, los primeros tirajes, las fundiciones parciales...

nascimento demasiadamente preciso, o que não implica a ausência de coordenadas geográficas”³³ (2006, p. 76). Outro detalhe importante a ser mencionado em relação às esculturas é o fato de algumas delas poderem pesar centenas de quilos, ou toneladas, dificultando ou impossibilitando a retirada do local e o transporte para a obra ser guardada até chegar às mãos de receptadores. A escultura também pode ter um tipo de dupla natureza, sendo ora inegavelmente associada ao seu criador – *O Pensador* de Rodin, a *Pietà* de Michelangelo – ou parcial ou totalmente dissociada, passando a ser vista como parte da paisagem de uma cidade ou de um local. Um exemplo é o *Monumento a Gattamelata*, na Piazza del Santo (Pádua, Itália). De autoria de Donatello, muitos turistas podem passar por ele sem que saibam quem foi o criador, apesar de ele ter sido um dos mais importantes artistas do Renascimento italiano. Outro exemplo é a obra de Galileo Emendabili, escultor italiano radicado em São Paulo. Entre sua produção se encontram o *Monumento a Ramos de Azevedo* (campus da Cidade Universitária, Butantã, São Paulo), o *Obelisco aos Heróis de '32* (Parque Ibirapuera, São Paulo) e o túmulo da família Forte, no Cemitério São Paulo, conhecido como o *Túmulo do Pão*. Embora Emendabili tenha sido um artista importante no cenário artístico brasileiro, seu nome foi basicamente deixado de lado na nossa historiografia, e apenas quem se interessa por escultura e historiadores e estudiosos da arte reconhecem a autoria de obras que fazem parte do cotidiano da população paulistana.

Outras formas de arte, como literatura e música, são plagiadas, configurando o roubo de propriedade intelectual, mas é o tipo de crime cometido sem a realização de planos minuciosos para transporte e conservação de peças ou envolvimento de diversas pessoas e/ou quadrilhas de criminosos, e requer outro tipo de investigação, resolvido majoritariamente entre especialistas e em escritórios de advogados. Objetos decorativos e joias também podem ser roubados, mas estes são, de modo geral, mais associados a seus donos ou criadores – os ovos Fabergé e sua conexão com a família real russa, os objetos de cristal de Lalique – que a um país, e não são considerados ‘arte’, segundo a definição proposta por Charney.

A pintura, por outro lado, afirma Thuillier, pode seguir um caminho inverso ao da escultura: tem um local de nascimento preciso, mas “apenas provisório. Assim que é terminado, o quadro se vê destinado a deixar o atelier do pintor e a viver a sua vida

³³ el trabajo del escultor, complejo y sumamente manual, excluye con frecuencia toda acta de nacimiento demasiado precisa, lo cual no significa la ausencia de coordenadas geográficas.

própria, sem limites no mundo”³⁴ (2006, p. 76). Por outro lado, em vários casos ela não pode ser removida – por exemplo, os afrescos da Capela Sistina ou da Cappella degli Scrovegni, em Pádua. Esse tipo de pintura adquire algumas das características da escultura – a impossibilidade de remoção, e destruição da obra no caso de remoção – e estabelece um laço mais duradouro com o local, ao contrário de um quadro, que pode atravessar fronteiras em exposições, ou ser comprado e transportado para um museu ou coleção particular, e neste caso perderá parte de sua origem e adquirirá outra.

A pintura representa uma manifestação artística com dupla origem, podendo ser atribuída a um criador e ligada a um país, tornando-a um tema adequado para a tese. Ademais, a possibilidade de ter “sua vida própria, sem limites no mundo” faz dela um alvo fácil para a atividade criminosa, permitindo que telas desapareçam por dezenas de anos, muitas vezes para sempre, e investigações formais sejam feitas sobre seu paradeiro, envolvendo a polícia de um país, ou detetives particulares, ou a Interpol. Um quadro é um objeto tangível e passível de ser transportado sem chamar muito a atenção, e cujo valor, tantas vezes inestimável, pode fazer dele uma moeda de troca em negócios ligados ao mundo do crime organizado; ou ser objeto de desejo de pessoas que não medem esforços e dinheiro para ter a posse de um quadro de determinado artista de sua predileção.

Roubos de arte ocorrem há milênios, e podem assumir algumas formas; a mais ‘oficial’ é o roubo realizado em períodos de guerra. Charney (2015, p. 106, seg.) menciona que civilizações antigas se apropriavam de tesouros artísticos dos inimigos derrotados não apenas como troféus de guerra, mas também como uma fonte para obter dinheiro, citando como exemplos o Cerco de Siracusa (214-12 a. C.), o cerco de Atenas (87-6 a.C.) e a destruição do Templo em Jerusalém (70 Era Comum). Napoleão Bonaparte se apropriou de inúmeras obras de arte italianas com o intuito de levá-las ao recém-criado Museu do Louvre, onde os conquistadores exibiriam os tesouros dos inimigos derrotados, e apenas uma pequena parte delas foi devolvida. No século XX, o governo nacional-socialista alemão ficou conhecido não apenas pela perseguição sistemática às minorias, mas também pela categorização de algumas manifestações artísticas como ‘arte degenerada’, obras cuja venda ajudaria a financiar armamentos para o exército alemão, e pela apropriação de obras de arte para a composição do acervo

³⁴ provisoria. Apenas terminado, el cuadro se ve destinado a dejar el taller del pintor y a vivir su vida propia, sin límites en el mundo

dos museus que Hitler desejava criar na Alemanha após a vitória na Segunda Guerra.³⁵ Membros de um exército poderiam se apossar de uma obra de arte como parte de um butim de guerra, o que consta ter acontecido com a obra de Van Eyck conhecida como *The Arnolfini Marriage*, propriedade da família real espanhola.³⁶ Posteriormente vendida à National Gallery de Londres, se encontra lá em exibição até hoje. Há o roubo organizado por quadrilhas, como o Isabella Gardner Heist, em Boston, ou por pessoa(s) aparentemente sem ligação com quadrilhas de crime organizado, como o roubo de *O Grito*, de Munch, ocorrido em Oslo em 1994.³⁷

Tendo escolhido a pintura dentre as manifestações artísticas, dada a amplitude do tema outro recorte se fez necessário: um artista representativo da arte italiana e que possa ser reconhecido como tal por uma parcela significativa da população – especialistas e leigos. A escolha recaiu sobre Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Um dos motivos é o atual interesse pela sua personalidade e obra³⁸, bem como a existência de obras ficcionais e de não ficção envolvendo seus quadros.

Fora do mundo da ficção, duas telas de Caravaggio foram roubadas, a *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* e *San Girolamo scrivente*, das quais a *Natività*, levada por ladrões do Oratorio di San Lorenzo em Palermo, até hoje se encontra na lista das obras mais valiosas perdidas e dadas como irrecuperáveis³⁹. Nas últimas décadas, diversos *pentiti*⁴⁰ deram informações conflitantes sobre seu paradeiro

³⁵ A *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, ou ERR, era uma organização do partido Nacional-Socialista dedicada à apropriação de obras de arte – sobretudo as pertencentes a judeus. Durante a Segunda Guerra, ela operou em diversos países da Europa – Itália, Polônia, Bélgica, Holanda, Grécia – e muitas das obras apropriadas pelo partido não foram encontradas até hoje. Entre elas, um quadro de Rafael e um de Van Gogh. As ações dos oficiais nazistas e atitudes subsequentes após o fim da guerra podem ser vistas em SIMPSON, Elizabeth. *The Spoils of War*, 1997.

³⁶ A versão mais aceita é a de que o quadro estava na bagagem de José Bonaparte encontrada após a Batalha de Vitória (1813) e saqueada por oficiais do exército inglês, que dividiram entre si os bens.

³⁷ A obra foi recuperada dois anos depois. Disponível em <https://www.history.com/this-day-in-history/the-scream-recovered>. Acesso em fev. de 2023.

³⁸ Segundo informações divulgadas pelo museu no dia 27/09/2012, três dias antes do encerramento da exposição, a mostra *Caravaggio e seus seguidores*, realizada no MASP entre agosto e setembro de 2012, já contava com cerca de 160 mil visitantes, <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09/mostra-de-caravaggio-no-masp-tem-horario-estendido-nos-ultimos-dias.html> Acesso em fev. de 2023.

³⁹ <https://www.fbi.gov/investigate/violent-crime/art-theft/fbi-top-ten-art-crimes/nativity-with-san-lorenzo-and-san-francesco>. A obra consta da lista dos dez maiores crimes contra a arte e a breve descrição oferecida no site é a seguinte: In October 1969, two thieves entered the Oratory of San Lorenzo in Palermo, Italy and removed the Caravaggio *Nativity* from its frame. Experts estimate its value at \$20 million. [Em outubro de 1969, dois ladrões entraram no Oratório de San Lorenzo em Palermo, Itália, e removeram a *Natividade* de Caravaggio de sua moldura. Especialistas estimam o valor da obra em \$20 milhões]. Site acessado em fev. de 2023.

⁴⁰ *Pentiti* (do verbo *pentire*, arrepende-se) é o nome pelo qual são conhecidos os mafiosos que se arrependem de sua ligação com o mundo do crime e passam a colaborar com a polícia nas investigações sobre o crime organizado.

em depoimentos para a polícia italiana; segundo algumas versões, o quadro foi comido por porcos; cortado em pedaços para ser vendido discretamente; está guardado por um dos últimos grandes chefes da Cosa Nostra; se desintegrou no próprio dia do roubo, ao ser enrolado para o transporte.⁴¹ Em 2015, uma recriação da tela feita pela Factum Arte de Madri foi colocada no altar do Oratório⁴², em substituição a uma reprodução fotográfica feita em 1968 e aumentada para atingir as dimensões da tela original.

San Girolamo scrivente, conservado na co-catedral de São João em Valetta, Malta, foi roubado da igreja e um pouco danificado durante o roubo, recuperado, restaurado e devolvido ao seu lugar de origem, onde está em exibição até hoje. Na ficção, quadros de Caravaggio aparecem como móvel do crime em diversas obras; também há obras de não ficção e romances escritos sobre as telas roubadas do pintor, o que estabelece um corpus bastante variado para nossa pesquisa.

2.1 Caravaggio na pintura italiana

2.1.1 A posição dos pintores na sociedade

Giorgio Vasari (1511-1574) publicou, em 1550, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, “talvez o mais importante livro da história da arte já escrito, tanto como livro de referência como um exemplo para todos os historiadores italianos subsequentes” (MURRAY, P., MURRAY, L., 1983, p. 426)⁴³ e estabeleceu, de certo modo, os parâmetros para a apreciação da pintura e a apresentação de biografias de pintores nos séculos seguintes. Estudos mais recentes mostram que a visão de Vasari era parcial no tocante à amplitude do movimento renascentista na Europa; Thuillier recorda que o escritor “desconhecia toda a Europa das catedrais. Coloca a arte, de modo arbitrário, porém de forma perene, em um teatro triangular delimitado por Florença, Roma e Veneza, marcação geográfica que jamais se apagaria”⁴⁴ (2006, p. 79) e que sua obra “adota a ideia de uma classificação cronológica [...] com o que a simples crônica

⁴¹ Estas e outras informações podem ser encontradas em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/17/stolen-caravaggio-artwork-sicily-mystery-50-years-on> e <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/16/a-caravaggio-for-christmas-is-his-stolen-nativity-masterpiece-about-to-return>. Sites acessados em fev. de 2023.

⁴² Detalhes em <https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrence>. Site acessado em fev. de 2023.

⁴³ perhaps the most important book on the history of art ever written, both as a source book and as an example for all the later Italian historiographers

⁴⁴ desconocía toda la Europa de las catedrales. Instala el arte, arbitraria pero duraderamente, en un teatro triangular delimitado por Florencia, Roma y Venecia, demarcación geográfica que nunca habría de borrarse

cede lugar à ideia de progresso”⁴⁵ (2006, p. 63). James Snyder observa que, sendo o Renascimento associado à Itália, o norte da Europa havia tido seu período de apogeu um século antes, com a arte Gótica. Porém, ele prossegue, “mesmo após seu período de glória gótica, uma era de ouro da arte floresceu durante os séculos XV e XVI no Norte, em muitos aspectos tão esplendoroso e revolucionário quanto o Renascimento na Itália”⁴⁶ (1987, p. 6). Nessa “era de ouro” encontramos, por exemplo, Hugo van der Goes (c. 1430/1440 – 1482), descrito por Gombrich (1951, p. 201) como “um dos maiores artistas flamengos da segunda metade do século XV”⁴⁷. Ele trabalhava para membros da comunidade de mercadores italianos dos Países Baixos (BORCHERT, 2019, p. 63) e foi o autor da primeira pintura a óleo levada para Florença, o Tríptico Portinari (c. 1478), que influenciou a pintura da Península Itálica no tocante ao uso do material e das cores.

Ao se deter somente na Itália como o ‘berço do Renascimento’, Vasari acabou condicionando nossa forma de pensar desde a publicação de sua obra, e apenas no século XX começaram a ser divulgados estudos mais abrangentes sobre as diferentes formas que o Renascimento assumiu no norte da Europa, e a importância da produção de Jan van Eyck, Vermeer, Albrecht Dürer, Palissy, entre outros. Até mesmo na Itália houve uma exclusão de artistas hoje deixados em segundo plano ou mencionados esporadicamente, como Niccolò dell’Arca, pois Vasari deu grande ênfase aos chamados três grandes mestres do Renascimento, Rafael, Michelangelo e da Vinci, e não se deteve em artistas que atuaram em locais afastados da Toscana.

Até a época em que Vasari publicou sua *Vite*, a profissão de artista não tinha grande valor na sociedade, pois trabalhava “com as mãos e, portanto, era classificada como um tipo de trabalho manual, um ofício e não uma arte liberal”⁴⁸ (GRAHAM-DIXON, 2011, p. 7). Rompendo com essa tendência, Vasari apresenta em suas biografias a ideia de os artistas serem homens geniais, no mesmo nível de poetas e filósofos, ocasionando uma mudança no modo como pintura e pintores eram vistos na

⁴⁵ adopta la idea de una clasificación cronológica [...] con lo cual la simple crónica cede el paso a la idea de progreso

⁴⁶ even after its period of Gothic glory, a golden age of art flourished during the fifteenth and sixteenth centuries in the North, in many ways as splendid and revolutionary as the Renaissance in Italy

⁴⁷ one of the greatest Flemish artists of the second half of the fifteenth century

⁴⁸ with the hands and was therefore classed as a form of manual labor, a craft rather than a liberal art

sociedade. O modelo criado por ele foi seguido por outros autores como Baglione e Bellori, ambos os primeiros biógrafos de Caravaggio⁴⁹.

Durante o processo de escrita da tese, três biografias⁵⁰ do pintor lombardo foram encontradas: *Caravaggio: A Life*, de Helen Langdon (1998); *Caravaggio, A Passionate Life*, de Desmond Seward (1998) e *Caravaggio, A Life Sacred and Profane*, de Andrew Graham-Dixon (2011). Esta, a mais recente, traz referências documentais para os fatos considerados misteriosos ou ocultos da vida do pintor, o período compreendido entre sua fuga de Roma após o assassinato de Ranuccio Tommasoni e a tentativa de retorno a Roma, culminando com sua morte em Porto Ercole. Na introdução, o autor menciona ter levado muito tempo escrevendo (mais de dez anos) e que, se por um lado isso representou problemas para o editor devido às inúmeras protelações, por outro lado representou uma vantagem, pois, se tivesse finalizado o manuscrito antes, “Eu não poderia ter aproveitado as inúmeras descobertas recentes em arquivos – um notável conjunto de descobertas que, de modo cumulativo, transformou nosso conhecimento de Caravaggio, sobretudo dos seus últimos anos”⁵¹ (2011, p. xxv). Essas informações podem ter ajudado a esclarecer os últimos anos de vida do pintor, mas certamente não alteraram a reputação de homem perigoso, criminoso, bissexual, rebelde e contestador que o cerca, pois comentários nesse teor ainda são feitos por admiradores e estudiosos de história da arte após a publicação do livro de Graham-Dixon.

⁴⁹ Baglione foi pintor e historiador; publicou sua *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, obra em que consta uma biografia de Caravaggio. Ele conheceu pessoalmente o pintor lombardo; os dois eram rivais e Baglione acusou Caravaggio de tê-lo mandado matar e o processou por calúnia (Cf. Graham-Dixon, 2010, p. 5). Bellori não conheceu Caravaggio e escreveu sua biografia (1672) com base em textos anteriores (Baglione e Mancini). Witcombe afirma que Bellori era “probably the most intelligent and certainly the most learned” [provavelmente o mais inteligente, e com certeza o mais culto] dos primeiros biógrafos de Caravaggio; porém, era “an extreme classicist” [um classicista ferrenho], o que influenciou sua apreciação do pintor.

⁵⁰ Recordamos que a biografia, assim como outros gêneros literários, está sujeita à ficcionalização de dados empíricos coletados pelo autor, e é escrita com base em seleção de dados encontrados, sendo assim praticamente impossível a isenção do pesquisador dedicado a discorrer sobre a vida de personalidades históricas. As biografias de Caravaggio consultadas para esta tese nos oferecem dados sobre o pintor, mas os fatos nelas expostos não representam uma ‘explicação’ para a obra por ele produzida, tampouco são a versão oficial da sua vida.

⁵¹ I would not have been able to take advantage of numerous recent archival discoveries – a set of remarkable finds that cumulatively have transformed our knowledge of Caravaggio, particularly of his later years.

2.2 Caravaggio, *pittore celebre*, *pittore angelico*, *pittore maledetto*⁵²

Michelangelo Merisi nasceu em Milão; os primeiros anos de sua vida não são bem documentados, com exceção da mudança para a cidadezinha de Caravaggio, para onde a família fugiu em uma tentativa de escapar da peste que assolava Milão. Porém, o pai, o tio e o avô paterno de Michelangelo morrem no mesmo dia de outubro, vitimados pela epidemia. Com cerca de doze anos de idade, foi colocado como aprendiz no atelier de Simone Peterzano, artista que se apresentava como discípulo de Tiziano. Aos vinte e um anos (1592), o futuro pintor mudou-se para Roma, onde, após atravessar um período de dificuldades financeiras, conseguiu ficar sob a proteção do cardeal Del Monte. No seu período romano, executou algumas das obras que o tornariam famoso, como as telas encomendadas para a capela Cerasi em Santa Maria del Popolo e a capela Contarelli em San Luigi dei Francesi.⁵³ Em 1606, obrigado a fugir de Roma por ter assassinado Ranuccio Tommasoni, Caravaggio se refugiou em Nápoles, então sob domínio espanhol, o que o colocaria a salvo da perseguição pelo assassinato, e onde produziu outras obras tidas como das mais importantes da pintura religiosa, como *Sette Opere di Misericordia* (1606) e a *Flagellazione di Cristo* (1607). Em 1607, foi para Malta, na esperança de conseguir ser sagrado Cavaleiro da Ordem de Cristo, o que poderia favorecer o perdão papal para o assassinato cometido. Em Malta, pintou outras obras importantes, *San Gerolamo scrivente* e *Decollazione di San Giovanni Battista* (1608); porém, foi forçado a fugir da ilha pouco depois de ser sagrado cavaleiro⁵⁴, e seguiu para a Sicília, onde produziu mais algumas telas, *Seppellimento di Santa Lucia* (1608), *Resurrezione di Lazaro* (1609) e *Adorazione dei Pastori* (1609). O retorno para Nápoles aconteceu em 1609; em 1610 ocorreu a tentativa de volta para Roma, devido aos rumores de que o perdão papal logo seria concedido, e o pintor morreu em

⁵² A alcunha *pittore celebre* (SCHAMA, 2010, p. 62) ou *pittore angelico* (LANGDON, 1998, p. 308) foi dada a Caravaggio durante seu período de maior reconhecimento em Roma. Já *pittore maledetto*, segundo Calvesi (1986, p. 7), tem sua origem na obra de Verlaine (1884), *Les poètes maudits*, e foi atribuída a Caravaggio como resultado desse olhar mais romântico sobre a arte, perdurando até hoje entre muitos críticos e admiradores de sua produção artística.

⁵³ Em Santa Maria del Popolo, as duas telas pintadas pelo artista se encontram nas laterais da capela, *Crocifissione di S. Pietro* e *Conversione di S. Paolo* (1600-1601). Em San Luigi dei Francesi, as três telas se encontram na Capella Contarelli (em francês, Chapelle Saint-Matthieu), *Martirio di San Matteo* (1600), *Vocazione di San Matteo* (1599-1600) e a segunda versão de *San Matteo e l'angelo* (1602). A primeira versão, recusada, foi destruída em Berlim no fim da Segunda Guerra Mundial. Também há outra tela feita pelo pintor sob encomenda, a *Madonna di Loreto*, ou *dei Pellegrini* (1604), na Basilica de Sant'Agostino in Campo Marzio.

⁵⁴ O motivo que levou Caravaggio a fugir ficou sem ser esclarecido até 2002 Segundo Graham-Dixon (2011, p. 387), em 2002 um pesquisador de Malta, Keith Schiberras descobriu essa informação: Caravaggio se envolveu em uma briga com outros cavaleiros de Malta, durante a qual Fra Giovanni Rodomonte Roero, Conde della Vezza, foi seriamente ferido.

circunstâncias até hoje não totalmente esclarecidas em Porto Ercole. Sua fama, grande durante o período de vida, diminuiu consideravelmente nos anos após a sua morte, e Caravaggio foi deixado de lado nos compêndios de história da arte. Seu ‘redescobrimto’ aconteceu timidamente no início do século XX com apreciações do pintor inglês Roger Fry (1905)⁵⁵ e do crítico Wolfgang Kallab (1906) (cf. SALERNO, 1985, p. 24), bem como com os primeiros escritos de Longhi; e a partir da segunda metade do século graças ao ensaio desse mesmo estudioso (1951). Nos últimos anos do século XX a importância do pintor lombardo foi reafirmada por diversos críticos, e sua influência sobre a obra de pintores canônicos não é contestada⁵⁶.

A biografia de Caravaggio, se considerada em um arco temporal, ou nos acontecimentos em que ele se envolveu, é razoavelmente simples e breve, e pode impressionar pela ficha criminal do pintor. Entretanto, ele, em seus poucos anos de atividade, produziu algumas das mais importantes obras não apenas do século, mas da história da arte ocidental. Desde seu ‘redescobrimto’, seu papel na história da arte é reconhecido por quase todos os especialistas no assunto, e diversos estudos procuram ir um pouco além da habitual associação do nome do pintor com as brigas e os relacionamentos com prostitutas que caracterizavam as abordagens iniciais.

⁵⁵ Fry, embora tenha sido um dos primeiros estudiosos a comentar a obra de Caravaggio no século XX, era um severo crítico de suas obras. Entretanto, como observa Treves (2016), “Roger Fry—not an ardent admirer of his work—shrewdly observed more than a century ago that Caravaggio was in many ways ‘the first modern artist; the first artist to proceed not by evolution but by revolution’.” [Roger Fry – não um ardente admirador de sua obra – observou, perspicaz, mais de um século atrás, que Caravaggio foi, em muitos aspectos, ‘o primeiro artista moderno; o primeiro artista a agir não por evolução, mas por revolução’] Disponível em <https://www.theartnewspaper.com/2016/09/26/the-vicissitudes-of-caravaggio-how-the-national-gallery-capitalised-on-and-missed-opportunities-to-acquire-works-by-the-master>. Site acessado em jan. de 2023.

⁵⁶ Paul e Linda Murray (1983, p. 64) mencionam que, com exceção de Nápoles, a influência de suas obras sobre artistas de outras regiões da Itália não é muito grande; por outro lado, foi significativa sobre a Utrecht School of painting, também conhecida como Utrecht caravaggism [caravaggismo de Utrecht], na Holanda; os espanhóis Jusepe de Ribera, Velázquez e Murillo, o francês La Tour, o flamengo Rubens e o holandês Rembrandt. Longhi (2005, p. 113) também afirma que o pintor não tem verdadeiros seguidores na Itália, “exceto por algumas obras do napolitano Caracciolo e, mais tarde, do calabrês Mattia Preti”, destacando, entretanto, que “Caravaggio e os venezianos fornecem a nova paleta de Velázquez, Hals e Vermeer; Caravaggio sozinho forma o luminismo de Zurbarán, e Velázquez e Zurbarán são os maiores nomes do Seicentos espanhol” (idem, p. 116). Ainda a respeito da influência exercida pelo pintor lombardo, Longhi (1952, p. 14) também observa que o superior do hospital onde Caravaggio ficou internado pouco depois de sua chegada a Roma (possivelmente por causa de malária), recebeu telas do pintor e as enviou “à Seville, sa patrie; ce que ouvre un jour inattendu sur la plus ancienne exportation d’œuvres du Caravage; et, ne l’oublions pas, dans un centre où leur présence aurait pu, environ vingt-cinq ans plus tard, fomentier la naissance d’une grande peinture locale; pour ne citer que cela, les “bodegones” du jeune Velázquez, les “natures mortes” de Zurbarán”. [a Sevilha, sua pátria; o que fornece um vislumbre inesperado sobre a mais antiga exportação de obras de Caravaggio; e, não esqueçamos, para um centro onde sua presença poderia, cerca de vinte e cinco anos mais tarde, fomentar o nascimento de uma grande pintura local; citando apenas os “bodegones” do jovem Velázquez, as “naturezas mortas” de Zurbarán.]

Situar Caravaggio no contexto da pintura italiana envolve certo anacronismo, pois na época em que o pintor estava ativo não existia a Itália como país unificado sob um governo comum (vide capítulo anterior). A propósito de uma relação entre arte e ambiente, Longhi (2005, p. 114-15, aspas do autor) salienta

“a importância nula das características étnicas na arte”. A etnicidade é um dos elementos usuais que servem aos falsos críticos para *ambientar* – dizem eles – a arte, já que não a sabem interpretar. Mas os artistas estão fora de qualquer ambiente, a não ser aquele puramente artístico; ou seja, eles se dão as mãos para formar a cadeia de tradição histórica; mas esse simples contato basta para elevá-los magicamente muitos palmos acima do solo da terra natal, onde estão a agricultura, a indústria e o comércio – isso é, acima da etnicidade e do ambiente.

O ambiente artístico em que Caravaggio viveu e aprendeu a pintar e as influências recebidas durante seu período de aprendizado certamente são mais importantes que questões políticas. A arte do norte da península tinha maior contato com a pintura do norte europeu (atuais Alemanha e Holanda) do que a do centro ou sul; além do mais, Caravaggio pintava a óleo, contrariando as tendências da arte de Florença e Roma, tão valorizadas, entre outros, por Michelangelo, executada em afrescos ou têmpera.⁵⁷ Além da diferença do material usado, conforme observa Langdon, em Veneza e na Lombardia “por muito tempo tinha havido uma tradição de arte mais naturalista”⁵⁸ (1998, p. 4), que diferia bastante do estilo desenvolvido em Florença e em Roma, e é essa tradição que Caravaggio leva ao chegar a Roma, o que pode ter auxiliado a causar parte do interesse suscitado pela obra do artista durante sua vida.

O período de atividade de Caravaggio corresponde a uma mudança profunda na arte pictórica. Na virada do século, a pintura começou a tomar novos rumos; o

⁵⁷ Graham-Dixon (2011, p. 7) cita, por exemplo: “Michelangelo, the outstanding painter-sculptor of the High Renaissance, deliberately distanced himself from the pious naturalism of earlier religious painting, which he associated above all with the oil painting traditions of Flanders: ‘They paint in Flanders,’ he contemptuously remarked in the 1540s, ‘only to deceive the external eye, things that gladden you and of which you cannot speak ill.’ [...] It was a form of painting, he concluded, fit only for ‘young women, monks or nuns, or certain noble persons who have no ear for true harmony’”. / Michelangelo, o célebre pintor da Alta Renascença, deliberadamente se distanciava do naturalismo piedoso da pintura religiosa produzida anteriormente, que ele associava, acima de tudo, às tradições de pintura a óleo de Flandres: ‘Eles pintam em Flandres’, ele observou, desdenhoso, na década de 1540, ‘somente para enganar o olho, coisas que alegram a pessoa e das quais não se pode falar mal.’ [...] Era uma forma de pintura, ele concluiu, adequada somente para ‘mulheres jovens, monges ou freiras, ou certas pessoas da nobreza que não têm ouvido para a verdadeira harmonia’.

⁵⁸ there had long been a tradition of more naturalistic art

Renascimento cede lugar ao Barroco, uma forma de arte com apelo mais popular para a população em geral. Ao discutir o início do Barroco na Itália, Hauser afirma que

Por volta do final do século XVI, dá-se uma mudança impressionante na história da arte italiana. Um maneirismo frio, complicado e intelectualista cede o lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível – o barroco. É a reação de uma concepção de arte, em parte, intrinsecamente popular, em parte, apoiada pela classe cultural dirigente, mas com consideração pelas massas, contra o exclusivismo intelectual do período precedente. O naturalismo de Caravaggio e o emocionalismo dos Carracci representam as duas orientações. Em ambos os campos, o elevado nível de cultura atingido pelos maneiristas declina (1972, p. 569).

Considerando o Barroco como um movimento de grande duração temporal ocorrido em toda a Europa ocidental, decorre a conclusão de que os diferentes artistas atuantes nesse período tinham características particulares que não poderiam ser ligadas unicamente ao estilo, sobretudo pelo fato de as denominações e demarcações serem obra posterior, feitas por estudiosos de arte em uma tentativa de estabelecer certa uniformidade, com fins metodológicos. Pensando especificamente em Caravaggio, além do contato com a pintura do norte da Europa, alguns críticos apontam que sua produção artística foi fortemente influenciada pelas determinações do Concílio de Trento (1545-1563) e pelas ideias religiosas defendidas por Carlo Borromeo e Filippo Neri – uma religião mais voltada para os pobres e os humildes. Graham-Dixon (2011, p. 37-9) também diz que o pintor sofreu a influência das obras religiosas encontradas nas montanhas do norte da Itália.⁵⁹ O crítico inglês comenta que essa tradição de arte mais popular teve suas primeiras manifestações nas montanhas ao redor da cidade de Varallo (atual região do Piemonte), conhecidas como *sacro monte* (montanha sagrada). As pequenas capelas apresentavam cenas da vida e paixão de Cristo, com o intuito de “facilitar o processo de visualização devocional”⁶⁰ (idem, p. 39), e as imagens “recriavam cenas da Bíblia como se fossem encenadas por ‘pessoas que você conhecesse muito bem’” (ibidem)⁶¹. Graham-Dixon afirma que pinturas da maturidade do pintor lombardo, como a *Crucifixão de São Pedro* e a *Conversão de São Paulo* estão

⁵⁹ Longhi (1952, p. 10-11) aborda a influência da arte da Lombardia na obra de Caravaggio.

⁶⁰ ease the process of devotional visualization

⁶¹ “[did] re-create scenes from the Bible as if enacted by ‘people well-known to you’

“claramente enraizadas nas tradições do realismo piedoso popular que produziu as esculturas da montanha sagrada” (2011, p. 40)⁶².

O Concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III para instituir algumas mudanças na Igreja Católica após a Reforma proposta por Lutero em Wittenberg (1517) e discutir a atuação da Igreja no combate à Reforma. As críticas de Lutero abrangiam não somente o estilo de vida dos padres e do papa, mas também os ritos da Igreja Católica, a adoração aos santos e a existência de imagens de santos (esculturas e pinturas) nas igrejas, o que, segundo ele, afastava o devoto da adoração a Deus. O Concílio se reuniu em Trento, então sob o domínio da família austríaca Habsburgo⁶³, e no vigésimo-quinto e último encontro (1563) foi discutido o papel da arte na Igreja Católica. A discussão tardia pode ter tido como causa uma grande série de ataques iconoclastas por parte de adeptos da Reforma, principalmente no território da atual Alemanha e em regiões da França.

A arte sacra não era o principal tema discutido nessa sessão do Concílio; contudo, como afirma Kilroy-Ewbank (2021), “as perceptíveis transformações que ocorreram na arte após Trento sugerem seu significativo impacto”⁶⁴. As diretrizes sustentavam que a arte deveria ser “decorosa, educativa e clara”⁶⁵ (idem), emocionando o espectador, levando-o a emular a vida de Cristo. Lutero certamente se referia ao mandamento, “Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Ex 20,4) ao condenar a presença de imagens nas igrejas; contudo, para a Igreja Católica, imagens, vitrais e pinturas desempenhavam um papel educativo em uma época em que o analfabetismo predominava na sociedade, até mesmo entre as classes mais elevadas.

O Concílio estabeleceu que:

As imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e dos demais santos devem ser tidas e conservadas especialmente em templos, e que a devida honra e veneração devem lhes ser dadas; não que se suponha que qualquer divindade, ou virtude, exista nelas [...] mas porque a honra que lhes é mostrada se relaciona aos protótipos que tais imagens representam [...].

⁶² blatantly rooted in the traditions of popular pious realism that produced the sculptures of the sacred mountain

⁶³ A região de Trento foi anexada pela Itália após a Primeira Guerra Mundial. Durante a Segunda Guerra, foi por pouco tempo anexada à Alemanha, e com o fim da guerra, definitivamente incorporada à Itália, desfrutando de certa autonomia do governo central.

⁶⁴ the noticeable transformations that occurred in art after Trent suggest its significant impact

⁶⁵ decorous, educational, and clear

E os bispos devem ensinar com todo cuidado o seguinte, - que, por meio das narrativas dos mistérios de nossa Redenção, retratados por pinturas ou outras representações, o povo é instruído, e confirmado no (costume de) recordar, e sem cessar ter em mente os artigos da fé; pois também esse grande proveito é obtido de todas as imagens sacras, não apenas as pessoas são por esse meio lembradas dos benefícios e bênçãos lhes conferidos por Cristo, mas também porque os milagres que Deus operou por meio dos santos, e de seus salutarexemplos, são postos perante os olhos dos fiéis; para que com isso eles possam dar graças a Deus por tais coisas; possam regrar sua própria vida e costumes na imitação dos santos; e possam ser levadas a adorar e a amar a Deus, e a cultivar a piedade. Porém, se alguém ensinar ou tiver sentimentos contrários a estes decretos, que seja anátema⁶⁶ (s.d, s.p).

O texto do Concílio acrescentava pontos importantes: “Ademais, na invocação de santos, na veneração de relíquias e no uso sacro de imagens, toda superstição deve ser removida, todo lucro imundo abolido; finalmente, toda lascívia evitada”⁶⁷; indicando a ideia de uma arte voltada tão somente para a espiritualidade. Outra questão destacada pelo Concílio era a de que as imagens “não devem ser pintadas ou adornadas com uma beleza que incite a luxúria”⁶⁸.

A pintura de Caravaggio, nesse quesito, apresenta um aspecto um tanto paradoxal. Ernst Gombrich (1951, p. 12) diz que de modo geral eram “os artistas que liam as Escrituras com a maior devoção e atenção que tentavam criar em sua mente uma imagem totalmente nova dos acontecimentos da história sagrada”⁶⁹, abandonando os preceitos da arte vigente e tentando “imaginar como teria sido quando o infante Jesus jazia na manjedoura e os pastores foram adorá-Lo, ou quando um pescador começou a pregar o Evangelho”⁷⁰ (idem). É possível dizer que nas telas com temas sacros de

⁶⁶ the images of Christ, of the Virgin Mother of God, and of the other saints, are to be had and retained particularly in temples, and that due honour and veneration are to be given them; not that any divinity, or virtue, is believed to be in them [...] but because the honour which is shown them is referred to the prototypes which those images represent [...].

And the bishops shall carefully teach this,-that, by means of the histories of the mysteries of our Redemption, portrayed by paintings or other representations, the people is instructed, and confirmed in (the habit of) remembering, and continually revolving in mind the articles of faith; as also that great profit is derived from all sacred images, not only because the people are thereby admonished of the benefits and gifts bestowed upon them by Christ, but also because the miracles which God has performed by means of the saints, and their salutary examples, are set before the eyes of the faithful; that so they may give God thanks for those things; may order their own lives and manners in imitation of the saints; and may be excited to adore and love God, and to cultivate piety. But if any one shall teach, or entertain sentiments, contrary to these decrees; let him be anathema.

⁶⁷ Moreover, in the invocation of saints, the veneration of relics, and the sacred use of images, every superstition shall be removed, all filthy lucre be abolished; finally, all lasciviousness be avoided

⁶⁸ figures shall not be painted or adorned with a beauty exciting to lust

⁶⁹ As a matter of fact, it was usually those artists who read the Scriptures with the greatest devotion and attention who tried to build up in their minds an entirely fresh picture of the incidents of the sacred story.

⁷⁰ imagine what it must have been like when the Christ-child lay in the manger and the shepherds came to adore Him, or when a fisherman began to preach the gospel

Caravaggio não haja uma beleza “que incite a luxúria”, por mais vaga que possa ser essa definição proposta pelo Concílio; por outro lado, o artista lombardo não prezava certas convenções defendidas não apenas pelo Concílio, mas pela arte em geral. Ele levava sua arte a um ponto que poderia chocar as noções de decoro da igreja não pela presença de uma beleza lasciva nas telas, mas sim, pela falta de embelezamento para os quadros e a adoção de um naturalismo até então praticamente inexistente em obras religiosas.

Adepto do uso de modelos vivos e não de esboços desenhados na tela, o pintor usava como modelos pessoas comuns, encontradas nas ruas. Fillide Melandroni, cortesã muito conhecida em Roma, foi modelo para os quadros *Santa Catarina d’Alessandria* (1598); *Giuditta e Oloferne* (1599); *Marta e Maria Maddalena* (c. 1598); para a Maria Madalena e a outra Maria que lamentam a morte do Senhor em *Deposizione di Cristo* (1603) e, segundo Cuppone (2017, p. 65, fig. 7a-b), também para a *Madonna na Natività con i Santi Lorenzo e Francesco*. A modelo que posou para o quadro *Madonna di Loreto* era conhecida como Lena “che sta in piedi in Piazza Navona” expressão comumente usada para designar prostitutas⁷¹; ela também serviu de modelo para a *Madonna dei Palafrenieri*, cujo vestido tinha um decote voluptuoso demais para ser usado por Maria. Santa Ana, na mesma tela, era representada como uma senhora encarquilhada e humilde, e Jesus já era grande demais para poder aparecer nu; na *Madonna di Loreto* o peregrino tem os pés sujos e a mulher usa um tipo de lenço muito simples nos cabelos; na primeira versão de *San Matteo e l’angelo*, o santo é

⁷¹ Andrea Camilleri, em *Il Colore del Sole* (2007, p. 55), coloca nos ‘apontamentos de Caravaggio’ que Lena era “una giovin donna assai bela che vivea con la madre vedova che io conoscea et altre sorelle. [...] Di lei era amoreggiato assai un notaro [...] Ma lo notaro assalì la madre, lamentandosi che ella avea detto no a la sua dimanda di matrimonio com la figlia [...] lo notaro appresso denunciò Lena qual donna che stavasene in piedi a piazza Navona alla cerca d’homini...” {“uma jovem muito bonita que vivia com a mãe viúva que eu conhecia e outras irmãs. [...] Por ela era muito apaixonado um escrivão [...] Mas o escrivão brigou com a mãe, lamentando-se por ela ter negado o seu pedido de casamento com a filha [...] o escrivão logo denunciou Lena como uma mulher que estava em pé na piazza Navona procurando homens...”}. É possível que Camilleri tenha lido o relato de Passeri sobre o assunto, usando-o como base para seu texto. Friedlaender (1955, p. 189) cita G. Passeri (*Vite*, ed. Hess, 1934), “The model for the Virgin was a young girl of poor but honorable family who lived nearby with her widowed mother...” [A modelo para a Virgem era uma moça de uma família pobre, porém honrada, que vivia nas proximidades com a mãe viúva...]. Langdon (1988, p. 298) cita a mesma fonte e afirma que a mãe de Lena permitira que ela posasse para o pintor em troca de uma “considerable fee” [boa quantia de dinheiro]. Graham-Dixon (2011, p. 294) também menciona Passeri dizendo que este “applied a liberal coat of literary polish to the original anecdote” [“aplicou uma generosa camada de verniz literário à história original”], e cita a expressão “una donna chiamata Lena che sta in piedi a piazza Navona”, afirmando que “There was in fact a known prostitute called Lena Antognetti working in the area at around this time” (idem, p. 296) [“Havia, na verdade, uma conhecida prostituta chamada Lena Antognetti trabalhando na região naquela época”]. Seward também menciona Lena, acrescentando “It is likely, however, that she was Maddalena Antonietti, one of a family of dedicated Roman whores” [É provável, entretanto, que ela fosse Maddalena Antonietti, membro de uma família de dedicadas prostitutas romanas.]

representado como um homem comum, com os pés sujos, que necessita da ajuda do anjo para escrever o Evangelho; os homens encarregados da crucifixação de São Pedro também têm pés sujos e roupas encardidas, e a cena mostra o esforço físico necessário para erguer a cruz. Considerando essas (e outras) características de sua obra, citamos as palavras de Elizabeth Lev (2018, p. 1):

Caravaggio pode parecer a escolha mais improvável para liderar uma campanha de relações públicas para a Igreja Católica. Esse artista combativo e não convencional raramente seguia regras – quer as legais, ou as artísticas – e com mais frequência estava na prisão do que na adoração Eucarística.⁷²

Entretanto, essa mesma falta de respeito para com as regras pode ter representado um aspecto favorável na recepção de suas telas. Ainda segundo Lev (idem, p. 15), “arte, designada para estimular a emoção por meio de cor, traço e espaço, dialogava com os fiéis em um nível mais profundo que o mero argumento abstrato”⁷³, e Caravaggio ficaria famoso “por capturar os momentos mais dramáticos” (ibidem, p. 67)⁷⁴ dos textos religiosos em suas telas, atraindo a atenção tanto da restrita classe letrada e dominante quanto da grande massa pouco letrada ou iletrada. Para esta, a aparente simplicidade das telas caravaggescas, retratando um momento preciso da narrativa bíblica – quase como uma fotografia em nossos tempos – tornava o ‘diálogo’ possível, ao contrário do que acontecia com obras de um período imediatamente anterior, como o Maneirismo.

Um ponto mencionado nas biografias e estudos do pintor é o fato de algumas de suas obras terem sido rejeitadas pelas pessoas/igrejas que haviam feito a encomenda; o motivo – sobretudo no caso da tela *Morte della Vergine* (c. 1605) – foi a acusação de falta de decoro na apresentação de um motivo sagrado. A iconografia tradicional apresentava a dormição de Maria – um longo sono, após o qual ela ascendeu aos céus, sem passar pelo processo da morte dos seres humanos comuns. Poucos anos antes de Caravaggio pintar a *Morte della Vergine*, Carracci fizera a tela *Assunzione della Vergine* (1601) para a Cappella Cerasi, em que Maria ascende ao céu com o rosto

⁷² Caravaggio may seem the most unlikely choice to spearhead a public-relations campaign for the Catholic Church. This aggressive, unconventional artist rarely followed rules – whether legal or artistic – and was more frequently under arrest than in Eucharistic adoration

⁷³ Art, meant to stimulate emotion through color, line, and space, spoke to the faithful on a deeper level than mere abstract argument.

⁷⁴ For freezing the most dramatic moments

rosado, olhos abertos, rodeada por querubins, ante a expressão de assombro dos apóstolos; por sua vez, Caravaggio apresenta uma Maria morta, pálida e descalça, rodeada pelos apóstolos e por Maria Madalena que manifestam grande dor. Segundo corriam os boatos na época, relatados em cartas por Giulio Mancini e citados por Montanari (min. 09:42 a 09:54), o pintor usara como modelo para Maria “una cortigiana da lui amata”. Montanari menciona que no dia 16 de setembro de 1604 morre Anna Bianchini, “la prostituta che Caravaggio aveva amato” e que servira de modelo para as telas *Maddalena penitente* (c. 1596) e *Riposo durante la fuga in Egitto* (c. 1596); também de acordo com comentários feitos na época por Mancini, o fato de uma prostituta servir de modelo para Maria motivara a recusa da tela (10:40 a 11:12). Seus contemporâneos talvez não esperassem que Caravaggio levasse as recomendações do Concílio a tais extremos, concebendo cenas bíblicas povoadas por pessoas que os espectadores poderiam “conhecer muito bem”, mas não gostariam de ver em pinturas sacras e muito menos em altares de igrejas.

Contudo, ser rejeitado por quem encomendava as telas não implicava a rejeição total do pintor, muito pelo contrário. A *Madonna dei Palafrenieri* poderia não ser considerada adequada para exposição pública em uma igreja, mas após a recusa definitiva da tela por parte dos religiosos, foi comprada pelo Cardeal Scipione Borghese; a *Morte della Vergine* foi comprada pelo duque de Mântua, com a intervenção do pintor Rubens, que se encontrava em Roma na época. Conforme diz Salerno (1985, p. 20), “Portanto, fica claro que havia dois padrões distintos para a apreciação de pinturas, segundo o qual as consideradas inadequadas para exposição pública poderiam, não obstante, ser muito valorizadas para uma coleção particular”.⁷⁵

2.3 Algumas opiniões contemporâneas sobre Caravaggio

As críticas mais recentes enfatizam o aspecto inovador da obra do artista, bem como sua relação com o contexto religioso da época em que ele estava ativo em Roma, Nápoles, Malta e Sicília. O ensaio fundamental para uma nova apreciação do pintor lombardo é o de Longhi (1952), que resgata o artista do esquecimento com a exposição realizada em Milão em 1951. Ao comentar a chegada de Caravaggio a Roma, trazendo toda a influência da cultura lombarda, Longhi (1952, p. 16) diz que

⁷⁵ Thus, it is clear that there existed two distinct standards for judging paintings, by which those deemed unsuitable for public display might nonetheless be highly valued for a private collection

dava para prever que na Roma em parte maneirista e em parte fanática dos últimos anos de Sisto V, ele deveria parecer quase um herético. Em Roma, não se exigia a verdade na pintura, mas “devoção” ou “nobreza”, nobreza de temas e de ações...⁷⁶

Hauser diz que ele “é francamente um tipo boêmio, hostil à cultura⁷⁷ e estranho a toda especulação e teoria” (1972, p. 569). Entretanto, o autor continua pouco adiante com sua apreciação do pintor:

Diremos desde já que Caravaggio teve também grande êxito; a sua influência nos artistas do século foi mesmo mais profunda do que a dos Carracci. Com o decorrer do tempo, porém, o seu naturalismo vigoroso, atrevido e sem verniz, mostrou-se incapaz de satisfazer o gosto dos seus altos patronos eclesiásticos; achavam que faltava ao seu trabalho aquela ‘sublimidade’ e ‘nobreza’ que consideravam essencial num quadro religioso. Punham objeções aos seus quadros – que eram inultrapassáveis quanto a qualidade, na Itália da época – e muitas vezes ignoravam-nos, porque viam neles a forma simples e não convencional da linguagem genuinamente popular. O insucesso de Caravaggio é sociologicamente tanto mais de salientar quanto é certo que ele é, provavelmente, de algum modo, o primeiro grande artista desde a Idade Média, a ser rejeitado por virtude de sua personalidade artística, e a despertar repugnância nos seus contemporâneos, precisamente pelas mesmas razões que vieram a constituir a base da sua fama ulterior (idem, p. 570).

Gombrich (1951, p. 12) o apresenta como “um artista italiano muito ousado e revolucionário que atuou cerca de 1600”⁷⁸. Para Langdon, “Seu maior talento era a empatia, para tornar a narrativa religiosa nova e cheia de vida, e é por meio disso, e de sua personalidade irresistível, que ele fala de modo tão direto para a era moderna”⁷⁹ (1998, p. 1). De acordo com Seward, nas telas Caravaggio era “um gênio espiritual, cujas profundas declarações religiosas tocam os corações dos descrentes, bem como dos crentes” (1998, p. ix), e parte do fascínio do pintor se deve ao fato de ele “colocar tanto

⁷⁶ il était à prévoir que dans la Rome à demi maniériste e à demi bigote des dernières années de Sixte V, il dut sembler presque um hérétique. À Rome on ne demandait pas de vérité à la peinture, mais “de la dévotion” ou de la “noblesse”, noblesse de sujets e d’actions...

⁷⁷ Pesquisas recentes contradizem a opinião de Hauser. Graham-Dixon (2011, p. 271) cita a relação das posses do pintor, em que consta “Item another chest containing twelve books” [Item, outra cômoda contendo doze livros]. A probabilidade de alguém um dia descobrir quais eram essas obras é, pode-se dizer, inexistente, mas a posse de doze livros em uma época em que eles tinham uma circulação reduzida indica alguém que sabia ler e deveria ter interesse por algum assunto relevante no momento, ou talvez por uma literatura tida como clássica.

⁷⁸ a very bold and revolutionary Italian artist who worked round about 1600

⁷⁹ His greatest gift was for empathy, for making religious narrative new and vivid, and it is through this, and through his compelling personality, that he speaks so directly to the modern age.

de sua personalidade perturbada em suas pinturas” (idem, p. x)⁸⁰. O estudioso também cita como epígrafe de sua biografia uma observação de Kenneth Clark em *Civilização*, de que Caravaggio era “como o protagonista de uma peça moderna, só que ele casualmente pintava muito bem”⁸¹ (1998, pp. 173-174).

Peter e Linda Murray mencionam as críticas feitas às telas *Madonna di Loreto*, *Madonna dei Palafrenieri* e *Morte della Vergine* (1605-06), como a nudez do Menino Jesus, o ar camponês da Virgem e de Santa Ana, as roupas encardidas dos peregrinos e o corpo inchado de Maria, dizendo que elas se baseiam em “seu vívido realismo, seu uso de indumentárias e locais contemporâneos, sua rejeição à idealização, a imediatez e simplicidade de sua abordagem e a inovação de seu grande uso do *chiaroscuro*”⁸² (1983, p. 63), características que não se adequavam exatamente aos ideais de arte propostos pelo Concílio. Para os autores, essa nova iconografia apresentava “temas muito conhecidos de um modo completamente novo, simples e imediato, que atingiam de modo mais direto aos corações e mentes das pessoas para as quais seus novos métodos técnicos nada significavam”⁸³ (1996, p. 88), remetendo aos ensinamentos de S. Filippo Neri, que, na época, pregava nas ruas de Roma, evocando o mundo das criaturas humildes que o seguiam.

Em sua introdução a “O Poder da Arte” (2010), Simon Schama diz que os artistas mais ambiciosos que trabalharam durante e após o Renascimento se viam como “fazedores” (2010, p. 13) e desejavam o reconhecimento de sua arte, não querendo se submeter às exigências de patrões ou clientes, como membros da aristocracia e da Igreja. As biografias apresentadas em seu livro – entre as quais, a de Caravaggio – se inserem em uma tradição de artistas que se colocaram como defensores “do poder conversivo da arte” (idem, p. 16). No início do capítulo sobre o pintor lombardo, Schama diz: “Há apenas duas coisas que você precisa saber sobre Michelangelo Merisi da Caravaggio: que ele produziu a pintura fisicamente mais intensa da cristandade e matou uma pessoa”. A ênfase na conturbada vida pessoal não se limita ao interesse pela ficha criminal como fato anedótico, e sim, em como ela se manifesta nos quadros,

⁸⁰ a spiritual genius whose profound religious statements touch the hearts of unbelievers as well as believers / he put so much of his troubled personality into his paintings.

⁸¹ like the hero of a modern play, except that he happened to paint quite well

⁸² his vivid realism, his use of contemporary costumes and settings, his rejection of idealization, the immediacy and simplicity of his approach, and the novelty of his use of strong *chiaroscuro*

⁸³ well-known subjects in an utterly new way, simple, immediate, and appealing more directly to the hearts and minds of those to whom his novel technical methods meant nothing

sobretudo naqueles em que há um autorretrato do pintor, e Schama sustenta que “A obra de Caravaggio, mais que a de qualquer outro artista, comumente produz no observador uma reação física” (2010, p. 20) – reação observada desde a época em que o pintor entregava suas telas para quem as havia encomendado até os dias atuais.

“A arte de Caravaggio é feita de escuridão e de luz. Seus quadros apresentam momentos iluminados de experiência humana extrema, e frequentemente agônica”⁸⁴, diz Graham-Dixon (2011, p. 3). Referindo-se especificamente a uma obra do pintor, a *Flagellazione di Cristo*, Waldemar Januszczak diz:

Desde que vocês saibam o que é a dor, desde que saibam o que é um corpo bonito, desde que tenham coração, vocês estão completamente educados para compreender a Flagelação de Caravaggio, de 1607. Eu quero, desesperadamente, acrescentar que essa é uma das maiores pinturas religiosas jamais feitas, mas vou querer dizer isso com frequência na resenha a seguir, então é melhor eu resistir desde o início. A Flagelação de Caravaggio é simplesmente estupenda, psicologicamente explosiva e indizivelmente emocionante (2005, s. p.)⁸⁵.

Ao analisar a relação entre a obra do artista e o contexto histórico, Langdon (1998, p. 1) sustenta que

embora a arte religiosa de Caravaggio às vezes chocasse seus contemporâneos, em seu nível mais profundo ela se harmoniza com a espiritualidade do século XVI. Ela reflete as paixões de um catolicismo restaurado; entretanto, sua escuridão melancólica sugere tanto o terror individual quanto os temores de uma era de crise espiritual e o colapso de uma fé universal.⁸⁶

A fama alcançada durante o período na ativa rapidamente desaparece após a sua morte. Alguns estudiosos de sua obra apontam possíveis motivos para tal declínio; um fator importante, de acordo com Graham-Dixon, além do temperamento explosivo, foi

⁸⁴ Caravaggio’s art is made from darkness and light. His pictures present spotlight moments of extreme and often agonized human experience

⁸⁵ As long as you know what pain is, as long as you know what a beautiful body is, as long as you have a heart, you are fully educated to understand Caravaggio’s Flagellation, from 1607. I desperately want to add that it is one of the greatest religious paintings ever made, but I will want to claim that frequently in the review ahead, so I had better resist from the off. Caravaggio’s Flagellation is merely stupendous, psychologically explosive and unspeakably moving. *Art: Caravaggio*. Disponível em <https://waldemar.tv/2005/02/art-caravaggio/> Site acessado em fev. de 2023.

⁸⁶ although Caravaggio’s religious art sometimes shocked his contemporaries, at its deepest level it is in harmony with sixteenth-century spirituality. It reflects the passions of a restored Catholicism, yet its brooding darkness suggests both individual terror and the fears of an age of spiritual crisis and the collapse of a universal faith

uma profunda mudança na própria igreja católica que, no início, acolhera sua arte com bons olhos:

A Igreja Católica estava se afastando definitivamente da severa piedade da Contrarreforma personificada com tanta força por sua obra. As posturas religiosas entre as quais ele crescera em Milão estavam cada vez mais deixando de ser apreciadas por quem detinha posições de poder. A crença de Carlo Borromeo de que os príncipes da Igreja deveriam se vestir em humildade e modelar suas vidas nas dos próprios discípulos pobres de Cristo estava ficando completamente fora de moda. A pobreza e os pobres deveriam ser controlados, regulados, colocados em seus lugares. Ao mesmo tempo, a ideia de que a arte cristã deveria exaltar a pobreza era considerada cada vez mais excêntrica e desagradável por membros mais elevados da igreja, a começar do papa. Era função da arte louvar a majestade de Deus no céu – e, portanto, banhar a corte papal e as hierarquias superiores da Igreja na glória refletida daquela corte mais elevada, celestial. Assim como a arte de Caravaggio, a arte favorecida por uma igreja triunfalista era voltada para os pobres bem como para os ricos. Mas sua abordagem era muito diferente. Ela não acolhia os pobres e os mansos ou fazia com que eles sentissem que eles, por fim, eram os herdeiros da terra. Ela estava lá para atemorizá-los, assustá-los e assombrá-los, para inculcar-lhes visões de uma força tão poderosa que não se poderia resistir a ela – e deveria, portanto, ser obedecida.⁸⁷

A mudança na postura da Igreja Católica favoreceu o esquecimento de Caravaggio, e as concepções de arte surgidas nos dois séculos seguintes, principalmente o Romantismo, reforçaram esse aspecto ‘inferior’ de suas telas. Nesse intervalo de cerca de 250 anos, o Barroco deixou de ser um movimento artístico apreciado, e somente no início do século XX os críticos de arte voltaram a se interessar por ele.

Na segunda metade do século XX, houve o que se poderia chamar de uma ‘virada’ nos estudos da história da arte com uma reavaliação da figura do pintor e de suas obras. As opiniões dos críticos a partir do ensaio de Longhi apontam para um pintor que extrapolava as convenções de seu tempo e, como poderia dizer Schama, era um “fazedor”. Entretanto, os esforços de Longhi podem explicar a apreciação do artista

⁸⁷ The Catholic Church was moving decisively away from the severe Counter-Reformation piety embodied so powerfully by his work. The religious attitudes that he had grown up with in Milan were falling increasingly out of favour among those in positions of power. Carlo Borromeo’s belief that the princes of the Church should clothe themselves in humility and model their lives on those of Christ’s own poor disciples was falling terminally out of fashion. Poverty and the poor were there to be controlled, regulated, put in their place. In parallel, the idea that Christian art should exalt poverty was regarded as increasingly eccentric and distasteful by senior churchmen, from the pope downwards. It was the function of art to hymn the majesty of God in his heaven – and therefore to bathe the papal court and the upper hierarchies of the Church in the reflected glory of that higher, celestial court. Like the art of Caravaggio, the art favoured by a newly triumphalist Church was aimed at the poor as well as the rich. But its approach was very different. It did not welcome the poor and the meek or make them feel that they, ultimately, were the inheritors of the earth. It was there to awe, daunt and stupefy them, to impress them with visions of a force so powerful it could not be resisted – and must, therefore, be obeyed.

por críticos e estudiosos, mas não por que esse apreço ultrapassou os limites do circunscrito mundo da história da arte.

O redescobrimento de Caravaggio e de sua obra coincide com um período turbulento em nossa história – o pós-guerra, a Guerra Fria e alguns movimentos da contracultura, estes valorizando a transgressão às regras e negando (com maior ou menor veemência) os valores vigentes em uma sociedade mais conservadora como ordem e respeito às instituições. A biografia tumultuada do pintor – o primeiro tema que parece ser mencionado na maior parte das referências ao artista é sua ficha criminal – pode chamar bastante a atenção em uma época como a nossa, em que o comportamento tido como regrado ou virtuoso não é mais um requisito básico para aceitação. Ademais, ele poderia também se encaixar na figura do anti-herói ou do rebelde presente em várias narrativas literárias e/ou cinematográficas a partir da década de 1950.

Após a apreciação apresentada neste capítulo, restam algumas questões: A beleza das telas por si só teria alguma ligação com o acentuado interesse sentido pelo pintor? Ela exerceria em nossos tempos um apelo maior entre os chamados ‘seres humanos comuns’, assim como exercia no período em que o pintor estava na ativa? A representação de seres humanos simples, com pés encardidos e roupas gastas, tão diferente das telas de outros pintores do Barroco, ou do Renascimento, que colocavam a arte sacra em um plano ‘superior’, seria a responsável pela fama contemporânea do artista? Estariam os espectadores de hoje mais ou menos na mesma posição dos contemporâneos do pintor, espantados com os peregrinos humildes ajoelhados aos pés de uma Madonna di Loreto por demais humana?

E esse interesse pelo pintor lombardo de algum modo se refletiria na literatura? E é possível encontrar uma ‘imagem de Itália’ nos livros que têm como tema o roubo de telas caravaggescas? Para tentar responder a essas perguntas, apresentaremos a análise das obras literárias no último capítulo desta tese.

Things as certain as death and taxes can be more firmly believ'd.
Daniel Defoe, *The Political History of the Devil*.

The first murder is familiar to you all. As the inventor of murder, and the father of the art,
Cain must have been a man of first-rate genius.
Thomas de Quincey, *Miscellaneous Essays*

O romance policial é o império do final feliz – onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato.
Ernest Mandel, *Delícias do crime*, p. 80-1

Capítulo III – A narrativa policial, seu ‘nascimento’ e a avaliação crítica

Dentre os poucos trabalhos acadêmicos dedicados à narrativa policial apresentados nos últimos anos no Brasil, a dissertação “Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão (Intertextualidades e leituras em Dick Peter, Belini e Espinosa)”, de Andrea L. Padrão (2002) e a tese “João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores em ponto de bala. O gênero policial em Berenice Detetive e James Bunda, agente secreto”, de Luci Regina Chamlian (2013) se dedicam a uma análise da origem do gênero, nos Estados Unidos do século XIX. Em sua introdução, Chamlian (2013, p. 11), observa que o romance policial teve “nascimento ‘oficial’ em meados do século XIX”, sendo um gênero do qual

segundo Jorge Luis Borges, um astrólogo poderia até fazer o horóscopo já que, algo raro em se tratando de um gênero literário, sabemos o dia, o ano e a hora de seu nascimento. Também lhe conhecemos o pai, aquele norte-americano de testa alta e olhar melancólico que nos conta em seus textos coisas terríveis que muitos de nós talvez nem devêssemos, mas amamos ler (idem).

Stephen Knight (1980, p. 39) afirma que Edgar Allan Poe “foi o primeiro a criar o herói inteligente, infalível e isolado tão importante para a narrativa policial dos últimos cem anos”.⁸⁸ Embora seja indiscutível que ele tenha dado impulso ao gênero com a publicação de seus contos *Assassinatos da Rua Morgue*, *A Carta Roubada* e *O Mistério de Marie Roget*, fica uma pergunta: seria mesmo Poe o único ‘pai’ do romance policial? Atribuindo-lhe a paternidade única, como explicar o surgimento na Inglaterra de uma obra como a de Arthur Conan Doyle? Toda a narrativa policial teria sido inspirada por Allan Poe?

Desde a defesa da tese de Chamlian, novas pesquisas foram feitas e publicadas na Europa e nos Estados Unidos, envolvendo tanto estudos sobre o gênero quanto sua gênese – ou seu nascimento. Esta seção da tese não tem por escopo um estudo detalhado do surgimento do romance policial; contudo, deseja oferecer um breve panorama dos anos que tanto testemunharam as publicações de Poe quanto antecederam o nascimento

⁸⁸ was the first to create the intelligent, infallible, isolated hero so important to crime fiction of the last hundred years

de uma das personagens mais emblemáticas da literatura policial, Sherlock Holmes, em 1887, na Inglaterra.

Para esse embasamento, usaremos como fonte principal o livro de Judith Flanders: *The Invention of Murder. How the Victorians revelled in death and detections and created modern crime* (2014). A escolha dessa única obra se baseia no seguinte argumento: dado ser outro o propósito da tese, consideramos que Flanders proporciona uma visão do ambiente sociocultural em que os detetives surgiram na literatura inglesa, focalizando o interesse do público por tais narrativas, o que pode ajudar a explicar a popularidade desfrutada pelo gênero entre os leitores desde o seu surgimento.

3.1 Breve história do surgimento da literatura policial

Os estudos na área de literatura costumam enfocar os diversos gêneros e suas transformações ao longo dos séculos – épica, poesia, lírica, drama, prosa. Entretanto, as questões referentes à origem de cada gênero são controversas e dificilmente têm uma resposta definitiva. Perdidas na evolução da própria humanidade, elas poderão ser para sempre incompletas, suscitando sempre novos questionamentos e hipóteses por parte das mais diversas correntes teóricas.

Entretanto, há um (sub)gênero que pode ter a sua origem traçada com relativa precisão e segurança: o policial. Um desdobramento do romance, a literatura policial passou por um processo relativamente curto de transformação entre os seus primórdios e a sua consolidação; depois passou por novos desdobramentos mais pontuais, resultando na variedade de subgêneros encontrados atualmente nas livrarias e bibliotecas ao redor do mundo.

Para acompanhar o surgimento e a consolidação da narrativa policial, usaremos como referência o que é considerado o país onde ela foi criada – a Inglaterra. A escolha se deve pelo fato de ter ocorrido nas Ilhas Britânicas, no fim do século XIX, a publicação das primeiras histórias tidas como a base do gênero, protagonizadas por Sherlock Holmes, escritas por Arthur Conan Doyle a partir da década de 1880.⁸⁹

Em *The Invention of Murder* Flanders apresenta a situação social e econômica das Ilhas Britânicas a partir do fim do século XVIII, enfocando as publicações

⁸⁹ Apesar de os contos de Poe antecederem os de Doyle, consideramos estes como os ‘primeiros’ pelo seguinte motivo: Poe produziu somente três contos nitidamente tidos como policiais, dentre os mais de sessenta publicados por ele; o conjunto da obra de Doyle abrange narrativas policiais, terror e fantasia, bem como não-ficção, mas ele é conhecido como criador de obras e de uma personagem até hoje tidas como referências no gênero.

relacionadas aos crimes reais acontecidos naquele período. A autora apresenta um paradoxo: a Inglaterra vivia um momento relativamente tranquilo, com taxa baixa de condenação por homicídios: “Sentenças de morte na área de Londres, incluindo todas as cidadezinhas vizinhas, aconteciam em uma taxa de uma por ano”⁹⁰ (2014, p. 1), mas o crime atraía a atenção das pessoas. Mortes violentas, ainda que raras, dificilmente eram esclarecidas, pois não havia métodos para tal – algumas das bases mais confiáveis para a detecção do crime tendo sido descobertas nas últimas décadas do século XIX ou início do XX, tais como balística, impressões digitais, análises dos efeitos de substâncias tóxicas ou venenosas, por exemplo. Uma vez cometido, o crime era divulgado pela imprensa, sem grande preocupação com o rigor das informações transmitidas.

A precariedade geral – ausência de rigor nas investigações, imprensa não regulamentada que divulgava igualmente fatos, boatos e suposições – ajudava a criar um clima de excitação e de tensão, concomitante com a avidez por novas informações e o desejo de ver o culpado condenado pelo crime. Até meados da década de 1850, crimes eram divulgados logo depois de ocorridos, com a publicação de *broadsides*, “uma folha única, impressa em um lado, vendida nas ruas por meio *penny* ou um *penny*”⁹¹ (2014, p. 2). Essas publicações eram sequenciais, a primeira apresentando o crime, em seguida mais detalhes, as investigações do *coroner*,⁹² o julgamento e, finalmente, o “lamento pesaroso” e a “derradeira confissão”⁹³ (idem). Flanders observa que o lamento e a confissão eram “quase sempre totalmente criados por motivos comerciais”⁹⁴ (ibidem), com grande volume de vendas no dia da execução do culpado – na época, execuções eram públicas e atraíam grandes quantidades de espectadores. *Broadsides* também costumavam ser colocados em janelas de *pubs* para que os clientes pudessem ler enquanto consumiam uma bebida, e nas janelas das lojas, atraindo até mesmo crianças ávidas para conhecer os detalhes do crime.

⁹⁰ Capital convictions in the London area, including all the outlying villages, were running at a rate of one a year. Os dados fornecidos pela autora se referem aos primeiros anos do século XIX. Lembramos que a Inglaterra poderia ser um país bastante ‘tranquilo’ no tocante ao índice de crimes cometidos e convicções, mas a situação social, de modo geral, era precária, com uma grande divisão entre as classes abastadas e as desfavorecidas, e a pobreza afetava a maior parte da população. Para quem desejar uma introdução sobre o assunto, sugerimos BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX. O espetáculo da pobreza*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Informações mais detalhadas podem ser encontradas em Mandel (1988), citado mais adiante neste capítulo.

⁹¹ a single sheet, printed on one side, which was sold on the streets for 1/2d. ou 1d

⁹² An officer of a county, district, or municipality (formerly also of the royal household), originally charged with maintaining the rights of the private property of the crown; in modern times his chief function is to hold inquest on the bodies of those supposed to have died by violence or accident.

⁹³ “sorrowful lamentation” e “last confession”

⁹⁴ almost always entirely fabricated for commercial reasons

Na década de 1860, o público juvenil também era atraído por outro tipo de publicação, os *penny-bloods*, posteriormente chamados *penny-dreadfuls*. Segundo Flanders (2014, p. 58), eles consistiam em

oito (às vezes dezesseis) páginas, com uma única ilustração em preto e branco na metade superior da primeira página. Colunas duplas de texto ocupavam o restante, interrompidas onde quer que a página final terminasse, até no meio de uma frase. As publicações apareciam semanalmente, e poderiam ser compradas à medida que eram lançadas, ou em partes mensais de quatro números encadernados juntos em uma capa colorida. Os *bloods* se desenvolveram a partir dos contos góticos do final do século XVIII. G.A. Sala, em sua juventude um escritor de *bloods*, mais tarde um renomado jornalista, descreveu-os como “um mundo de nobreza sonolenta, de baronetes assassinos, e de damas da nobreza viciadas no estudo de toxicologia, de ciganos e de chefes de bandos armados, homens mascarados e mulheres com armas, de crianças roubadas, bruxas encarquilhadas, apostadores impiedosos, *roués* perniciosos, princesas estrangeiras, padres jesuítas, coveiros, ladrões de cadáveres, lunáticos e fantasmas”⁹⁵.

As personagens dos *penny-dreadfuls* não apenas descendiam das personagens das narrativas góticas, como também correspondiam a certas ideias preconcebidas ou parte do imaginário popular, como membros de uma sociedade que não viviam de acordo com as leis ou tinham profissões consideradas não muito dignas, ou não se enquadravam em padrões de ‘normalidade’ – ciganos, feiticeiras, coveiros, doentes mentais – e que, conseqüentemente, poderiam se envolver em atividades ilícitas ou imorais. As aventuras descritas nesses relatos certamente tinham poder de atração não apenas para a mente infantil, mas também dos adultos, e podem ter auxiliado a estabelecer um público leitor para textos de ficção com um apelo mais popular.

O papel da imprensa escrita não se limitava à publicação e divulgação desses materiais, mas também na apresentação dos crimes para o público em geral, nos jornais considerados mais sérios. Desse modo, escritores de periódicos escreviam relatos sobre o crime, bastante fantasiosos na maior parte dos casos, sem grande preocupação com a veracidade dos fatos. Nesses relatos, delíto, possíveis suspeitos, vítimas e testemunhas

⁹⁵ eight (sometimes sixteen) pages, with a single black-and-white illustration on the top half of the front page. Double columns of text filled the remainder, breaking off wherever the final page finished, even in the middle of a sentence. The numbers appeared weekly, and could be bought as they were issued, or in monthly parts of four numbers bound together in a coloured wrapper. Bloods developed out of late-eighteenth-century gothic tales. G.A. Sala, in his youth a blood-writer, later a renowned journalist, described the bloods as ‘a world of dormant peerages, of murderous baronets, and ladies of title addicted to the study of toxicology, of gipsies and brigand-chiefs, men with masks and women with daggers, of stolen children, withered hags, heartless gamblers, nefarious *roués*, foreign princesses, Jesuit fathers, gravediggers, resurrection-men, lunatics and ghosts’.

eram apresentados sob os mais variados prismas e com diferenças significativas entre cada publicação, como a idade dos envolvidos, profissão, reputação, estado civil e até a causa da morte. Os jornais tinham grande circulação entre a população, propagando assim informações desencontradas e inverídicas sobre o fato e os envolvidos. Quando o crime alcançava grande notoriedade, as histórias eram adaptadas para o teatro, com produções (para a época) elaboradas, e o público que já soubera do caso por meio das notícias dos jornais e dos *penny dreadfuls* ia aos teatros para ver versões – até mesmo musicadas – dos assassinatos cometidos, tendo contato com novas interpretações e possíveis soluções. Jornais publicavam resenhas sobre tais peças, auxiliando na divulgação e reforçando o interesse do público, que poderia assistir até a duas ou três versões diferentes de um mesmo acontecimento.

A atuação da polícia era bastante restrita na maior parte dos casos, sobretudo porque a instituição, assim como a conhecemos hoje, começou a ser organizada apenas a partir do fim do século XVIII.⁹⁶ Até então, a população londrina⁹⁷ vivia em *parishes*⁹⁸, responsáveis por serviços como iluminação de ruas, segurança policial, cuidados dos pobres, coleta de lixo. Portanto, cada *parish* poderia empregar o número de vigilantes que considerasse necessários, e eles não eram subordinados a um poder central, tampouco tinham um treinamento específico para exercer a função, e nem mesmo os limites entre cada *parish* eram precisos, possibilitando que algumas ruas não tivessem atendimento adequado. Em 1792 foi passada a Middlesex Justice Bill, instituindo sete postos de polícia com três magistrados e seis *constables*⁹⁹, e no fim do século o combate ao crime ficava sob a responsabilidade de cinquenta *constables* e oito *Runners*¹⁰⁰, que tinham como sede um prédio na Bow Street. Os *Runners*, contudo, não eram membros da polícia metropolitana, e sim, uma força policial particular dos magistrados da Bow

⁹⁶ Conforme salienta Howard Haycraft (1941, p. 5), civilizações anteriores a esse período não contavam com nada que se aproximasse da ideia atual de polícia, e o combate ao crime ficava sob a responsabilidade dos militares ou de guardas particulares.

⁹⁷ Flanders (2014, p. 13) diz que em 1780 a população londrina alcançava 800.000 habitantes.

⁹⁸ Definição de *parish*: 1. In the United Kingdom, and some of the Colonies, the name of a subdivision of a county: applied to it primarily in its ecclesiastical aspect, but also as an area recognized for various purposes of civil administration and local government. 2. A district, often identical with an original parish, but often having quite different limits, constituted for various purposes of civil government, and thus designated a civil parish: a.2.a primarily, Such an area constituted for the administration of the Poor-law, and sometimes distinguished as a poor-law parish; legally defined by Act 52 & 53 Vict. c. 63 §5 as ‘a place for which a separate poor-rate is or can be made, or for which a separate overseer is or can be appointed’.

⁹⁹ Definição de *constable*: 5.d Now, esp., a police constable, a member of the constabulary or police force, a policeman. Chief Constable: the officer at the head of the police force of a county or equivalent district.

¹⁰⁰ Definição de *runner*: 3.d A police officer.

Street; seu salário era muito baixo e, por isso, eles ofereciam seus serviços a outros postos de polícia e mesmo a membros da população civil, e não pareciam gozar do respeito e da confiança do público em geral (FLANDERS, 2014, pp. 13-21).

Uma vez divulgado o crime, os *constables* ou os *Runners* eram chamados e realizavam uma investigação relativamente perfunctória, observando quem era a vítima, causa aparente da morte (ferimentos óbvios, como cortes por material perfurante, ou possível envenenamento por substância não identificada, enforcamento, sufocamento). Interrogatórios dos envolvidos no assunto eram levados a cabo por *magistrates* ou *coroners*, não em um posto da polícia ou em um edifício especialmente designado para tais atividades, e sim, em locais convenientes como *pubs*¹⁰¹, que pudessem abrigar tanto os encarregados do inquérito quanto as testemunhas, os jornalistas e os curiosos.

A inevitável superficialidade da investigação, dada a falta de recursos da polícia, acabava dando destaque às declarações das possíveis testemunhas, levando a versões contraditórias tanto dos fatos quanto do caráter da vítima. Os jornalistas publicavam relatos cujo conteúdo poderia variar de acordo com o público a que era dirigido. *Broadsides*, dirigidos a pessoas com menor poder aquisitivo e menor educação formal, eram vendidos nas ruas por *patterers*.¹⁰² Um *patterer* mencionado por Flanders (2014, p. 167) afirmou que “As pessoas finas não têm nada que ver com os assassinatos vendidos na Rua; elas têm outros modos de se informar a respeito”¹⁰³, enquanto os compradores de *broadsides* eram atraídos por publicações mais chamativas, com ilustrações coloridas apresentando os principais detalhes do caso, como o crime, o corpo da vítima sendo descoberto, o julgamento e a execução do culpado (*idem*).

No início do século XIX, a execução era um espetáculo público e atraía milhares de pessoas de várias classes sociais. Flanders (2014, p. 53) cita a execução de William Corder, em 1827, após uma investigação amplamente divulgada por meio dos habituais *broadsides*. O jornal *The Times* relatou que às nove horas da manhã do dia da execução, cerca de mil pessoas se aglomeravam ao redor do cadafalso; três horas mais tarde, a

¹⁰¹ Uma descrição de um inquérito é feita com bastantes detalhes em *Bleak House* (1853), de Charles Dickens, que será apresentada em uma seção posterior deste capítulo.

¹⁰² *Patterers* vendiam os *broadsides* nas ruas; o nome deriva do verbo *to patter*, 3.a intr. To talk rapidly, fluently, or glibly, without much regard to sense or matter; to chatter, jabber; to prattle. b. In Pedlars' slang, To talk, to speak; to 'speechify' as a cheapjack does in extolling his wares, or a conjurer while performing his tricks. c. To talk the slang or 'patter' of thieves, beggars, etc.

¹⁰³ Gentlefolks won't have anything to do with murders sold in the Street; they've got other ways of seeing all about it

multidão era estimada em sete mil. Os espectadores não pertenciam somente às classes menos favorecidas, pelo contrário. Na execução de Mannings (1849), a estimativa era de uma multidão de mais de trinta mil espectadores¹⁰⁴, muitos dos quais pagaram a comerciantes donos de negócios no local para terem uma acomodação com melhor vista do cadafalso. Entre os pagantes, o escritor norte-americano Herman Melville, que desembolsou meia-coroa “por um local no telhado de uma casa ao lado” (idem, p. 169)¹⁰⁵ e Charles Dickens, que foi junto com quatro amigos e conseguiu “[um] telhado inteiro [...] pela quantia bastante moderada de Dez Guinéus” (ibidem, p. 170)¹⁰⁶.

No início do século XX, a investigação policial lentamente começou a apresentar uma imagem mais eficiente e profissional. A descoberta das impressões digitais, com base em estudos de Sir William Herschel¹⁰⁷ e de Henry Faulds¹⁰⁸ e levados adiante por Francis Galton, permitia a identificação dos envolvidos em um crime, diminuindo as especulações e a arbitrariedade das investigações criminais. O progresso da ciência pode ter levado a uma maior credibilidade da polícia e a uma sensação de segurança de modo geral; mas o conhecimento de que o criminoso da vida real poderia ser capturado e condenado não alterou o ponto de vista da maior parte das pessoas sobre o assunto. A população britânica continuava a manifestar grande interesse por crimes, agora em sua forma ficcional. É possível que, para muitas pessoas da época, houvesse a sensação de se entregar ao sentimento de excitação provocado pelo contato com o crime na segurança do lar, sob a forma de um livro, com os leitores tendo a certeza de que quaisquer atrocidades com que eles se deparassem fossem produto da imaginação de alguém, e não um dado concreto com o qual tivessem de se preocupar em sua vida cotidiana. Flanders (2014, p. 466) encerra seu livro com a citação a seguir, que resume de modo bastante adequado a postura dos britânicos na virada do século XX. Com as

¹⁰⁴ Flanders (2014, p. 170) observa que as estimativas variam muito entre cada relato das execuções, não apenas as de Mannings. Mesmo nos dias atuais, é praticamente impossível precisar o tamanho do público participante de determinado evento que não tenha ingressos comprados. Entretanto, o ponto a ser destacado é a presença de grandes quantidades de espectadores nos enforcamentos, incluindo mulheres e crianças, indicador do interesse que as pessoas sentiam pelo assunto.

¹⁰⁵ for a stand on the roof of a house adjoining

¹⁰⁶ the whole of [a] roof ... for the extremely moderate sum of Ten Guineas

¹⁰⁷ Credited with being the first European to recognize the value of fingerprints for identification. He recognized that fingerprints were unique and permanent. Herschel documented his own fingerprints over his lifetime to prove permanence. He was also credited with being the first person to use fingerprints in a practical manner. As early as the 1850's, working as a British officer for the Indian Civil Service, he started putting fingerprints on contracts. In: Triplett, Michele, Michele Triplett's Fingerprint Terms. Disponível em <http://fprints.nwlean.net/h.htm>. Acesso em jan. de 2023.

¹⁰⁸ Tribute to fingerprinting pioneer. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/4005589.stm

devidas alterações acarretadas pelos cem anos decorridos desde a primeira publicação de uma história de Sherlock Holmes, sobretudo no tocante à violência nas grandes metrópoles e como ela afeta a vida das pessoas, essas palavras também podem dar uma boa ideia sobre a postura dos leitores contemporâneos das narrativas policiais:

A maior parte das pessoas na Grã-Bretanha nunca tinha tido de se preocupar com assassinatos: no século XIX, ele era extremamente raro; no começo do novo século, portanto, um amor pelo sangue poderia ser saciado em segurança, sem qualquer temor da irrupção de uma feia realidade. Em vez disso, oceanos de sangue poderiam ser alegremente vertidos nos palcos, nas páginas, em canções e em sermões. O assassinato era, finalmente, uma arte.

Uma arte que se expandiria em inúmeros desdobramentos ao longo do século XX, ganhando um prestígio cada vez maior entre a população e merecendo o desprezo inicial da academia, para depois se tornar objeto de estudos. Na próxima seção deste capítulo, veremos como se deu a abordagem acadêmica das narrativas policiais no início do século XX, e a virada pela qual ela passou a partir das últimas décadas do século.

3.1.20 crime na visão de alguns teóricos

Conforme visto na seção anterior, a narrativa policial se desenvolveu ao longo do século XIX na Inglaterra com as publicações de *broadsides* e *penny-dreadfuls* que ofereciam versões mais ou menos fantasiosas de crimes ocorridos nas Ilhas Britânicas. Entretanto, se considerarmos 1841, data em que Poe publicou seu primeiro conto, o “nascimento ‘oficial’” (CHAMLIAN, 2013) do gênero, ou 1887, a publicação da primeira história de Sherlock Holmes (“Um Estudo em Vermelho”), percebemos que estudos críticos substanciais sobre a narrativa policial custaram bastante para aparecer.

Um ponto que pode ter influenciado a apreciação inicial desse (sub)gênero por grande parte da crítica é a motivação subjacente ao crime ocorrido por motivos individuais e as mortes ocorridas durante conflitos armados. A guerra é um estado de exceção, em que os valores de uma determinada sociedade em períodos de paz deixam de vigorar, e grandes números de mortos são vistos como consequência deplorável do conflito. Por outro lado, um assassinato não se enquadra nesse estado de exceção, por ocorrer em períodos de paz, quando, teoricamente, os direitos humanos teriam de ser respeitados sem o menor questionamento. Ademais, os motivos que levam ao crime individual, como ganância, ciúmes, inveja, raiva, são contrários aos valores que supostamente regeriam as sociedades civilizadas. O repúdio de alguns críticos pelas

narrativas policiais decorreria dessa premissa, por tornar motivo de entretenimento obras que apresentam o lado menos nobre dos seres humanos?

Thomas De Quincey (1785-1859) escreveu três ensaios, os quais, provavelmente, são os primeiros textos em língua inglesa que de alguma forma abordam o interesse causado nas pessoas pelo assassinato, embora não se refiram às narrativas policiais, surgidas em momento posterior. Publicados na *Blackwood Magazine*, “a revista mais exuberante, popular e imprevisível da época” (MORRISON, 2006, p. xiii)¹⁰⁹, antes mesmo dos contos policiais de Poe, os textos de De Quincey (“On Murder Considered as One of the Fine Arts” 1827, “Second Paper on Murder Considered as One of the Fine Arts”, 1839, e o fragmento “A New Paper on Murder as a Fine Art”, 1844)¹¹⁰, “inspiraram uma longa série de escritores sobre crime, detecção, estética e violência”¹¹¹ (idem, p. vii), bem como atraem os leitores dos nossos tempos, pois “prognosticam ataques acadêmicos e populares à moralidade convencional, a comercialização extremamente diversificada da violência, e o cansaço do mundo que contempla o espetáculo do assassinato com cinismo e fascínio” (ibidem)¹¹². De Quincey apresenta “On Murder Considered as One of the Fine Arts” como um discurso pronunciado aos membros de um clube (The Society of Connoisseurs in Murder [A Sociedade de Especialistas em Assassinato]), e o orador inicia sua argumentação expondo os motivos pelos quais o assassinato pode ser visto como uma arte, para, em seguida, introduzir algumas apreciações sobre os cometidos na história humana e na literatura. Começando com Caim, De Quincey sustenta que a Grécia Antiga não produziu “um assassinato minimamente meritório” (2006, p. 14)¹¹³ e tampouco Roma fora capaz de aprimorar a arte. Ele destaca vários ‘criminosos’ famosos – figuras históricas, como imperadores romanos e Herodes, o Grande – com um tom que varia da “solenidade impassível ao humor negro” (2006, p. xi)¹¹⁴.

Outro texto que aborda o gosto do público pelo crime é “The Decay of Murder”, escrito por Leslie Stephen e publicado no número 20 da *Cornhill Magazine* em

¹⁰⁹ the most exuberant, popular, and unpredictable magazine of the age

¹¹⁰ “Sobre o Assassinato como uma das Belas-Artes”, “Segundo Ensaio sobre o Assassinato como uma das Belas-Artes” e “Novo Ensaio sobre o Assassinato como uma Bela-Arte”.

¹¹¹ inspired a long line of writers on crime, detection, aesthetics and violence

¹¹² presage academic and popular assaults on conventional morality, the highly diverse commodification of violence, and the world-weariness that regards the spectacle of murder with both cynicism and fascination

¹¹³ murder of the slightest merit

¹¹⁴ Impassioned solemnity to black humour

dezembro de 1869. Proclamando logo no início não ser “um apaixonado pelo crime, tampouco apreciador de romances de sensação” (p. 722)¹¹⁵, e que assassinos são, “em sua maior parte, homens de mau caráter e limitada inteligência” (idem)¹¹⁶, e as vítimas, “via de regra, tão estúpidas, se não tão maldosas, quanto os próprios assassinos” (ibidem)¹¹⁷, Stephen a seguir afirma que

Se todos os romances e peças de teatro centrados em crimes assustadores fossem expurgados de nossa literatura, nós teríamos de fazer uma limpeza surpreendentemente grande. *Hamlet* e *Otelo* e *Rei Lear* teriam de sumir na mesma hora; o grande romance de Richardson seria colocado no *Index* dos críticos; [...] e algumas das melhores obras de autores vivos seriam sumariamente condenadas. [...] Críticos sensatos teriam feito objeção não à introdução do crime na ficção, mas ao falso gosto que fez com que todo o interesse de um livro se voltasse aos meros horrores de sangue e crime e cadeias, em vez da delicadeza de sentimentos ou poder de um *insight* imaginativo¹¹⁸ (1869, p. 722-23).

O argumento mencionado por Stephen – a presença da morte em textos literários tidos como sérios e de bom gosto na literatura britânica – será retomado por alguns dos primeiros críticos do gênero policial no início do século XX. Stephen sustenta que não é a morte que é objetável, e sim, o “falso gosto” que leva o leitor a se deleitar com o tema. Esse ponto de vista, defendido pelos “críticos sensatos”, poderia levar ao seguinte questionamento: a literatura com valor artístico apresenta algo que pode ser apreciado pelos cidadãos sem o bom gosto ser ofendido; portanto, a morte nas peças de Shakespeare (para usar um autor citado por Stephen) é aceitável. A leitura de – digamos – *Hamlet* é uma demonstração de refinamento; por outro lado, as narrativas policiais não seriam artísticas, tampouco apreciáveis, pois nenhum escritor ‘sério’ se dedicaria ao assassinato *per se*. E se Shakespeare deixasse de ser canônico, *Hamlet* seria automaticamente um texto de qualidade inferior?

A questão proposta por Stephen se estende às críticas às artes visuais: quadros cuja temática é a guerra não atendem aos critérios de qualidade artística com a introdução de corpos mutilados e grandes quantidades de sangue, mas isso não implica

¹¹⁵ a murder-fancier, nor a lover of sensation novels

¹¹⁶ for the most part, men of bad character and limited intelligence

¹¹⁷ as a rule, as stupid, if not as wicked as the murderers themselves

¹¹⁸ If all novels and dramas turning upon startling crimes were to be expunged from our literature, we should have to make a surprisingly clean sweep. *Hamlet* and *Othello* and *King Lear* would have to go at once; Richardson’s great novel would be put into the critic’s *Index*; [...] and some of the best works of living writers would be summarily condemned. [...] Sensible critics had objected not to the introduction of crime into fiction, but to the false taste which made the whole interest of a book turn upon mere horrors of blood and crime and the gallows, instead of delicacy of sentiment or power of imaginative insight

que um quadro com a mesma temática, no qual a emoção seja manifestada com “dignidade adequada e um moderado uso de incidentes revoltantes”¹¹⁹ (1869, p. 723) não possa ser apreciado ou valorizado. Cabe aqui a pergunta: o que seriam dignidade e moderação para os críticos? Uma tela digna com ‘moderada’ representação de violência bélica seria admissível, mas a partir do momento em que a moderação deixa de existir a tela passaria a ser automaticamente inadequada?

Stephen também afirma que vinganças e crimes passionais não são possíveis em uma sociedade urbana, em grandes aglomerados e na era contemporânea, tendo sido possíveis no passado, dado o isolamento em que os seres humanos viviam, que possibilitava o desenvolvimento das excentricidades pessoais. O autor também parece indicar a tendência à burocracia na sociedade como um dado que impediria a manifestação da violência do ser humano sob a forma de assassinato:

Se não temos tempo ou energia para dedicar à vingança, perdemos o grande motivo para os assassinatos do tipo heroico, e não mais podemos ter Iagos ou Hamlets. Hamlet agora recorrerá a um detetive e não a um fantasma; e Iago se limitaria a escrever memorandos venenosos para o Conselho de Guerra em Veneza (1869, p. 733)¹²⁰.

Entretanto, a ideia de o ser humano vivendo em grandes metrópoles não estar isolado é, atualmente, contestada, invalidando em parte o argumento de Stephen. Poderíamos também observar que a burocratização dos estados não impediu o aumento da violência, muito pelo contrário. Os modernos Iagos continuam recorrendo ao crime – e, talvez, também dedicando parte de seu tempo à escrita de mensagens maldosas nas redes sociais da atualidade.

Os textos dedicados a uma análise das narrativas policiais propriamente ditas começaram a surgir no início do século XX. O escritor, filósofo e crítico literário G.K. Chesterton (1874 – 1936) é hoje bastante lembrado por sua obra de ficção, sobretudo as histórias do Padre Brown, o padre católico-*cum*-detetive amador, que resolve os mistérios com que se defronta devido a seu grande conhecimento da natureza humana. Ernest Mandel (1988, p. 48) salienta que Chesterton “possui o mérito de haver introduzido a metafísica no romance policial”, e o escritor inglês se destaca por ter sido

¹¹⁹ proper dignity and a sparing use of revolting incident

¹²⁰ If we have not time or energy to spare for vengeance, we lose the great motive for murders of the heroic caste, and can have no more Iagos or Hamlets. Hamlet would now apply to a detective instead of a ghost; and Iago would confine himself to write spiteful dispatches to the War Office at Venice.

um dos grandes defensores do policial como gênero literário. São de sua autoria dois ensaios, *A defence of detective stories* e *A defence of penny dreadfuls*, de certa forma relacionados entre si, pois ambos abordam a literatura considerada ‘vulgar’ ou ‘popular’ tão disseminada na época.

Na defesa dos *penny dreadfuls*, Chesterton apresenta um contraponto entre a forma literária considerada ‘superior’ e a ‘inferior’ pelos críticos e por grande parte da população mais letrada, combatendo a pecha de vulgaridade atribuída às publicações populares. No parágrafo inicial, ele afirma:

A novela juvenil pode ser ignorante em um sentido literário, o que equivale a dizer que um romance moderno é ignorante em um sentido químico, ou no sentido econômico, ou no sentido astronômico; porém, ela não é intrinsecamente vulgar – ela é o centro de um milhão de imaginações flamejantes (s.d, s.p).¹²¹

Chesterton prossegue discutindo a “atual literatura, do tipo mais baixo, para meninos”¹²², apresentando um problema presente até nossos dias – mais de cem anos após a publicação do ensaio – nas discussões teóricas sobre a literatura: a discrepância entre o que as pessoas leem e o que críticos e professores julgam que elas *deveriam* ler, bem como o possível efeito que a leitura possa exercer sobre elas:

Nós começamos, falando de modo geral, com a depreciação irracional dessa leitura de modo geral, e com uma surpresa indignada por os meninos de recados que estão sendo discutidos não lerem “The Egoist” e “The Master Builder”¹²³. É costume, sobretudo entre os magistrados, atribuir metade dos crimes da Metrôpole às novelas baratas. Se um moleque sujo foge com uma maçã, o magistrado, arguto, salienta que o conhecimento que a criança tem do fato de a maçã saciar a fome pode ser remontado a alguma curiosa pesquisa literária. Os próprios meninos, quando arrependidos, frequentemente acusam as novelas com grande amargura, a única coisa que se possa esperar de jovens providos de não pouco senso de humor inato. [...] De qualquer modo, está firmemente fixado na mente da maior parte das pessoas que os meninos das classes mais baixas, ao contrário dos demais membros da comunidade, encontram seus principais motivos para a conduta nos livros impressos¹²⁴ (s/d, s.p).

¹²¹ The boy’s novelette may be ignorant in a literary sense, which is only like saying that a modern novel is ignorant in the chemical sense, or the economic sense, or the astronomical sense; but it is not vulgar intrinsically—it is the actual centre of a million flaming imaginations

¹²² current boys’ literature of the lowest stratum

¹²³ Romance de George Meredith e peça teatral de Henrik Ibsen, respectivamente. O esclarecimento é nosso, não faz parte do texto de Chesterton.

¹²⁴ we begin, generally speaking, by fantastic abuse of this reading as a whole and indignant surprise that the errand-boys under discussion do not read ‘The Egoist’ and ‘The Master Builder’. It is the custom, particularly among magistrates, to attribute half the crimes of the Metropolis to cheap novelettes. If some grimy urchin runs away with an apple, the magistrate shrewdly points out that the child’s knowledge that

A ideia de o que as pessoas *deveriam* ler ecoa a opinião manifestada por Stephen em seu artigo (mencionado acima) sobre o “sentimento de delicadeza” e se encontra na base de grande parte da crítica às narrativas policiais do começo do século XX. Tidas como inferiores aos romances do século XIX e início do XX, as histórias de detetives seriam um tipo de escapismo ou um prazer culposos, ou leitura para as classes iletradas. Entretanto, segundo Chesterton,

Ao tentar chegar ao genuíno motivo psicológico para a popularidade das histórias de detetives, é necessário que nos livremos de inúmeras frases feitas. Não é verdade, por exemplo, que o povo prefere a literatura ruim à boa, e aceite histórias de detetive por elas serem má literatura. [...] Muitos bons livros, felizmente, têm sido populares; muitos livros ruins, algo ainda melhor, têm sido impopulares. Uma boa história de detetive provavelmente seria ainda mais popular que uma ruim. O problema dessa questão é que muitas pessoas não percebem a existência de algo como uma boa história de detetive; para elas, é como falar sobre um bom diabo. [...] deve-se confessar que muitas histórias de detetive estão tão repletas de crimes sensacionais como uma das peças de Shakespeare¹²⁵ (s.d., s.p).

Um dos pontos mais significativos da crítica de Chesterton é ele provavelmente ter sido um dos primeiros estudiosos a perceber a importância do espaço no romance policial, tema bastante discutido por acadêmicos nas últimas décadas. Ao abordar como Londres é retratada em histórias de detetives, Chesterton salienta que a literatura popular, “em meio a um balbúcio de pedantismo e de preciosismo, se recusa a considerar o presente como prosaico, ou o comum como banal”.¹²⁶ A importância do espaço e do tempo presente e da vida do ser humano comum poderia ser um dos motivos que impulsionaram o gênero, levando o leitor a se identificar com personagens, vendo a luta do policial para restaurar a ordem na sociedade como parte de seu cotidiano? Possivelmente, Chesterton havia feito alguma reflexão nesse sentido, pois

apples appease hunger is traceable to some curious literary researches. The boys themselves, when penitent, frequently accuse the novelettes with great bitterness, which is only to be expected from young people possessed of no little native humour. [...] At any rate, it is firmly fixed in the minds of most people that gutter-boys, unlike everybody else in the community, find their principal motives for conduct in printed books

¹²⁵ In attempting to reach the genuine psychological reason for the popularity of detective stories, it is necessary to rid ourselves of many mere phrases. It is not true, for example, that the populace prefer bad literature to good, and accept detective stories because they are bad literature. [...] Many good books have fortunately been popular; many bad books, still more fortunately, have been unpopular. A good detective story would probably be even more popular than a bad one. The trouble in this matter is that many people do not realize that there is such a thing as a good detective story; it is to them like speaking of a good devil. [...] it must be confessed that many detective stories are as full of sensational crime as one of Shakespeare’s plays.

¹²⁶ amid a babble of pedantry and preciousness, declines to regard the present as prosaic or the common as commonplace

compara os policiais a “sentinelas insones que vigiam os postos avançados da sociedade”¹²⁷, e a narrativa policial “tende a nos lembrar de que vivemos em um campo de batalha, lutando contra um mundo caótico; e que os criminosos, filhos do caos, nada são além de traidores dentro de nossos portões”¹²⁸, concluindo que “O romance da força policial é, portanto, todo o romance do ser humano”.¹²⁹

O tom do artigo pode soar um pouco idealista para leitores do início do século XXI, mas Chesterton tocou em um ponto importante ao falar sobre a identificação do leitor com a obra lida. Embora, como sustente Flanders, o crime fosse relativamente raro na Inglaterra vitoriana, quando ele acontecia, seria divulgado com maior alarde o cometido entre as classes menos favorecidas da sociedade; crimes relacionados à pequena nobreza ou aos nobres possivelmente não seriam temas de *broadside* ou adaptados para peças de teatro. Esse tipo de proximidade poderia levar a um maior interesse por parte do público? Ao ler um *broadside* o leitor poderia pensar ‘eu conhecia a vítima’, ou ‘ela morava perto de minha casa’, sentindo maior proximidade com a história? Certamente, uma vida mais simples, com personagens que lutassem para ganhar o pão, estaria mais perto da vivência de quem tivesse pouco acesso à cultura formal do que aos grandes clássicos da Antiguidade greco-romana, talvez com isso favorecendo o interesse geral pela narrativa policial.

O crítico norte-americano Howard Haycraft (1905-1991) foi autor de dois livros voltados para a análise do surgimento do policial e da apreciação crítica do gênero. *Murder for Pleasure* (1941) tem como uma de suas premissas oferecer “um esboço bastante legível e útil do desenvolvimento da narrativa policial, de Edgar Allan Poe ao momento presente” (1941, p. ix)¹³⁰ e “a história e a evolução da ficção policial como uma forma reconhecível” (idem, p. x)¹³¹. Já na introdução Haycraft discute de forma sucinta o que é uma “narrativa policial”, preocupação que parece ter norteado muitos dos estudos publicados na primeira metade do século passado. Um ponto apresentado pelo autor como prova do apreço do público pelo gênero literário é o surgimento das

¹²⁷ unsleeping sentinels who guard the outposts of society

¹²⁸ tends to remind us that we live in an armed camp, making war with a chaotic world, and that the criminals, the children of chaos, are nothing but the traitors within our gates

¹²⁹ The romance of the police force is thus the whole romance of man

¹³⁰ a reasonably readable and useful outline of the main progress of the detective story from Edgar Allan Poe to the present moment

¹³¹ the history and evolution of detective fiction as a recognisable form

“bibliotecas dos ‘raids’”¹³² (ibidem, p. vii) nos refúgios subterrâneos durante o bombardeio de Londres pela Luftwaffe em 1940. Atendendo a pedidos, essas bibliotecas emprestavam romances policiais “e nada mais” (1941, p. vii)¹³³, o que, para Haycraft, já poderia consistir em uma análise por si só. No fim de sua introdução, após explicar o papel desempenhado por suas preferências e antipatias pessoais na elaboração do livro, Haycraft diz ter tentado não ser muito solene na abordagem do tema, e define o romance policial como uma “forma de literatura de entretenimento, não séria e que, não obstante, possui suas próprias regras, seus exemplos bons e ruins e, em seu melhor aspecto, conquistou o direito a uma consideração respeitosa com base em seus próprios méritos” (idem, pp. xi-xii)¹³⁴. Essa afirmação nos mostra uma ideia um tanto paradoxal: o entretenimento (ponto negativo) que, mesmo sendo inferior, mereceria nosso respeito (ponto positivo), criando um nicho para a avaliação de narrativas que não se encaixem no cânone literário.

Na compilação de textos críticos *The Art of the Mystery Story* (1946), Haycraft afirma que a primeira referência encontrada por ele – um texto anônimo publicado no *London Saturday Review* de maio de 1883 – não era nada além de “uma pálida e inútil tentativa, na melhor das circunstâncias” (1946, p. 1)¹³⁵, não contendo nada digno de menção além da observação de que “por um bom tempo, detetives ficcionais e seus feitos têm despertado maior ou menor interesse entre os leitores de romances” (1946, p. 1)¹³⁶. Haycraft não menciona o ensaio de De Quincey citado acima, mas sem dúvida o conhecia. Talvez não o tenha mencionado pelo fato de De Quincey ter escrito antes do surgimento de textos ficcionais na área policial. Contudo, dentre os textos escolhidos por Haycraft para compor seu livro, quatro autores citam De Quincey: E. M. Wrong, Dorothy L. Sayers, H. Douglas Thomson e Philip Van Doren Stern, mostrando que o escritor britânico ocupa um lugar no desenvolvimento da crítica do gênero policial no início do século passado.

¹³² ‘raid’ libraries

¹³³ and nothing else

¹³⁴ frankly non-serious, entertainment form of literature which, nevertheless, possesses its own rules and standards, its good and bad examples, and at its best has won the right to respectful consideration on its own merits

¹³⁵ a pallid and pointless effort at best

¹³⁶ for a long time past, fictitious detectives and their achievements have more or less interested the readers of novels

Haycraft divide seu livro em oito partes, das quais a primeira, por ele chamada “com uma ligeira licença imaginativa” (1946, p. 2)¹³⁷ de *Higher Critics*, contém dez textos, em ordem cronológica, representando as primeiras abordagens críticas sobre a narrativa policial. Dentre os autores, cinco escritores do gênero: G.K. Chesterton¹³⁸, R. Austin Freeman, Willard Huntington Wright, Dorothy L. Sayers, Vincent Starrett (este, praticamente desconhecido no Brasil e em países de língua inglesa). Os textos abrangem quase toda a primeira metade do século XX (1901-1941), incluindo a produção crítica mais recente da época. A segunda parte, “The Rules of the Game”, contém dois ensaios, de S.S. Van Dine e Ronald A. Knox e o juramento do The Detection Club, um clube de escritores de romances policiais fundado em 1930 na Inglaterra.

A seguir, apresentaremos algumas das considerações expostas nos ensaios escolhidos por Haycraft; para efeito de clareza e organização das ideias dividimos a exposição em tópicos que englobam os pontos mais citados pelos teóricos.

3.1.3 Possíveis antecedentes e desenvolvimento da narrativa policial

Allan Poe é sempre citado como o ‘pai’ do romance policial; entretanto, alguns estudiosos no início do século XX apontaram a possibilidade de um percurso mais longo do gênero remontando aos textos antigos, salientando como alguns de seus elementos são encontrados na literatura tida como clássica. E. M. Wrong, por exemplo, cita Heródoto e mesmo dois trechos dos Apócrifos da Bíblia: um é a história de Daniel e Susana, em que as perguntas de Daniel isentam Susana de culpa quando os anciões a acusam de promiscuidade; o outro é a história de Daniel em que ele desmascara os sacerdotes de Bel. De acordo com Wrong, como Daniel resolveu os dois casos que lhe foram propostos, “provavelmente estamos justificados ao considerá-lo como o remoto ancestral de Sherlock Holmes e do Dr. Thorndyke” (1946, p. 19)¹³⁹.

Sayers também situa as origens da narrativa policial em um passado muito distante, apresentando como exemplo a fábula de Esopo da raposa e do leão, em que a raposa se recusa a entrar na cova do leão por só ter observado pegadas de animais entrando, mas não saindo. Para Sayers, esse raciocínio não poderia ter sido desenvolvido com mais clareza pelo próprio Sherlock Holmes. A autora questiona por

¹³⁷ by some slight imaginative license

¹³⁸ O texto dele incluído na coletânea já foi mencionado nas páginas anteriores, “In Defense of Detective Stories”.

¹³⁹ we are probably justified in regarding him as the remote ancestor of Sherlock Holmes and Dr. Thorndyke

que alguns povos Orientais, com seu apreço pela sutileza intelectual não houvessem desenvolvido o gênero policial, e menciona o ensaio de Wrong e a noção proposta por ele de “uma lei de evidências defeituosa ser a culpada, pois detetives não podem florescer até o público ter uma ideia do que constitua uma prova, e enquanto um procedimento criminal corriqueiro seja prisão, tortura, confissão e morte” (1946, p. 74)¹⁴⁰. Ao observar o desenvolvimento do gênero na Grã-Bretanha, ela cita o fato de o código criminal inglês ser favorável à produção de literatura policial e de na França, embora o policial não fosse tão respeitado e nem a força policial tão organizada, haver uma boa produção de histórias do gênero. Contudo, ainda segundo Sayers, “Nos estados do sul da Europa a lei é menos amada e o romance policial menos frequente. Nós podemos, sem grande imprecisão, traçar uma conexão aqui” (idem, p. 75)¹⁴¹.

Sayers afirma que as inovações advindas do progresso – telégrafo, estradas de ferro, fotografia, avanços da ciência e na educação do público – alteraram a vida das pessoas não apenas em seu lado mais concreto ou prático, e como decorrência desse progresso “no lugar do aventureiro e do cavaleiro errante, a imaginação popular saudou o médico, o cientista e o policial como salvadores e protetores” (ibidem, p. 76)¹⁴², neste ponto ecoando a opinião manifestada por Chesterton em seu ensaio. Ademais, ela sugere outras duas influências para o surgimento da narrativa policial no âmbito da própria literatura: as obras de Fenimore Cooper (1789-1851) com suas descrições da perícia dos índios ao examinar galhos de árvores quebrados e pegadas de animais selvagens, e o movimento romântico inglês, pois os escritores, “ainda permeados pelo terror e mistério do movimento romântico [...] aperfeiçoaram um gênero mais diverso e imaginativo, no qual a engenhosidade do problema investigativo se alia aos sombrios terrores do estranho e do sobrenatural” (1946, p. 86)¹⁴³.

Willard Huntington Wright (1946, p. 42-43) também aponta raízes mais antigas para a literatura policial, como as *Mil e Uma Noites*; *King Rhampsinitus and the Robber*, de Heródoto, e a *Gesta Romanorum*, que ele considera ser uma fonte de

¹⁴⁰ a faulty law of evidence was to blame, for detectives cannot flourish until the public has an idea of what constitutes proof, and while a common criminal procedure is arrest, torture, confession and death

¹⁴¹ In the Southern States of Europe the law is less loved and the detective story less frequent. We may not unreasonably trace a connection here.

¹⁴² in place of the adventurer and the knight errant, popular imagination hailed the doctor, the scientist, and the policemen as saviours and protectors

¹⁴³ English writers, still permeated by the terror and mystery of the romantic movement [...] perfected a more varied and imaginative genre, in which the ingenuity of the detective problem allied itself with the sombre terrors of the weird and supernatural

sugestões para os escritores modernos de histórias policiais. Contudo, ele destaca, tais narrativas esparsas não foram unificadas até perto do fim do século XIX, período que marca o início da evolução da literatura policial como gênero literário. Wright considera Poe o pai da literatura policial, e sustenta que, na Inglaterra, Wilkie Collins continuou a tradição de Poe (idem, p. 45) com *The Woman in White* e *The Moonstone*.

3.1.4 Status e leitores da narrativa policial

Em *The Art of the Detective Story* (originalmente publicado em 1924), Freeman começa sua argumentação dizendo que para críticos e literatos a narrativa policial

tende a ser deixada de lado com desprezo como algo fora do âmbito da literatura, ser vista como um tipo de obra produzida por escritores pouco letrados e totalmente incompetentes para o consumo por empregados de escritório, moças que trabalham em fábricas e outras pessoas destituídas de cultura e de gosto literário (1946, p. 7)¹⁴⁴.

Após afirmar que inegavelmente tais obras, bem como histórias de amor e romances históricos, foram produzidas por tais escritores, Freeman diz que uma história de amor é considerada boa ou ruim em comparação com outras obras do mesmo gênero, ao passo que o romance policial só é julgado por suas falhas. Ademais, Freeman (1946, p. 11-12) nega que o público leitor de histórias de detetives seja somente composto por pessoas pouco letradas; pelo contrário, elas são lidas com prazer por homens cultos e instruídos: os leitores seriam teólogos, estudiosos, advogados, talvez médicos e homens da ciência (idem), pessoas interessadas em discussões e em debates dialéticos. Para ele, a crítica ao gênero é feita “não com base no que uma narrativa policial possa e deva ser, mas com base no que ela com grande frequência era no passado, quando escrita sem refinamento e com incompetência” (1946, p. 9)¹⁴⁵.

Wrong menciona o despreço de certos leitores pelo gênero policial, julgando a produção “em parte na escrita deficiente e na péssima lógica de muitas narrativas policiais, e em parte na natureza do tema” (idem, p. 20)¹⁴⁶. Entretanto, ele afirma, a história policial “agora se uniu ao romance realista e às histórias de amor *como uma leitura adequada e conveniente para as noites e as férias*” (ibidem, p. 21, destaque

¹⁴⁴ is apt to be dismissed contemptuously as outside the pale of literature, to be conceived of as a type of work produced by half-educated and wholly incompetent writers for consumption by office boys, factory girl, and other persons devoid of culture and literary taste

¹⁴⁵ not on what the detective story can be and should be, but on what it too frequently was in the past when crudely and incompetently done

¹⁴⁶ partly on the illiteracy and bad logic of many detective stories, partly on the nature of the theme

nosso)¹⁴⁷. Sua análise mostra como um leitor letrado (por ele concebido como público-alvo das histórias de detetives) reagiria às melhores publicações nos primeiros anos. A opinião de Wrong é um pouco inconsistente, pois louva as narrativas policiais e as circunscreve a um âmbito reduzido – entretenimento para os momentos de ócio – e ao mesmo tempo coloca como público leitor *as pessoas mais cultas*. Considerando o momento em que o artigo foi escrito, e o fato de a morte do autor o impedir de acompanhar o desenvolvimento do gênero, é possível supor que a inconsistência em sua opinião mostre a perplexidade de estudiosos tentando compreender o ‘novo fenômeno’ e como ele atingia um público que, supostamente, preferiria outro tipo de literatura – as pessoas cultas. Porém, ainda que inconscientemente, esse raciocínio reforça a falta de valor literário *per se* da narrativa policial, opinião que encontra adeptos nos meios acadêmicos até os dias atuais.

Outro ponto abordado é a diferença entre as diversas manifestações artísticas – incluindo peças de teatro, pintura e música – e como elas devem ser encaradas. Em relação às narrativas ficcionais, Wright as classifica como “romances de puro entretenimento”¹⁴⁸ e as “obras escritas com o propósito de estímulo intelectual e estético” (1946, p. 34)¹⁴⁹; romances policiais pertencem à primeira categoria, e são “produzidos em um espírito de diversão efêmera, e evitam todos os questionamentos mais profundos da arte” (idem)¹⁵⁰. Obras escritas com esse “espírito de diversão efêmera” dificilmente seriam de autoria de grandes escritores, pois estes se dedicariam às obras em prosa, das quais os questionamentos profundos constituiriam o cerne. Contudo, contrariando tal opinião, Freeman apresenta *The Mystery of Edwin Drood*, obra inconclusa de Dickens, como um exemplo da “extrema qualidade ficcional possível em uma história policial escrita pelas mãos de um mestre” (1946, p. 13)¹⁵¹. Dickens certamente sentia atração pela narrativa policial – há elementos dela em *Bleak House*, considerada pelos críticos como uma de suas obras de maturidade – e *Edwin Drood*, interrompido pela morte repentina do autor, deveria ser uma obra do gênero.¹⁵²

¹⁴⁷ has now joined the novel of realism and the tale of passion as fit and proper reading for evenings and holidays

¹⁴⁸ novels of sheer entertainment

¹⁴⁹ Written for purposes of intellectual and æsthetic stimulation

¹⁵⁰ fabricated in a spirit of evanescent diversion, and avoid all the deeper concerns of art

¹⁵¹ superb fictional quality that is possible in a detective story from the hand of a master

¹⁵² Dickens não deixou esquemas ou anotações detalhados para o desenvolvimento da obra, e temos somente as palavras dele e de amigos, familiares, editores e biógrafo sobre o assunto, com base em conversas pessoais ou cartas do escritor. O texto publicado após a sua morte – seis dos doze fascículos

Marjorie Nicolson (1894–1981) inicia seu ensaio “The Professor and the Detective” (1929) indagando por que um gênero tido como tão pouco sério pudesse atrair a atenção de pessoas cultas. As razões para o apreço pelo gênero começam com o que Nicolson denomina de abordagem pseudopsicológica que qualifica o interesse como “fuga” de uma vida monótona entre as paredes de uma universidade norte-americana, e Nicolson concorda que é uma fuga, mas não no sentido imaginado pelo pseudopsicólogo, e sim, uma fuga da narrativa contemporânea, com sua subjetividade excessiva, seu monótono *stream of consciousness*, sua ausência de forma (1946, p. 114). Para ela, o romance policial oferece um retorno à narrativa com um enredo que nos leva a refletir, bem como uma espécie de combate entre a mente do leitor e a do autor, e a variedade de temas: “ciúmes, ódio, cobiça, raiva, lealdade, amizade, afeição paternal” (idem, p. 123)¹⁵³ e não somente o amor entre os sexos.

A opinião de Nicolson é compartilhada, ainda que com outra abordagem, por Freeman. Contrariando muitas das opiniões prevalecentes da época, ele lista algumas das qualidades dos bons livros policiais: “um trabalho muito difícil e extremamente técnico [...] um trabalho de imaginação [...] um trabalho de raciocínio” (ibidem, p. 9)¹⁵⁴.

Seriam essas as características que atrairiam os leitores? Pensando nas colocações de Nicolson e Freeman, temos no romance policial uma narrativa mais próxima do convencional, em que os leitores encontram começo, meio e fim; este fim – salvo poucas exceções, presentes em obras publicadas de modo preponderante a partir da segunda metade do século XX – é fechado, com o culpado sendo apresentado à polícia, e pode trazer uma sensação de conforto com o restabelecimento da ordem.

3.1.5 Regras e características da narrativa policial

Um ponto que parece ter atraído bastante a atenção dos teóricos nos primórdios da crítica do gênero policial é ‘o que é’ uma narrativa policial. Neste momento, as definições em inglês são mais minuciosas que em português, pois vários autores estabelecem diferenças entre *detective story* e *crime story*, ambos englobados em português na denominação mais genérica “romance policial”.

planejados – não nos permite identificar como se desenvolveria a investigação, e muito menos qual seria a solução para o crime. Um dos testemunhos mais conclusivos é o de Charles Dickens Jr., que relatou uma conversa com o pai durante uma caminhada, em que ele pergunta, “Of course, Edwin Drood was murdered?”, ao que Dickens respondeu, “Of course; what else do you suppose?” [Mas é claro, Edwin Drood foi assassinado? / Mas é claro; o que mais você pensa?] (1985, p. xx-xi)

¹⁵³ jealousy, hatred, greed, anger, loyalty, friendship, parental affection

¹⁵⁴ a very difficult and highly technical work [...] a work of imagination [...] a work of ratiocination

Haycraft (1946) chama a segunda parte de seu livro de “The rules of the game” [As regras do jogo] e, talvez de modo um tanto provocativo, relembra que regras existem para ser quebradas, e as resume em dois pontos principais: 1) A narrativa policial tem de jogar limpo e 2) Ela deve ser uma leitura agradável. Adjetivos são subjetivos, sua intensidade ou significado variando de acordo com o falante ou o interlocutor, então a segunda regra pode ser um tanto obscura, pois o conceito de uma “leitura agradável” pode variar muito, não apenas de pessoa para pessoa, mas também segundo a época em que a obra é lida. Não obstante, a existência de milhões de leitores de narrativas policiais nas últimas décadas pressupõe que elas sejam prazerosas e tenham alguma característica que atraia as pessoas, independente do momento de sua publicação, pois as obras de Conan Doyle e Agatha Christie continuam tendo grande número de adeptos, apesar de muitas delas terem sido publicadas há mais de cem anos.

Os autores presentes no livro de Haycraft parecem ter se preocupado bastante com *o que é* um romance policial em suas possíveis manifestações. As opiniões se encontram não apenas na segunda parte do livro, como podemos ver. Wright, por exemplo, estabelece a diferença entre *mystery novel* (em que figuram sociedades secretas, intrigas diplomáticas, forças ocultas, etc) e *detective novel*. Para o teórico, *detective novel* é uma “ramificação muito especializada do último [mystery novel], mas o parentesco é muito mais distante do que o leitor comum imagina” (1946, p. 35)¹⁵⁵. Freeman sustenta que a *detective story* oferece ao leitor uma satisfação intelectual, tendo também como atributos humor, boa caracterização, cenários pitorescos, e *crime story* tem como objetivos o horror e o sensacionalismo (idem, pp. 9-11).

Wrong analisa alguns textos literários e seus detetives, apresentando algumas de suas características. Ele sustenta que Poe definiu “uma das duas linhas em que a narrativa policial se desenvolveu – um detective particular biografado por um amigo sem imaginação” (1946, p. 20)¹⁵⁶. A outra linha, menos rigorosa, foi a predominante na Inglaterra até o surgimento de Sherlock Holmes, e seu principal representante é Wilkie Collins, autor de *The Woman in White* e *The Moonstone* (idem, pp. 20-21), ambos considerados por críticos como parte do cânone literário inglês.

¹⁵⁵ A highly specialized offshoot of the last named [mystery novel]; but the relationship is far more distant than the average reader imagines.

¹⁵⁶ one of the two lines on which the detective story has grown – a private investigator chronicled by an unimaginative friend

Freeman aborda a estrutura da narrativa policial, dividida em quatro pontos principais: 1) descrição do problema; 2) apresentação dos dados para sua solução; 3) a descoberta e 4) provas da solução (ibidem, pp. 11-17)¹⁵⁷, descrevendo minuciosamente cada uma dessas partes.

Escrevendo com seu pseudônimo literário, S.S. Van Dine, Wright estabeleceu as vinte regras para escrever narrativas policiais na *American Magazine* em setembro de 1928, e por algum tempo elas permaneceram, senão imutáveis ou incontestáveis, pelo menos bastante seguidas. Um ponto em que o autor parece insistir é o por ele definido como a ética do escritor em relação aos seus leitores. Estes não poderão ser enganados com subterfúgios; deverão ter as mesmas chances do detetive para descobrir o culpado; o método para descobrir quem cometeu o crime não pode envolver teorias paranormais, bolas de cristal, etc.; o criminoso tem de ter um papel importante na narrativa; o detetive não pode ser o criminoso; narrativas policiais envolvem um assassinato, e não roubo; empregados não podem ser o assassino; organizações criminosas como Máfia ou Camorra não podem tomar parte nas narrativas; os motivos para cometer o crime são sempre pessoais, sem envolver complôs internacionais ou conspirações (1946, pp. 189-193). Porém, já na época da publicação de seu livro, Haycraft observa que algumas regras (3, 7, 16 e 19) precisariam ser flexibilizadas ou bastante alteradas para que fossem aceitas, finalizando com “A narrativa policial evolui!” (idem, p. 189)¹⁵⁸.

Ronald A. Knox (1888 – 1957) era um padre católico, teólogo e escritor de romances policiais. Em 1939, na introdução para o livro *Best Detective Stories*, ele apresentou suas regras para o gênero, justificando-as com a seguinte afirmação: “Uma forma de arte tão especializada necessitará, claramente, de regras especializadas”¹⁵⁹ (s.p.) e resumindo-as em dez mandamentos, alguns dos quais, na época em que Haycraft escreveu seu livro, haviam caído em desuso. Knox definiu algumas características da narrativa policial, afirmando que seu principal interesse é “o desvendar de um mistério; um mistério cujos elementos sejam claramente apresentados para o leitor em uma etapa inicial, e cuja natureza seja tal que suscite curiosidade, uma curiosidade satisfeita no

¹⁵⁷ 1) statement of the problem; 2) production of the data for its solution; 3) the discovery e 4) proof of the solution

¹⁵⁸ The detective story does move!

¹⁵⁹ So highly specialized a form of art will need, clearly, specialized rules.

final”¹⁶⁰ (s.p.). Dentre suas regras constavam a proibição de mais de uma passagem secreta, venenos desconhecidos, o detetive não pode esconder pistas do leitor, irmãos gêmeos não devem comparecer sem introdução prévia. Ele também insistia no jogo limpo, julgando impossível que o escritor ocultasse informações importantes do leitor.

Entre as regras, talvez a mais inusitada seja o juramento dos membros do The Detection Club, fundado pelo escritor Anthony Berkeley em 1928. O clube, cujo primeiro presidente foi G.K. Chesterton (até sua morte em 1936), está ativo até hoje, seu atual presidente é Martin Edwards (2015 –)¹⁶¹. Parte do juramento consistia em:

Você promete que os seus detetives irão investigar muito bem e fielmente os crimes que lhes são apresentados usando os talentos que vocês possam lhes conceder, e não confiando na Revelação Divina, na Intuição Feminina, Linguagem obscura, Truques, Coincidência ou Força Maior, e tampouco lançando mão deles? [...] Você promete observar moderação no uso de Gangues, Conspirações, Raios da Morte, Fantasmas, Hipnotismo, Alçapões, Chineses, Super Criminosos e Lunáticos; e renegar completamente e para sempre Venenos Misteriosos desconhecidos pela Ciência? (1946, p. 98)¹⁶².

Talvez por conta desse juramento haja certo desdém em muitas obras de Agatha Christie (membro do clube) por venenos estranhos. Em *Cartas na Mesa*, o Major Despard responde ao comentário feito pela Sra. Oliver de o curare já ter sido usado dezenas de vezes em romances policiais afirmando que os índios são fiéis aos ensinamentos de seus ancestrais e o continuam usando, acrescentando que novidades no ramo das substâncias indetectáveis para matar parentes velhos e ricos deveriam ser procuradas nos laboratórios modernos (197-, p. 20). Porém, algumas histórias curtas de Agatha Christie apresentam detalhes que poderiam constar do juramento do clube, como bilhetes sobre diamantes pertencentes a templos indianos; tinta secreta; minas de diamantes, e alguns métodos de roubo um tanto inusitados, como o furto do colar de pérolas no Hotel Grand Metropolitan. Tais detalhes podem indicar o ambiente em que as histórias policiais eram escritas, remetendo, de certa forma, aos temas encontrados

¹⁶⁰ the unravelling of a mystery; a mystery whose elements are clearly presented to the reader at an early stage in the proceedings, and whose nature is such as to arouse curiosity, a curiosity which is gratified at the end.

¹⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Detection_Club

¹⁶² Do you promise that your detectives shall well and truly detect the crimes presented to them using those wits which it may please you to bestow upon them and not placing reliance on nor making use of Divine Revelation, Feminine Intuition, Mumbo Jumbo, Jiggery-Pokery, Coincidence, or Act of God? [...] Do you promise to observe a seemly moderation in the use of Gangs, Conspiracies, Death-Rays, Ghosts, Hypnotism, Trap-Doors, Chinamen, Super-Criminals and Lunatics; and utterly and for ever to forswear Mysterious Poisons unknown to Science?

nos *penny-dreadfuls*, pois relatos sobre diamantes valiosos roubados de templos certamente atrairiam a atenção de um grande número de leitores.

3.1.6 Por que as pessoas leem narrativas policiais?

Nicolson, no ensaio já citado, apresenta motivos que se afastam da estrutura da narrativa policial, como os antigos valores hebraicos e gregos e Nêmesis:

Em nossas narrativas policiais, nós sentimos alívio ao retornar para uma ética e uma metafísica mais antigas: uma insistência hebraica na justiça como a medida de todas as coisas – olho por olho, dente por dente; um sentimento grego de inevitabilidade, com o homem como vítima das circunstâncias e do destino, com certeza, mas um destino que lhe foi imposto por seu próprio descuido, sua própria ignorância, ou sua própria escolha; uma insistência calvinista no destino, mas uma crença calvinista também na necessidade de uma atividade rígida e constante da parte do ser humano: por fim, uma insistência científica na inevitável ação de causa e efeito. Pois nunca, no mundo justo da narrativa policial, o assassino não é descoberto; nunca a justiça falha no fim. Não importa quão encantador, quão amável seja o assassino, ou quão justificável a morte, não há como escapar da implacável Nêmesis vingadora ou de nosso detetive moderno, Fúria e Destino em uma só pessoa (1946, p. 124)¹⁶³.

Por sua vez, Sayers se questiona sobre o fascínio exercido por enigmas ou temores imaginários (1946, p. 72) sobre os leitores, apresentando algumas hipóteses para responder à questão: “um tipo de catarse e expiação de seus temores e autoquestionamento” (idem)¹⁶⁴; “sua capacidade irracional de temor e de inquirição exigem mais exercício do que o proporcionado pela rotina diária” (1946, p. 72)¹⁶⁵, e até mesmo “pura perversidade” (idem)¹⁶⁶.

Wright considera que o fascínio das narrativas policiais seja diferente do exercido por outros tipos de narrativas de entretenimento, pois elas se enquadram na categoria das adivinhas e são “um enigma complicado e longo apresentado em forma ficcional” (1946, p. 35)¹⁶⁷ que “criou os seus próprios padrões, estabeleceu as suas

¹⁶³ In our detective stories we find with relief a return to an older ethics and metaphysics: an Hebraic insistence upon justice as the measure of all things—an eye for an eye, and a tooth for a tooth; a Greek feeling of inevitability, for man as the victim of circumstances and fate, to be sure, but a fate brought upon him by his own carelessness, his own ignorance, or his own choice; a Calvinistic insistence, if you will, upon destiny, but a Calvinistic belief also in the need for tense and constant activity on the part of man: last of all, a scientific insistence upon the inevitable operation of cause and effect. For never, in the just world of the detective story, does the murderer go undetected; never does justice fail in the end. No matter how charming, how lovable, the murderer, or how justifiable the killing, there is no escaping the implacable avenging Nemesis or our modern detective, Fury and Fate in one.

¹⁶⁴ A sort of catharsis and purging of his fears and self-questionings

¹⁶⁵ his animal faculties of fear and inquisitiveness demand more exercise than the daily round affords

¹⁶⁶ pure perversity

¹⁶⁷ a complicated and extended puzzle cast in fictional form

próprias regras [...] e criou seus próprios ingredientes, bem como sua própria forma e técnica” (idem, p. 37)¹⁶⁸.

Para o autor, as características importantes da narrativa policial são espaço, personagens e estilo. Para ele, “A ambientação de uma narrativa policial, contudo, é da maior importância” (ibidem, p. 38)¹⁶⁹; entretanto, para ele essa identificação do espaço por parte do leitor faria com que as narrativas policiais fossem “quase sempre mais populares no país em que elas se situam, que em um país estrangeiro, onde as condições, tanto humanas quanto topográficas, são desconhecidas” (1946, p. 38)¹⁷⁰. Quanto às personagens, Wright sustentava que elas não poderiam ser muito vivas, nem muito neutras, devendo apenas “atender aos requisitos de plausibilidade, de modo que as suas ações não pareçam decorrer unicamente de um plano pré-concebido pelo autor” (idem, p. 39)¹⁷¹. O estilo do texto deveria ser “direto, simples, fluido, sem muitos enfeites” (ibidem)¹⁷² com o intuito de produzir “verossimilhança sem enfeites” (1946, p. 39)¹⁷³ e a base para o enredo “simples” (idem, p. 40)¹⁷⁴.

3.1.7 Os detetives

Sayers aborda os vários tipos de investigadores – de Dupin e Sherlock Holmes aos “detetives científicos” e o “Método Moderno do ‘Fair Play’” – fazendo uma análise do desenvolvimento do policial usando como base Poe. Um ponto sugestivo dessa análise é o destaque dado por ela ao fato de haver poucas mulheres detetives. Considerando o momento sociocultural em que as narrativas policiais examinadas por Sayers foram escritas – primeiras décadas do século XX – é lícito supor que essa escassez de mulheres detetives se deva ao fato de a mulher ainda ser vista como um ser mais frágil, tanto física quanto emocionalmente e, por conseguinte, não apta a enfrentar os rigores de uma investigação policial e seus detalhes mais grosseiros e/ou violentos. Ademais, a profissão policial apresentaria um risco a mais ao colocar sua vida em perigo e afastá-la da esfera do lar, ainda vista como a função primordial para a mulher. Essa noção da inadequação feminina para a carreira policial persistiu por muitos anos, e

¹⁶⁸ set up its own standards, drawn up its own rules [...] and created its own ingredients as well as its own form and technique

¹⁶⁹ The setting of a detective story, however, is of cardinal importance

¹⁷⁰ nearly always more popular in the country in which it is laid than in a foreign country where the conditions, both human and topographic, are unfamiliar

¹⁷¹ fulfil the requirements of plausibility, so that their actions will not appear to spring entirely from the author’s preconceived scheme

¹⁷² direct, simple, smooth, unencumbered

¹⁷³ unadorned verisimilitude

¹⁷⁴ commonplace

em 1972 P.D. James publicou *An Unsuitable Job for a Woman*, protagonizado por Cordelia Gray, uma detetive particular. As possíveis acepções do adjetivo *suitable*¹⁷⁵ indicam de modo incontestável que a jovem Srta. Gray, ao assumir uma investigação policial, está ultrapassando convenções estabelecidas por séculos sobre o comportamento feminino. Vale notar como, muitos anos após a publicação do livro de James, o seriado britânico *Prime Suspect* mostra investigadores que se ressentem com o fato de uma mulher, Jane Tennyson, ser colocada na chefia, um indicador de que a resposta para a pergunta de Sayers possa ter desdobramentos ainda vigentes na nossa sociedade, décadas depois de a escritora (que também não criou uma detetive representativa) colocar as suas dúvidas no ensaio.

Um ponto importante abordado por Sayers é a mudança na caracterização da figura do detetive e as mudanças no gênero acarretadas por essa alteração: “Quando o detetive deixa de ser impenetrável e infalível e se torna um homem afetado pelo sentimento de nossas fraquezas, a rígida técnica do gênero obrigatoriamente se expande um pouco” (1946, p. 101)¹⁷⁶. Sayers diz que a narrativa policial tem “uma perfeição Aristotélica de começo, meio e fim” (idem), mas “Ela não alcança, e hipoteticamente jamais pode alcançar, o mais alto nível de perfeição literária” (ibidem, p. 102)¹⁷⁷. A escritora apresenta suas conjecturas quanto ao futuro do gênero policial, descrevendo em “Future Developments: Fashions and Formulæ” o abandono de alguns clichês das primeiras narrativas – a heroína pura, o galã musculoso e não muito inteligente, o cientista malvado – e a apresentação de personagens mais convincentes e humanas.

Ronald Knox, em sua Introdução para *Best Detective Stories* traça uma linha rígida sobre a apresentação dos protagonistas: “Você poderia escrever um romance cujo protagonista fosse um detetive profissional, que não se entendia com a esposa e, por isso, fugiu com a esposa de outrem [...]. Isso não seria um romance policial”¹⁷⁸ (1939, s.p.). Os demais autores dos ensaios seguem um raciocínio semelhante, traçando limites

¹⁷⁵ Definição do adjetivo *suitable*: †2.2 Of persons, actions, qualities, conditions, institutions: Conforming or agreeing in nature, condition, or action; accordant; corresponding; analogous; occas. congenial. Obs. 3.3 That is fitted for, adapted or appropriate to a person's character, condition, needs, etc., a purpose, object, occasion, or the like. Const. to, for.

¹⁷⁶ As the detective ceases to be impenetrable and infallible and becomes a man touched with the feeling of our infirmities, so the rigid technique of the art necessarily expands a little

¹⁷⁷ an Aristotelian perfection of beginning, middle and end” (idem), mas “It does not, and by hypothesis never can, attain the loftiest level of literary achievement

¹⁷⁸ You might write a novel the hero of which was a professional detective, who did not get on with his wife, and therefore ran away with somebody else's in chapter 58, as is the wont of heroes in modern novels. That would not be a detective story.

precisos sobre o que um detetive (não) pode ser, normalmente tendo como parâmetro obras de Poe e Conan Doyle. Essa preocupação, talvez devida à relativa existência curta do gênero, é a característica que mais se perdeu ao longo do século XX se pensarmos no que era um romance policial no início e fim do século. Hercule Poirot e Sherlock Holmes cederam lugar a personagens com características/manias que podem ser encontradas nos seres humanos ditos ‘normais’, como amor à música clássica, o gosto por palavras cruzadas, o bom apetite, entre outras. E talvez para consternação de Knox, caso ele se inteirasse do assunto, os detetives têm vida particular, com esposas, amantes, filhos, manifestações de mau humor, simpatias e antipatias, que os tornam tão reconhecíveis e estimados pelo público como a mania de limpeza e a organização de objetos por ordem de tamanho e os cuidados com os bigodes fizeram de M. Poirot uma das personagens mais amadas pelo público em seus mais de cem anos de vida.

3.1.8 A metade do século XX

Considerando as ideias apresentadas na seção anterior, vemos como os primeiros teóricos dedicados à análise da literatura policial se preocupavam bastante com uma definição para o gênero, as suas regras – o que a narrativa (não) deveria conter, como o detetive (não) poderia se comportar. Essas ideias ainda são discutidas, mas os ensaios incluídos na terceira parte do livro seguem outros rumos, dissecando o surgimento do *hard-boiled*; a criação de uma das histórias mais conhecidas de Dorothy L. Sayers, *Gaudy Night*; a relação entre humor e narrativas policiais; o desenvolvimento das narrativas de espionagem; o surgimento do *thriller* psicológico, mostrando que, aos poucos, as análises se afastam da definição de regras para abordar aspectos bastante particulares da *detective story*, no tocante à estrutura e ao desenvolvimento do enredo.

Sem desmerecer a importância desses ensaios para o desenvolvimento da crítica do gênero policial, nos detemos em somente dois, publicados perto do fim da primeira metade do século: “The Guilty Vicarage”, de W. H. Auden (1907-1973), e “The Simple Art of Murder”, de Raymond Chandler (1888-1959), este incluído no livro de Haycraft.

W. H. Auden, poeta, ensaísta e professor universitário, publicou em 1945 o ensaio “The Guilty Vicarage”¹⁷⁹, mencionando o seu vício em leitura de narrativas

¹⁷⁹ A palavra guilty pode remeter a 1.1 That has offended or been in fault; delinquent, criminal. Now in stronger sense: That has incurred guilt; deserving punishment and moral reprobation; culpable. Often absol., 2. That has committed a particular offence or crime, or is justly chargeable with a particular fault. Const. of. 5. Of actions or conditions: Involving guilt, culpable, criminal. 6. Of the conscience, mind, etc.: Laden with guilt, haunted by the recollection of crime. b. Of feelings, etc.: Prompted by sense of guilt.

policiais, indicando até mesmo os sintomas que identificam tal vício, colocando a leitura dos policiais na categoria de algo inferior que nos causa prazer, porém, não tem um valor *per se*. Auden situa o crime em uma sociedade quase paradisíaca, representando o rompimento dessa característica, usando um léxico que remete bastante ao campo religioso (edênico / semelhante ao Éden, perdão, perda da inocência, estado de graça). Ele estabelece algumas correspondências entre a narrativa policial e a descrição aristotélica da tragédia, afirmando que ambas têm um ponto em comum, “as personagens não são alteradas ao agir ou por suas ações”¹⁸⁰ (1945, p. 407). Ele especifica os cinco elementos que compõem a narrativa policial: 1) Milieu (Humano), uma sociedade fechada e na qual os membros se relacionem, para que todos sejam suspeitos em potencial; essa sociedade também tem de se encontrar em um “estado de graça” (1945, p. 408)¹⁸¹, e o crime desencadeará uma crise. O Milieu (Natural) deve ser um lugar bom, pois “quanto mais edênico que ele seja, maior é a contradição do assassinato”¹⁸² (idem), e o cadáver fica totalmente deslocado. Para Auden, tirar o crime da sala de estar e levá-lo para as ruas (conforme afirmação de Chandler em seu ensaio), é um equívoco, pois saber “quem matou quem” (ibidem) não faz sentido em uma sociedade em que criminosos profissionais existam. 2) Vítima, tem de satisfazer a dois critérios paradoxais, ser um mau-caráter, para que todas as demais personagens sejam suspeitas, e ser uma boa pessoa, para fazer com que todos se sintam culpados. 3) Assassino, definido como o “rebelde que reivindica o direito de ser onipotente”¹⁸³ (1945, p. 409). 4) Suspeitos, pessoas aparentemente inocentes, mas que tenham de ser culpadas de alguma coisa. 5) Detetive, Auden cita somente três como completamente satisfatórios (Sherlock Holmes, Inspetor French e Padre Brown). A função deles é a de restaurar o estado de graça perdido quando o crime foi cometido. Auden diz que narrativas policiais atraem exatamente os leitores mais “imunes” a outros tipos de “literatura escapista”¹⁸⁴ (1945, p. 411), e seus leitores típicos são médicos, clérigos, cientistas, artistas, ou seja, homens bem-sucedidos. Ao falar sobre os leitores, Auden menciona que “se diz que as narrativas policiais são lidas por cidadãos respeitáveis

Existe em *guilty* a possibilidade de interpretação tanto da ideia da culpa (alguém que cometeu um crime) quanto de algo culposo, censurável, como na expressão *guilty pleasure*, mas que não seria passível de uma condenação formal.

¹⁸⁰ the characters are not changed in or by their actions

¹⁸¹ State of grace

¹⁸² the more Eden-like it is, the greater the contradiction of murder

¹⁸³ rebel who claims the right to be omnipotent

¹⁸⁴ daydream literature

cumpridores das leis, com o intuito de satisfazer na fantasia os desejos violentos ou assassinos que eles não ousam colocar em ação, ou se envergonham de fazê-lo”¹⁸⁵ (idem), e nega tal afirmação, sustentando que, ao contrário, o sentimento é o de distanciamento do crime, e uma “fantasia de retornar ao Jardim do Éden, a um estado de inocência em que ele pode reconhecer o amor como amor, e não como a lei”¹⁸⁶ (ibidem, p. 412). Auden ainda parece nortear sua apreciação do gênero por alguns dos critérios usados pelos autores dos ensaios do livro de Haycraft, definindo os ‘itens’ que compõem a narrativa policial, sem dar margens para inovações. O reconhecimento da ‘culpa’ – a falha por gostar desse tipo de narrativa – e o léxico que remete ao religioso não se coadunam com as opiniões manifestadas na primeira parte do livro de Haycraft, mas podemos perceber que o posicionamento de Auden é bastante semelhante ao dos demais escritores, sem fazer uma análise muito profunda do gênero em que é ‘viciado’.

Publicado originalmente no *Atlantic Monthly* em 1944, o ensaio de Chandler aborda o que o escritor chama de “ficção de mistério realista” e faz uma análise um tanto contundente da narrativa policial: é “difícil escrevê-las bem”¹⁸⁷ (1946, p. 223); “bons exemplares do tipo são muito mais raros que bons romances sérios [...] obras de segunda linha [...] são tão duráveis quanto as estátuas nos parques públicos e quase tão enfadonhas” (idem)¹⁸⁸. Após afirmar não ser ele próprio um apreciador das narrativas policiais, Chandler diz: “Em meus momentos menos elevados também escrevo romances policiais” (1946, p. 224)¹⁸⁹ e, com certo sarcasmo, observa que “Nem mesmo Einstein iria muito longe se trezentos artigos sobre física mais avançada devessem ser publicados a cada ano” (idem)¹⁹⁰, apontando para o excesso de publicações do gênero nas primeiras décadas do século XX, o que, com certeza, colocaria no mercado uma produção irregular, com alguns bons exemplares e uma maior quantidade de narrativas desiguais e certa insistência em alguns clichês.

Chandler sustenta que um bom exemplar do gênero exige uma combinação de qualidades não encontráveis em uma mesma mente. Em sua opinião, Conan Doyle

¹⁸⁵ it is sometimes said that detective stories are read by respectable law-abiding citizens in order to gratify in phantasy the violent or murderous wishes they dare not, or are ashamed to, translate into action

¹⁸⁶ phantasy of being restored to the Garden of Eden, to a state of innocence where he may know love as love and not as the law

¹⁸⁷ difficult to write well

¹⁸⁸ good specimens of the art are much rarer than good serious novels [...] rather second-rate itens [...] are as durable as the statues in public parks and just about that dull

¹⁸⁹ In my less stilted moments I too write detective stories

¹⁹⁰ Even Einstein couldn't get very far if three hundred treatises of the higher physics were published every year

cometeu erros que invalidam algumas de suas histórias, mas era um pioneiro. O que incomoda Chandler são os escritores daquela que “Mr. Howard Haycraft (em seu livro *Murder for Pleasure*) chama de a Era de Ouro da narrativa policial” (1946, p. 226)¹⁹¹ e o fato de grande parte da produção do gênero ainda se apegar às fórmulas por eles criadas. Para Chandler, a narrativa policial clássica “nada aprendeu e nada esqueceu” (idem, p. 230)¹⁹², essas histórias não são enigmas intelectuais, tampouco obras de arte, e são “por demais artificiais, e pouco se dão conta daquilo que acontece no mundo” (ibidem, p. 231)¹⁹³. Ao comentar uma observação feita por Sayers em sua introdução ao primeiro *Omnibus of Crime*, de que a narrativa policial jamais poderia alcançar um alto nível de perfeição literária, Chandler diz não saber qual é esse nível, e tampouco Ésquilo e Shakespeare saberiam, sustentando que o autor é de importância fundamental, e obras boas/ruins foram escritas sobre diversos assuntos.

Chandler afirma que escritores como Hammett tiraram o crime da sala de visitas e o colocaram nas ruas, estabelecendo um contraponto entre os autores ingleses que nada sabiam do assunto sobre o qual escreviam e Hammett, que tinha conhecimento pessoal e escrevia para “pessoas com uma atitude dura e agressiva em relação à vida” (1946, pag. 234)¹⁹⁴.

O texto de Chandler aponta alguns dos problemas da narrativa policial em seus primórdios; entretanto, podemos fazer a respeito dele duas considerações. Em primeiro lugar, a postura de um pensador como Mandel (1988, p. 64) ao sustentar que “a ideia de um confronto individual com o crime organizado, à Dom Quixote, tem certa dose de fantasia adolescente no seu conteúdo e nenhuma relação com a realidade social das décadas de 20 ou 30”, se contrapondo ao ponto de vista de Chandler sobre Hammett e outros escritores *hard-boiled* norte-americanos. Em segundo lugar, ele parece desconhecer a obra de Georges Simenon, que começou a publicar seus livros a partir de 1931, e tinha uma abordagem bastante diferente daquela dos escritores da Golden Age, tanto na criação das personagens quanto na apresentação do crime, o modo como ele é cometido, o método para chegar à solução. Ao se dedicar à produção em língua inglesa, Chandler produziu um texto cuja importância é inegável para os estudos do gênero, mas

¹⁹¹ Mr. Howard Haycraft (in his book *Murder for Pleasure*) calls the Golden Age of detective fiction

¹⁹² has learned nothing and forgotten nothing

¹⁹³ too contrived, and too little aware of what goes on in the world

¹⁹⁴ people with a sharp, aggressive attitude to life

poderia ter feito uma análise igualmente significativa dos primórdios de outra vertente importante da narrativa policial.

3.2 A narrativa policial sob a ótica dos grandes pensadores

Após as primeiras décadas de crítica literária produzida por escritores e leitores especializados de narrativas policiais, a segunda metade do século XX testemunhou o surgimento de estudos produzidos por filósofos e pensadores atuantes em áreas diversas como semiótica, filosofia e linguística, trazendo novos olhares sobre a narrativa policial. Estes textos foram também produzidos muitos anos após as coletâneas de Haycraft, em alguns casos incluindo escritores que o crítico norte-americano sequer poderia conhecer na década de 1940. Nomes como Tzvetan Todorov, Ernest Mandel, Siegfried Kracauer e Umberto Eco fizeram observações pertinentes sobre o gênero.

A crítica da narrativa policial sofreu uma reviravolta com a publicação de “Tipologia do Romance Policial” do filósofo e linguista Tzvetan Todorov (1939 – 2017), incluído em seu livro *Poétique de la prose* [As estruturas narrativas] em 1971. Para Todorov, o romance policial se compõe de duas histórias – crime e inquérito – em uma única narrativa; o enfoque se concentraria no inquérito, que o leitor pode acompanhar. Ele parece ver certas limitações no gênero, ao afirmar que não pode haver nele um embelezamento, pois aí o resultado é literatura e não romance policial. Sua análise se aplica a boa parte da narrativa da chamada Golden Age, ou da primeira metade do século XX, mas os desdobramentos do gênero a partir da segunda metade do século XX e início do XXI mostram percursos não contemplados pelo linguista búlgaro. Podemos citar a publicação de *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda (1957); Leonardo Sciascia escreveu diversas narrativas policiais a partir da década de 1960; os dois são escritores tidos como referência na literatura italiana; e a produção pequena em quantidade, mas importante, de Friedrich Dürrenmatt, na Suíça – obras pertencentes à ‘literatura canônica’ de seus respectivos países.

Mandel apresenta uma abordagem bastante distinta da narrativa policial, como se pode ver no título de sua obra, uma abordagem social do romance. A inserção da narrativa policial na sociedade apresenta uma nova perspectiva para analisar sua popularidade ou o fascínio exercido por ela sobre os leitores, deixando de lado a questão do ‘por que as pessoas leem romances policiais?’ ou ‘as regras do romance policial’ para investigar algumas das características mais marcantes do gênero e a sociedade em que ele é produzido. Começando com a constatação de que “milhões de pessoas em

dezenas de países, em todos os continentes, lêem romances policiais [...] E por quê?” (1988, p. 11) e identificando uma necessidade (a leitura de obras do gênero) e se perguntando como elas se modificaram com o passar do tempo, e de que modo se relacionam com “a estrutura geral da sociedade burguesa” (idem), Mandel se propõe a fazer uma análise usando o método dialético clássico, tratando “a história do romance policial como um dado social e não literário” (ibidem, p. 13). Esse enfoque diferente deixa de lado um julgamento puramente de valor (a literatura policial sendo “boa”, “média” ou “ruim”), e sim vendo a leitura do gênero como um fenômeno social, pois todos esses fenômenos são igualmente dignos de estudo.

Mandel sustenta que a narrativa policial “deriva da literatura popular sobre ‘os bons bandidos’” (1988, p. 17), como Robin Hood, mas que nesse processo houve um “salto mortal dialético” (idem), com a transformação do herói bandido do passado em bandido, e do representante da ordem do passado (o vilão dessas histórias) no herói de nossa época. Após analisar detidamente as alterações da sociedade no período anterior ao surgimento das primeiras narrativas policiais, o teórico sustenta que, dado o posicionamento da burguesia em relação à polícia, “o verdadeiro herói do romance policial, portanto, tinha de ser um brilhante investigador oriundo da classe alta e não um esforçado policial” (ibidem, p. 36), considerando essas as origens de Sherlock Holmes, do Dr. Thorndike e de Arsène Lupin, por exemplo. Mandel considera o tema dos primeiros romances policiais o enigma (1988, p. 37) e não o assassinato ou o crime, e “O problema é analítico, e não social ou jurídico” (idem) e diz que

A natureza dos primeiros romances policiais está, portanto, relacionada igualmente às funções da literatura popular e às forças mais profundas que operam sob a superfície da sociedade burguesa. A transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos em “mistérios” que possam ser solucionados, representa uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo (1988, p. 38).

Mandel cita a invenção e difusão da fotografia, permitindo o registro de criminosos e de pistas e sua conservação para consultas futuras, coleta e registro das impressões digitais, desenvolvimento das ferrovias, acarretando uma alteração na percepção das paisagens e no movimento das imagens como alguns dos elementos que influenciaram o desenvolvimento da narrativa policial. Para ele, o romance policial está ligado à maquinaria, já que “é um quebra-cabeças formalizado, um mecanismo que pode ser composto e decomposto, enrolado e desenrolado outra vez como as

engrenagens de um relógio, que nada mais é do que o clássico protótipo da máquina moderna” (idem, p. 41).

No capítulo 3 de seu livro, “Da rua para a sala de visitas”, Mandel faz uma relação não exaustiva dos escritores pertencentes à “idade de ouro do romance policial” (ibidem, p. 47), dizendo que a característica maior desses clássicos, separando-os de seus antecessores e sucessores, “é o caráter extremamente convencional e formalizado das suas tramas. Em grande escala, marca a volta da famosa regra de Aristóteles em relação ao drama: unidade de tempo, lugar e ação” (1988, p. 50). Para o autor, as narrativas dessa época têm algumas regras comuns¹⁹⁵ e “O crime e o desmascaramento são como oferta e procura no mercado: leis abstratas absolutas quase completamente alienadas dos verdadeiros seres humanos e dos conflitos das paixões reais dos homens” (idem, p. 51), o que, para ele, diferencia a narrativa policial da “literatura ‘não-trivial’”: o romance policial se ocupa com a pergunta ‘quem matou?’, ao passo que a literatura não-trivial se preocupa com “a trágica ambiguidade da motivação humana” (ibidem). A verdadeira literatura “reflete a sociedade através do ‘espelho quebrado’ da subjetividade do autor”, e na *Trivialliteratur* essa subjetividade não existe e “a sociedade está ‘refletida’ apenas para servir, com fins comerciais, a algumas prováveis necessidades dos leitores” (1988, p. 51).

Entretanto, Mandel faz uma distinção entre Sherlock Holmes e Dr. Thorndike e Hercule Poirot e Lord Peter Wimsey, sustentando que o desejo de manter a unidade de tempo, lugar e ação levou o romance policial clássico a sair das ruas de Londres e Paris – nas quais, de forma simplificada, era retratada a luta do burguês industrial, do lojista e do banqueiro na civilização burguesa – e entrar na sala de visitas e na casa de campo inglesa, onde uma classe estabilizada, e não uma burguesia conquistadora, dá as cartas e os valores da classe alta são dominantes (1988, p. 52).

Segundo Mandel, a conexão do formalismo da narrativa policial com a “essência da sociedade burguesa” não é intrinsecamente formal, mas enraizada e forte. Esses crimes são “marginais na sociedade”, tornaram-se “obscuros, abstratos e fictícios” (idem, p. 53), ao passo que os criminosos dos romances anteriores a essa era de ouro tinham certa relação com os verdadeiros criminosos. O mistério e a morte não são eliminados pela racionalidade burguesa (ibidem); após a guerra, a literatura policial

¹⁹⁵ Os detalhes podem ser encontrados nas páginas 50-51 do livro.

apresentava para a sociedade um tipo de retorno à vida anterior à guerra, ainda que somente na imaginação (1988, p. 56).

Umberto Eco (1932–2016) semiólogo, filósofo, medievalista e linguista italiano alcançou reconhecimento mundial fora da área acadêmica com a publicação de *Il Nome della Rosa*, obra ficcional que vendeu milhões de exemplares. No “Postille a *Il Nome della Rosa*”, seção ‘Costruire il lettore’, Eco descreve seu “leitor modelo”, desejando que ele fosse um ‘cúmplice’, mas se tornasse sua ‘presa’, “melhor dizendo, presa do texto” (2007, p. 523)¹⁹⁶, e afirma que “Como desejava que fosse tida como agradável a única coisa que nos faz tremer, ou seja, o arrepio metafísico, não me restava senão escolher (entre os modelos de trama) a mais metafísica e filosófica, o romance policial” (idem, p. 524)¹⁹⁷.

Ao falar sobre a “metafísica policial”, Eco afirma que:

Creio que as pessoas gostem dos romances policiais não por neles haver mortos assassinados, tampouco por neles se celebrar o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjectura, no estado puro. [...] No fundo a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? (2007, p. 524)¹⁹⁸.

A ideia de Eco retoma algumas das hipóteses apresentadas no livro de Haycraft sobre o fascínio das narrativas policiais. Contudo, se os autores desses primeiros ensaios pensavam tão somente no apelo intelectual – o enigma a ser desvendado – com o leitor podendo desempenhar o duplo papel de ‘acompanhante’ do detetive e de detetive, Eco acrescenta uma dimensão filosófica à questão e, por assim dizer, aumenta o escopo da narrativa policial. Contudo, cabe um questionamento: a pergunta “de quem é a culpa?”, por si só, representaria um motivo para a leitura constante do gênero policial? O apelo exercido por esse tipo de indagação não transformaria a leitura em algo extremamente repetitivo que, depois de algum tempo, diminuiria o prazer do leitor?

¹⁹⁶ ovvero preda del testo

¹⁹⁷ Siccome volevo che fosse preso come piacevole l’única cosa che ci fa fremere, e cioè il brivido metafisico, non mi restava che scegliere (tra i modelli di trama) quella più metafisica e filosofica, il romanzo poliziesco

¹⁹⁸ Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell’ordina finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. [...] In fondo la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa?

Há que se pensar também no reforço das expectativas vigentes na cultura; seria a continuidade na publicação de romances policiais ligada tão somente ao desejo do leitor, que, por sua vez, aprecia o retorno ao conhecido, proporcionando a garantia de satisfação no final da leitura? Ou eles podem mesmo oferecer algo além do “de quem é a culpa?”, favorecendo outros tipos de reflexão sobre o ser humano e o mundo em que ele vive? Mandel e Eco inserem o romance policial na sociedade, vendo, talvez, o ‘resultado’ de uma situação criada no início do século e que causou perplexidade nos ensaístas incluídos no livro do Haycraft.

3.3 Os escritores contemporâneos e a narrativa policial

Leonardo Sciascia (1921–1989), escritor, ensaísta, dramaturgo, jornalista e crítico de arte italiano, em 1961 publicou *Il giorno della civetta*, marcando não apenas uma nova vertente do romance policial italiano, mas também a entrada de um escritor de prestígio no gênero. Em *Una breve storia del romanzo policesco* (2014), Sciascia apresenta um panorama geral do romance policial europeu e norte-americano, esboçando as principais características de cada detetive/policial. Sciascia considera a leitura de narrativas policiais um passatempo e as personagens pouco mais que tipos; a exceção que ele abre é ao policial criado por Georges Simenon:

Diferente de todos os outros investigadores é o *commissario* Jules Maigret, da polícia judiciária parisiense. Em primeiro lugar, porque não é um detetive particular (mas esta preferência pelo policial profissional talvez seja uma característica comum a muitos escritores franceses de “gialli”: sinal de um relacionamento diferente entre o cidadão e as instituições). Além disso, por ser uma personagem e não um tipo. Uma personagem que teve uma infância, que tem recordações, que se casou, que sente a tristeza de não ter filhos, que fez carreira, que se aposenta. A partir de 1930, ano em que Maigret aparece no romance *Pietr*, o *Letão*, até hoje, nós o vimos ficar cada vez mais vivo, mais humano, mais real. Tão real que, a certo ponto, chegou a se duplicar, a ter uma existência dupla: personagem real e personagem fantástica, como as de Unamuno e de Pirandello...¹⁹⁹ (2014, s.p.)

¹⁹⁹ Diverso di tutti gli altri investigatori è il commissario Jules Maigret, della polizia giudiziaria parigina. In primo luogo, perché non è un poliziotto privato (ma questa preferenza per il poliziotto ufficiale è forse una caratteristica comune a molti scrittori francesi di «gialli»: segno di un diverso rapporto tra il cittadino e le istituzioni). Poi, perché è un personaggio e non un tipo. Un personaggio che ha avuto un’infanzia, che ha dei ricordi, che si è sposato, che ha il cruccio di non aver figli, che ha fatto carriera, che va in pensione. Dal 1930, anno in cui Maigret compare nel romanzo *Pietro il lettone*, ad oggi, l’abbiamo visto diventare sempre più vivo, più umano, più reale. Tanto reale che a un certo punto è arrivato a sdoppiarsi, ad assumere una duplice esistenza: personaggio reale e personaggio fantastico, come quelli di Unamuno e di Pirandello...

Ao discorrer sobre Maigret, Sciascia diz que é hora de falar “dos grandes escritores que, por diversão ou por gosto, escreveram “gialli”²⁰⁰ (idem, s.p.), estabelecendo uma clara distinção entre a literatura de passatempo e a literatura mais séria que recorre ao gênero policial para uma análise da sociedade – como ele próprio fez em algumas de suas obras.

P. D. James (1920-2014) foi uma escritora britânica de romances policiais protagonizados pelo poeta e investigador da New Scotland Yard Adam Dalgliesh. A pedido da Bodleian Library, Oxford, ela publica *Talking about detective fiction* (2009), em que aborda seu próprio método de trabalho e discorre sobre a história do gênero nas Ilhas Britânicas. Segundo James, obras da literatura canônica anterior ao surgimento do policial apresentam aspectos do gênero, como *Bleak House* e *The Mystery of Edwin Drood*, de Charles Dickens; *The Woman in White*, de Wilkie Collins; *Orley Farm* e *Phineas Redux*, de Anthony Trollope, e até mesmo *Emma*, de Jane Austen. A autora passa a seguir ao questionamento: “Então, a respeito de que estamos falando quando usamos as palavras ‘histórias de detetive’, como isso se diferencia tanto do romance convencional e da ficção policial, e como tudo isso começou?”²⁰¹ (2009, p. 7) Ela também menciona as convenções do gênero:

O que podemos esperar é um crime misterioso como centro, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada qual com motivo, meios e oportunidade para o crime; um detetive, ou amador ou profissional, que surge como uma entidade vingadora para resolvê-lo; e, no fim do livro, uma solução, à qual o leitor deveria ser capaz de chegar por meio de dedução lógica das pistas inseridas no romance com uma habilidade enganosa, mas uma lisura essencial²⁰² (idem, p. 9).

Em seguida, ela afirma que essa definição é restritiva e se aplica de modo geral à ficção produzida na chamada Golden Age; e que, apesar desse tipo de ‘camisa de força’, a literatura policial apresenta uma grande variedade de autores e de obras, e muitos escritores consideram as convenções/limitações do gênero libertadoras.

²⁰⁰ dei grandi scrittori che, per divertimento o congenialità, hanno scritto dei «gialli»

²⁰¹ So what exactly are we talking about when we use the words ‘detective story’, how does it differ from both the mainstream novel and crime fiction, and how did it all begin?

²⁰² What we can expect is a central mysterious crime, usually murder; a closed circle of suspects, each with motive, means and opportunity for the crime; a detective, either amateur or professional, who comes in like an avenging deity to solve it; and, by the end of the book, a solution which the reader should be able to arrive at by logical deduction from clues inserted in the novel with deceptive cunning but essential fairness.

Trecho disponível em https://www.google.com.br/books/edition/Talking_About_Detective_Fiction/nMXNEBn9kB4C?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=%22What+we+can+expect+is+a+central+mysterious+crime%22&pg=PA9&printsec=fontcover. Site acessado em fev. de 2023.

P.D. James também oferece suas considerações ao abordar a questão que ainda parece ser preponderante em grande parte dos textos dedicados ao gênero policial – seu reconhecimento como ficção popular:

Portanto, como e quando a narrativa policial passou a ser um gênero aceito de ficção popular? Para isto não há uma resposta fácil ou aceita de modo geral. O próprio romance é um produto relativamente recente da imaginação humana, daí surgindo seu nome.²⁰³ [...] Ele pode atrair somente uma minoria privilegiada até a comunidade alcançar um alto grau de letramento. [...] E romances foram escritos e lidos por décadas antes que leitores, editores, críticos e vendedores de livros pensassem em defini-los em categorias como Mistério, *Thriller*, Ficção Romântica, Fantasia ou Ficção Científica, divisões que são com frequência mais uma questão de conveniência, estratégia de marketing, gosto ou preconceito do que de fatos, e que pode não ser útil para os romances e seus escritores (2009, p. 12)²⁰⁴.

Um detalhe significativo é o fato de ela observar que não apenas as narrativas policiais seguem um padrão, e poderíamos acrescentar que boa parte da ficção publicada no último século se encaixa em algum tipo de ‘padrão’, tendo seu público leitor garantido – e, na maior parte das vezes, sendo deixado de lado pela crítica.

O último escritor abordado nesta seção é o italiano Andrea Camilleri (1925–2019). Diretor e roteirista da RAI, ficou mundialmente conhecido com sua série histórias protagonizadas pelo *Commissario* Montalbano. Apesar de, em alguns pontos, suas obras se aproximarem da estrutura mais clássica do romance policial, Camilleri se situa como um autor do fim do século XX, pois introduz em suas narrativas elementos da realidade social italiana e temas recorrentes no mundo atual e não apenas na Itália, como a questão dos imigrantes clandestinos, tráfico de órgãos humanos, a “Operação Mãos Limpas”. Em mais de uma ocasião ele se manifestou a favor da narrativa policial,

²⁰³ A escritora se refere à palavra ‘novel’, que designa a ficção em prosa conhecida em português como ‘romance’. A definição de ‘novel’, a princípio, estabelecia uma distinção clara entre a ‘nova’ forma de narrativa surgida na Inglaterra com Defoe, Richardson e Fielding, e as anteriores: b.3.b A fictitious prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes), in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity.

²⁰⁴ So how and when did detective fiction become an accepted genre of popular fiction? To this there is no easy or generally accepted answer. The novel itself is a comparatively recent product of the human imagination, hence its name. [...] it can appeal to only a privileged minority until a community achieves a high level of literacy. [...] And novels were being written and read for decades before readers, publishers, critics and booksellers thought of defining them in such categories as Mystery, Thriller, Romantic Fiction, Fantasy or Science Fiction, divisions which are often more a matter of convenience, marketing strategy, taste or prejudice than of fact, and which can be unhelpful to both the novels and their writers. Trecho disponível em <https://www.google.com/search?tbm=bks&q=%22So+how+and+when+did+detective+fiction+become+a+n+accepted+genre+of+popular+fiction%22>. Site acessado em fev. de 2023.

dizendo tê-la escolhido por ser “o instrumento ideal para difundir as ideias e as deixas que, de outro modo, seria mais difícil difundir” (2006, p. 103). Em “Difesa di un colore” (2019), após explicar sucintamente por que a narrativa policial italiana é conhecida como *giallo* [amarelo] (cor da capa das edições da Mondadori na década de 1920) e mencionar alguns escritores italianos publicados nessa coleção, ele cita algumas opiniões (des)favoráveis ao romance policial italiano, as limitações impostas pelo estado fascista: “O assassino não deve ser de modo algum italiano”²⁰⁵ (2019, p. 146), e “o assassino, mesmo se for estrangeiro, não pode fugir de modo algum da justiça”²⁰⁶ (idem, p. 147) e a ideia do próprio Camilleri de que o romance policial “nasce, floresce e se desenvolve [...] nas sociedades livres”²⁰⁷ (ibidem, p. 150). Essa ideia de liberdade estaria relacionada à possibilidade de o escritor de policiais abordar de uma forma que lhe pareça crível e honesta os problemas da sociedade em que vive? Considerando a presença de temas sensíveis nas narrativas camillerianas, podemos considerar que a resposta a essa pergunta seria positiva. Camilleri aponta o renascimento do *giallo* em 1957 com a publicação de *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, e 1961 com a publicação de *Il giorno della civetta*, de Leonardo Sciascia, e define este como um “escritor inovador, original, complexo de romances policiais”²⁰⁸ (2019, p. 152). Para Camilleri, o papel do *giallo* é o de apresentar aos leitores a sociedade em que vivem, e reitera que esse papel não é circunscrito à Itália, é um fenômeno europeu: “para saber hoje qual é a situação socioeconômica da Suécia ou para conhecer os problemas da Espanha, os *gialli* de Henning Mankell e de Manuel Vázquez Montalbán são melhores que um ensaio opinativo escrito para especialistas”²⁰⁹ (2019, p. 154). Ele credita a essa ligação profunda com o espaço narrativo o sucesso de escritores italianos como Lucarelli, Carlotto e Fois, “escritores que não falam de modo atemporal, mas falam desta Itália e dos seus recantos escuros, explorando as formas deliquenciais e violentas que as realidades locais assumiram” (2006, p. 72).²¹⁰

²⁰⁵ L’assassino non deve essere assolutamente italiano

²⁰⁶ l’assassino, anche se straniero, ‘non può sfuggire in alcun modo alla giustizia

²⁰⁷ nasce, fiorisce e si sviluppa [...] nelle società libere

²⁰⁸ innovativo, originale, complesso scrittore di romanzi gialli

²⁰⁹ per sapere oggi quale sia la situazione socio-economica della Svezia ou per conoscere i problemi della Spagna, i gialli de Henning Mankell e di Manuel Vázquez Montalbán servono meglio di un supponente saggio riservato a specialisti

²¹⁰ scrittori che non parlano in maniera atemporale, ma parlano di questa Italia e dei suoi angoli bui, esplorando le forme delinquenziale e violente che hanno assunto le realtà locale

3.4 Elementos da narrativa policial na literatura vitoriana

Nesta seção procuraremos analisar de forma sucinta a diferença entre os romances tidos como ‘precursores dos policiais’ mencionados por alguns dos teóricos e escritores citados nas seções anteriores e as primeiras narrativas policiais.

Apesar do sucesso dos contos de Poe, a publicação das primeiras narrativas longas de algum modo relacionadas ao gênero policial ocorreu na Inglaterra na segunda metade do século XIX. Nesta seção, faremos uma análise breve de algumas delas, com o intuito de verificar de que modo os elementos posteriormente associados ao gênero policial são apresentados para os leitores. A escolha das obras se deve ao seguinte critério: continuidade de publicação e de leitura ao longo dos mais de 150 anos a contar da primeira edição; o fato de elas terem sido citadas em textos teóricos escritos sobre a narrativa policial. Inúmeras outras narrativas – citadas, por exemplo, por Flanders (2014) – não foram lembradas por leitores e críticos pouco tempo após sua publicação, e hoje podem ser tidas como material para pesquisas relacionadas ao desenvolvimento do policial como gênero. As obras analisadas nos próximos parágrafos, por sua vez, fazem parte da história da literatura inglesa e, em grande medida, da mundial também.

Bleak House [A Casa Soturna], de Charles Dickens (1853), talvez seja o primeiro romance da literatura inglesa em que um assassinato e um detetive, Mr. Bucket, façam parte da trama. Segundo Van Dine (1946, p. 44) essa é a “primeira contribuição autêntica da Inglaterra para a ficção policial moderna”²¹¹, embora contenha diversos elementos que não seriam tolerados “em uma narrativa policial rígida”²¹² (idem). Os críticos costumam definir *A Casa Soturna* como uma *condition of England novel*, ou seja, ele aborda a desigualdade social e política entre as classes sociais inglesas, e os pontos em que o romance se afasta de uma “narrativa policial rígida” são facilmente observáveis: a morte não é o motivador da narrativa e ocupa uma pequena parte dela – Tulkinghorn morre no fim do capítulo 48, em um total de 67; não há o relato das investigações do detetive Bucket. Por outro lado, o assassinato de Tulkinghorn apresenta alguns dos elementos posteriormente considerados clássicos nos romances policiais: mais de uma personagem com motivos para matá-lo se encontra nas imediações da cena do crime na hora em que o advogado morre; um suspeito é preso e depois é inocentado; Bucket revela quem é o verdadeiro assassino não para o júri ou um

²¹¹ England’s first authentic contribution to modern detective fiction

²¹² in a strict detective story

superior na polícia, mas para Sir Leicester Dedlock, que oferecera uma recompensa para quem encontrasse o assassino de Tulkinghorn, seu representante legal.²¹³ E mesmo o motivo para cometer o crime não se relaciona diretamente ao tema central da obra – o longo processo na Chancelaria, *Jarndyce vs. Jarndyce*.

Por outro lado, em *A Casa Soturna* Dickens nos mostra o comportamento de parte da população londrina frente às mortes inexplicáveis ou possivelmente ligadas a um crime: a reação dos moradores do local onde Krook vivia e morreu; a taverna aberta para atrair as pessoas; o comércio de comes e bebes; a organização de um evento musical apresentando certa relação com a morte. Acima de tudo, principalmente para os leitores da obra nos nossos tempos, Dickens oferece um retrato muito vívido do trabalho dos jornalistas após a inexplicável morte de Krook:

E então aparece o artista de um jornal ilustrado, com o primeiro plano e as figuras já desenhados para quaisquer acontecimentos, de um naufrágio na costa da Cornualha a uma parada militar em Hyde Park, ou a um encontro em Manchester, e nos próprios aposentos da Sra. Perkins, para sempre memoráveis, ele faz no bloco de madeira um esboço da casa do Sr. Krook, em tamanho real; na verdade, consideravelmente maior, fazendo dela um verdadeiro Templo. Igualmente, tendo a permissão de dar uma olhada lá da porta do aposento fatal, ele retrata esse cômodo como tendo mil e duzentos metros de comprimento, por quase quarenta e seis metros de altura; com o que o beco se sente particularmente encantado (trad. nossa).²¹⁴

Essa descrição corrobora a observação de Flanders a respeito da relação entre a imprensa, a investigação de crimes e o público leitor a partir do fim do século XVIII. *A Casa Soturna* apresenta para os leitores a postura dos jornalistas ligados à divulgação das notícias envolvendo mortes, embelezando e alterando fatos pensando primordialmente em chamar a atenção dos leitores e aumentar o número de exemplares vendidos. Um fato importante relacionado ao trabalho deles era eles serem pagos por linha escrita, o que levava a um excesso de descrições e de adjetivações com o subsequente “embelezamento” da história para vender mais jornais.

²¹³ Esta estratégia é recorrente em narrativas policiais; em alguns romances de Agatha Christie protagonizados pelo detetive particular belga Hercule Poirot, ele aponta o culpado para um grupo pequeno de envolvidos no crime, e apenas depois a polícia aparece para prender o criminoso.

²¹⁴ Then there comes the artist of a picture newspaper, with a foreground and figures ready drawn for anything from a wreck on the Cornish coast to a review in Hyde Park or a meeting in Manchester, and in Mrs. Perkins' own room, memorable evermore, he then and there throws in upon the block Mr. Krook's house, as large as life; in fact, considerably larger, making a very temple of it. Similarly, being permitted to look in at the door of the fatal chamber, he depicts that apartment as three-quarters of a mile long by fifty yards high, at which the court is particularly charmed (1996, p. 491).

O oficial de justiça toma muito cuidado para que dois cavalheiros não muito asseados no tocante a punhos de camisa e de botões (para cuja acomodação ele providenciou uma mesinha especial perto do *Coroner*, na Sala das Noites Harmônicas) possam ver tudo que há para ver. Pois eles são os cronistas públicos de tais inquéritos, pagos por linha escrita; e ele não é imune àquela enfermidade universal humana e espera ler em letras impressas o que “Mooney, o expedito e sagaz oficial de justiça do distrito” disse e fez; e até aspira a ver o nome de Mooney mencionado com tanta familiaridade e de modo tão paternalista como o nome do Carrasco o é, segundo os exemplos mais recentes (trad. nossa, destaques nossos)²¹⁵.

No trecho acima, é importante a menção a “pagos por linha escrita” – em inglês, “by the line”, expressão cuja explicação é dada por Stephen Gills em suas notas explicativas: “triviais notícias de jornal eram pagas a um *penny* por linha impressa. Como era interesse do autor inserir muito material, as reportagens frequentemente eram verborrágicas, da maneira que Dickens parodia”²¹⁶ (1996, p. 925).

O segundo romance é *The Woman in White* [*A Mulher de Branco*] de Wilkie Collins (1859). Nele, o crime não é um assassinato, e uma das personagens, Walter Hartright, narra como procurou ajuda da justiça para resolver o caso envolvendo Laura, Lady Glyde, e soube que não poderia recorrer a advogados por falta de provas para apresentar o caso em uma Corte de Justiça. A partir desse ponto, Hartright age como um detetive amador, procurando descobrir os fatos relacionados à morte de Laura, Lady Glyde, para levar os culpados à justiça. Os críticos classificam *A Mulher de Branco* como *sensation novel*, gênero surgido na Inglaterra a partir da década de 1860 e que teve bastante sucesso comercial, embora atualmente poucos desses romances ainda sejam lidos. Alguns dos elementos das narrativas góticas podem ser encontrados na *sensation novel*, mas tendo como cenário as casas inglesas de famílias bem estabelecidas na sociedade. Essa alteração, aparentemente simples, causou comoção entre os leitores, pois, conforme observou Henry James (1921, p. 110),

Ao Sr. Collins cabe o crédito de ter introduzido na ficção os mais misteriosos dos mistérios, os mistérios que se encontram às nossas portas. Essa inovação deu novo ímpeto à literatura de horror. Ela foi fatal para a autoridade da Sra.

²¹⁵ The beadle is very careful that two gentlemen not very neat about the cuffs and buttons (for whose accommodation he has provided a special little table near the coroner in the Harmonic Meeting Room) should see all that is to be seen. For they are the public chroniclers of such inquiries by the line; and he is not superior to the universal human infirmity, but hopes to read in print what “Mooney, the active and intelligent beadle of the district,” said and did and even aspires to see the name of Mooney as familiarly and patronizingly mentioned as the name of the hangman is, according to the latest examples (1996, p. 160-161, destaques nossos).

²¹⁶ hack newspaper reporting was paid at a penny a printed line. As it was in the interest of the writer to pad out material, reports were often verbose in the manner Dickens parodies

Radcliffe e de seus sempiternos castelos nos Apeninos. O que representam os Apeninos para nós, ou nós para os Apeninos? No lugar dos terrores de “Udolpho”, nós somos regalados com os terrores da alegre casa de campo e das movimentadas residências londrinas. E não resta dúvida de que esses eram muito mais assustadores²¹⁷.

Cumprir notar que alguns dos elementos que caracterizam o romance gótico e a *sensation novel* são também encontrados nos *penny-bloods* e *penny-dreadfuls*, como insanidade, bigamia, crimes, uso de venenos, segredos envolvendo mistérios, muitas vezes familiares. Uma diferença significativa entre essas publicações era o público-alvo:

A partir da década de 1840, histórias de crime tinham sido o principal elemento das publicações baratas populares entre as classes trabalhadoras, gradualmente superando narrativas sobrenaturais, e tendo o charme extra de, com frequência, terem sido baseadas em fatos reais. Os romances de sensação, entretanto, foram publicados no respeitável formato de três volumes, e direcionados à classe média²¹⁸ (HOUSTON, 2003, p. 18).

Algumas características de *A Mulher de Branco* permitem ver nele um protótipo do romance policial investigado por um detetive particular: a investigação ocupa cerca de um terço da narrativa (a parte final), os dois terços anteriores são dedicados a estabelecer para o leitor as circunstâncias e as causas envolvendo o crime; o ‘detetive’ é um professor de desenho que, forçado pelas circunstâncias, decide esclarecer o mistério envolvendo Laura, Lady Glyde; a propriedade no campo (Limmeridge) e a apresentação da solução para um grupo de pessoas envolvidas no caso, mas não para a polícia. Além do mais, desde o início da narrativa fica claro que recorrer à polícia é impossível; as palavras do advogado Kyrle, quando Hartright o consulta sobre a possibilidade de agir dentro da lei, são muito claras: “Mas, o senhor veio até mim para ter uma opinião legal. Como advogado, e apenas como advogado, é meu dever dizer-lhe, Sr. Hartright, que o senhor não tem a sombra de um caso” (2021, p. 587). Outro ponto a ser considerado é que em *A Mulher de Branco* pode-se dizer que há uma apologia à ação individual, e não

²¹⁷ To Mr. Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are a tour own doors. This innovation gave a new impetus to the literature of horrors. It was fatal to the authority of Mrs. Radcliffe and her everlasting castle in the Apennines. What are the Apennines to us, or we to the Apennines? Instead of the terrors of “Udolpho”, we were treated to the terrors of the cheerful country-house and the busy London lodgings. And there in no doubt that these were infinitely the more terrible

²¹⁸ From the 1840s onwards, crime novels had been a staple of the penny papers popular with the working class, gradually supplanting tales of the supernatural, and having the added appeal of often having been based on real events. Sensation novels, however, were published in the respectable three-volume format and marketed to the middle class.

a demonstração da força da justiça ou da polícia, pois Walter Hartright, no fim da narrativa, observa:

Enquanto as colinas de Cumberland desapareciam à distância, pensei nas primeiras circunstâncias desencorajadoras sob as quais a longa batalha que agora era coisa do passado havia sido travada. Era estranho olhar em retrospectiva e ver, agora, que a pobreza que nos havia negado toda a esperança de ajuda, havia sido o instrumento indireto de nosso sucesso, forçando-me a agir por conta própria. Se nós fôssemos ricos o suficiente para obter auxílio legal, qual teria sido o resultado? O ganho (segundo demonstrara o próprio Sr. Kyrle) teria sido mais que duvidoso; a perda – julgando pelo teste dos acontecimentos, conforme haviam ocorrido – certa. A Lei nunca teria me proporcionado a minha conversa com a Sra. Catherick. A Lei nunca teria transformado Pesca no meio de arrancar uma confissão do Conde (2021, p. 818).

Se considerada como apologia da ação individual, essa observação de certo modo invalida a apresentação de *A Mulher de Branco* como uma narrativa policial clássica, pois todos os recursos empregados por Hartright para desvendar o crime não envolvem a polícia – esta sequer é informada que um crime poderia ter ocorrido. Além do mais, a natureza do crime cometido e o tipo de confissão obtida por Hartright impediriam qualquer tentativa no sentido de recorrer à polícia para julgar os culpados, e estes recebem o castigo por suas ações igualmente por meios individuais. É possível dizer que, assim como o crime foi cometido no âmbito doméstico, sem que muitas pessoas ficassem dele sabendo, a solução é igualmente doméstica e apresentada somente para os interessados no assunto. Outra diferença significativa entre a obra de Collins e as narrativas policiais tradicionais se encontra em sua estrutura: cada novo capítulo introduz um mistério, apresentado de forma muito mais clara do que as pistas dos romances policiais, aumentando com isso a tensão do leitor. Se vários críticos – desde os primórdios dos estudos sobre o romance policial – apontaram o desvendar de um enigma, o esforço intelectual, como um fator de atração para os leitores, na leitura de Collins o apelo maior é feito às sensações: *o que e como aconteceu*, e não o *whodunit*.

Collins foi responsável principalmente por introduzir na mentalidade do leitor britânico a ideia do ‘perigo doméstico’ e dos mistérios que se encontram às nossas portas, abordada em tantas obras posteriores da primeira metade do século XX, como nos romances de Agatha Christie, nos quais pessoas da família ou personalidades políticas de reputação aparentemente intocada se revelavam criminosos empedernidos. O distanciamento da cena do crime dos grandes centros urbanos é outro fator

encontrado nas narrativas policiais da primeira metade do século XX: tanto Limmeridge quanto Blackwater Park são propriedades localizadas no interior da Inglaterra, em um período em que viagens de trem ainda representavam certa novidade, fora do alcance de boa parte da população. A condição social das personagens principais também serviria como um empecilho para relacionamentos mais abrangentes, pois os Fairlie, donos de Limmeridge, somente teriam amizade com outros proprietários de terras, cujas casas não se localizavam nas vizinhanças, e manteriam um contato formal com os arrendatários de suas terras e os pequenos proprietários locais. Em Blackwater, Sir Percival Glyde, um baronete, teria um relacionamento igualmente distante com seus vizinhos, recebendo amigos em ocasiões previamente definidas. Os vilarejos de Christie, com suas casinhas habitadas por senhoras solteiras e oficiais do exército reformados de certa forma refletem essa situação, permitindo que o ‘perigo doméstico’ possa agir sem temer a ação imediata da polícia.

Por último, temos *The Moonstone* [A Pedra da Lua], também de Wilkie Collins (1868), “um dos mais famosos romances policiais de todos os tempos” (MANDEL, 1988, p. 42). Assim como em *A Mulher de Branco*, o crime não é um assassinato, e sim um roubo. Porém, ao contrário de seu antecessor, em *A Pedra da Lua* surge um detetive da polícia londrina, Sargento Cuff, ainda que não seja ele o responsável por desvendar o roubo do lendário diamante. O detetive particular é Franklin Blake, também acusado de ser o criminoso (tema bastante recorrente na narrativa policial da segunda metade do século XX, sobretudo em seriados televisivos). Mais que em *A Mulher de Branco*, em *A Pedra da Lua* encontramos características primordiais das narrativas policiais: o crime na propriedade do interior (neste caso, bem distante de Londres, no condado de York); mais de um suspeito, pistas falsas, a questão da “pessoa menos suspeita de cometer o crime” e a reconstrução do crime. Em *A Pedra da Lua* a reconstrução do crime não é feita para a polícia, e sim, para os envolvidos no caso, repetindo o procedimento de *A Casa Soturna* e *A Mulher de Branco*. Ademais, o Sargento Cuff também é um detetive que tem uma ‘mania’, característica muito marcante dos detetives (profissionais e amadores) do século XX: ele deseja cultivar rosas. Esse passatempo (coincidência ou não?) será citado em alguns dos livros da Agatha Christie como o hobby dos policiais aposentados; o próprio Poirot vai cultivar abóboras – tentando aprimorar o *bouquet* delas – em sua aposentadoria prematura, e é visto cuidando da horta no começo de *O Assassinato de Roger Ackroyd*.

A Pedra da Lua mereceu o seguinte elogio de Sayers (1946, p. 89):

Levando tudo em consideração, *A Pedra da Lua* é provavelmente a melhor narrativa policial já escrita. Comparada ao seu grande vasto tema, à sua completude e à solidez de sua caracterização, ficção moderna de mistério tem um ar fraco e mecânico. Nada concebido pelo ser humano é perfeito, mas *A Pedra da Lua* chega tão próximo da perfeição quanto qualquer obra de seu gênero pode ser²¹⁹.

Crimes/criminosos famosos também eram mencionados em obras literárias. Entre outros exemplos, em *A Mulher de Branco*, Marian Halcombe, ao discutir em seu diário a relação entre gordura corporal e bom humor, escreve: “Eu perguntei se Henrique VIII era uma personalidade amável? Se o Papa Alexandre VI era um bom homem? Se o Sr. Assassino e a Sra. Assassina Manning não eram ambos pessoas excessivamente corpulentas?” (2021, p. 297)²²⁰. Bertie Wooster, personagem criada por P.G. Wodehouse, menciona Eugene Aram em duas obras diferentes: ““Um probleminha na noite passada com os agentes da Lei, Jeeves’ eu disse. ‘Bem na linha do Eugene-Aram-andou-com-correntes-em-seus-pulsos’”²²¹ (2009, p. 55); no conto *Jeeves Takes Charge*, após roubar o manuscrito das memórias de seu tio, Bertie recorda um de seus muitos percalços na infância:

Os camaradas que entendem tudo desse assunto – detetives, e assim por diante – vão lhe dizer que a coisa mais difícil do mundo é se livrar do corpo. Eu me lembro, quando criança, de ter de aprender de cor um poema sobre um cara chamado Eugene Aram [...] Mas eu lembro que o pobre desgraçado passou grande parte de seu tempo útil jogando o corpo em lagos e o enterrando, e por aí vai, e o corpo aparecia na frente dele de novo. Mais ou menos uma hora depois de ter enfiado o pacote na gaveta eu me dei conta de que havia me colocado na mesma situação²²² (s. d., p. 14).

²¹⁹ Taking everything into consideration, *The Moonstone* is probably the very finest detective story ever written. By comparison with its wide scope, its dove-tailed completeness and soundness of its characterisation, modern mystery fiction looks thin and mechanical. Nothing human is perfect, but *The Moonstone* comes about as near perfection as anything of its kind can be.

²²⁰ Maria e Frederick Manning foram condenados pelo assassinato de Patrick O’Connor em 1849, em um julgamento que atraiu a atenção de toda a Inglaterra e ainda era bastante lembrado no período em que Collins publicou seu romance (1859).

²²¹ ‘A little trouble last night with the minions of the Law, Jeeves,’ I said. ‘Quite a bit of that Eugene-Aram-walked-between-with-gyves-upon-his-wrists stuff’

²²² Fellows who know all about that sort of thing – detectives, and so on – will tell you that the most difficult thing in the world is to get rid of the body. I remember, as a kid, having to learn by heart a poem about a bird by the name of Eugene Aram [...] But I recollect that the poor blighter spent much of his valuable time dumping the corpse into ponds and burying it, and what not, only to have it pop out at him again. It was about an hour after I had shoved the parcel into the drawer when I realised that I had let myself in for just the same sort of thing.

Podemos observar, portanto, com a breve análise das obras discutidas nesta seção, que o crime era uma presença palpável na literatura da segunda metade do século XIX, adquirindo um caráter um pouco menos explícito em sua descrição nas publicações dirigidas à classe média (como as obras de Collins), ou francamente baseado em detalhes mais sensacionalistas e cruentos em publicações populares como os *penny-dreadfuls* e *broadsides*. De uma forma ou outra, estava sendo preparado o caminho para futuras criações como Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Nero Wolfe, *Commissaire Maigret*, os quais consolidaram o caminho para uma maior expansão do gênero policial a partir da segunda metade do século XX.

3.5 Algumas considerações para finalizar o capítulo

Para Flanders, Doyle inaugurou o gênero policial na Inglaterra, e por isso os romances mencionados na seção anterior têm somente características do gênero. Pode-se dizer que na obra de Doyle o foco é o detetive, Sherlock Holmes, e os crimes ‘existem’ para ele demonstrar sua prodigiosa capacidade de resolvê-los. Ademais, conforme observa Knight (1980, p. 67), “Nenhuma personagem literária atrai mais a imaginação pública que Sherlock Holmes. O nome é um sinônimo de detetive”.²²³

Outro nome igualmente associado à figura do detetive particular é M. Hercule Poirot, criado por Agatha Christie em 1916 em *O misterioso caso de Styles*. Knight (idem, p. 107) aponta que o sucesso de Christie se deve a três fatores:

Como mulher, ela não sentia interesse pelo ativo narcisismo masculino típico de boa parte da ficção policial; tendo como origem a classe média alta, ela acreditava sinceramente nos valores da burguesia inglesa proprietária de terras e os recriava; praticamente não tendo educação formal, ela não oferecia nada mais difícil que a observação atenta e o pensamento organizado como os métodos pelos quais o crime era descoberto e a desordem contida.²²⁴

Entretanto, passados mais de trinta anos da publicação de Knight, e quase cinquenta da morte de Christie (1976), verificamos que o sucesso de Hercule Poirot (ou das obras da autora em geral) não é restrito aos fatores mencionados por Knight: os valores da *burguesia* inglesa do início do século XX não são mais predominantes na

²²³ No literary figure has a stronger hold on the public imagination than Sherlock Holmes. The name is a synonym for a detective

²²⁴ As a woman she had no interest in the active male narcissism common to much crime fiction; being of upper-middle-class background she firmly believed and recreated the values of the English property owning bourgeoisie; having almost no formal education she offered nothing more difficult than sharp observation and orderly thought as the systems by which crime was detected and disorder contained.

sociedade, tampouco são compartilhados por leitores ao redor do mundo. Mas o terceiro ponto pode ser responsável por grande parte do sucesso da escritora, pois a estrutura de suas narrativas colocava o leitor em uma posição que lhe permitia, por meio do raciocínio, solucionar o crime juntamente com o detetive. E, caso o leitor não conseguisse, a explicação – principalmente no caso das histórias de Poirot – não recorria a grandes conhecimentos especializados (como química ou medicina), mostrava como o detetive havia raciocinado, apontando para uma inteligência mais prática, e não teórica.

Outra característica importante nessas obras da primeira metade do século XX é a relativa pequena importância do *background* na narrativa. Questões importantes da sociedade inglesa são mencionadas na obra de Agatha Christie, mas não discutidas em maiores detalhes. Mesmo um evento de importância indiscutível como a Segunda Guerra Mundial aparece de forma concisa, embora em algumas narrativas sejam mencionadas consequências da guerra, como a destruição de arquivos e de documentos, permitindo que as pessoas assumam uma nova identidade com relativa facilidade.

Os primeiros textos teóricos sobre a narrativa policial tinham como característica básica uma quase perplexidade frente ao fato incontestável da sua popularidade. As abordagens mais prescritivas – diferenças entre *detective story* e *crime story*, como se deve portar um detetive, quais devem ser as regras da narrativa policial – mostraram, em grande parte, perder a validade à medida que o tempo foi passando. As perguntas propostas por Sayers sobre o futuro do gênero policial, “O que acontece em seguida? Para onde se dirige o romance policial? Ele tem futuro? Ou o atual *boom* testemunhará o seu fim?”²²⁵ (1946, p. 106) poderiam ser respondidas com uma relação não exaustiva dos diversos subgêneros: *Scandinavian noir*; os livros de Tony Hillerman protagonizados por um detetive Native-American; a série da escritora Lindsay Davis sobre os crimes ocorridos na Roma antiga; ou o monge-beneditino-detetive na Inglaterra medieval, de Ellis Peters; *hard-boiled detectives* norte-americanos; a bem sucedida carreira de Georges Simenon; o surgimento constante de novos autores e milhões de cópias vendidas de livros, desde os mais ‘clássicos’ como Conan Doyle e Agatha Christie até autores contemporâneos como o sueco Stieg Larsson; os italianos Antonio Manzini e Carlo Lucarelli; o espanhol Montalbán; o grego Petros Markáris; o inglês Colin Dexter; as diversas e bem sucedidas adaptações para cinema e televisão, como a

²²⁵ “What next? Where is the detective-story going? Has it a future? Or will the present boom see a end of it?”

série do Commissaire Maigret protagonizada por Bruno Cremer, a série Poirot de Agatha Christie, protagonizada por David Suchet; a série do *Commissario* Montalbano protagonizada por Luca Zingarelli, entre tantas outras.

Ao tentar responder as perguntas de Sayers, retomamos a opinião de Wright sobre a importância do espaço, citando as narrativas policiais situadas na Roma Antiga, na Idade Média, na Inglaterra Vitoriana, na Rússia tsarista, nas quais o ambiente em que elas se situam são versões ficcionais de locais e momentos da nossa história. Nelas, a própria presença de um detetive é inverossímil, pois este, conforme observado na seção sobre o desenvolvimento da narrativa policial, só surgiu no século XIX, e o conceito de crime, exposto de modo sucinto na Introdução, passou por uma grande transformação a partir do século XVIII. Temos também as narrativas concebidas em espaços reais relativamente restritos, como as protagonizadas por detetives Native-American, que atraem leitores não pertencentes à comunidade; o *Scandinavian noir* e os romances de Andrea Camilleri situados na Sicília têm fãs ao redor do mundo, muitos dos quais jamais estiveram nesses locais.

As personagens relativamente ‘quadradas’, como Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Miss Marple, caracterizadas por muitas manias e sem uma vida pessoal cederam espaço para personagens mais redondas. A vida particular dos detetives é desenvolvida ao longo da série de livros publicados e, contrariando as opiniões dos primeiros críticos, tais detalhes fazem sucesso entre os leitores. Camilleri contou em uma entrevista ter recebido cartas de leitores pedindo-lhe que Montalbano não se casasse com a namorada, Livia, por ela ser “genovesa! Uma estrangeira!”²²⁶ (2006, p. 89). Desdobramentos sequer cogitados pelos primeiros teóricos, como fã-clubes de escritores de romances policiais, adaptações cinematográficas e televisivas, congressos dedicados a escritores, turismo ligado a romances policiais, demonstram que o interesse do público cresce com o decorrer do tempo e garantiriam para Miss Sayers – caso ela pudesse testemunhar tais fenômenos – que o gênero não deixou de se transformar desde que ela escreveu seu prefácio, em 1929.

²²⁶ genovese! Una straniera!

“That’s the wonderful thing about stealing masterpieces. It’s really not at all that difficult.”
Daniel Silva, *The Heist*, p. 111

Del resto, i morti amazzati, nelle mie storie, sono sempre stati un pretesto.
Andrea Camilleri, *La Prima Indagine di Montalbano*, p. 341.

Capítulo IV – Um quadro em uma igreja*

Discutimos no primeiro capítulo desta tese a questão da identidade de uma nação, questionando se um país teria uma ‘identidade’ “iluminista” ou “sociológica” (segundo HALL, 2002), ou fragmentária, composta por elementos (as “realidades imaginadas” na concepção de HARARI, 2014) que, de uma maneira ou outra, passam a representá-lo no imaginário coletivo e individual. Depois, no segundo capítulo, verificamos como a arte pode representar uma imagem da nação, e definimos a escolha de uma forma de arte e um artista – a pintura e Caravaggio – para analisar como essa ‘imagem de Itália’ é vista na literatura policial em que tais elementos são encontrados. O terceiro capítulo foi dedicado a uma visão dos estudos sobre a literatura policial, e agora passaremos à análise das narrativas selecionadas como corpus da pesquisa.

4.1 Obras ficcionais relacionadas a Caravaggio

Mais do que qualquer outro artista, Caravaggio parece ter atraído autores de narrativas policiais, e surge então a pergunta: por que ele e suas telas? O fascínio suscitado pela personalidade do pintor – o seu lado anti-herói, conforme a colocação de Clark (vide capítulo II, p. 56) – bastaria para justificar não somente a sua popularidade, mas a utilização de seus quadros ou de obras fictícias como móvel do crime? Esse interesse não é recente; Richard E. Spear (1985, p. 24) menciona “uma peça de teatro, uma história de mistério, e três romances baseados em sua ‘vida romântica’”^{227,228} publicados antes da exibição no Metropolitan de 1985, e podemos citar também o longa-metragem de Derek Jarman, *Caravaggio*, lançado logo após a exibição, em 1986.

O conjunto das narrativas relacionadas a Caravaggio encontradas no decorrer da pesquisa se divide em dois grupos. No primeiro, relatos que procuram explorar a vida do pintor; no segundo, narrativas ficcionais e de não ficção que têm como móvel o roubo de suas telas. Dada a quantidade de obras, tanto as literárias quanto as pinturas, fez-se necessário um recorte, e a escolha dos quadros e romances analisados nesta tese teve por base os seguintes critérios: 1) telas sobre as quais não haja dúvidas na atribuição – havendo documentação histórica sob a forma de relatos contemporâneos

* Este capítulo forçosamente contém *spoilers* das obras analisadas.

²²⁷ a play, a mystery story, and three novels based on his ‘romantic life’

²²⁸ As obras são *Caravaggio: a Play in Two Acts*, de Michael Straight (1979); *The Caravaggio Obsession*, de Oliver Banks (1984); *Caravaggio*, de Robert Payne (1968); *The Goliath Head*, de Charles Calitri (1972) e *The Dark Fire*, de Linda Murray (1977), especificadas por Salerno na nota de fim de texto número 12, pag. 27.

mencionando a encomenda ou a inauguração dos quadros em igrejas e inventários dos proprietários, com menções a vendas e nomes dos novos compradores; 2) as telas foram roubadas, ou foram móvel do crime; 3) narrativas ficcionais relacionadas às obras ou a Caravaggio, em idiomas que possam ser lidos no original pela autora da tese. Dentre os romances policiais que têm como móvel o roubo de quadros ficcionais de Caravaggio, um – *Murder in the National Gallery*, de Margaret Truman – faz parte do corpus de pesquisa, e o motivo para a escolha será apresentado no momento oportuno.

As narrativas sobre o pintor nos fornecem um material variado, com diferentes imagens da Itália, incluindo os estereótipos e clichês a que o/a escritor/a pode ter recorrido na hora de compor sua narrativa, oferecendo-nos um contraponto importante para a análise.

4.1.1 Uma obra voltada para a vida do autor²²⁹

Il colore del sole (Andrea Camilleri, 2007) tem uma gênese relativamente inusitada – uma narrativa escrita sob encomenda para figurar na coletânea *Maler Mörder Mythos*, idealizada para acompanhar uma exibição de Caravaggio em Düsseldorf (Alemanha). A versão original teve de ser reduzida para figurar na coletânea, e Camilleri posteriormente publicou o texto italiano integral pela editora Mondadori. A história aborda o período – na época da escrita – pouco conhecido da vida do pintor, a temporada que ele passou na Sicília após a fuga da Ilha de Malta, e tem uma ligeira relação com a *Natività* de Palermo. A ambientação da narrativa – a Sicília – remete à temática do escritor, e Camilleri pode ter se decidido por esse tema não apenas por ter liberdade de escolha ao escrever sua história, mas pela oportunidade de explorar um pouco a relação de Caravaggio com a Sicília, onde se encontram seus quadros menos conhecidos do público em geral, como *Seppellimento di Santa Lucia* e *Resurrezione di Lazaro*, devido à distância entre a ilha e os grandes centros de turismo relacionado às artes – Roma e Florença – e a pouca divulgação da existência das telas em Messina e Siracusa.

Il Colore del sole ‘confirma’ a hipótese aventada por diversos críticos de que Caravaggio usava a câmara obscura, hipótese que gera controvérsias não só em relação

²²⁹ Nesta seção da tese, as análises serão feitas dos trechos das obras originais, com as traduções colocadas em notas de rodapé para que os leitores que não dominem os idiomas possam ter acesso ao texto. A postura é necessária para verificarmos como os escritores apresentam a Itália e a polícia italiana, pois as traduções possibilitam diferentes escolhas lexicais por parte dos tradutores.

ao pintor lombardo como também a outros artistas, tais como Vermeer e Canaletto.²³⁰ A narrativa oferece também uma explicação um pouco mais ‘natural’ para uma das características mais marcantes da obra do pintor, o *chiaroscuro*, atribuindo-o não a possíveis problemas psíquicos ou emocionais do artista, ou a uma concepção de como deveria ser a arte, mas a um problema físico que o impedia de ver as cores com nitidez: “A Napoli da tempo la luce de lo jorno erami divenuta insopportabile, trovava requie solo in una camera acconciamente impedita alla luce o al calar della sera, quando finalmente potea caminar per istrada” (p. 40)^{231, 232}. O problema é resolvido por uma poção preparada por uma prostituta (p. 42):

Una notte ebbi a parlarle di questo disturbo de la vista mia que la luce del sole mal sopportava. La notte appresso Ella diedemi un’ampollina con di dentro un liquido denso e assai scuro e dissemi che, spalmatami una goccia per occhio di tal liquido, averia potuto fissar diretto lo sole senza riportarme danno alcuno a la vista.

Trascorso qualche tempo, dovendomi recare in una casa di campagna per iscorrere lo jorno, mi spalmai su ogno occhio una goccia di quel liquido. E guardai lo sole. Quale fu il mio stupore ne lo scorgere che lo sole erasi fatto immantinente tutto nero come per eclisse e che da esso nasceva una luce nera che oscurava non per intero homini e cose, ma li lasciava visibili solo in parte, come tagliati da luce di lume o di candela... L’effetto durò fino al sopraggiungere de le ombre de la sera. Lo jorno appresso era scomparso.²³³

Caravaggio, portanto, reproduziria em suas telas o mundo assim como o via, mergulhado em penumbra, o que explicaria também a reduzida paleta do pintor, com

²³⁰ No documentário “Caravaggio, o mestre dos pincéis e da espada” (min. 27:00 a 27:35), Fábio Magalhães, curador brasileiro da exibição no MASP, menciona que os artistas recorriam a procedimentos óticos para captação de imagens, tais como espelho e luz de velas, mencionando ter sido feita em Roma, por ocasião dos 400 anos da morte do pintor, uma exposição sobre esses artifícios, mostrando como ele projetava imagens para se orientar na pintura. Grande apreciador de arte, Camilleri pode ter visto a exibição e se baseado nela para escrever a parte do relato em que ‘Carlo’ apresenta a ele os artefatos criados pelo pintor.

²³¹ Em Nápoles fazia tempo que a luz do dia era, para mim, insuportável, somente sentia alívio em um aposento devidamente protegido da luz ou ao cair da noite, quando finalmente podia andar pela rua.

²³² A obra de Camilleri é bastante conhecida pelo uso da *lingua mista*, a inclusão de léxico e da sintaxe do siciliano no italiano standard. Em *Il colore del sole*, o autor procura criar uma língua italiana que se aproximasse da falada na época de Caravaggio; nas traduções dos trechos nesta tese não será feita a tentativa de reproduzir essa característica por se afastar do escopo de nossa pesquisa.

²³³ Uma noite lhe contei desse problema da minha vista que me impedia de suportar a luz do sol. Na noite seguinte, ela me deu um vidrinho que continha um líquido denso e muito escuro e me disse que, eu passando uma gota de tal líquido em cada olho, poderia olhar diretamente o sol sem causar mal algum para a vista. Transcorrido um tempo, tendo de ir a uma casa no campo para passar o dia, passei em cada olho uma gota daquele líquido. E olhei o sol. Qual não foi meu espanto ao ver que o sol havia ficado totalmente negro como por causa de um eclipse e que dele nascia uma luz negra que não escurecia completamente homens e coisas, mas os deixava visíveis só em parte, como que recortados pela luz de um lampião ou de uma vela... O efeito durou até a chegada das sombras da noite. No dia seguinte havia desaparecido.

tons de marrom e ocre e poucas cores vivas, sobretudo nos quadros pintados após a fuga de Roma, como *Sette opere di Misericordia* (1606), *Seppellimento di Santa Lucia* (1608), *Resurrezione di Lazaro* (1609), *Salome con la testa del Battista* (1609-10), e a *Adorazione dei pastori* (1609).

4.1.2 Narrativas ficcionais sobre roubo de quadros do pintor

Una storia semplice – Leonardo Sciascia aborda, de forma velada, o roubo da tela *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d’Assisi*, ocorrido em Palermo em 1969. Conforme comenta Michele Cuppone (2021, p. 151), na época do roubo, Sciascia foi um dos primeiros a se manifestar sobre o ocorrido, mencionando o suposto valor da obra – “un miliardo de vecchie lire”. Cipolla (2017, p. 95), comenta que o escritor sentia interesse pela arte e pela política cultural siciliana, e menciona a ligação entre as últimas obras do “Maestro di Racalmuto” – *Todo modo, Il cavaliere e la morte e Una storia semplice* – e a arte. A novela, última obra do escritor, foi considerada seu testamento literário por alguns críticos, e Cipolla diz que ela “destaca as contradições inerentes em uma malha social em que os limites entre criminalidade e justiça aparecem cada vez mais instáveis e indecifráveis, quase desarmantes” (idem, p. 100)²³⁴.

Nero Caravaggio (Max e Francesco Morini, 2017) é uma obra escrita por quem conhece bem Roma, apresentada como uma cidade misteriosa, povoada por algumas pessoas bastante excêntricas. O móvel do crime se relaciona à tela *Madonna di Loreto* e ao conhecimento que o criminoso tem da obra de Caravaggio e a sentimentos pessoais.

The Heist (Daniel Silva, 2014), faz parte de uma série de livros protagonizados por um agente secreto israelense e assassino e *part-time* restaurador de arte, Gabriel Allon. A tela envolvida é a *Natività* roubada em Palermo em 1969. Contudo, ela não é o móvel do crime, e as investigações envolvem acontecimentos reais não relacionados ao roubo, como a destruição da cidade de Hama, enfatizando bastante a situação política de Israel e do Oriente Médio.

Murder at the National Gallery (Margaret Truman, 1996) é parte de uma série tendo como foco principal Washington D.C.²³⁵ Na trama, a tela roubada é fictícia – *Grottesca*, supostamente o último quadro pintado pelo artista antes de sua morte prematura. A exibição de Caravaggio em Washington supõe o transporte de todas as

²³⁴ mette in risalto le contraddizioni insite in un tessuto sociale dove i confini tra malavita e giustizia appaiono sempre più labili e indecifrabili, quasi disarmanti

²³⁵ A autora era filha do ex-presidente norte-americano Harry S. Truman e tinha grande conhecimento não só de Washington, mas também dos bastidores do poder e da política.

telas do pintor para os Estados Unidos, uma situação impossível já na década de 1980.²³⁶ Um ponto interessante abordado pela obra é o fascínio que um artista pode exercer sobre as pessoas, e a influência desse fascínio sobre as atitudes delas. O roubo é cometido por motivos pessoais, tendo ligação com o conhecimento da obra do pintor.

4.2. Os quadros escolhidos

O número exato de obras do pintor lombardo é difícil de precisar; a dificuldade de atribuição, que divide especialistas no tema até os nossos dias, permite grande variação, dependendo da fonte consultada. Como não havia o costume de assinar quadros na época em que Caravaggio atuava em Roma e alhures²³⁷, definir quais obras realmente foram pintadas por ele depende de documentação e referências históricas.

Nesta tese, usamos como referência os *catalogues raisonnés*²³⁸ de Walter Friedlaender (1955) e o de John T. Spike (2010), aos quais conseguimos ter acesso no decorrer da pesquisa. Alterações na lista de obras variam com o passar dos anos; telas do pintor foram descobertas – a *Cattura di Cristo* em Dublin (1990) e *Ecce Homo* em Madrid (2021), a *Medusa Murtola* em uma coleção particular (2009); *Vocazione dei Santi Pietro e Andrea*, pertencente à coleção da Rainha Elizabeth II e tido como uma cópia, foi recentemente declarado obra autógrafa; uma atribuição foi posta em dúvida – o *Narciso*; há poucos anos foi descoberto um quadro na França, cuja atribuição causou controvérsias. O *catalogue raisonné* de Friedlaender lista 44 obras de Caravaggio, além de alguns comentários sobre telas atribuídas ao pintor; o de Spike lista 77, bem como

²³⁶ Grandes exposições de telas de pintores famosos tornam-se cada vez mais difíceis, devido aos custos do seguro e às precauções contra roubos das telas e danos durante o transporte. A última exibição de Caravaggio em que as grandes telas foram removidas de museus e igrejas foi a organizada por Longhi em Milão (1951); a partir de então, a remoção e o transporte das telas têm sido cada vez mais limitados. Para a exposição realizada no MASP em 2012, foram necessários três anos desde o início do planejamento (Documentário *Caravaggio: o Mestre dos Pincéis e da Espada*, 17:04 a 17:07) e o conjunto das obras estava avaliado em aproximadamente 500 milhões de euros (idem, 00:58 a 01:01). Podemos ver também as informações constantes do catálogo da exibição realizada no Metropolitan Museum (NY) em 1985: “Fame is usually acquired at a price, and Caravaggio’s modern celebrity is no exception. The altarpieces that traveled to Milan in 1951 and to Paris in 1965 have been deemed by the Italian ministry to be too important to be lent to the present exhibition” [A fama normalmente é conquistada a certo preço, e a celebridade contemporânea de Caravaggio não é exceção. As peças de altar que foram a Milão em 1951 e a Paris em 1954 foram consideradas importantes demais pelo ministério italiano para que fossem cedidas a esta exibição] (MONTEBELLO, 1985, p. 9)

²³⁷ Somente um quadro foi assinado pelo pintor, a *Decollazione di San Giovanni Battista*, conservado na co-catedral de São João, Malta.

²³⁸ Um *catalogue raisonné* é “A descriptive catalogue arranged according to subjects, or branches of subjects; hence gen. or loosely, a classified or methodical list” (fonte Oxford English Dictionary). Ele contém uma lista de todas as obras conhecidas de um artista, com algumas ou todas as seguintes informações: número de catálogo, obras perdidas e referências bibliográficas sobre obra e artista.

uma série de telas cuja atribuição não foi confirmada/refutada, ou obras perdidas, citadas em documentos de época.

4.2.1 A *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* (roubada em Palermo, paradeiro ignorado; doravante *Natività*)²³⁹

Em Friedlaender (1955, pp. 216-17), a *Natività* é apresentada como nº 42, “Adoration with St. Francis and St. Lawrence”, com uma breve descrição, “mais tradicional por colocar o Menino sozinho no chão com as outras pessoas agrupadas ao redor Dele em adoração. Os adoradores têm um aspecto mais contido do que os aturdidos pastores do quadro de Messina...”²⁴⁰ e os seguintes dados: “Pintado em Palermo em 1609. Satisfatoriamente preservado”.²⁴¹

No *catalogue raisonné* de Spike (2010, pp. 376-381), o quadro é referido como *Nativity with Saints Lawrence and Francis*, 1609, com a informação “Proveniência. No local, até ser roubado na noite do dia 17-18 de setembro (sic) de 1969”^{242,243} (p. 377) e o comentário “O quadro foi roubado em 1969 e este autor nunca teve a oportunidade de estudar o original, cuja autenticidade e qualidade são inquestionáveis” (p. 379).²⁴⁴

Ao se referir à *Natività*, Graham-Dixon (2011, p. 413) diz:

Talvez em deferência para com as sensibilidades de seus membros [os Franciscanos], ele pintou uma versão bem mais branda da dolorosamente despojada *Adoração* de Messina. A Virgem ainda está cansada, ainda sentada no chão, mas sem a mesma sensação de desolação e isolamento. A comparação entre as duas obras não é mais possível, já que a versão de Palermo foi roubada supostamente por ordem de um chefe da Máfia siciliana em 1969 e nunca foi recuperada²⁴⁵.

²³⁹ O paradeiro da *Natività* é, ainda hoje, mais de cinquenta anos após o roubo, um crime que causa controvérsias no mundo da arte e nos anais da polícia. Cuppone (2021, p. 151), no que possivelmente é a menção mais recente – e, portanto, mais atualizada – sobre o roubo, diz que o quadro foi roubado, escondido em uma fábrica de gelo, depois na *villa* de certo Stefano Bontale, vendida a um antiquário no Cantão Ticino (Suíça), e de lá transportada para algum lugar na própria Suíça. As fontes consultadas por ele para proferir tal opinião são encontradas no fim do trecho dedicado à *Natività* em sua obra.

²⁴⁰ much more traditional in placing the Child alone on the ground with the other persons grouped around Him in worship. The attendant worshippers present a more civilized aspect than the wild shepherds of the Messina painting...”

²⁴¹ Painted in Palermo in 1609. Fairly well preserved

²⁴² Provenance. In situ until stolen the night of September 17-18, 1969.

²⁴³ A breve descrição do FBI sobre o roubo, citada no capítulo II desta tese, indica somente outubro de 1969, e outros estudos também mencionam o mês de outubro, dia 16 ou 17.

²⁴⁴ The painting was stolen in 1969 and the present author has never had the opportunity of studying the original, whose authenticity and fine quality is unquestionable.

²⁴⁵ Perhaps in deference to the sensibilities of its members [the Franciscans] he painted a rather sweeter version of the heartbreakingly bare *Adoration* in Messina. The Virgin is still weary, still seated on the ground, but without the same sense of desolation and isolation. Comparison between the two works is no longer possible, since the Palermo version was allegedly stolen by order of a Sicilian Mafia boss in 1969, and has never been recovered.



Figura 1: Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi

Helen Langdon (1988, p. 378-9) apresenta uma visão bastante parecida com a de Graham-Dixon: “Menos austero que a *Adoração* de Messina, e mais convencionalmente simétrico em sua composição, o quadro transmite uma espiritualidade franciscana mais lírica”.²⁴⁶ Seward (1988, p. 157) discorda um pouco de outros historiadores ao descrever a *Natività* com “uma atmosfera distintamente sombria no que é, tradicionalmente, uma cena alegre”²⁴⁷.

Cuppone (2021, p. 144) observa, ao citar a permanência de Caravaggio na Sicília: “hoje sabemos que ele, do Estreito, não fez nenhum desvio por Palermo, ou, se chegou a passar por lá, certamente não foi para pintar a *Natività*, feita, na verdade, anos antes, em Roma”²⁴⁸. Conforme ele comenta (idem), documentação que esclareceria alguns pontos, muitos deles ainda hoje obscuros, sobre a permanência de Caravaggio na Sicília estava sendo coletada por Virgilio Saccà, um dos primeiros estudiosos da obra do pintor, e foi destruída no terremoto de Messina (1908) – o estudioso faleceu na ocasião. Cuppone também afirma que a *Natività* foi pintada durante o período em que o artista vivia no Palazzo Madama²⁴⁹, residência de seu patrono, o Cardeal Del Monte, entre abril e novembro de 1600, sendo enviada de Roma a Palermo.

O roubo da *Natività* ocorreu no Oratório di San Lorenzo; um artigo publicado no jornal inglês *The Guardian*, no dia 17 de outubro de 2019, cita uma declaração de Antonella Lampone, filha da zeladora do Oratório, dizendo lembrar-se da mãe

solicitando maior segurança para uma janela na igreja depois de diversas pessoas suspeitas terem lhe pedido que as deixassem entrar para que pudessem admirar a pintura.

“Minha mãe ficou de sobreaviso, e solicitou à Cúria do Vaticano para proteger uma janela, que podia ser acessada da rua, no oratório onde Caravaggio estava em exposição. Mas a Cúria disse que não havia necessidade de tomar providências”, ela disse²⁵⁰.

²⁴⁶ Less austere than the *Adoration* at Messina, and more conventionally symmetrical in composition, his painting conveys a more lyrical Franciscan spirituality.

²⁴⁷ distinctly somber atmosphere in what is a traditionally joyful scene

²⁴⁸ oggi sappiamo che egli, dallo Stretto, non fece nessuna deviazione per Palermo, o se mais ci passò non fu certo per dipingere la *Natività*, realizzata in realtà anni prima a Roma.

²⁴⁹ Disponível em <https://www.caravaggionews.com/2022/10/11/evento-roma-nativita-sgarbi-vodret-comparone-isman-cuppone/>. Site acessado em jan. de 2023.

²⁵⁰ requesting greater security for a window in the church after several suspicious individuals had asked her to let them in so they could admire the painting. “My mother was alerted, and she asked the Vatican Curia to secure a window in the oratory that was accessible from the street where the Caravaggio was displayed. But the Curia said that there was no need follow through,” she said.

O roubo representou uma perda irreparável para o governo italiano e a população de Palermo de modo geral, bem como para o mundo da arte, mas, segundo algumas fontes, atitudes positivas foram tomadas para localizar o paradeiro da tela:

O roubo foi importante em termos de história da investigação, porque levou diretamente à fundação da primeira polícia dedicada à arte, a Carabinieri TPC (Tutela Patrimonio Culturale), cujo nome normalmente é traduzido como a Divisão para a Proteção do Patrimônio Cultural. Ela foi fundada em 1969 com o intuito de rastrear o Caravaggio roubado, estabelecida por Ridolfo (sic) Siviero (CHARNEY, 2015, p. 123)^{251, 252}.

Rodolfo Siviero (1911-1983) foi uma personalidade bastante conhecida na Itália – seu apelido era o “007 da arte” –, e seu *modus operandi*, ainda que bastante controverso, deu bons resultados em várias ocasiões, com a recuperação de diversas obras apropriadas pelos alemães durante a Segunda Guerra. Após a guerra, ele continuou com suas operações, contando com uma rede de ajudantes e/ou voluntários espalhados por toda a Europa, muitas vezes tomando a lei em suas próprias mãos, usando de subterfúgios. Seu trabalho é reconhecido, entre outros, pela Monuments Men and Women Foundation, organização dedicada a recuperar arte roubada e a manter viva a memória das pessoas que, desde a Segunda Guerra, lutaram pela preservação da arte. No site da fundação, a biografia de Siviero se encontra na seção The Heroes [Os Heróis]; nela, é mencionado que “Siviero acreditava que obras de arte não eram um troféu destinado a encher os museus de países vitoriosos, mas eram um bem inalienável da identidade de um país”²⁵³.

²⁵¹ The theft was important in terms of the history of policing, because it led directly to the foundation of the world’s first dedicated art police, the Carabinieri TPC (Tutela Patrimonio Culturale), whose title is normally translated as the Division for the Protection of Cultural Heritage. It was founded in 1969 in order to track down the stolen Caravaggio, established by Ridolfo Siviero

²⁵² A página da TPC afirma que “Le origini del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale risalgono al **3 maggio 1969**, allorché il Comando Generale dell’Arma, sulla base di una lungimirante intuizione del Capo di Stato Maggiore protempore, Gen. Arnaldo Ferrara, determinò di costituire, presso il Ministero della Pubblica Istruzione e d’intesa con questo, il Nucleo Tutela Patrimonio Artistico.” (negritos do site) [As origens do Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale remontam a 3 de maio de 1969, quando o Comando Generale dell’Arma, com base em uma intuição clarividente di Chefe do Estado-Maior temporário, Gal. Arnaldo Ferrara, se determinou a constituir, junto ao Ministero della Pubblica Istruzione e junto com ele, o Nucleo Tutela Patrimonio Artistico]. Disponível em <https://www.carabinieri.it/chi-siamo/oggi/organizzazione/mobile-e-speciale/comando-carabinieri-per-la-tutela-del-patrimonio-culturale> site acessado em fev. de 2023. Quer a TPC tenha ou não sido criada por iniciativa de Siviero, este lutou durante a maior parte de sua vida para recuperar as obras roubadas da Itália, e a TPC é uma referência no combate ao crime contra a arte.

²⁵³ Siviero believed that works of art were not a trophy meant to fill up the museums of winning countries, but they were an inalienable asset of a country’s own identity.

4.2.2 A *Madonna di Loreto* – Basilica di Sant’Agostino, Roma

No *catalogue raisonné* de Friedlaender (1955, pp. 189-90), a obra é apresentada como nº 26, *Madonna di Loreto*, acompanhado por algumas descrições contemporâneas da obra, dentre as quais citamos a de Scannelli:

A Virgem parada com o Menino Jesus, e à esquerda um peregrino e uma mulher de idade ajoelhados aos pés dela em adoração. Quem quer que olhe para esse quadro tem de confessar que o espírito dos peregrinos é bem transmitido, e mostra a sua fé inabalável enquanto eles rezam para a imagem com a pura simplicidade de seus corações. Por outro lado, é evidente que à pintura faltam o devido decoro, graça e devoção; isso, na verdade, já foi observado pelos melhores intelectos e pelos maiores mestres...²⁵⁴

Em Spike (2010, pp. 223-230), a *Madonna* é a obra nº 30, *Madonna of Loreto*. O autor menciona a encomenda da pintura feita pela família Cavalletti, bem como testemunhos de época e posteriores, entre os quais o de G. B. Passeri (c. 1678, p. 224-5), sobre a moça que servira como modelo para a *Madonna*, já citado no capítulo II (p. 53, nota de rodapé 71). Apesar de possíveis reações negativas por parte de algumas pessoas, vendo Lena representando a Virgem Maria, Spike (idem, p. 227) diz: “Não há evidências de que os padres agostinianos tenham pensado em remover a pintura, que Scannelli, um observador menos preconceituoso, defendeu por sua sincera devoção”²⁵⁵.

Graham-Dixon descreve o quadro como “um *tour de force* de evidente populismo religioso: simples a ponto de ser banal, flagrante em seu apelo às massas”²⁵⁶ (2011, p. 290), um “quadro adocicado e sentimental”²⁵⁷ (idem), observando, contudo, que quando Caravaggio o terminou, era uma tela ousada, pois até então figuras pertencentes às classes menos favorecidas – o crítico as descreve como “claramente proletárias”²⁵⁸ (idem) – não tinham tido destaque em quadros concebidos para o altar de uma igreja.

²⁵⁴ the Virgin standing with the Christ Child, and to the left a pilgrim and an old woman kneeling before her to devotion. Whoever looks at this painting must confess that the spirit of the pilgrims is well rendered, and shows their firm faith as they pray to the image in the pure simplicity of the hearts. On the other hand, it is evident that the painting lacks proper decorum, grace and devotion; this, in fact, has already been observed by the best intellects and greatest masters...

²⁵⁵ There is no evidence that the Augustinian fathers ever contemplated removing the painting, which Scannelli, a less biased observer, defended for its sincere piety.

²⁵⁶ a *tour de force* of naked religious populism: spare to the point of banality, blatant in its appeal to the masses

²⁵⁷ saccharine, sentimental picture

²⁵⁸ nakedly proletarian

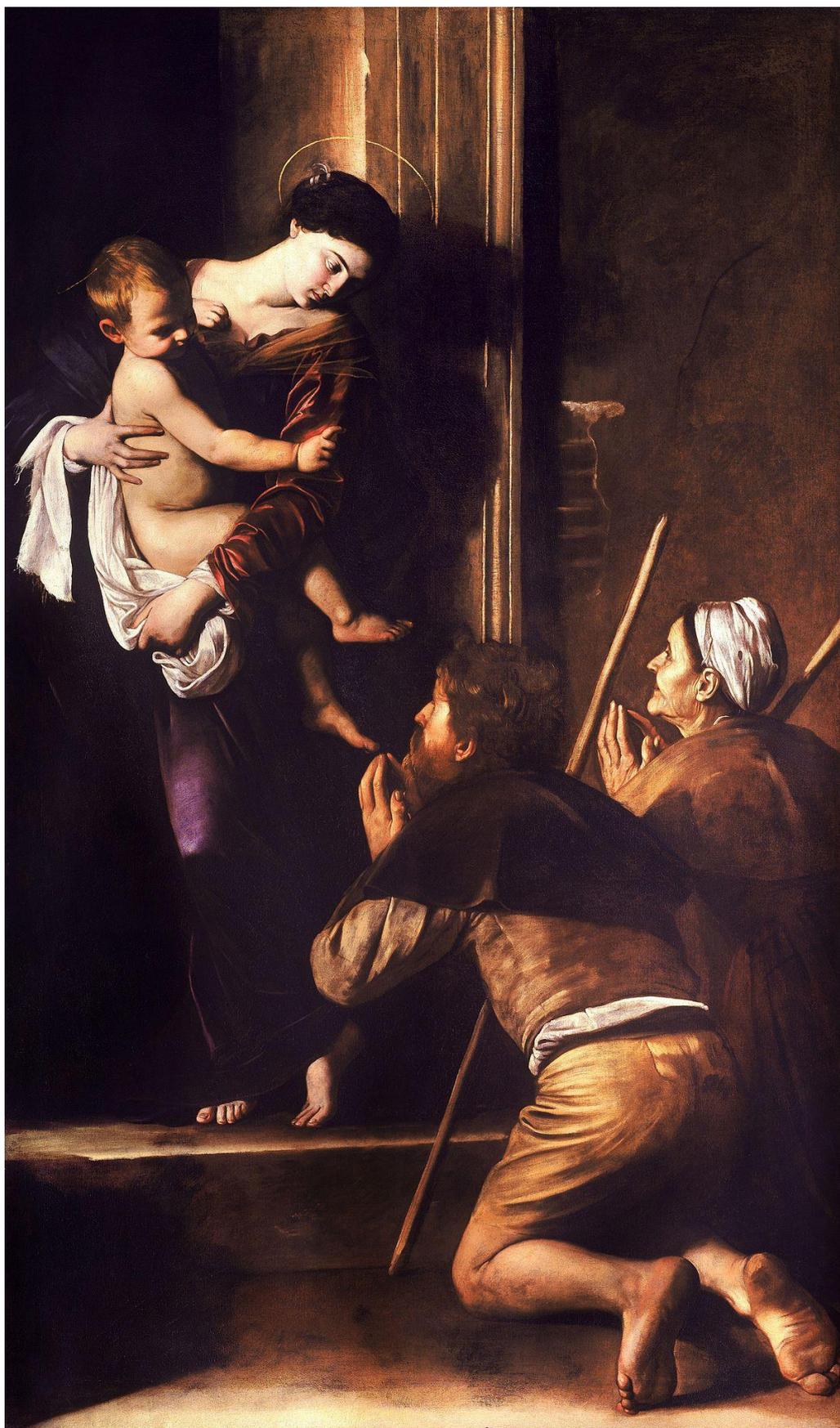


Figura 2: Madonna di Loreto, ou dei Pellegrini

Langdon (1998, p. 287) destaca que a *Madonna di Loreto* é “docemente humana, e trazida para perto dos peregrinos [...] porém, sabemos que ela é uma visão [...] sua pose estranha e etérea sugere que ela acabou de chegar à porta. Dois mundos se encontram, e os robustos peregrinos olham para o alto para a Madonna e o Menino”²⁵⁹. Seward (1998, p. 87) o descreve como um “quadro extremamente emocionante”²⁶⁰, citando a observação de Baglione ao fazer um comentário desdenhoso sobre o quadro: “as pessoas comuns [*popolani*] fizeram muito barulho [*stremo schiamazzo*] por causa dele”²⁶¹ (idem), acrescentando: “Sendo justo com Baglione, muitas pessoas cultas devem ter concordado com ele. Hoje, para nós, é difícil compreender quanto a preferência de Caravaggio pela humanidade feia, encardida e simples como modelos chocou os contemporâneos” (ibidem)²⁶².

4.3. A imagem da Itália nas obras selecionadas

Nesta seção faremos uma análise das narrativas escolhidas, procurando agrupá-las de acordo com as ‘imagens de Itália’ presentes no imaginário popular.

4.3.1 A Itália e/é o crime organizado

4.3.1.1 *Il colore del sole* (2007)

Camilleri desempenha um papel ativo na obra, uma narrativa em que os elementos de mistério – o capítulo inicial, *Che cosa mi capitò*, (O que me aconteceu) e o final, *Per concludere* (Para concluir) – servem como parênteses para anotações pessoais de Caravaggio nunca trazidas a público. Os dois capítulos oferecem aos leitores uma representação contemporânea da Itália, contendo elementos que remetem a narrativas policiais e a histórias de espionagem mais convencionais: telefonemas anônimos, carros desconhecidos, pessoas se apresentando com nome provavelmente falso, uma propriedade isolada em uma localidade um pouco distante dos grandes centros urbanos da Sicília (Palermo, Siracusa, Catania) e referências à Máfia. A narrativa se inicia em Siracusa, em 2004: ao voltar para o hotel depois de ir assistir a uma encenação no teatro grego, Camilleri encontra em seu bolso um bilhete (p. 13, em itálico no original):

²⁵⁹ warmly human, and brought close to the pilgrims [...] And yet we are aware that she is a vision [...] and her strange, weightless pose suggesting that she has just alighted in the doorway. Two worlds meet, and the sturdy pilgrims gaze upwards at the Madonna and Child

²⁶⁰ extremely moving picture

²⁶¹ the common people [*popolani*] made a great fuss [*stremo schiamazzo*] about it

²⁶² In fairness to Baglione, many educated people must have agreed with him. Nowadays, it is difficult for us to grasp just how much Caravaggio’s preference for ugly, shabby, lower-class humanity as models shocked contemporaries

*Il biglietto, una mezza pagina malamente strappata da un quaderno a quadretti, era indirizzato “allo scrittore Andrea Camilleri” e il testo, non firmato, consisteva in un verbo all’infinito, “telefonare”, in un avverbio di tempo, “subito”, in un numero telefonico. Ma c’era un inquietante poscritto: Chiamare da una cabina pubblica.*²⁶³

A descrição apresenta o bilhete com base em seus elementos constituintes – verbo, advérbio, um número de telefone –, e o fato de ele ser anônimo. A reação de Camilleri após a leitura direciona o leitor para algo não corriqueiro: “um inquietante *postscriptum*” orienta o escritor a fazer a chamada de um telefone público (uma garantia de anonimato, pois a ligação não poderia ser rastreada), e ao adjetivo “inquietante”, indicador de sensação de perigo ou de desconforto, se soma o comentário “Cominciai a fiutare aria di mistero”²⁶⁴ (p. 14). Porém, Camilleri logo tem uma reação oposta, supostamente ditada pelo bom senso, procurando controlar a tendência a ver algo misterioso no bilhete: “Oltretutto, scrivo romanzi polizieschi e sono, per una certa deformazione professionale, portato a vedere possibili intrighi in ogni fatto che non sia subito chiaro, addirittura non illuminato in ogni angolo da una luce solare”²⁶⁵ (idem).

Durante a conversa telefônica com um homem que se recusa a dizer o nome, o escritor recebe instruções para aguardar um carro no dia seguinte. De manhã, Camilleri embarca em um automóvel negro (outra imagem cristalizada, preto remete ao mistério e ao perigo, e é a cor ‘clássica’ dos serviços secretos em filmes de espionagem) e só recebe a informação de eles estarem indo para a região de Bronte; em uma parada a poucos quilômetros da cidade, o motorista informa que é obrigado a vender os olhos do escritor. Ao receber a informação, Camilleri entrevê uma pistola sob o casaco do motorista; ele se encontra em uma posição de completa sujeição física e não tem como reagir, sendo obrigado a fazer o resto do trajeto vendado e deitado no assento traseiro do automóvel; ao chegar ao destino – uma propriedade bem cuidada e rodeada por muros de pedra – ele também tem de entregar o celular ao motorista.

O clima de mistério continua com a chegada à propriedade de um homem que se apresenta como Carlo, ao que Camilleri pensa “Fu sicuro che non si chiamava così” (p.

²⁶³ *O bilhete, uma meia página mal arrancada de um caderno quadriculado, era endereçado “ao escritor Andrea Camilleri” e o texto, sem assinatura, consistia em um verbo no infinito, “telefonar”, em um advérbio de tempo, “imediatamente”, em um número de telefone. Mas havia um inquietante postscriptum: Ligar de uma cabine pública.*

²⁶⁴ Comecei a sentir um cheiro de mistério.

²⁶⁵ Além disso, escrevo romances policiais novelas policiais e sou, por certa deformação profissional, levado a ver prováveis intrigas em qualquer fato que não fique imediatamente claro, na verdade não iluminado em todos os seus pontos por uma luz solar.

22)²⁶⁶. Carlo lhe devolve o celular, mediante a promessa de que o escritor não fará ligações telefônicas na casa onde ficará hospedado por algumas horas. Durante uma conversa, Carlo revela que está “irreperibile” (p. 23)²⁶⁷, e Camilleri pensa – “un latitante!” (idem)²⁶⁸, julgando compreender o motivo de tantos subterfúgios. Realmente, logo a seguir Carlo diz que “Una certa indagine, che teoricamente non m’avrebbe nemmeno dovuto sfiorare, m’ha coinvolto in pieno” (ibidem)²⁶⁹, e por isso está sendo mantido sob vigilância constante.

Em troca de toda essa precaução (ou encenação), o escritor siciliano terá a possibilidade de ler documentos escritos por Caravaggio e de manusear objetos feitos e usados pelo pintor – uma câmera obscura e um “reflessore”²⁷⁰ –, conservados pela família do siciliano Mario Minniti (amigo do pintor, seu modelo e aprendiz – e possivelmente amante – em Roma, que estabeleceu um estúdio em Siracusa²⁷¹), que acolheu e ajudou Caravaggio em sua chegada à cidade. A autenticidade dos documentos fora verificada por meio de provas periciais, solicitadas pela esposa de Carlo, Elena, descendente da família Minniti, e que havia sido professora de história da arte. A escolha de Camilleri para ter acesso a esses documentos perdidos há séculos se deve ao fato de Elena, já falecida na época da narrativa, ter sido fã da obra do escritor siciliano. Durante essa conversa preliminar, Carlo pergunta se Camilleri conhecia Caravaggio, e a reação do escritor é um ligeiro constrangimento por saber tão pouco. Sua resposta remete aos estereótipos que circundam a reputação do pintor: “*Quello che sanno tutti. Il pittore maledetto, l’omicida, la condanna a morte...*” (p. 25, em itálico no original)²⁷². Essas palavras podem soar verídicas na narrativa, mas na realidade são enganosas, pois Camilleri era apreciador de arte²⁷³, e fez uma pesquisa sobre o pintor antes de escrever a história, conforme atesta o comentário feito a respeito do livro *Il Cielo Rubato*, envolvendo o francês Renoir: “Por um mês, me dediquei a uma cuidadosa investigação sobre Renoir, vida e obras. Foi, mais que qualquer outra coisa, uma full immersion,

²⁶⁶ Tive a certeza de que não se chamava assim.

²⁶⁷ Não pode ser localizado

²⁶⁸ um fugitivo da polícia!

²⁶⁹ Certa investigação, que teoricamente não deveria nem ter me tocado, me atingiu em cheio.

²⁷⁰ Um refletor. De acordo com as anotações feitas por ‘Caravaggio’, o aparelho serviria para corrigir os erros de perspectiva nas imagens refletidas na tela a ser pintada.

²⁷¹ Informação encontrada em Graham-Dixon, p. 392.

²⁷² *O que todos sabem. O pintor maldito, o assassino, a condenação a morte...*

²⁷³ O *commissario* Montalbano reflete essa característica do autor, pois é apreciador de pintura, e em vários romances ele faz comentários sobre artistas sicilianos e italianos, demonstrando conhecer o assunto.

como em outra ocasião eu havia feito com Caravaggio”²⁷⁴ (CAMILLERI, *apud* MARCI; RUGGERINI, p. 17, termo em inglês no original).

Carlo diz que Camilleri terá algumas horas para ler os papéis e copiar o que lhe parecer mais sugestivo; após esse período, o trajeto de volta para Siracusa repete de forma invertida a viagem matutina. O escritor volta para Roma; depois de submeter os trechos à apreciação de um amigo escultor que o encoraja a publicá-los, percebe que precisaria de autorização de Carlo, e tenta entrar em contato com ele através do único meio ao seu alcance, um número telefônico. Após tentar por vários dias sem conseguir entrar em contato com Carlo, o escritor tem uma surpresa – chega a sua casa, “*in borghese e senza preavviso, un maggiore dei carabinieri. Almeno, così si qualificò*” (p. 117, em itálico no original)²⁷⁵ – a última frase, iniciada pelo advérbio *almeno*, reforça a sensação de incerteza presente no primeiro capítulo, criando também um ambiente de expectativa para o leitor. O major deseja saber por que Camilleri queria falar com o dono daquele número telefônico, e o escritor inventa uma desculpa plausível, mas que não convence o militar. Camilleri fica então sabendo – informação que ele dizia ignorar – do roubo da *Natività* em Palermo. O major informa que “*era opinione degli inquirenti che il furto fosse stato commissionato dalla stessa persona alla quale io avevo tentato di telefonare*” (p. 17, em itálico no original)²⁷⁶. No fim de janeiro de 2005, Camilleri recebe um jornal, enviado pelo jornalista que o entrevistara na Sicília. Ao folheá-lo, vê uma foto de Carlo, e a notícia de que o corpo de um homem assassinado nos arredores de Catania havia sido identificado como o de “*un famoso avvocato notoriamente colluso con la mafia e da tempo latitante*” (idem, em itálico no original)²⁷⁷.

Os dois capítulos, tomados isoladamente, situam Carlo na Sicília do início do século XXI, uma região ainda convivendo com a presença velada ou declarada do crime organizado. Tomados em conjunto com os trechos dos apontamentos copiados por Camilleri, eles representam uma visão espelhada da Itália em um arco de 400 anos – Caravaggio e Carlo em fuga, perseguidos por envolvimento com um crime: o pintor tendo tido de abandonar Roma devido ao assassinato de Ranuccio Tommasoni, e (segundo os papéis lidos por Camilleri) a Sicília por Minniti lhe ter dito que “*doi*

²⁷⁴ Per un mese, mi dedicai a un’attenta indagine su Renoir, vita e opere. Fu più che altro una full immersion, come in altra occasione avevo fatto per Caravaggio.

²⁷⁵ *à paisana e sem aviso prévio, aviso, um major dos carabinieri. Pelo menos, ele se apresentou assim.*

²⁷⁶ era opinião dos investigadores que o roubo tivesse sido encomendado pela mesma pessoa para a qual eu tentara telefonar.

²⁷⁷ *um famoso advogado notoriamente ligado à máfia e fugitivo da polícia fazia tempo.*

messeri di Palermo avean da Malta ricevuto l'ordine di mettermi a morte non appena io dal convento uscito fossi" (p. 111, em itálico no original)²⁷⁸; Carlo por uma possível ligação com a máfia siciliana. Os dois sofrem uma dupla perseguição: pelos poderes oficiais, a polícia papal em Roma, e provavelmente pelos cavaleiros de Malta na Sicília e em Nápoles (Caravaggio)²⁷⁹, e a polícia italiana (Carlo); e pelos extraoficiais, a família de Tommasoni (Caravaggio), como vingança pela morte do irmão, e a máfia siciliana (Carlo), por alguma ação contrária ou prejudicial aos interesses do crime organizado. Essa associação é validada por uma reflexão do escritor:

Solo allora mi resi conto che il misterioso Carlo, mentre mi dava da leggere le pagine di Caravaggio braccato dalle guardie papale e dai sicari dei Cavalieri di Malta, stava vivendo egli stesso una situazione analoga, ricercato della polizia e dai sicari della mafia (p. 117-18, em itálico no original)²⁸⁰.

Ambas as mortes também apresentam outro ponto em comum: as circunstâncias misteriosas em que aconteceram. Em relação a Caravaggio, o mistério existe não por interferência de alguém envolvido no assunto, pois parece não haver dúvida de que ele tenha falecido de morte natural; os detalhes são desconhecidos devido às condições do momento. Por mais famoso que ele fosse, sua situação financeira precária e a distância em que se encontrava de Roma e de possíveis interessados em dar-lhe um enterro mais condizente com sua condição de pintor famoso (e então criminoso perdoado) implicaram um enterro simples, em um túmulo anônimo. Ademais, não havia meios para realizar uma autópsia e determinar a *causa mortis*, tampouco eram feitas investigações policiais voltadas para mortes naturais; por isso não sabemos exatamente como e de que ele morreu. Na década de 1950, escavações em uma área de Porto Ercole revelaram ossos humanos; análises posteriores identificaram os restos mortais de um homem, morto perto dos quarenta anos de idade, no começo do século XVII, e cujo material biológico tinha grande semelhança com o de pessoas naturais da cidade de Bergamo com o sobrenome Merisi, bem como mostrava grande taxa de chumbo,

²⁷⁸ *dois cavalheiros de Palermo tinham recebido de Malta a ordem de me matar assim que eu saísse do convento*

²⁷⁹ Para maiores detalhes, consultar o trecho "The Knight's Revenge" em Graham-Dixon (2011).

²⁸⁰ Só então me dei conta de que o misterioso Carlo, enquanto me dava para ler as páginas do Caravaggio perseguido pela polícia papal e pelos sicários dos Cavaleiros de Malta, estava vivendo uma situação análoga, procurado pela polícia e pelos sicários da máfia.

elemento presente nas tintas usadas por artistas até o século XX^{281,282}. Esses fatos levaram à atribuição dos restos mortais ao pintor, embora a confirmação não seja precisa e tenha sido contestada por alguns estudiosos²⁸³, e um monumento foi erigido em homenagem a ele em Porto Ercole.

Por outro lado, a morte de Carlo dificilmente será esclarecida, pois o fato de estar ligada ao crime organizado pressupõe a ocultação voluntária (e necessária?) de informações que poderiam minar as atividades da Máfia, ou revelar o envolvimento de implicados em tais atividades, prejudicando a reputação de quem gostaria de passar sempre uma imagem impoluta para o grande público. O assassinato de Carlo significaria também a permanência do mistério que ronda a *Natività*, com a eliminação de mais uma pessoa possivelmente envolvida no roubo e que poderia dar informações seguras sobre o destino do quadro e seu possível paradeiro na época da narrativa, dificultando ainda mais a recuperação de uma tela de valor inestimável.

A leitura das páginas iniciais e finais oferece para o leitor uma visão da situação italiana, especificamente na Sicília, que tem correspondência com a realidade no início do século XXI e perdura até os nossos dias. A menção relativamente velada ao crime organizado é proposital na obra de Camilleri, entretanto. Segundo Francesco La Licata, é feita, de modo geral, aos escritores sicilianos, a acusação de não ter enfrentado o problema da Máfia, “uma presença quase permanente na vida quotidiana dos ilhéus” (p. 13)²⁸⁴, ao que ele acrescenta: “É verdade: esse problema da máfia, mas ainda mais o da luta contra a máfia e do comprometimento contra o poder escuro, é um tema quase obrigatório para os narradores sicilianos que desejam falar sobre a sua terra” (idem)²⁸⁵.

²⁸¹ O chumbo era usado na composição da tinta branca antes que estudos médicos comprovassem sua toxicidade e o perigo que ele representa para a saúde humana fosse conhecido. Mesmo assim, o branco chumbo era bastante apreciado por pintores até o século XX, devido ao seu brilho, sendo depois substituído pelo branco de zinco e o branco de titânio. Caravaggio certamente sofria de alguma forma de contaminação pelo pigmento branco, fato que pode ter minado sua saúde; e muitos outros pintores sofreram as consequências da exposição aos componentes tóxicos das tintas a óleo. Por exemplo, no Brasil, a morte de Portinari, em 1962, foi causada por intoxicação pelas tintas (informação disponível em <http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/apresentacao>; site acessado em fev. de 2023).

²⁸² Detalhes sobre a identificação dos restos mortais do pintor podem ser encontrados em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/07/italia-exibe-os-restos-mortais-de-caravaggio-pela-primeira-vez.html>; <https://www.tuttomaremma.com/caravaggio.htm>; <https://www.toscanainside.com/hidden-treasures/post/the-mystery-of-caravaggios-body/>. Sites acessados em jan. de 2023.

²⁸³ Cuppone cita o “inverossímil ritrovamento dei resti mortali di Merisi” [inverossímil achado dos restos mortais de Merisi] em um boletim da News-Art. Disponível em <https://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>. Site acessado em jan. de 2023.

²⁸⁴ una presenza quasi permanente nella vita quotidiana degli isolani

²⁸⁵ È vero: questo nodo della mafia, ma più ancora quello della lotta alla mafia e dell’impegno contro il potere oscuro, è un tema quasi obbligatorio per i narratori siciliani che vogliono raccontare la loro terra

Contudo, La Licata observa que, nas obras protagonizadas pelo *commissario* Montalbano, o mafioso “nunca é o protagonista das histórias” (ibidem)²⁸⁶ por vontade de Camilleri, que não deseja ajudar a consolidar o mito da Máfia.

Em *Il Colore del Sole*, as atividades da máfia na Sicília não são descritas, e a menção feita a ela nas páginas finais é mínima. Contudo, mesmo antes da menção, o leitor pode sentir uma sensação de ameaça presente, velada: a ação dos *carabinieri* pressupõe uma vigilância constante em toda Itália; o telefone de Carlo estava sendo controlado na Sicília, e por meio de tal controle a polícia se aproximou de Camilleri em Roma. Mesmo o fato de o major ter ido à casa do escritor à paisana pode dar a entender a vontade – ou necessidade – de agir de modo sub-reptício, para não chamar a atenção para as atividades dos *carabinieri*. Ademais, se retomada no final da narrativa, a afirmação de Carlo, “*Una certa indagine, che teoricamente non m’avrebbe nemmeno dovuto sfiorare, m’ha coinvolto in pieno*” (p. 23, em itálico no original) pode ter mais de uma interpretação: ele contaria com imunidade por pertencer à Máfia e, assim sendo, a polícia não se aproximaria dele? E, se ele foi assassinado, isso significa que houve um vazamento de informações, um possível acordo entre a Máfia e a polícia da Sicília ou autoridades sicilianas foi quebrado e, com isso, Carlo – uma parte fraca no acordo – sofreu as consequências? Ou seria ele mesmo inocente, tendo sido imiscuído no caso para encobrir outra pessoa envolvida no roubo da *Natività*? As palavras do major dos *carabinieri* sobre o envolvimento de Carlo no roubo, à luz de tantas revelações de envolvimento de autoridades com a Máfia, dificilmente seria aceita sem contestação pelos sicilianos – ou pelos italianos de modo geral.

Se no começo da narrativa encontramos imagens que remetem aos romances policiais mais convencionais, dando ao relato um ar relativamente fantasioso, a parte final, distanciando-se dos clichês e assumindo um tom um tanto ambíguo, pode levar o leitor a refletir um pouco mais sobre a situação italiana na década de 2010 e a pensar no papel ainda desempenhado pelo crime organizado na península itálica.

4.3.1.2 *Una Storia Semplice* (1989)

A narrativa se inicia na vigília do dia de San Giuseppe dei Falegnami (São José dos Carpinteiros), um sábado, quando a delegacia de polícia de uma localidade, não especificada na narrativa, recebe um telefonema, com indicação precisa da hora, “alle 9

²⁸⁶ non è mai il protagonista delle storie

e 37 della sera” (p. 733)²⁸⁷. As circunstâncias, véspera de celebração religiosa, horário e dia da semana, de certa forma condicionam a situação em que a delegacia se encontra: “Gli uffici erano, più delle altre sere a quell’ora, quasi deserti: anche se illuminati, l’illuminazione serale e notturna degli uffici di polizia tacitamente prescritta per dare impressione ai cittadini che in quegli uffici sempre sulla loro sicurezza si vegliava” (idem)²⁸⁸. Quando a pessoa ao telefone diz que desejava falar com o *questore* suscita o seguinte comentário, que pode ser uma intervenção do narrador ou um pensamento do agente: “una follia, specialmente a quell’ora e in quella particolare serata” (ibidem)²⁸⁹. A chamada é transferida para o *brigadiere*, que responde, sim, “sarebbero andati al più presto possibile ma appena possibile, così collocando la possibilità in modo da non illudere sulla prestezza” (p. 734)²⁹⁰. Essas informações estabelecem para o leitor o tipo de delegacia em que a narrativa vai se desenrolar: um local sem autoridade, funcionários pouco preocupados com sua função, e o abandono justificado pelo fato de ser sábado à noite e véspera de festa, e certo descaso com a população.

A ambientação da narrativa tampouco é especificada, sendo mencionada apenas a localidade de Monterosso (Sicília). Ao longo da novela se verifica uma oposição entre as personagens: os representantes do poder são identificados somente por seus postos – o telefonista, o *commissario*, o *questore*, o agente, o magistrado, o coronel –, e os civis são nomeados: Giorgio Roccella (a vítima, assassinada com um tiro) e Carmelo Franzò, um professor, amigo de Roccella, característica que é um obstáculo para individuar os envolvidos. Há exceções nas referências às personagens, o *brigadiere* Antonio Lagandara, o Padre Cricco e o homem do Volvo, analisadas logo a seguir.

Roccella, afastado da Sicília por mais de uma década, voltara para procurar cartas de Pirandello e de Garibaldi guardadas em sua casa. No dia da chegada, telefona para a polícia, diz apenas que deseja falar com o *questore*; no dia seguinte, é encontrado morto com um tiro na cabeça – um possível suicídio? Uma informação sobre o motivo da chamada é dada aos investigadores por Franzò: o amigo lhe telefonara na noite anterior contando ter encontrado algo inesperado no sótão de sua casa – um quadro, que

²⁸⁷ Às 9:37 da noite

²⁸⁸ As salas estavam, mais que em outras noites naquela hora, quase desertas: ainda que iluminadas, a iluminação vespertina e noturna da delegacia de polícia tacitamente prescrita para dar aos cidadãos a impressão de que naquelas salas sempre se cuidava da segurança deles.

²⁸⁹ uma insensatez, especialmente naquela hora e naquela noite específica

²⁹⁰ iriam o mais rápido possível, mas apenas possível, assim apresentando a possibilidade de modo a não iludir quanto à rapidez

não fora localizado na casa pela polícia na busca após o crime ter sido descoberto. A informação ocasiona o seguinte diálogo entre o *commissario* e o professor (p. 744):

«Torniamo al famoso quadro: scomparso, riapparso al suo amico e, presumibilmente, di nuovo scomparso... Lei, mi è parso, ha un'idea di quale quadro il suo amico volesse dire...».

«E lei?» rimandò il professore.

«Io no» disse il commissario. «Non mi intendo di quadri; e di quelli scomparsi, che in Italia son tanti, è specialista un mio collega di Roma. Lo consulteremo... Ma intanto mi dica di quel quadro scomparso, a sua opinione, si tratta...».

«Non sono specialista in quadri scomparsi» disse il professore.

«Ma un'opinione ce l'ha».

«È la stessa che dovrebbe avere lei».²⁹¹

O *commissario* tenta extrair uma informação precisa do professor, esperando que este mencione uma obra ou um artista, o que lhe permitiria saber exatamente em que situação se encontrava, como agir e o que dizer. Entretanto, o professor se esquivava, fica na defensiva, respondendo com uma pergunta, “E lei?”, por assim dizer levando o jogo para o campo do adversário. Porém, o *commissario* também não se compromete, dizendo desconhecer o assunto, e mencionando o amigo especialista em Roma. A resposta indica não só o desconhecimento, que o *commissario* faz questão de declarar, bem como o fato de a quantidade de obras desaparecidas impedir a pronta identificação do quadro a que se referia a vítima, e um afastamento de possíveis investigações, transferindo a responsabilidade pelo quadro *scomparso e riapparso* a um especialista em Roma. O *commissario* tenta de novo fazer o professor mencionar um nome de um quadro, mas a resposta, “Non sono specialista in quadri scomparsi”, ecoa as suas palavras – nenhum dos dois deseja se comprometer. Quando o *commissario* insiste em saber a opinião dele, o professor diz, “È la stessa che dovrebbe avere lei”, resposta que obrigaria o policial a se posicionar se a conversa continuasse e ele realmente estivesse interessado em fazer uma

²⁹¹ «Voltemos ao famoso quadro: desaparecido, reapareceu na casa de seu amigo e, presumivelmente, desaparecido de novo... O senhor, ao que me parece, tem uma ideia de a qual quadro seu amigo quisesse se referir...».

«E o senhor?» retrucou o professor.

«Eu não», disse o *commissario*. «Não entendo de quadros; e nos desaparecidos, que são tantos na Itália, um colega meu em Roma é especialista. Nós o consultaremos... Mas, enquanto isso, me diga, esse quadro desaparecido, em sua opinião, se trata...».

«Não sou especialista em quadros desaparecidos», disse o professor.

«Mas uma opinião o senhor tem».

«É a mesma que o senhor deveria ter».

investigação. A evasiva mostra tanto a falta de vontade que o professor sente de se comprometer, quanto a sua posição – não pode haver muitos quadros famosos desaparecidos na Sicília para que a pergunta seja feita. O desenrolar da conversa se parece bastante com *eu-sei-que-você-sabe-que-eu-sei-que-você-sabe*, indicando que eles devem pensar em uma única obra e um só pintor.

Na narrativa, há dezesseis menções à palavra quadro(s), das quais apenas duas não se referem à pintura que motivou o telefonema. Os qualificativos usados para se referir ao quadro são *famoso*, *scomparso* e *riapparso*, e o demonstrativo *quel*. Duas menções são feitas a “famoso quadro”; na primeira, o adjetivo certamente implica o sentido de conhecido, célebre; a segunda menção, seguida por “*scomparso*, *riapparso* al suo amico e, presumibilmente, di nuovo *scomparso*”, por causa da rápida sequência de participios *scomparso*, *riapparso*, *scomparso*, e o advérbio *presumibilmente*, pode dar a ideia de famoso não no sentido do reconhecimento, mas sim com certo descrédito ou desdém por parte de quem fala, como se o quadro não existisse ou não pudesse ter valor, ou lhe fosse atribuída importância exagerada.

O uso de *quel* antecedendo *quadro* abre uma perspectiva interessante: ele ocorre durante o momento em que os investigadores discutem o ocorrido. Após a recapitulação do caso, e a discussão das ações da vítima, surge o questionamento: “aveva davvero visto quel quadro o si era trattato di un quadro di famiglia di cui non si ricordava più ed era riemerso tra le tante cianfrusaglie del solaio?” (p. 746)²⁹². Neste momento, a oposição entre *quel quadro*, reforçado pelo advérbio *davvero*, e uma possível pintura banal pertencente à família – uma das ‘tante cianfrusaglie’, os muitos cacarecos sem valor monetário acumulados pelas pessoas ao longo da vida, indica que os investigadores tinham em mente uma obra específica e valiosa – o quadro desaparecido na Sicília alguns anos antes, e que todos dizem não saber qual era.

A tentativa de fazer o assassinato se passar por um suicídio é revelada na conversa entre o *commissario* e o Padre Cricco (p. 753):

«Lei è tra i pochi preti che ancora vestono da preti. È un fatto, non so bene perché, che mi rincuora».

«Sono un prete all'antica; e lei è un cattolico all'antica. Buon per noi, io presuntuosamente dico».

«Da prete, da uomo intelligente, da amico del morto, che cosa pensa di

²⁹² tinha mesmo visto *aquela* quadro ou se tratava de um quadro de família, do qual não se lembrava mais e havia tornado a aparecer entre os tantos cacarecos do sótão?

questo caso?».

«Nonostante tutto il romanzo che vi si va costruendo intorno, confesso che non riesco a togliermi dalla testa l'ipotesi del suicidio. Giorgio non era un cuor contento».

«Già: quella moglie, quel figlio che non era suo figlio...».

«Ma pare che la polizia scientifica...».

«Sì, ha trovato sulla pistola più di un'impronta del morto; ma proprio nei punti dove avrebbe dovuto impugnarla per spararsi, sono come cancellate, quasi fosse stata impugnata da una mano guantata... Ma io, con tutto il rispetto per la polizia scientifica, a questo responso mi affido poco».²⁹³

O início da conversa parece ser banal, uma troca de palavras sem importância, ou um mero elogio do *commissario* correspondido pelo padre, um simples preâmbulo antes de abordar o assunto principal – o crime. Contudo, em uma releitura, esse preâmbulo adquire novo significado: *commissario* e padre estão mostrando suas posições por meio de palavras que nada significam para o *brigadiere*, mas, para eles, são muito importantes. Um padre/homem das antigas, ou seja, pessoas boas, íntegras, compartilhando os mesmos princípios; eles ‘estão do mesmo lado’ na sociedade – e no caso. Tendo declarado de modo velado sua posição, o *commissario* faz a pergunta se dirigindo a um ‘homem inteligente’ – neste caso, a ‘inteligência’ se refere especificamente ao fato de o padre assumir uma postura conveniente para ambos – e ‘amigo do morto’ – uma ocorrência instigante da palavra ‘amigo’, dita em um sentido oposto ao de uso corrente, em que afeto ou apreço são os sentimentos predominantes; na verdade, amigo de quem tinha interesse em calar Roccella e abafar a situação. O padre responde usando uma palavra muito sugestiva para se referir ao desenvolvimento da investigação, *romanzo*²⁹⁴, indicando que, em sua opinião, os policiais estavam se afastando da verdade e aventando hipóteses fantasiosas, sem fundamento; o verdadeiro motivo para a morte seria encontrado na vida particular de Roccella, com “quella moglie, quel figlio” (p. 753), resposta em que o uso de *quella/quel* dá uma conotação

²⁹³ «O senhor é um dos poucos padres que ainda se vestem como padre. É algo, não sei bem o motivo, que me anima». «Sou um padre à antiga; e o senhor é um católico à antiga. Bom para nós, eu digo, com presunção». «Como padre, como homem inteligente, como amigo do morto, o que pensa deste caso?». «Apesar de toda a fantasia que está sendo construída em volta dele, confesso que não consigo tirar da cabeça a hipótese do suicídio. Giorgio não era uma pessoa feliz». «É... aquela esposa, aquele filho que não era seu filho...». «Mas parece que a polícia científica...». «Sim, encontrou na pistola mais de uma impressão digital do morto; mas exatamente nos lugares em que deveria tê-la segurado para atirar em si mesmo, elas parecem apagadas, quase como se a pistola fosse empunhada por uma mão enluvada... Mas eu, com todo o respeito pela polícia científica, não confio muito nesse parecer».

²⁹⁴ Segundo o Dizionario Treccani, *romanzo* é **1. a.** Nel periodo delle origini delle letterature moderne, ampio scritto in lingua volgare, in prosa e in versi, diretto a dilettere il lettore col racconto di avventure eroiche in margine alla storia o puramente d'invenzione.

muito pejorativa para as duas pessoas citadas, sublinhando a razão para a infelicidade de Roccella e justificando o suicídio.

Uma tentativa anterior de desviar o rumo da investigação já havia sido feita no interrogatório do “uomo della Volvo” que encontrara mortos o chefe e o auxiliar da estação de trem. Após o homem se apresentar espontaneamente na delegacia, o *commissario* observa que o Volvo era um carro caro (p. 747.) e ao saber que o homem era representante de indústria farmacêutica, pergunta: «Tra i medicinali che lei vende sono inclusi eroina, cocaina, oppio?» (idem)²⁹⁵. No fim da narrativa, quando é liberado pela polícia, o homem do Volvo se encontra com o Padre Cricco, que lhe diz, «Mi pare di conoscerla: lei è della mia parrocchia?» (p. 761)²⁹⁶. A pergunta, aparentemente natural e inocente, adquire nova conotação com a reação do ‘homem do Volvo’ ao se afastar, «Quel prete,» si disse «quel prete... L’avrei riconosciuto subito, se non fosse stato vestito da prete: era il capostazione, quello che avevo creduto fosse il capostazione» (p. 761), mostrando que o padre também poderia tomar alguma medida mais drástica dependendo do depoimento do ‘homem do Volvo’ à polícia.

Chegando ao final da narrativa, percebemos como o anonimato das personagens é um fator importante, pois a falta de individualidade não impede apenas que o leitor saiba quem é quem na história; ela representa segurança para os envolvidos no crime ou para quem é omissos no combate a ele. As autoridades corruptas ou incompetentes não têm nome e ocupam postos mais elevados²⁹⁷; o ‘homem do Volvo’, que poderia ajudar a solucionar o crime, foge no fim da narrativa, pois conseguiu escapar com vida de um problema sério – seu anonimato poderia estar ligado à omissão de boa parcela da população italiana, que preferiria se calar a se envolver no combate ao crime organizado. Um único agente é identificado com nome e sobrenome – Antonio Lagandara, “il nostro brigadiere” (p. 741)²⁹⁸. Quem deseja agir é subalterno; a expressão *nostro brigadiere* aproxima a personagem dos leitores, mostrando-a como uma pessoa comum, honesta, não envolvida com o crime, destacando-a dentre os demais membros das forças da ordem.

²⁹⁵ Entre os remédios que o senhor vende estão incluídos heroína, cocaína, ópio?

²⁹⁶ Acho que o conheço; o senhor pertence à minha paróquia?

²⁹⁷ O *brigadiere* (atualmente designado como *sovrintendente*) é um posto inferior ao de *Ispettore*, correspondendo aproximadamente ao cargo de investigador da polícia civil no Brasil. No relato de Sciascia, Lagandara tem a patente mais baixa dentre as personagens.

²⁹⁸ O nosso *brigadiere*.

O padre Cricco é a outra personagem identificada. Suas ações no decorrer da narrativa – a conversa com o *commissario*, a ida à delegacia para benzer os restos mortais de Roccella, a ênfase no fato de ser um bom católico, a tentativa de conversar com o homem da Volvo, mostram alguém agindo nos dois lados da lei. Neste ponto, resta uma dúvida que só poderá ser esclarecida caso Sciascia tenha deixado algum comentário a esse propósito: em italiano, uma acepção da palavra *cricca*²⁹⁹ é o que conhecemos em português como *panelinha*, um grupo fechado, ou um acordo feito por um grupo de pessoas com fins escusos, tramoia. A semelhança entre *cricca/cricco* permite pensar no sobrenome do padre não como um simples nome de família, mas sim seu pertencimento ao submundo do crime, e poderia colocar o leitor italiano de sobreaviso desde a primeira leitura do texto.

O título *Una storia semplice* e a brevidade do relato podem levar a pessoa a iniciar a leitura com poucas expectativas. Porém, as palavras ditas pelo *questore*, «Questo è un caso semplice, bisogna non farlo montare e sbrigarcene al più presto...» (p. 740)³⁰⁰ são o oposto da realidade; a história é complexa, envolvendo poder e crime organizado, e ‘simples’ indica o desejo do *questore* de não ver uma investigação mais profunda revelando fatos que seria melhor manter longe dos olhos do público e de quem não está implicado nas atividades criminosas. Na narrativa, essa oposição é mostrada nos comentários do narrador: “Automaticamente, il colonnello vide, invece, il caso molto complicato, e comunque da non sbrigarsene al più presto” (idem)³⁰¹ e “Così, tornando in città, il colonnello dei carabinieri seppe dal suo brigadiere quel che ci voleva per rendere il caso più complicato di quanto il questore desiderasse” (p. 741)³⁰².

Em outros dois aspectos a novela é ambígua: um é a identificação do *quadro scomparso*, pois esse ‘anonimato’ não garante que o leitor – principalmente um estrangeiro – estabeleça uma relação com a *Natività*, possibilitando diferentes interpretações da novela. O outro é a datação, quando ocorreu o roubo/desaparecimento, com o uso de “qualche anno”: *qualche* (algum/alguns) é um indefinido, faz a narrativa ser atemporal; mas mesmo não

²⁹⁹ 1. Gruppo di persone unite allo scopo d'intrigare o di favorirsi a vicenda, combriccola (Dizionario Treccani online)

³⁰⁰ Este é um caso simples, não podemos deixá-lo extrapolar e devemos nos livrar dele o mais rápido possível...

³⁰¹ Automaticamente, o coronel achava, pelo contrário, o caso muito complicado; e, de qualquer modo, não seria fácil livrar-se dele rapidamente.

³⁰² Assim, voltando para a cidade, o coronel dos *carabinieri* soube por intermédio de seu *brigadiere* o que era preciso para tornar o caso mais complicado do que o *questore* desejasse.

havendo menção a datas, estas são identificáveis. O roubo da *Natività* ocorreu em 1969; a narrativa de Sciascia foi publicada em 1989, pouco antes da morte do escritor. Tida como o testamento de Sciascia, *Una storia semplice* poderia ser também um tipo de protesto pelo desaparecimento da *Natività*, e a implicação do poder misturado ao crime indicando que o quadro jamais seria encontrado? Mesmo que esforços sejam feitos para encontrar o quadro, há forças agindo em sentido contrário, impedindo a resolução do mistério que circunda a tela.

4.4 A Itália (não) combate a Máfia

4.4.1 *The Heist* (2014)

O prefácio indica que durante a narrativa a tela *Natività* será mencionada:

ON OCTOBER 18, 1969, CARAVAGGIO'S Nativity with St. Francis and St. Lawrence vanished from the Oratorio di San Lorenzo in Palermo, Sicily. The Nativity, as it is commonly known, is one of Caravaggio's last great masterworks, painted in 1609 while he was a fugitive from justice, wanted by papal authorities in Rome for killing a man during a swordfight. For more than four decades, the altarpiece has been the most sought-after stolen painting in the world, and yet its exact whereabouts, even its fate, have remained a mystery. Until now...³⁰³

Como o romance faz parte de uma série protagonizada por Allon, o prefácio é construído de modo a atizar a curiosidade dos leitores fãs da personagem e que possam desconhecer Caravaggio, com informações garantindo não somente o valor da tela, mas apresentando o pintor de modo a salientar sua vida pouco ortodoxa. Caravaggio era um fugitivo da polícia por ter matado alguém durante uma luta com espada; a *Natività* é uma de suas “last great masterworks”, expressão um tanto redundante (uma obra-prima já é por si só uma garantia de qualidade, não precisando de qualificativos para defini-la, e a expressão “one of the last” indica que Caravaggio pintou uma série delas), bem como “the most sought after stolen painting in the world”. A associação entre um gênio da pintura do passado e um criminoso é pouco usual; ademais, há a ‘coincidência’ de a obra de um criminoso do século XVII estar envolvida em um crime na atualidade, mais de 400 anos após ter sido pintada. A informação de a tela estar desaparecida por mais de

³⁰³ NO DIA 18 DE OUTUBRO DE 1969, a Natividade com São Francisco e São Lourenço, de Caravaggio, desapareceu do Oratorio di San Lorenzo em Palermo, Sicília. A Natividade, como é popularmente conhecida, é uma das últimas obras-primas de Caravaggio, pintada em 1609 enquanto ele era um fugitivo da justiça, procurado pelas autoridades papais em Roma por ter matado um homem durante uma luta de espada. Por mais de quatro décadas, a tela de altar tem sido o quadro roubado mais procurado do mundo; e, no entanto, seu exato paradeiro, até mesmo seu destino, permaneceu um mistério. Até agora...

40 anos indica um *cold case* (um caso arquivado), e as palavras finais, *until now*, seguidas pelas reticências, sugerem que os leitores poderão esperar muitas surpresas durante a narrativa e – possivelmente – um ‘final feliz’, com a descoberta do quadro e/ou dos criminosos que o levaram do Oratorio, o tipo de desenlace normalmente esperado em um romance policial, confirmando a eficácia de Allon.

A *Natività* não é o móvel do crime, surgindo na narrativa como consequência das investigações de Allon. Inicialmente, ele é envolvido no caso para elucidar a morte de Bradshaw, um inglês com ligações com o Oriente Médio que morava na Itália, “had a reputation for acquiring paintings that were not actually for sale” (p. 29) e “was involved in the illegal export of paintings and other works of art from Italian soil” (p. 30)³⁰⁴. A escolha de palavras – *acquiring, actually not for sale, illegal export* – camufla parcialmente as reais atividades da vítima: roubo e comércio ilegal de obras de arte, dando-lhes um toque mais refinado, ou mesmo um pouco irônico. Allon descobre três importantes quadros roubados e escondidos sob uma pintura falsa na casa do homem assassinado e inicia sua investigação, que o levará ao submundo do crime contra a arte e – posteriormente – ao mundo da espionagem e do crime no Oriente Médio.

Em *The Heist*, a polícia italiana não tem um papel ativo, sua participação na narrativa se concentra mais no general Ferrari, introduzido no capítulo 3:

General Cesare Ferrari emerged from the building promptly at one. He had forsaken his blue uniform with its many medals and insignia and was wearing a business suit instead. One hand clutched a stainless steel attaché case; the other, the one missing two fingers, was thrust into the pocket of a well-cut overcoat. He removed the hand long enough to offer it to Gabriel. His smile was brief and formal. As usual, it had no influence upon his prosthetic right eye. Even Gabriel found its lifeless, unyielding gaze difficult to bear. It was like being studied by the all-seeing eye of an unforgiving God. [...] The son of schoolteachers from the impoverished Campania region, Ferrari had long been regarded as one of Italy’s most competent and accomplished law enforcement officials. During the 1970s, a time of terrorist bombings in Italy, he helped to neutralize the Communist Red Brigades. Then, during the Mafia wars of the 1980s, he served as a commander in the Camorra-infested Naples division. The assignment was so dangerous that Ferrari’s wife and three daughters were forced to live under twenty-four-hour guard. Ferrari himself was the target of numerous assassination attempts, including the letter-bomb attack that claimed his eye and two fingers (p. 24-5, destaques nossos).³⁰⁵

³⁰⁴ “tinha a reputação de adquirir quadros que não estavam realmente à venda”, “estava envolvido na exportação ilegal de quadros e outras obras de arte do território italiano”.

³⁰⁵ O general Cesare Ferrari saiu do edifício pontualmente às treze horas. Ele deixara de lado seu uniforme azul com suas muitas medalhas e insígnia e usava um terno social. Uma das mãos segurava uma pasta executiva de aço inoxidável; a outra, a que não tinha dois dedos, estava enfiada no bolso de um casaco bem talhado. Ele tirou de lá a mão o suficiente para estendê-la a Gabriel. Seu sorriso era rápido e formal. Como sempre, ele não exercia influência sobre a sua prótese ocular. Até Gabriel considerava

A personagem é apresentada com uma série de pontos positivos: sua pontualidade; o fato de deixar de lado o vistoso uniforme com condecorações e preferir um discreto terno; os adjetivos “competent” e “accomplished”. A infância modesta em uma região empobrecida na Itália e a decisão de ser um policial deixam subentendido que ele não quis seguir o caminho supostamente mais fácil, entrar para o mundo do crime para enriquecer, e preferiu combater as atividades ilegais. Seu período na ativa aconteceu durante momentos conturbados da história italiana recente, como a luta contra as Brigadas Vermelhas, além do posto assumido em Nápoles (cidade comumente associada ao crime organizado) na década de 1980; e, ainda que não seja mencionada diretamente, a dele é a postura destemida de quem continua a exercer a sua profissão apesar das várias tentativas de assassinato, incluindo a carta-bomba que lhe custou dois dedos e o olho. Essa descrição foge de alguns estereótipos ligados à polícia italiana em seu combate contra o crime organizado, introduzindo a ideia de um policial honesto, ativo e empreendedor, que não se detém mesmo sua vida estando em perigo. A sequência do texto reforça essa ideia:

The posting to the Art Squad was supposed to be a reward for a long and distinguished career. It was assumed Ferrari would merely follow in the footsteps of his lackluster predecessor, that he would shuffle papers, take long Roman lunches, and, occasionally, find one or two of the museum’s worth of paintings that were stolen in Italy each year. Instead, he immediately set about modernizing a once-effective unit that had been allowed to atrophy with age and neglect. Within days of his arrival, he fired half the staff and quickly replenished the ranks with aggressive young officers who actually knew something about art. He gave them a simple mandate. He wasn’t much interested in the street-level hoods who dabbled in art theft; he wanted the big fish, the bosses who brought the stolen goods to market. It didn’t take long for Ferrari’s new approach to pay dividends. More than a dozen important thieves were now behind bars, and statistics for art theft, while still astonishingly high, were beginning to show improvement (p. 25-6, destaques nossos).³⁰⁶

aquele olhar sem vida e inflexível difícil de tolerar. Era como ser analisado pelo olho onisciente de um Deus implacável. [...] Filho de professores da empobrecida região da Campania, Ferrari tinha por muito tempo sido considerado um dos mais competentes e talentosos oficiais da polícia italiana. Durante a década de 1970, época de bombardeios terroristas na Itália, ele ajudara a neutralizar as Brigadas Vermelhas Comunistas. Então, durante as guerras contra a Máfia da década de 1980, ele servira como comandante na divisão de Nápoles infestada pela Camorra. O posto era tão perigoso que a esposa e as três filhas de Ferrari tinham sido obrigadas a viver sob escolta vinte e quatro horas por dia. O próprio Ferrari fora alvo de inúmeras tentativas de assassinato, incluindo o ataque com carta-bomba que lhe custara o olho e dois dedos.

³⁰⁶ O posto na Divisão do Crime contra a Arte deveria ser uma recompensa por uma carreira longa e notável. Supunha-se que Ferrari iria simplesmente seguir os passos de seu insosso antecessor, que ele iria mexer com a papelada, fazer longas refeições em Roma e, ocasionalmente, encontrar uma ou duas das pinturas de acervos de museus roubadas na Itália todos os anos. Em vez disso, ele na mesma hora

A descrição estabelece um contraponto entre Ferrari, seus superiores e seu antecessor: para os superiores, o serviço na divisão de crime contra a arte seria uma recompensa ao general pela vida dedicada ao combate ao crime ‘verdadeiro’ (terrorismo e crime organizado), indicando que eles não viam a destruição do patrimônio artístico italiano como algo que merecesse medidas sérias de prevenção e contenção. Eles tampouco esperavam uma ação por parte de Ferrari, como se o novo posto fosse uma ‘aposentadoria na ativa’, um período de descanso antes da aposentadoria real. O general é o oposto de seu insosso antecessor, descrito como um burocrata (shuffle papers) ocioso (take long Roman lunches) chefe de uma unidade que se atrofiara devido ao tempo e ao descaso. Na descrição da unidade o uso de “once-effective” indica que a divisão já havia sido eficiente, mas alguém em um período anterior ao de Ferrari assumira uma postura apática em relação ao crime contra a arte, considerando-o um tipo de delito menor. Os policiais contratados por Ferrari são “aggressive”³⁰⁷ – neste caso, um adjetivo com acepção claramente positiva, indicando pessoas com vontade de agir, iniciativa e destemor. E as consequências dessa mudança são nítidas: a queda nos roubos de arte começando a diminuir “while still astonishingly high”. Ferrari não é apresentado como um policial dotado de qualidades sobre-humanas, e sim, um homem capaz e perseverante. Outro detalhe que mostra seu comprometimento com o posto é fornecido em uma breve frase no capítulo 11 referente à *Natività*: “A copy of the painting hung behind General Cesare Ferrari’s desk at the palazzo in Rome. It was the Art Squad’s number-one target”³⁰⁸ (p. 94).

Saber quem era a vítima do assassinato fornece a pista para a conexão com o quadro de Caravaggio, anunciada em uma conversa entre Allon e Durand, um francês que comerciava quadros roubados:

começou a modernizar uma unidade outrora eficaz que se atrofiara devido ao tempo e ao descaso. Poucos dias depois de sua chegada, ele demitiu metade dos oficiais e rapidamente preencheu os postos com policiais jovens e assertivos que tinham mesmo um pouco de conhecimento sobre arte. Ele lhes deu uma ordem simples. Ele não tinha muito interesse pelos ladrões pé-de-chinelo envolvidos em roubo de arte; ele queria os tubarões, os chefões que punham a mercadoria roubada no mercado. Não levou muito tempo para a nova abordagem de Ferrari dar lucros. Mais de uma dúzia de importantes ladrões estavam então atrás das grades, e as estatísticas de roubo de obras de arte, ainda que continuassem muito altas, estavam começando a entrar em queda.

³⁰⁷ Em inglês, uma das acepções do adjetivo *aggressive* é c.2.c Self-assertive, pushful; energetic, enterprising, podendo ser traduzida em português por *ativo, empreendedor, enérgico*.

³⁰⁸ Uma cópia da tela estava pendurada atrás da mesa do General Cesare Ferrari no palazzo em Roma. Era o objetivo número um da Divisão do Crime contra a Arte.

“There were rumors of another sort swirling around Bradshaw, rumors he was brokering a deal for a masterpiece.” [...] “A masterpiece that has been missing for several decades.”

“Do you know which painting it was?”

“Of course. And so do you.” [...] “It was a nativity painted by a Baroque artist at the end of his career. His name was Michelangelo Merisi, but most people know him by the name of his family’s village near Milan.”

Gabriel thought of the three letters he had found on Bradshaw’s message pad: C . . . V . . . O . . .³⁰⁹ (p. 88).

È possível fazer uma breve comparação entre a cena acima e a analisada na novela de Sciascia: enquanto nesta o professor (um civil) e o *commissario* (membro da polícia, envolvido no crime) evitam se comprometer declarando o nome da tela, Allon (agente secreto) e Durand (um civil, ladrão declarado) não usam de subterfúgios, tela e autor (“nativity”, “Baroque artist known by the name of his family’s village”) são explicitados, e o leitor sabe qual obra de arte Allon vai procurar.

O roubo da tela é atribuído à Máfia; quem dá a informação a Gabriel, na Córsega, é uma *signadora*:³¹⁰

“The one-eyed creature has asked you to find something on his behalf, yes?”

“Yes,” answered Gabriel.

“It’s a painting, is it not? The work of a madman, a murderer. It was taken from a small church many years ago, on an island across the water.” [...]

“The painting was stolen by men such as the don, only far worse. They treated it very badly. Much of it has been destroyed.”

“But the painting survives?”

“Yes,” she said, nodding slowly. “It survives.”

“Where is it now?” [...]

“How curious that a man such as yourself would search for our Lord and savior.” Again she lowered her gaze toward the plate of water and oil. “The painting has been moved from the island across the water. It looks different than it did before.”

“How so?”

“It has been repaired. The man who did the work is now dead. But you already know this” (p. 126).³¹¹

³⁰⁹ Havia rumores de outro tipo envolvendo Bradshaw, rumores de que ele estava fazendo um negócio com uma obra-prima.” [...] “Uma obra-prima que está desaparecida há muitas décadas.”

“Sabe qual quadro era?”

“Mas é claro. E você também.” [...] “Era uma natividade pintada por um artista barroco no fim de sua carreira. O nome dele era Michelangelo Merisi, mas a maior parte das pessoas o conhece pelo nome da cidadezinha de sua família, perto de Milão.”

Gabriel pensou nas três letras que havia encontrado no bloco de notas de Bradshaw: C . . . V . . . O . . .

³¹⁰ Na tradição corsa, a signadora é uma mulher capaz de tirar *l’ochju*, ou *gattivu ochju*, o mau olhado, e corresponde, até certo ponto, à benzedeira das tradições do Brasil.

³¹¹ “A criatura de um olho só pediu para você encontrar algo para ele, não é?”

“Sim”, respondeu Gabriel.

“É um quadro, não é? Obra de um louco, um assassino. Ele foi levado de uma pequena igreja muitos anos atrás, em uma ilha do outro lado do mar.” [...]

“O quadro foi roubado por homens como o don, só que muito piores. Eles o trataram muito mal. Boa parte dele foi destruída.”

A conversa faz referência a Ferrari por meio de uma de suas características que poderia ser tida como muito pejorativa – “one-eyed creature”, um defeito físico – não fosse o fato de ele ter perdido o olho na luta contra o crime. Temos também a menção a um lado mais exótico, ou obscuro da Itália, a existência de pessoas que afastam o mau olhar por meio de rezas, contrapondo a modernidade do início do século à persistência de tradições milenares.

O general Ferrari menciona a ‘utilidade’ da *Natività* no capítulo 13, se referindo à busca inútil pelo quadro e às informações sobre o paradeiro, divulgadas pelos *pentiti*³¹²:

Every time we arrest a mafioso, no matter how insignificant, he offers us information on the whereabouts of the Nativity in exchange for a reduced prison sentence. We call it the Caravaggio card. Needless to say, we’ve wasted countless man-hours chasing down false leads (p. 107)³¹³.

Ferrari convence Allon a recuperar o quadro perdido, e a partir do capítulo 14 o leitor acompanha o percurso de Allon até a descoberta da *Natività*, escondida sob uma crucifixão de Cristo à moda de Guido Renni em uma igreja no norte da Itália.

4.4.2 Murder at the National Gallery (1996)

Esta é a única obra literária analisada na tese relacionada ao roubo de uma tela fictícia de Caravaggio. O motivo de sua escolha e colocação nesta seção é o seguinte: a narrativa se enquadra no tema – a Itália (não) combate o crime – apresentando um ponto de vista sobre o país que poderia ser preponderante nos Estados Unidos na época de sua publicação. Apresentaremos nesta seção uma análise dos onze capítulos iniciais da narrativa, nos quais a Itália e Caravaggio são introduzidos aos leitores. Há mais menções ao país e ao pintor nos outros capítulos, mas elas são basicamente reformulações das observações iniciais, por isso não nos detemos nelas.

“Mas o quadro ainda existe?”

“Sim”, ela disse, abanando lentamente a cabeça. “Existe.”

“Onde ele está agora?” [...]

“Mas que engraçado que um homem como você fosse procurar por nosso Senhor e salvador.” De novo ela baixou o olhar para o prato de água e óleo. “O quadro foi levado da ilha do outro lado do mar. Ele tem uma aparência diferente da anterior.”

“Como assim?”

“Ele foi consertado. O homem que fez o trabalho agora está morto. Mas você já sabe disso.”

³¹² No capítulo II, p. 44, mencionamos algumas dessas informações.

³¹³ A cada vez que prendemos um mafioso, não importa quão insignificante, ele nos oferece informações sobre o paradeiro da *Natività* em troca de redução na sentença de prisão. Nós chamamos isso de o trunfo Caravaggio. Nem preciso dizer, perdemos inúmeras horas de serviço seguindo pistas falsas.

No primeiro capítulo, o leitor acompanha pequenas narrativas relacionadas a atividades ilícitas no mundo da arte em geral: um nobre inglês arruinado entra em acordo com um ladrão para que um quadro seu seja roubado e ele possa acionar o seguro; um executivo japonês se suicida após saber que parte de sua coleção é composta por falsificações e obras roubadas; em Paris, um falsário termina uma cópia de *O Concerto*, de Vermeer; um casal compra uma gravura ilegal em um mercado de pulgas em Cincinnati (USA), uma igreja é roubada na Itália. O autor do roubo nada entende de pintura, é apenas um pequeno ladrão contratado para tirar uma tela do local e entregá-la a um receptor: “All he knew was that he was told to sneak into the monastic complex of San Francesco di Assisi and remove a painting by this guy Preti. But once he saw how easy it was to pull one from the wall, he wanted them all. More money for him” (p. 1-2)³¹⁴. O ladrão, Giovanni Saltore, é flagrado por um padre:

So he took off with the three paintings and dutifully delivered them to his brooding boss at the café, as usual. But when he balked at turning them over unless he received triple pay, his boss, whose reputation in southern Italy had not been built upon diplomatic negotiation, pulled a gun (p. 2).³¹⁵

A reação faz Saltore fugir e ser perseguido pelo *boss* e mais dois comparsas; ao perceber que está encurralado em uma rua sem saída, ele joga os quadros no chão; o *boss* os pega, diz “Hey, Gino, my friend” (idem)³¹⁶; Saltore pensa que tudo acabaria bem, e então é baleado. “The last thought Giovanni Saltore had before crossing the threshold into that other, better life promised by his church was: *Who the hell is Mattia Preti anyway?*” (p. 3, itálico da autora)³¹⁷.

A parte final do capítulo apresenta mais uma personagem, Carlo Giliberti:

The International Arrivals Building at Kennedy Airport was busy. This Friday afternoon, among hundreds of passengers deplaning from the Alitalia flight from Rome was Carlo Giliberti, Italy’s cultural attaché to the Italian Embassy in Washington, D.C. His trolley was laden with luggage, including

³¹⁴ Tudo que ele sabia era que lhe haviam dito para entrar sorrateiramente no complexo monástico de San Francesco di Assisi e remover um quadro desse tal Preti. Mas ao ver como era fácil tirar um da parede, ele queria todos. Mais dinheiro para ele.

³¹⁵ Então ele saiu correndo com os três quadros e fez a devida entrega ao seu pensativo boss no café, como de costume. Mas quando ele se recusou a entregá-los a não ser que recebesse triplo pagamento, seu boss, cuja reputação no sul da Itália não tinha sido construída com base em negociações diplomáticas, sacou um revólver.

³¹⁶ Opa, Gino, meu amigo.

³¹⁷ O último pensamento de Giovanni Saltore antes de ele cruzar o umbral para aquela outra vida, e melhor, prometida por sua igreja foi: *E quem diabos é esse Mattia Preti?*

an oversized black-leather portfolio. He chatted amiably with the Customs inspector.

Nearby, a short young woman with a large bosom, wearing jeans and a T-shirt with a mildly obscene message on it, and sporting multiple earrings, was taken aside and searched by a female inspector in a private room reserved for such activity. An instant breast reduction occurred when three small plastic bags of marijuana were removed from her bra.

Carlo Giliberti reached the taxi line and gave the driver the address of an art gallery in New York's Soho district, where he soon delivered three unframed paintings by the seventeenth-century Italian artist from Taverna, Mattia Preti, that had been concealed between worthless papers in his portfolio. He thanked the gallery owner for the envelope filled with cash, took another cab to LaGuardia, and boarded a Delta shuttle flight to Washington (p. 5-6)³¹⁸.

A cena mostra um contraponto: Giliberti, com passaporte diplomático, transporta impunemente telas roubadas entre papéis sem valor em uma grande pasta de couro; uma moça anônima, cuja descrição é pejorativa tanto no aspecto físico quanto no tocante às roupas (large bosom, wearing a T-shirt with a mildly obscene message, multiple earrings), possivelmente por causa de sua aparência é detida pela polícia de fronteira e revistada; o resultado da revista, “three small plastic bags of marijuana”, é descrito com um tom um tanto irônico, “instant breast reduction”, e a consequente apreensão de maconha. Embora não haja menção posterior à moça, podemos supor que sua detenção resultará em algum tipo de punição pelo contrabando de drogas, ainda que a maconha seja considerada uma droga leve e seu consumo recreativo ou medicinal seja liberado em alguns estados norte-americanos; ao passo que Giliberti pega tranquilamente um táxi, leva as telas roubadas a uma galeria de arte no SoHo, bairro famoso de NY, recebe o pagamento pela entrega, volta ao aeroporto e pega um *shuttle flight* para Washington, tendo cometido impunemente um crime mais sério que o contrabando de pouca quantidade de maconha. Depreende-se do trecho citado que a polícia de fronteira cumpre sua função com base em ideias preconcebidas – aparência dos passageiros, a procedência e o posto oficial de Giliberti, em oposição à moça anônima, possivelmente

³¹⁸ O terminal de chegada internacional no Kennedy Airport estava movimentado. Naquela tarde de sexta-feira, entre centenas de passageiros desembarcando do voo Alitalia vindo de Roma estava Carlo Giliberti, *attaché* cultural da Embaixada italiana em Washington, D.C. Seu carrinho lotado de bagagem incluía um imenso portfolio de couro negro. Ele conversou amigavelmente com o inspetor da Alfândega.

Ali perto, uma mulher jovem e baixa com grandes seios, usando jeans e uma camiseta com uma mensagem ligeiramente obscena, e usando vários brincos, foi levada e revistada por uma policial em uma sala reservada para tais atividades. Uma instantânea redução dos seios ocorreu quando três pequenos pacotes plásticos contendo marijuana foram removidos de seu sutiã.

Carlo Giliberti chegou ao ponto de táxi e deu ao motorista o endereço de uma galeria de arte no distrito de Soho, Nova Iorque, onde ele logo entregou três pinturas sem moldura do artista do século XVII de Taverna, Mattia Preti, que tinham sido escondidas entre papéis inúteis em seu portfolio. Ele agradeceu ao dono da galeria pelo envelope cheio de dinheiro, pegou outro táxi para LaGuardia, e embarcou em um *shuttle flight* da Delta para Washington.

uma trabalhadora comum. A polícia civil de NY, por sua vez, não mantém as galerias de arte sob vigilância, mesmo o crime contra a arte tendo divulgação nos círculos policiais e sendo uma atividade que rende milhões de dólares por ano, além de ter ligações com tráfico de drogas e de armas. Lendo as citações em sequência, vemos o que se poderia chamar no Brasil de um ‘ladrão pé-de-chinelo’ (Saltore) contratado para roubar um quadro de uma igreja e entregá-lo a um intermediário (o brooding boss). A facilidade para cometer o crime leva Saltore a extrapolar e pegar três telas, imaginando o dinheiro extra a receber ao entregá-las para o *boss*. Este, por sua vez, entrega três telas obtidas de graça (devido ao assassinato de Saltore) a alguém pertencente a uma camada mais privilegiada da sociedade (Giliberti), um *attaché* cultural da Itália. Temos então um membro do corpo diplomático representante da cultura da Itália no exterior que é parte de uma rede organizada no crime contra a arte e vai ganhar muito dinheiro com a entrega das telas, as quais serão vendidas para pessoas que não sabem a sua procedência – ou fingirão não saber, ou não se importam.

4.4.2.1 Caravaggio na visão das personagens

No capítulo 2 o leitor fica sabendo que uma grande exibição das telas de Caravaggio vai acontecer em Washington, D.C. Uma das idealizadoras é Carole Aprile, esposa do vice-presidente, autora de um trabalho acadêmico sobre o pintor. Na conversa entre Carole e sua amiga Annabel Reed-Smith (que será a investigadora particular do crime), vários problemas nas relações EUA/Itália são mencionados: acusações de espionagem, subornos, tráfico de drogas. O desejo de evitar qualquer tipo de escândalo associado à exibição leva Mrs. April a pedir que Annabel aja como um tipo de intermediária entre ela e a National Gallery. Durante a conversa aparece a primeira menção a Caravaggio, descrito como “monumental talent” e “certifiable nut” (p. 7)³¹⁹.

O capítulo 3 apresenta o quadro de funcionários da National Gallery; uma das personagens é Luther Mason, descrito na conversa entre Carole e Annabel “If he isn’t the world’s leading authority on Caravaggio, he’s one of two or three”³²⁰ (p. 9), tão importante quanto Sir Denis Mahon; considerando a idade avançada do crítico inglês, Mason logo seria a grande autoridade mundial sobre o pintor.³²¹ Acontece uma reunião,

³¹⁹ Talento monumental e louco varrido

³²⁰ Se ele não for a maior autoridade mundial sobre Caravaggio, ele é um dentre dois ou três.

³²¹ O comentário “Mahon was in his late eighties, unless he possessed centenarian genes, Mason would find himself standing alone one day as Caravaggio scholar *par excellence*” (p. 15, itálicos da autora). [Mahon estava com quase noventa anos; e a não ser que ele tivesse genes centenários, Mason um dia se veria sozinho como especialista em Caravaggio *par excellence*] pode soar um tanto cômico para os

durante a qual nova referência a Caravaggio é feita por Annabel Smith: “Not only a master, a controversial fellow as well” (p. 14)³²², e a resposta de Luther Mason, “A gentle characterization from a gentle lady [...] Just because Caravaggio was in the habit of killing people shouldn’t taint our opinion of him” (p. 15)³²³. A personagem usa duas vezes o adjetivo “gentle”, a primeira delas não com sentido positivo, pelo contrário, indicando algo muito aquém da realidade, ideia reforçada pelo uso de “in the habit of”, como se o pintor lombardo matasse rotineiramente. O comentário de Mason não é embasado em fatos verificados na biografia do pintor – alguns críticos, com base em anotações apressadas feitas por Mancini em um manuscrito,³²⁴ supõem que ele possa ter partido de Milão por ter se envolvido em uma briga ou em um incidente mais sério. As palavras de Mason mostram uma ‘autoridade no assunto’ que reforça a imagem de *bad boy* de Caravaggio criada pela sociedade.

A personalidade controversa é tema de um comentário feito por Naomi Warren, relacionado ao material para divulgação da exibição em escolas, “how to handle Caravaggio’s tumultuous personal life. He’s hardly the sort of role model for the million or so school kids who’ll be reading these materials” (p. 18)³²⁵, e a posição de Paul Bishop, “We leave out everything having to do with those he murdered, his homosexuality, his dastardly behavior with family and friends, and his subsequent drug-crazed death on that beach” (idem)³²⁶. Bishop apresenta o artista apontando somente as características por ele tidas como problemáticas – comportamento, orientação sexual, circunstâncias da morte, remetendo à imagem de *pittore maledetto* disseminada na sociedade. A reação de Mason, aparentemente, é mais liberal, criticando a ideia de adequar o material ao público escolar, acrescentando “Who are we to separate the man from his work? [...] Caravaggio was a bona fide genius. Geniuses walk their own path.

leitores atuais do romance, pois Sir Denis morreu com quase 101 anos em 2011, mais de dez anos após a publicação do romance e a ‘morte de Mason’.

³²² Não somente um mestre, mas um camarada controverso também.

³²³ Uma caracterização gentil da parte de uma senhora gentil [...] Só por Caravaggio ter o costume de matar pessoas, isso não deveria macular nossa opinião sobre ele.

³²⁴ Cf. Graham-Dixon, (2011, p. 58-59) cita o manuscrito de Mancini. Truman pode ter obtido essa informação consultando a obra de Howard Hibbard, “Caravaggio”, publicada em 1983, em que o autor cita rumores sobre o envolvimento do pintor em um crime na juventude. O prefácio desse livro está disponível na prévia oferecida pelo site Amazon, disponível em <https://www.amazon.com.br/Caravaggio-Howard-Hibbard/dp/0064301281?asin=B07NNVFD33&revisionId=&format=2&depth=1>. Site acessado em fev. de 2023.

³²⁵ como lidar com a tumultuada vida pessoal de Caravaggio. Ele dificilmente é o tipo de modelo para o milhão ou mais de alunos de escola que lerão esse material.

³²⁶ Nós deixamos de fora tudo relacionado com as pessoas que ele matou, sua homossexualidade, seu comportamento desprezível para com a família e amigos, e sua subsequente morte induzida por drogas naquela praia.

We're not approving his *life*” (ibidem, itálicos da autora)³²⁷. A resposta, entretanto, não descarta as ideias de Bishop; Mason não refuta o que o colega disse, apenas sugere que todos os aspectos ‘negativos’ na vida de Caravaggio devem ser ignorados em nome de sua genialidade. A ideia “geniuses walk their own path”, justificando quaisquer tipos de excessos, foi bastante propagada durante o Romantismo, período em que artistas eram vistos como criaturas dotadas de um talento superior e, justamente por causa dessa característica, não conseguiam se adaptar à vida dos cidadãos ditos ‘comuns’.

As observações de Bishop poderiam refletir opiniões correntes sobre o pintor na época, mas não encontram respaldo em pesquisas atuais. Seward (1998, p. 1-2) menciona a tentativa de Giovan Battista (o irmão) encontrar Caravaggio em Roma, e a recusa do pintor em conversar com ele; o relato original é encontrado em *Considerazione sulla pittura* (1619-28), de Giulio Mancini, que, embora não tenha conhecido o pintor, conhecia um de seus modelos. A informação de que Caravaggio tivera de fugir de Milão por ter se envolvido em uma briga é encontrada em Mancini, e Bellori também menciona o fato (apud Seward, p. 17); nenhum dos dois, contudo, parece oferecer fontes fidedignas para embasar a informação. Quanto à “drug-crazed death”, conforme já mencionado (p. 126), não se sabe exatamente como Caravaggio morreu, e o comentário feito por Paul Bishop pode revelar somente seu desprezo pela exibição e pelo artista, por não estar pessoalmente envolvido na organização.

No capítulo 6 há um comentário relacionado ao menu do jantar, com pratos batizados com nomes de telas do pintor: “Finding subject matter in Caravaggio’s works not dealing with crucifixion, incest, or murder was a challenge” (p. 43)³²⁸. O comentário reflete total desconhecimento sobre a temática da pintura religiosa, pois a crucifixão é um tema comum para muitos artistas, a partir da Idade Média. Algumas telas “dealing with murder”, como *Giuditta e Oloferne*, *Salome con la testa del Battista*, *Decollazione di San Giovanni Battista* e *Davide con la testa de Golia*, representam temas bíblicos, e não necessariamente refletem o apreço do pintor pelo tema da morte ou do assassinato. Conforme observou Cuppone a respeito dos pintores da época em que Caravaggio atuava, “por uma simples questão de sobrevivência, pintavam acima de tudo o que um cliente solicitava – às vezes com indicações iconográficas precisas mais ou menos

³²⁷ Quem somos nós para separar o homem de sua obra? [...] Caravaggio era um verdadeiro gênio. Os gênios seguem seu próprio caminho. Não estamos aprovando a sua *vida*.

³²⁸ Encontrar nas obras de Caravaggio temas não relacionados a crucifixão, incesto ou assassinato era um desafio.

vinculadas – ou o que teriam a certeza de vender no mercado” (2017, p. 63)³²⁹. Não deveria causar espanto entre os especialistas na obra de Caravaggio a presença marcante de temas bíblicos, sobretudo no período da Contrarreforma, em que a arte era um recurso usado pela igreja para ‘educar’ os fiéis e para reforçar a fé católica. A referência a “incest” é infundada; nenhuma das obras reconhecidamente criadas por Caravaggio, tampouco as atribuições duvidosas, apresenta referências a esse tema; ao comentar tais detalhes, Catherine Puglisi (1998, p. 7) menciona o tipo de público a que a obra era dirigida, observando que

A mais recente [obra de ficção] no gênero policial, *Murder at the National Gallery*, de Margaret Truman (1996), traz a pavorosa *Medusa* de Caravaggio na sobrecapa e, dentro, o retrata como um assassino enlouquecido com incontáveis homicídios em suas mãos, que não apenas pintava morte violenta como também incesto e estupro, que a autora, de modo inacreditável, acrescenta ao repertório dele para atizar leitores enfadados.³³⁰

Truman parece recorrer às mais variadas ideias cristalizadas e estereótipos relacionados a Caravaggio ao apresentá-lo para seus leitores; a insanidade do artista é destacada, com um contraponto à sua genialidade, algo quase paradoxal, talentoso e incomparável – e louco homicida. Uma combinação – talvez – exata para chamar a atenção de leitores norte-americanos, já alimentados pelas mídias com histórias de mafiosos e crime organizado na península itálica.

4.4.2.2 A relação Mason/Itália

Durante a reunião na National Gallery são comentadas as dificuldades para a realização da exibição, envolvendo as exigências do governo italiano: “Those of you who have been dealing with the Italian government know how difficult they’ve made it for some of the Caravaggios to travel here” (p. 14)³³¹; proprietários particulares de quadros são mencionados: “Because they’re in private hands, an additional set of egos have to be dealt with” (p. 17)³³², e “Bad enough to deal with the bureaucrats thrown in

³²⁹ per un mero fatto di sussistenza, realizzavano soprattutto ciò che un committente richiedeva – talvolta con precise indicazioni iconografiche più o meno vincolanti – o quanto sarebbero stati certi di vendere sul mercato

³³⁰ The latest [work of fiction] in the crime genre, Margaret Truman’s *Murder at the National Gallery* (1996), features Caravaggio’s horrific *Medusa* on the dust jacket and, within, depicts him as a crazy murderer with uncounted homicides to his name, who painted not only violent death but also incest and rape, which the author incredibly adds to his repertory to pique jaded readers (1998, p. 7).

³³¹ Dentre vocês, quem está lidando com o governo italiano sabe como eles dificultaram o transporte de alguns dos Caravaggios para cá.

³³² como eles são propriedade particular, é preciso lidar com um grupo adicional de egos

the way by the Italians, without having to salve pompous private citizens” (idem)³³³. Os comentários indicam exigências ou cuidados que parecem descabidos por parte do governo italiano e dos donos das telas, estes descritos como “set of egos” e “pompous citizens”³³⁴, dando ao leitor a impressão de uma burocracia desnecessária atrapalhando a idealização da exibição, podendo até impedir que o público norte-americano tivesse a oportunidade de ver as obras do pintor. O nome de Giliberti, descrito como “extremely helpful” (ibidem)³³⁵, surge outra vez nas negociações com o governo e os “pompous citizens”, salientando para o leitor as ações (i)legais de Giliberti no mundo das artes. Outro detalhe, que terá importância crucial no decorrer da narrativa, é oferecido: Giliberti é grande amigo de Luther Mason (ibidem).

O capítulo 4 mostra a viagem de Mason e Giliberti a Roma, para acertar detalhes da exibição. Os dois se dirigem ao Ministero della Cultura, onde irão conversar com Betti, o ministro, e os leitores já têm uma ideia de qual será o teor da conversa: “Giliberti always took care of details involving the Italian government, including the payment of an occasional ‘gift’ to an unnamed government official to, as Giliberti would say, ‘ungere’. Grease the palm” (p. 24, itálicos da autora)³³⁶, em que a palavra *gift* entre aspas dá um tom depreciativo à situação. A reação de Mason ao incluir as pequenas somas em suas despesas era a de revolta ou desgosto: “To compromise one’s principles and reputation for such minor money was doubly distasteful to him. If you were going to steal, which he had never done, aside from penny-candy thefts as a small boy, at least steal big” (idem).³³⁷

³³³ Já é ruim o bastante ter de lidar com os burocratas que os italianos colocam no nosso caminho, sem ter de fazer as vontades de pomposos cidadãos.

³³⁴ A menção aos donos de obras é detalhada com duas referências a telas, *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Maddalena penitente*, ambas no acervo da Galeria Doria Pamphilj. Segundo o *catalogue raisonné* de Spike, *Riposo...* é mencionada pela primeira vez no inventário do Príncipe Camillo Pamphilj, em 1652; a *Maddalena...* também está ligada à família Pamphilj, desde 1650, segundo algumas fontes citadas. As expressões “pompous citizens” e “set of egos” são um tanto descabidas, pois telas valiosas não podem ser retiradas até mesmo de coleções particulares sem toda uma série de procedimentos burocráticos para garantir a conservação e o retorno delas em segurança. Ademais, “pompous citizens” poderia também se referir ao fato de a família Pamphilj ter origens nobres, contrapondo uma nobreza europeia falida com a sociedade norte-americana republicana.

³³⁵ muito útil

³³⁶ Giliberti sempre cuidava dos detalhes envolvendo o governo italiano, incluindo o pagamento de um ocasional ‘presentinho’ para um funcionário anônimo do governo para, como Giliberti dizia, ‘ungere’. Engraxar a mão.

³³⁷ Comprometer os seus princípios e sua reputação por tão pouco dinheiro era duplamente repugnante para ele. Se a pessoa fosse roubar, o que ele nunca havia feito, com exceção de balinhas quando era criança, pelo menos roube algo grande.

Durante a conversa, é mencionada a lei para a proteção dos bens culturais italianos, que controla a exportação de pinturas para exposições, e o ministro diz, “You are certainly aware, Mr. Mason, that Italy is rich in artistic treasures. Does not this nation possess more great works of art than any other?” (p. 25)³³⁸, reforçando a imagem de Itália como o grande centro cultural da Europa. Para Mason, entretanto, a situação é diferente; ele não reconhece nenhum tipo de preocupação ou cuidado nas palavras do ministro, em cuja capacidade sequer confia: “He didn’t need lectures from a fat politician whose only connection with the art world was to stand in the way of progress” (idem)³³⁹ e o ministro “by the way, hardly deserves the title” (p. 28)³⁴⁰. Na opinião de Mason, reconhecido internacionalmente como especialista na obra do pintor, a postura de Betti, discursando sobre Caravaggio parece apenas a exibição de um burocrata despreparado. A conversa é encerrada quando Mason confirma aceitar as condições propostas pelo governo italiano, e o ministro diz, “When reasonable men who share an appreciation of true genius and beauty can sit and rationally discuss such matters, a satisfactory conclusion is almost always reached” (p. 26).³⁴¹ O léxico mais refinado, *reasonable men* e *satisfactory conclusion*, deixa em dúvida a que tipo de acordo eles haviam chegado, mas a menção anterior a “gift” coloca o leitor de sobreaviso, já esperando alguma negociação escusa envolvendo o ministro.

Durante o almoço entre Giliberti e Mason, o italiano comenta, “The minister is a sensible man, *si?*” (p. 27, itálicos da autora)³⁴² e Mason retruca, “The minister is an unprincipled slob” (idem)^{343, 344}. A resposta de Giliberti mostra quais eram as condições do governo: “So a little money will pass hands from your country to ours, from someone there to someone here. What is the harm in that? It is done everyday, *si?* In your country. In my country” (ibidem, itálicos da autora).³⁴⁵ Mason encara a postura dos

³³⁸ Com certeza o senhor se dá conta, Sr. Mason, de que a Itália é rica em tesouros artísticos. Esta nação não possui mais obras importantes do que qualquer outra?

³³⁹ Ele não precisava de sermões de um político gordo cuja única ligação com o mundo da arte era ficar no caminho do progresso.

³⁴⁰ por falar nisso, mal merece esse nome.

³⁴¹ Quando homens sensatos, que compartilham de um apreço pelo verdadeiro gênio e beleza podem sentar-se e discutir quais questões de modo racional, quase sempre se chega a uma conclusão satisfatória.

³⁴² O ministro é um homem sensate, *si?*

³⁴³ O ministro é um tolo sem princípios.

³⁴⁴ A palavra *slob* tem várias acepções: 3.3 A dull, slow, or untidy person; a careless or negligent workman; a lout, a fat person; one who is gullible or excessively soft-hearted, a fool; a person of little account. Para a tradução do trecho, foi feita uma escolha, mas é importante verificar que a apreciação de Mason envolve mais de uma característica negativa em relação ao ministro.

³⁴⁵ Então um pouquinho de dinheiro vai passar das mãos do seu país para o nosso, de alguém lá para alguém aqui. Qual é o problema disso? Isso se faz todos os dias, *si?* Em seu país. Em meu país.

italianos com desprezo, agindo como se nos Estados Unidos corrupção e suborno não existissem, e Giliberti parece aceitar tudo com naturalidade, como um fato corriqueiro.

Até este ponto da narrativa, Mason é apresentado como um honesto cidadão norte-americano, dedicado à cultura e indignado com o que ele vê como corrupção, desonestidade e incompetência por parte de representantes do governo italiano. Após almoçarem juntos, quando Mason diz que vai voltar a pé para o hotel, a resposta de Giliberti, “*Ma sta attento o te ne pentirai!*” (p. 28, itálicos da autora) tem duas interpretações possíveis – uma, por assim dizer, mais convencional, se refere à violência na cidade, para a qual o narrador faz o seguinte comentário: “Luther didn’t have to be reminded that crime was rampant in Rome” (idem). A outra interpretação pode se referir à atitude de Mason com o ministro – um passo errado nas negociações, e a exposição poderia fracassar, colocando em risco a carreira de Mason em Washington, e talvez mesmo sua reputação internacional.

Para o leitor, a postura rígida de Mason em relação ao ministro e às condições negociadas por Giliberti é abalada quando é revelado que o norte-americano tem outros objetivos além de cuidar da exibição. A viagem a Roma teria desdobramentos – uma ida a Positano, onde Mason se encontraria com uma pessoa importante na localidade para resolver uma questão importante para ele: a descoberta de um quadro perdido de Caravaggio, *Grottesca*, supostamente uma das telas que ele estaria levando para Roma em sua viagem final. Nesse trecho as ações de Giliberti também são mais especificadas, começando com a oferta feita a Mason na chegada a Positano, aparentemente em tom casual, “Would you like some feminine companionship this afternoon? Positano has the loveliest of *puttane*” (p. 31, itálicos da autora)³⁴⁶, e os conselhos para o amigo sobre seu comportamento no encontro da noite e nas negociações com o cavalheiro, que é “deceiving in his appearance. He is an old man, Luther. Such men are often thought not to pose a threat to anyone. Too old. Too feeble. But he is powerful in this part of Italy. His connections are strong. Those who work for him are extremely loyal” (idem).³⁴⁷

Luther pergunta o que ele quer dizer, e Giliberti recorda que Mason só deverá entrar na negociação se estiver seguro de essa ser a sua vontade, e o norte-americano responde que tudo depende de o que o italiano tiver a oferecer. Na sequência, Giliberti

³⁴⁶ Gostaria de ter companhia feminina esta tarde? Positano tem as *puttane* [prostitutas] mais adoráveis.

³⁴⁷ tem uma aparência enganosa. Ele é um homem de idade, Luther. Geralmente, se pensa que tais homens não constituam ameaça para ninguém. Muito velhos. Muito fracos. Mas, nesta parte da Itália, ele é poderoso. As conexões dele são fortes. Quem trabalha para ele é extremamente leal.

diz a Mason, “Tonight, you and he will break bread and get to know each other. Establish trust. That is very important to the *Camorra*” (p. 31, itálicos da autora).³⁴⁸

A descrição do homem contrasta com a posição importante que Giliberti lhe atribui: um velho com roupas muito simples, pele queimada de sol e ressecada e mãos de quem fez muito trabalho manual em sua vida; ele está protegido por dois jovens, um dos quais “had recently gunned down a former schoolmate, Giovanni Saltore, in an alley in Cosenza, an act for which he’d been rewarded by a promotion to Signor Luigi Sensi cadre of personal bodyguards” (p. 32).³⁴⁹ Para o norte-americano, o velho parece um animal – um “groundhog” [marmota] (idem).

A negociação entre Mason e o desconhecido revela uma nova faceta de Mason e reforça a postura de Giliberti, atuando nos dois lados da lei. O norte-americano, que fizera tantas observações depreciativas sobre os italianos e as leis, e recordara ter somente roubado balinhas na infância, quer entrar em acordo com o Signor Sensi “provided, of course, that what you have for sale is—well, is what I want” (p. 33).³⁵⁰ Quando Sensi afirma não compreender a proposta feita por Mason, o norte-americano questiona o amigo, “Didn’t you explain to Signor Sensi about how we would proceed?” (idem)³⁵¹, e Giliberti confirma, acrescentando não ser o modo como o Signor Sensi normalmente agia. Incapaz de reagir à altura da situação, Mason se cala e Giliberti interfere: “Signor Sensi, I realize what my good friend has proposed is highly unusual. But you and I have done business before, huh? Many times” (p. 34)³⁵², indicando a associação antiga entre o *attaché* e um chefe da Camorra. Ao ver Sensi hesitante, Giliberti diz apoiar a iniciativa do norte-americano, levando o italiano a concordar na hora com o negócio a ser feito. Depois de a negociação ter sido completada e celebrada em uma boate, Mason volta ao hotel com uma forte dor de cabeça, azia e bêbado – esta última condição “he hadn’t experienced in years until getting better acquainted with

³⁴⁸ “Esta noite, vocês vão compartilhar da refeição, e vão se conhecer. Estabelecer confiança. Isso é muito importante para a Camorra.” Em inglês, a expressão *break bread*, de origem eucarística (o momento da comunhão, em que os fiéis compartilham o pão sagrado) passou para a linguagem cotidiana, indicando, a princípio, uma refeição comum, uma situação em que algo é compartilhado, e posteriormente a afirmação de confiança, de duas pessoas serem sinceras uma com a outra.

³⁴⁹ Havia recentemente matado a tiros um antigo colega de escola, Giovanni Saltore, em um beco em Cosenza, ação pela qual ele havia sido recompensado com uma promoção para o grupo de guardas pessoais do Signor Luigi Sensi.

³⁵⁰ Desde que, naturalmente, o que o senhor tem para vender é... bem, o que eu desejo.

³⁵¹ Mas você não explicou para o Signor Sensi como nós procederíamos?

³⁵² Signor Sensi, eu vejo que o que meu bom amigo propôs é muito pouco usual. Mas o senhor e eu fizemos negócios antes, hm? Muitas vezes.

Giliberti” (idem)³⁵³, comentário que coloca o italiano como uma má influência para o caráter de Mason. No dia seguinte, eles se dirigem a uma propriedade, onde Mason vê o quadro e o acordo é fechado. Contudo, o tratamento que ele dispensa a Sensi não é considerado adequado por Giliberti, e este censura o amigo enquanto eles se dirigem ao aeroporto. Giliberti relembra a pouca cortesia de Mason no trato com Signor Luigi, referindo-se a ele como “your benefactor”, ao que Mason retruca, “Benefactor? He is an old, ugly mafioso who steals and plunders and murders” (p. 38).³⁵⁴

O comentário mostra a personagem assumindo pontos de vista opostos sobre a situação – o Signor Sensi é um mafioso velho e feio, ladrão e assassino; contudo, ele tem o que Mason deseja (o quadro), e, por isso, o norte-americano negocia com ele. Essa negociação não afeta a opinião de Mason sobre si mesmo; quando eles param no terminal da Alitalia, Giliberti recorda ao amigo que o “Signor Sensi may be old and ugly. He may murder and steal. But he is a man of honor. And you have chosen to do business with him. I suggest you become a man of honor yourself” (idem).³⁵⁵

Nesse comentário, fica clara a diferença da noção de honra para o norte-americano e o italiano; roubar e matar não impedem Sensi de ser honrado na Itália; Mason se considera honrado, mesmo estando planejando uma fraude imensa no mundo da arte, mas certamente não vê Sensi como um homem íntegro. A atitude entra em conflito com sua postura durante a conversa na National Gallery sobre os preparativos para a exposição, durante a qual os legítimos proprietários de telas (família Doria Pamphilj) são um “set of egos”, que apenas atrapalham o bom andamento das negociações para a exibição e representam um aborrecimento para os funcionários da National Gallery. Retomando a ideia de Foucault sobre o criminoso como um inimigo público, Mason, para satisfazer um desejo pessoal que poderia ser descrito quase como uma obsessão – ser proprietário de um quadro autêntico de Caravaggio – vai privar milhões de pessoas de ter a oportunidade de conhecer a última tela do artista, perdida por tantos séculos, colocando em seu lugar uma falsificação.

Grottesca deveria ser apresentado como uma surpresa na inauguração da exibição em Washington D.C., e Mason tem uma explicação para dar aos colegas da National Gallery sobre como o quadro fora descoberto depois de passar séculos

³⁵³ ele não havia vivenciado por muitos anos, até conhecer melhor Giliberti

³⁵⁴ Benfeitor? Ele é um mafioso velho e feio que rouba e saqueia e mata

³⁵⁵ Signor Sensi pode ser velho e feio. Ele pode matar e roubar. Mas ele é um homem honrado. E você quis fazer negócios com ele. Eu sugiro que você se torne um homem honrado.

desaparecido: “It has been in a storeroom in an abandoned Catholic church outside Ravello. You know my fondness for Ravello. I always try to get there whenever I visit Italy” (p. 58)³⁵⁶. Ele prossegue contando como, em Ravello, fora apresentado a Giocondi, um padre aposentado; este, ao saber que Mason tinha grande interesse por Caravaggio, convida o norte-americano para ir à igreja onde morava para ver algo que poderia ser-lhe de grande interesse, e assim Mason descobrira *Grottesca*, confirmando ser o quadro perdido após alguns estudos. Ele finaliza afirmando que o quadro havia sido deixado nas mãos de um experiente conservador europeu (na verdade, um falsário contratado para fazer duas cópias da tela), e estaria em Washington no momento da inauguração da exibição.

4.4.2.3 A Igreja Católica

Os negócios secretos de Luther Mason introduzem mais uma personagem na narrativa, o Padre Giocondi. A Itália, tradicionalmente um país católico, é apresentada também sob o prisma da religião – recordando que o público inicial do romance é o norte-americano, tradicionalmente protestante, e os católicos eram uma minoria no país, concentrados em grande medida entre os imigrantes da América Latina e os europeus (franceses, italianos, espanhóis e portugueses).

A apresentação de Giocondi no tocante à aparência física não oferece muitos pontos de interesse; por outro lado, a descrição de sua vida e hábitos é bastante detalhada:

They entered a large room where once pews and an altar had dominated. But that was when the parish had a congregation and before its beloved priest had cut his deal with the Vatican.

Besides being a man of the cloth, Father Pasquale Giocondi had been a thief. Dirt poor, he’d entered the priesthood at the outbreak of World War II as a safer alternative to joining the Italian army and soon discovered there were fringe benefits to having become *Father* Giocondi. No reason to give up his earlier vocation. There were black-market goods to be laundered and sold and favors to dispense to politicians and businessmen. The war was good to Giocondi; he did not celebrate its end. For years afterward he tended to his faithful flock in the small church outside Ravello and took a little extra off the top of the collection plate in return for dispensing blessings upon them. Eventually, his misdeeds were discovered—and proved by a papal board of inquiry—causing the good father to do what any citizen might do. He hired a lawyer, who hard-bargained with Vatican attorneys: “The church doesn’t need this sort of scandal”, the attorney told his Vatican adversaries, the wisdom of which wasn’t lost on the church’s hierarchy. What came out of these negotiations wasn’t ideal as far as Giocondi was concerned, but it

³⁵⁶ Estava em um depósito em uma igreja católica abandonada nas cercanias de Ravello. Você sabe como eu gosto de Ravello. Tento ir lá sempre que viajo para a Itália.

wasn't a bad deal, either. The parish was scheduled to be closed anyway, its parishioners to be served by a new facility a few miles away. In order to avoid scandal, the Vatican agreed that Giocondi could "retire" and receive his pension, and they gave him the run-down church in which to live out his life. He'd lived there for the past seven years, not exactly in a lavish manner but comfortably enough. His status as a retired holy man proved useful at times to certain people in need of a middleman ou courier to be challenged. There were occasional trips to Rome and Milan and Sicily—he never questioned what was in the small packages he delivered to unnamed persons in those places. And there had been paintings he'd stored in his home, his former church, and that he sometimes transported from Ravello to other towns and cities. That's how he'd met in passing Italy's cultural attaché to the United States, Carlo Giliberti, who took an uncommon interest in this messenger, not of God but of the Godfathers (p. 53-4).³⁵⁷

A descrição de Giocondi apresenta para os leitores mais uma faceta da corrupção na Itália: um padre ladrão e traficante de bens, descoberto e acobertado pelo Vaticano, ele mantinha uma aparência de dignidade – um padre aposentado – e servia de intermediário ou mensageiro em transações ilegais. Por sugestão de Giliberti, ele participa das negociações envolvendo o quadro, e seu papel é o de fornecer uma espécie de álibi para Mason, uma história convincente para o descobrimento de *Grottesca*. No primeiro encontro, Luther Mason lhe entrega um envelope com o dinheiro e a passagem aérea para Washington, bem como “a letter of instructions, which you are to destroy

³⁵⁷ Eles entraram em um grande aposento, onde outrora bancos e um altar haviam tido proeminência. Mas isso acontecera quando a paróquia tinha uma congregação, e antes de o seu amado padre ter feito um acordo com o Vaticano.

Além de ser um homem da igreja, o Padre Pasquale Giocondi tinha sido um ladrão. Extremamente pobre, ele entrara no sacerdócio no início da Segunda Guerra Mundial, como uma alternativa mais segura a ter de se alistar no exército italiano, e logo descobrira que havia benefícios suplementares por ter se tornado *Padre Giocondi*. Não havia motivos para abrir mão de sua primeira vocação. Havia a lavagem de bens do mercado negro e favores a serem feitos a políticos e empresários. A guerra fora boa para Giocondi; ele não comemorara o seu fim. Durante anos ele cuidara de seu fiel rebanho na igreja na cercanias de Ravello e pegava um pouquinho do prato de coleta em troca por dar-lhes bênçãos. Um dia, suas más ações foram descobertas — e provadas por uma comissão de inquérito — levando o bom padre a fazer o que qualquer cidadão poderia fazer. Ele contratou um advogado, que negociou com os procuradores do Vaticano: “A igreja não precisa deste tipo de escândalo”, o advogado disse para os seus adversários do Vaticano, e o bom senso da ideia não passou despercebido entre a hierarquia da igreja. O que decorreu dessas negociações não era ideal no tocante a Giocondi, mas também não tinha sido um mau negócio. A paróquia iria ser fechada de qualquer modo, seus membros seriam atendidos por uma nova igreja a poucos quilômetros de distância. Para evitar escândalo, o Vaticano concordou que Giocondi poderia “se aposentar” e receber sua aposentadoria, e eles lhe deram a igreja em mau estado para ele morar.

Ele havia morado lá nos últimos sete anos, não exatamente com grande luxo, mas com bastante conforto. Sua posição como padre aposentado provara ser útil às vezes para certas pessoas que precisavam de um intermediário ou de um mensageiro. Havia viagens ocasionais a Roma e Milão e à Sicília — ele nunca perguntou o que havia nos pacotinhos que entregava para pessoas anônimas nesses locais. E tinha havido os quadros que ele guardava em sua casa, sua antiga igreja, e que às vezes ele transportava de Ravello para outras cidades. Desse modo ele conhecera de passagem o *attaché* cultural da Itália nos Estados Unidos, Carlo Giliberti, que sentiu um imenso interesse por esse mensageiro, não de Deus, mas dos Chefões.

once you've memorized it. I believe Signor Giliberti has told you to wear your priestly garments at the black-tie dinner" (p. 55).³⁵⁸

Em Washington, Mason explica para Courtney Whitney como havia descoberto o quadro, e o nome de Giocondi aparece na conversa, mas sob uma luz totalmente favorável: em Ravello, um amigo que sabia do seu interesse por Caravaggio "introduced me to an elderly gentleman who is retired from the priesthood. His name is Giocondi. Father Pasquale Giocondi. A humble old man who has lived in an abandoned church ever since his retirement" (p. 58).³⁵⁹ Whitney questiona o amigo, "Is this priest that astute about art to have realized it might be an original Caravaggio?" (p. 59)³⁶⁰, e Mason continua com a história preparada de antemão, em que um a ideia estereotipada sobre a Itália – todos os italianos amam ópera – é apresentada como justificativa para esse conhecimento de arte pouco comum em um padre: "Yes. Since his retirement, Father Giocondi has pursued the study of art. He's extremely knowledgeable. It's like Italians and opera. They practically breathe it" (idem).³⁶¹ A frase, ditada pela necessidade, contrasta com as verdadeiras ideias de Mason em relação aos italianos manifestadas anteriormente – *pompous citizens, set of egos, fat bureaucrat, murderer, ugly mafioso*.

Whitney sugere que o padre esteja presente no jantar oficial, e Mason diz já ter providenciado tudo. Na noite do jantar, Whitney flagra Mason "in the midst of a heated discussion with the defrocked priest" (p. 75)³⁶². A descrição do ex-padre, uma vez mais, é significativa: Giocondi "wore his 'uniform' for the evening—brown habit, sandals and a large wooden cross suspended from a leather thong" (idem)³⁶³. A palavra 'uniforme' – um vestuário padronizado de acordo com diferentes profissões – colocada entre aspas dá um tom irônico para a cena, mostrando o italiano como um ator representando um papel no palco, uma figura fabricada para os convidados. O motivo da briga é bastante simples, salientando uma vez mais a desonestidade do padre, que diz não ter sabido que estaria envolvido em um crime, e pede mais dinheiro. A presença de Whitney

³⁵⁸ uma carta com instruções, que o senhor deve destruir assim que a memorizar. Creio que o Signor Giliberti lhe disse para usar o seu hábito clerical no jantar black-tie.

³⁵⁹ me apresentou para um cavalheiro idoso que é um padre aposentado. O nome dele é Giocondi. Padre Pasquale Giocondi. Um homem idoso e humilde, que tem vivido em uma igreja abandonada desde a aposentadoria.

³⁶⁰ Esse padre entende tanto de arte a ponto de perceber que poderia ser um original de Caravaggio?

³⁶¹ Sim. Desde a aposentadoria, o Padre Giocondi tem estudado arte. Ele tem grande conhecimento. É como os italianos e a ópera. Eles praticamente a respiram.

³⁶² No meio de uma discussão acirrada com o padre afastado do sacerdócio.

³⁶³ usava seu 'uniforme' para a noite — hábito marrom, sandálias e uma grande cruz de madeira pendurada de uma tira de couro

interrompe a briga e o padre é apresentado por Mason para os convidados do jantar de gala com poucas palavras, “He’s here from Italy and is my special guest this evening” (p. 77)³⁶⁴. O quadro é revelado para os convidados, Mason conta como o descobriu na Itália e acrescenta, “Father Giocondi, who is now retired, agreed to be here to share in this important moment. It took some real arm-twisting to get him to say something, but I’m pleased he has acquiesced. Father Giocondi?” (p. 80)³⁶⁵.

Giocondi faz um pequeno pronunciamento, possivelmente incluído entre as instruções dadas por Mason na Itália, durante o qual não apenas ele é apresentado sob uma luz bastante diferente da exposta até então, mas Caravaggio também, reforçando a ligação dos dois com a religião:

“*Signore e signori*”, he said, “it is a great honor for me to be here this evening as a guest of Mr. Mason and the National Gallery of Art. I also say that it is frightening for a man such as myself, who has spent his life offering humble service to his Lord, and to his flock. Some might think it was—how do you say?—an accident for me to have met Mr. Mason. But I disagree. I believe that God directed me to be where Mr. Mason was on that day because Caravaggio was a true servant of the Lord. He painted with religious conviction and passion. His great talent was given by God to be used in his service. It pleases me to think that I have played some small part in allowing his greatest work of all to be here, to be seen and enjoyed by millions of people [...] And God bless America” (p. 80, *italicos da autora*).³⁶⁶

Ao ouvir o padre fazer seu discurso pré-arranjado, Mason pensa que Giocondi “was good. Smooth. Appropriately humble, yet demonstrating pride in his contribution to the evening and coming exhibition. And his English was just right, easy to understand but with enough of an accent to add panache” (p. 80).³⁶⁷ Entretanto, suas palavras quando o padre termina de falar reforçam todo o esquema de mentiras

³⁶⁴ Ele veio da Itália e é meu convidado especial esta noite.

³⁶⁵ O Padre Giocondi, que agora está aposentado, concordou em vir aqui para compartilhar deste importante momento. Foi preciso uma boa briga para fazê-lo proferir umas palavras, mas sinto-me feliz por ele ter concordado. Padre Giocondi?

³⁶⁶ “Senhoras e senhores”, ele disse, “é uma grande honra, para mim, estar aqui nesta noite como convidado do Sr. Mason e da National Gallery of Art. Digo também que é assustador para um homem como eu, que passou sua vida humildemente servindo seu Senhor, e seu rebanho. Algumas pessoas poderiam pensar que foi — como os senhores dizem? — uma casualidade eu ter encontrado o Sr. Mason. Mas discordo. Creio que Deus me dirigiu para estar onde o Sr. Mason estava naquele dia, porque Caravaggio era um verdadeiro servo do Senhor. Ele pintou com convicção e paixão religiosas. Seu grande talento foi dado por Deus para ser usado a Seu serviço. Agrada-me pensar que tive um pequeno papel ao permitir que a maior obra dele estivesse aqui, para ser vista e apreciada por milhões de pessoas [...] E Deus abençoe os Estados Unidos”.

³⁶⁷ Era bom. Suave. Adequadamente humilde; ainda assim mostrando ter orgulho de sua contribuição para a noite e a futura exposição. E o ingles dele era perfeito, fácil de entender, mas com sotaque suficiente para dar um toque vistoso.

concatenadas para a ocasião: “We all share in our appreciation of what you have given us, Father Giocondi. You have done a great service to the art world, and to the people of America, as well as to the citizens of your beloved Italy” (p. 80-1).³⁶⁸

Mason avalia a situação tendo por base o resultado obtido: a aceitação das pessoas presentes, o sucesso da apresentação de *Grottesca*. Com a certeza do sucesso, ele aplaude mentalmente a falsidade do padre – a humildade, o orgulho por ter ajudado os norte-americanos, o serviço a Deus, uma performance realizada por um bom ator – e ao mesmo tempo esse desempenho tem um toque mais pejorativo, pois a palavra *panache*³⁶⁹ pode indicar tanto algo vistoso, como as plumas em um chapéu ou capacete militar antigo, como a verve, um pouco de ostentação. Este lado certamente levaria os convidados do jantar – todos norte-americanos – a considerar o padre com um pouquinho de superioridade ou condescendência, colocando-o em uma posição inferior. O padre é uma figura necessária, louvável – e um pouco risível, uma mistura ideal para favorecer o sentimento de superioridade dos norte-americanos.

A descrição de Giocondi e a apresentação da igreja católica jogam com dois polos opostos: a aparência, a parte externa, visível, o uso do “uniforme”, a imagem do padre como um homem temente a Deus, dedicado ao estudo da arte; e o lado oculto, a expulsão da Igreja Católica, suas ações desonestas durante a Guerra e depois, mostrando um sacerdote mais preocupado com as finanças do que com o bem-estar espiritual de sua congregação e a preservação do patrimônio artístico italiano, e o acobertamento de tais ações pelo Vaticano. O discurso fabricado, finalizando com “God bless America”, seria muito gratificante para os participantes do jantar – todos norte-americanos – dando-lhes a certeza da importância do país ao trazer a público uma obra perdida por tantos séculos.

Nos dez primeiros capítulos da narrativa, percebemos o inevitável choque entre culturas, em que os EUA – com bases predominantemente anglo-saxônicas e religião protestante – se opõem à Itália – uma cultura latina com religião católica. A Itália é apresentada com uma série de falhas em sua estrutura: corrupção, burocracia, crimes cometidos por pessoas nas camadas mais altas da sociedade. Porém, mais significativo é

³⁶⁸ Todos nós compartilhamos o nosso apreço por o que o senhor nos proporcionou, Padre Giocondi. O senhor prestou um grande serviço para o mundo da arte, e para o povo norte-americano, bem como para os cidadãos de sua amada Itália.

³⁶⁹ 1. a.1.a A tuft or plume of feathers, esp. when used as a head-dress or an ornament for a helmet; †hence extended to ornaments of similar appearance, as a tassel. 2.2 fig. Display, swagger, verve.

o confronto Luther Mason/Itália, retratado com certa dose de maniqueísmo: um lado ‘correto’ (o de Mason), em que existe a ordem, o respeito às regras, o desejo de agir bem, e o lado ‘errado’, o da Itália, em que a corrupção e a burocracia vigoram. O crime cometido por Mason – falsificação de *Grottesca* e apropriação do original – não abala essa dualidade. Suas ações são justificáveis em um ponto de vista estritamente pessoal, a paixão por Caravaggio e a satisfação por possuir a tela; no capítulo 11, ao ver que o plano começa a falhar e a situação escapa de seu controle, ele pensa em suas escolhas, “He could have avoided the situation, he knew, had he stepped back at any number of junctures. He could have declined dinner with Sensi. But knowing the aged mafioso had *Grottesca*—God, what a powerful motivator—propelled him to that night in Positano” (p. 87-8, itálicos da autora)³⁷⁰ Mason se vê quase como uma figura trágica, levado a agir por circunstâncias mais fortes que ele. Não é apresentada aos leitores uma reflexão em que ele considere as consequências de seus atos no tocante à falsificação; Luther Mason proprietário de um original de Caravaggio não seria, em sua perspectiva, um criminoso. E no último capítulo, após a morte de Mason e de outras personagens – todas ligadas a *Grottesca* –, quando a situação volta à normalidade e a tela retorna à Itália por meio de um gesto extravagante de uma das personagens, Annabel Reed e seu marido Mac contemplam a falsificação de *Grottesca*, e trocam as seguintes palavras: “Amazing the trouble one man can cause.” “Luther?” “Caravaggio.”³⁷¹ (p. 358). A influência perniciosa do *bad boy* da arte italiana se faz sentir quatro séculos após sua morte.

4.5 Roma, cidade da arte e de Caravaggio?

4.5.1 *Nero Caravaggio* (2017)

A mais recente das obras analisadas nesta tese é também a estreia da dupla Max e Francesco Morini e de seu detetive particular, Ettore Misericordia, um livreiro, acompanhado por seu *sidekick*, Fango, o narrador. O título apresenta o nome do pintor acompanhado do adjetivo *nero* (negro), que pode sugerir uma aura de mistério envolvendo Caravaggio, bem como sombras e escuridão, associadas não somente ao estilo do pintor, mas também a algo ilícito ou escuso. A quarta capa traz uma série de *blurbs*³⁷², dentre os quais “Un misterioso delitto si consuma davanti a un’opera del

³⁷⁰ Ele poderia ter evitado a situação, ele sabia, se tivesse recuado em quaisquer conjunturas. Ele poderia ter se recusado a jantar com Sensi. Mas saber que o velho mafioso tinha *Grottesca*—Deus do céu, que poderoso motivador—o impelira àquela noite em Positano.

³⁷¹ “É impressionante o problema que um homem pode causar.” “Luther?” “Caravaggio.”

³⁷² O termo inglês é usado também em português pelas editoras, e significa “A brief descriptive paragraph or note of the contents or character of a book, printed as a commendatory advertisement, on the jacket or

pittore maledetto”³⁷³ predispõe os leitores a ver Caravaggio como alguém que não se enquadra(va) nas normas vigentes da sociedade; e “L’arte può diventare una passione pericolosa...”³⁷⁴ indica um dos temas da narrativa: como a paixão desmedida por algo/alguém pode interferir na vida do ser humano.

No fim do primeiro capítulo, o *ispettore* Ceratti telefona para Misericórdia, pedindo-lhe que participasse da investigação de um homicídio. O local do crime era a basílica de Sant’Agostino in Campo Marzio, no centro de Roma, assim descrita: “una bella facciata rinascimentale, elegante e sobria, progettata nientepopodimeno che da Leon Battista Alberti alla fine del Quattrocento e poi edificata com l’aiuto (diciamo così...) di enormi lastroni di travertino prelevati dal Colosseo” (p. 21)³⁷⁵. Os detalhes – elegância e sobriedade – e o nome do arquiteto dão uma impressão bastante favorável da edificação, seguida pela observação em tom irônico sobre “l’aiuto” dado pelo Coliseu, quebrando a aura de importância e de prestígio – por muitos séculos, o mármore travertino que revestia a fachada do Coliseu foi retirado para ser usado nas novas edificações construídas na cidade. Porém, a igreja não é o detalhe mais importante, e sim, o ponto exato onde ocorreu o assassinato: a “prima cappella a sinistra, quella della famosa *Madonna di Loreto*, detta anche *dei Pellegrini*” (p. 22, itálicos dos autores)³⁷⁶. A vítima, Paolo Moretti, segundo o sacristão da basílica, ia todos os domingos, pontualmente às 16:30, admirar o quadro de Caravaggio (p. 30). No dia de sua morte, fora visto por um guia turístico que acompanhava um grupo de doze turistas espanhóis que haviam se amontoado na frente da capela para tirar fotos (idem).

O capítulo 4, “Genio e Sregolatezza”, apresenta Caravaggio para os leitores. Misericórdia começa com uma reflexão, “Un uomo ucciso davanti a un quadro celebre in tutto il mondo, uno dei capolavori del sublime genio scellerato, Michelangelo Merisi...” (p. 35)³⁷⁷. Na expressão “sublime genio scellerato” dois adjetivos antitéticos qualificam a palavra ‘gênio’; esta pode ser entendida tanto como ‘grande capacidade

wrapper of a newly published book. Hence in extended use: a descriptive or commendatory paragraph”. [Um curto parágrafo ou observação sobre o conteúdo ou estilo de um livro, impresso como anúncio elogioso na capa ou sobrecapa de um livro recém-publicado. Em uso abrangente: um parágrafo descritivo ou elogioso.]

³⁷³ Um crime misterioso acontece na frente de uma tela do pintor maldito.

³⁷⁴ A arte pode se tornar uma paixão perigosa...

³⁷⁵ Uma bela fachada renascentista, elegante e sóbria, projetada por nada mais, nada menos, do que Leon Battista Alberti no fim do século XV, depois construída com a ajuda (por assim dizer...) de enormes placas de travertino tirados do Coliseu.

³⁷⁶ A primeira capela à esquerda, a da famosa *Madonna di Loreto*, também chamada de dos Peregrinos.

³⁷⁷ Um homem morto na frente de um quadro famoso no mundo inteiro, uma das obras-primas do sublime gênio celerado, Michelangelo Merisi...

intelectual ou criativa’ e ‘a pessoa que possui essa capacidade’. A ordem dos adjetivos é importante: ‘sublime gênio’ aponta para a grandeza da capacidade criativa, e ‘gênio celerado’ indica o ser humano, concentrando em Caravaggio a grandeza do talento e a depravação da personalidade. A partir dessa reflexão a conversa entre Misericórdia e Fango continua, durante a qual o livreiro parece um professor dando uma aula para um aluno bem mais jovem, e Fango contribui com alguns comentários, apoiando e incentivando o colega. “E pensare che la sua grandeza fu riscoperta solo nei primi del Novecento [...] Nel Seicento certo, era famosissimo, una vera e propria *star*, venivano a Roma da tutta Europa per vedere le sue opere e studiarle” (pp. 35-6, *itálicos dos autores*)³⁷⁸; não faltam os habituais comentários sobre os dados biográficos, enfatizando a personalidade controversa e os acontecimentos em que esteve envolvido: “la sua vita, diciamo, avventurosa e non proprio impeccabile”, a habitual menção ao assassinato “uccise un uomo in duello”, a morte em circunstâncias misteriosas, “dopo varie vicissitudini morì a Porto Ercole di malaria. O forse è stato ucciso, come dicono altri: aveva qualche conto in sospeso con i cavalieri di Malta”; a vida desregrada “entrava e usciva di continuo dal carcere di Tor di Nona. Era violento come l’epoca storica che viveva”; “un’altra volta ancora sfondò il tetto del posto in cui abitava perché diceva che gli serviva più luce per dipingere...” (p. 37)³⁷⁹.

Em determinado ponto, Misericórdia deixa de lado as conhecidas anedotas sobre o pintor e menciona as circunstâncias que podem ter influenciado sua pintura:

Ma se parlassimo solo di questi aspetti della sua personalità gli faremmo torto, Caravaggio era una natureza complessa. Innanzitutto, a suo modo, era un uomo di fede, era cresciuto nella Lombardia di Carlo Borromeo. [...] da una parte era legato ai cardinali e ai nobili romani che erano i suoi mecenati e committenti, dall’altra amava il popolino, girava spesso in piena notte tra questi vicoli del Parione o in quelli di Campo Marzio completamente ubriaco nella compagnia di gente semplice e di prostitute. La Madonna raffigurata nel quadro di Sant’Agostino è proprio una prostituta (p. 37-8)³⁸⁰.

³⁷⁸ E pensar que sua grandeza foi redescoberta somente no início do século XX [...] No século XVII claro, era muito famoso, uma verdadeira *star*, vinham a Roma de toda a Europa para ver suas obras e estudá-las.

³⁷⁹ “sua vida, digamos, aventureira e não exatamente impecável”, “matou um homem em duelo”, “depois de vários percalços morreu em Porto Ercole, de malária. Ou talvez tenha sido assassinado, como dizem algumas pessoas: tinha umas contas a acertar com os cavaleiros de Malta”; “entrava e saía o tempo todo do cárcere de Tor di Nona. Era violento como a época histórica em que vivia”; “outra vez, destruiu o teto do lugar onde vivia porque dizia precisar de mais luz para pintar...”

³⁸⁰ Mas se falássemos apenas desses aspectos de sua personalidade seríamos injustos, Caravaggio era uma natureza complexa. Acima de tudo, a seu modo, era um homem de fé, crescido na Lombardia de Carlo Borromeo. [...] por um lado, era ligado aos cardeais e aos nobres romanos que eram seus mecenas e clientes, por outro, amava o povo, andava tantas vezes em plena noite por estas ruazinhas do Parione ou

A postura das personagens – Misericordia atuando quase como um professor, e Fango ouvindo as explicações – é marcada por certas inconsistências. O comentário sobre a *Madonna di Loreto* leva Fango a pensar: “Mi vene da ridere, stava dicendo sul serio o scherzava?” (p. 38)³⁸¹ e a manifestar incredulidade, “Ma che dici Capo, una prostituta che rappresenta la Madonna e poi in una chiesa in pieno centro de Roma!”³⁸² (idem), mostrando o desconhecimento da obra de Caravaggio por parte de uma pessoa que morava em Roma e, no decorrer da narrativa, faz diversas observações sobre edificações, monumentos, bairros e a história da cidade com a precisão de um guia turístico. Logo a seguir, entretanto, Fango diz: “Però, mi sembra di ricordare che quando il dipinto di Sant’Agostino venne ultimato provocò un vero e proprio scandalo”³⁸³ (p. 39), contradizendo suas palavras ao ouvir o que Misericordia dissera sobre a modelo. Esse ‘desconhecimento’ é igualmente refutado por uma observação sobre o quadro *La Morte della Vergine*, pois Fango sabe que a tela foi recusada pelos Carmelitani e se encontra no Louvre, o tipo de detalhe que indica interesse pelo artista e/ou obra e não seria conhecido pelos moradores de Roma em geral. Misericordia finaliza sua sucinta palestra sobre Caravaggio e o quadro com a seguinte observação: “Alla fine il committente e gli Agostiniani accettarono la Madonna dei Pellegrini anche per il favore del pubblico, che, a prescindere dallo scandalo, adorava quel realismo quasi fotografico. Chi avrebbe rinunciato a un capolavoro così popolare?” (p. 40)³⁸⁴.

Esse capítulo, especialmente a ‘exposição’ de Misericordia, parece ter sido introduzido na obra com o objetivo de reforçar a aura de *pittore maledetto* e a personalidade controversa de Caravaggio, servindo como um tipo de introdução para os leitores que desconheçam o pintor e/ou nunca tenham estado em Roma, e assim compreendam a ligação entre o artista e a cidade, não somente no passado, mas nos tempos atuais. Entretanto, a menção à possível recusa da tela e os motivos que levaram à sua permanência no local (onde se encontra por quase 420 anos) é um tanto

nas de Campo Marzio completamente bêbado na companhia de gente simples e de prostitutas. A Madonna do quadro de Sant’Agostino é uma prostituta

³⁸¹ Me deu vontade de rir, estava falando sério ou brincando?

³⁸² Mas o que você está dizendo Capo, uma prostituta representando a Madonna, e ainda por cima em uma igreja em pleno centro de Roma!

³⁸³ Mas parece que me lembro, quando o quadro em Sant’Agostino foi inaugurado provocou um verdadeiro escândalo

³⁸⁴ Por fim, o cliente e os Agostinianos aceitaram a Madonna dei Pellegrini também por aprovação do público, que, independente do escândalo, adorava aquele realismo quase fotográfico. Quem abriria mão de uma obra-prima tão popular?

inconsistente. A tela foi encomendada pelos herdeiros de Ermete Cavalletti, que comprou a capela após a morte dele (GRAHAM-DIXON, 2011, p. 269), e se os herdeiros houvessem desaprovado o resultado final da pintura, ela teria sido retirada da capela, quer a população gostasse ou não. Os agostinianos também poderiam tê-la recusado, caso considerassem que a falta de decoro era grande demais para permitir a presença do quadro na primeira capela – para quem entra na igreja – e poderiam exercer certa pressão sobre a família. Manter o quadro somente pela apreciação do público não parece ser uma razão muito convincente, e como disse Graham-Dixon, “há todos os indícios de que a família aprovou totalmente seu quadro. Ele não apenas foi aceito sem demora e sem alterações, mas Orinzia Cavalletti providenciou para ser enterrada sob o piso da mesma capela” (2011, p. 291).³⁸⁵

O capítulo 5 introduz a esposa da vítima, Alba De Santis, descrita com detalhes que fazem dela uma *femme fatale* das narrativas policiais mais tradicionais: alta, magra, morena, usando uma roupa de luto que deixa à mostra as belas pernas. Quando Misericordia lhe pergunta qual era sua profissão, a viúva responde: “Sono ordinaria di storia dell’arte all’Università La Sapienza qui a Roma, ho scritto soprattutto libri sui pittori del Rinascimento e del Seicento italiano, in particolare sul Caravaggio” (p. 47)³⁸⁶. Um pouco adiante ela diz sobre o pintor, “anche lui un artista maledetto e fuori dalle regole, un genio che rivoluziona la storia dell’arte” (p. 49)³⁸⁷, e Fango observa em seus olhos uma luz quase eufórica. Durante a breve conversa, outras obras de Caravaggio são mencionadas, o ciclo de São Mateus e a *Crocifissione di San Pietro* e a *Conversione di San Paolo*, na cappella Cerasi, igreja de Santa Maria del Popolo, todas estudadas pela professora.

A trama segue um padrão em que a vida de Caravaggio parece se espelhar nas personagens. Misericordia descobre que uma encomenda de uma cópia da *Madonna di Loreto* havia sido feita a Scordia, um pintor que fora, anos antes, estudante da professora De Santis. A modelo que posara para o quadro, Aurora, uma garota de programa, era fisicamente muito parecida com Lena Antognetti e namorada de um medíocre aspirante a pintor, Mario Graziosi, obcecado pelo pintor lombardo e

³⁸⁵ there is every indication that the family approved wholeheartedly of his picture. Not only was it accepted without demur and without alterations, but Orinzia Cavalletti arranged for her own burial beneath the floor of the same chapel

³⁸⁶ Sou professora titular de história da arte na Università La Sapienza aqui em Roma, escrevi sobretudo livros acerca dos pintores do Renascimento e do século XVII italiano, especialmente Caravaggio

³⁸⁷ ele também um artista maldito e desregrado, um gênio que revoluciona a história da arte

conhecido como il Caravaggino. Ademais, Moretti, a vítima do assassinato, estava apaixonado por Aurora, repetindo um possível padrão da vida de Caravaggio – ele estaria apaixonado por Lena na época em que ela posou para o quadro e foi pedida em casamento pelo *notaio*, o que teria ocasionado o ataque de Caravaggio ao possível rival.

No capítulo 25, “A l’ombra di Caravaggio”, Misericordia, sem revelar todas as suas descobertas ao *ispettore* Ceratti, vai conversar com Graziosi, mas o encontra morto em seu estúdio, com outra versão do quadro, incompleta e com detalhes diferentes do original e da primeira cópia. Graziosi havia sido assassinado por uma espada de sua propriedade, semelhante à usada por Caravaggio.

Finalmente, o crime é solucionado, graças a Misericordia: Moretti e Graziosi haviam sido assassinados por Alba De Santis, que, em sua obsessão pelo pintor lombardo, não admitia que o marido estivesse apaixonado por uma ‘cópia’ da mulher que posara para a tela *Madonna di Loreto*. Graziosi também desejava matar Moretti por este estar apaixonado por Aurora, e vê De Santis cometer o crime; ele tenta chantageá-la e ela vai conversar com ele. No estúdio do rapaz, vê uma cópia do quadro e, atormentada pela péssima qualidade, não admite que um artista medíocre imite o seu ídolo e mata Graziosi.

Durante a investigação (capítulo 13, p. 120), Sinibaldi, editor dos livros da professora De Santis diz para Misericordia e o *ispettore* Ceratti que “Caravaggio va sempre di moda, vende e...”³⁸⁸ e no fim do romance ele consegue se livrar de seus problemas financeiros vendendo os livros escritos por De Santis, que chamavam a atenção do público por ela ser uma assassina participando de um homicídio envolvendo Caravaggio.

Na narrativa, Roma é uma cidade repleta de monumentos históricos, de ruas antigas e estreitas, e de habitantes excêntricos, onde obras de arte são encontradas, por assim dizer, em cada esquina. As pormenorizadas descrições feitas por Fango dos lugares por onde ele e Misericordia transitam; informações sobre locais usados como locações de filmes como *Roman Holiday* (1953) e *I soliti ignoti* (1958), e alguns dos detalhes oferecidos sobre os pontos de interesse parecem tirados de um guia turístico ou de um livro de história de Roma, e por vezes soam um pouco deslocados na narrativa,

³⁸⁸ Caravaggio está sempre na moda, vende e...

como se tivessem sido incluídos para chamar a atenção de leitores não familiarizados com a cidade, sem formar um verdadeiro pano de fundo para a trama.

4.6 Algumas considerações

4.6.1 A ‘identidade’ sociológica da Itália?

Nesta seção, retomaremos alguns pontos apresentados no capítulo I, em que discutimos a representação social, estereótipos e ideias preconcebidas.

A ‘imagem de Itália’ presente no imaginário coletivo é o resultado de discursos distintos que se entrelaçam e se sobrepõem, transmitidos às pessoas por diversos meios: relatos orais, memórias familiares, imprensa escrita, televisão, cinema e – nas duas últimas décadas, com muita força – internet. Entretanto, quais informações são divulgadas por meio desses discursos?

Segundo Amossy e Pierrot, estereótipos são esquemas culturais preexistentes, imagens mediadoras de nossa relação com o real, e as ideias preconcebidas se relacionam à autoridade política e social, modelos normativos sem os quais os seres humanos dificilmente vivem. Ambos legitimam a disseminação de um conhecimento parcial apresentado como ‘verdade’, e no qual as pessoas acreditam sem maiores reflexões. Essa forma de sanção social é vista nas opiniões manifestadas nos meios de comunicação e em conversas informais sobre todos os países que nos são estranhos, afastados de nossa realidade cotidiana.

Moscovici (1973), ao abordar as representações sociais, mostra sua dupla função: estabelecer uma ordem que permita a orientação do indivíduo no mundo e lhe dê um código para trocas sociais, possibilitando a classificação dos aspectos do mundo e de sua história particular. Essas representações constituem a realidade da vida cotidiana do ser humano, permitindo o relacionamento entre as pessoas. A pressão exercida pelas sanções e representações sociais pode levar o indivíduo a relutar em diferir das opiniões vigentes, pois contestá-las significaria renegar os modelos normativos da sociedade em que está inserido, excluindo-o do que é tido como verdade para o grupo. Isso explica em parte a permanência das multifacetadas ‘imagens de Itália’ difundidas em conversas pessoais e pelos meios de comunicação – praias da Costa Amalfitana, comida, moda, crime organizado, música clássica, arte, entre outras – e pode criar um tipo de expectativa por parte das pessoas, levando-as a desejar a

confirmação das imagens/ideias que elas consideram ser a ‘verdadeira’ face do país quando leem um livro, assistem a um filme ou a um documentário.

Nesta tese, questionamos se a imagem da Itália poderia ser associada à questão da identidade iluminista, sociológica, ou mesmo pós-moderna, do indivíduo (de acordo com HALL 2002), e como ela seria apresentada nas obras literárias escolhidas como corpora de pesquisa. Essa questão é multifacetada; temos a visão de seus cidadãos e a de quem tem diferentes tipos de contato com o país. Para os nativos, o pertencimento a uma nação é antagônico, ao mesmo tempo fragmentado e uno, pois eles têm um conhecimento um pouco maior de particularidades existentes apenas em algumas regiões, diferenciando-as de todas as demais. Contudo, tais particularidades perdem sua força perante o que Harari (2014) chama de as “realidades imaginadas”, as crenças compartilhadas que exercem um importante papel de coesão social, estando tão entranhadas em nossa vida, formando a base daquilo que chamamos de nacionalidade, que, para os nativos de qualquer país, é praticamente impossível aceitar sua inexistência. As “realidades imaginadas” são partes integrantes da essência interior que se relaciona ao “eu real”, base da noção de identidade sociológica.

Para quem tem pouco ou nenhum contato com o país, essa essência pode se reduzir a fatos básicos – a existência da nação, a língua lá falada, um item cultural, uma característica da paisagem – e deixa muitas lacunas, preenchidas por imagens estereotipadas e clichês, os quais variam segundo o maior ou menor contato existente entre as nações, ou o conhecimento pessoal adquirido por meio de viagens, leituras, filmes, contato com nativos. Assim sendo, em cada país são difundidos aspectos diferentes da Itália; as colônias italianas estabelecidas no Brasil e nos EUA possibilitaram o desenvolvimento de características singulares, e por isso a imagem da Itália existente no Brasil engloba aspectos culturais como o *taliàn* (mencionado no capítulo II desta tese) e gastronômicos, como a grande indústria vinícola no sul do país, ou a forte presença da culinária italiana em uma cidade como São Paulo. Por sua vez, nos EUA a relação Itália/crime organizado é mais forte, devido às atividades ilegais de figuras como Al Capone e Lucky Luciano, tornando-se uma imagem de Itália muito mais presente no imaginário coletivo, sobretudo graças à indústria cinematográfica, com a produção de filmes e séries como *The Untouchables/Os Intocáveis* (1987) e a trilogia *The Godfather/O Poderoso Chefão* (1972, 1974, 1990).

Considerando a história da Península Itálica desde a Antiguidade até os nossos tempos, seria difícil considerar uma “identidade iluminista” para a Itália – ela não tem uma ‘essência interior’ imutável e preservada no decorrer de sua história. Entretanto, as “realidades imaginadas” funcionam como essa ‘essência’, permitindo que as pessoas atribuam ao país uma “identidade sociológica”, que possui suas características únicas, mas é influenciado pelo contato cultural com outras nações ao longo de todo o período de sua existência. Ela acaba sendo apresentada pelos meios de comunicação como uma imagem que facilita a identificação do país, uma espécie de recurso pedagógico ou metodológico, facilitando a compreensão, para a população global, de uma realidade histórica e cultural única. Uma excessiva fragmentação (semelhante à identidade pós-moderna do indivíduo) seria contraproducente, pois, para nós, ‘Itália’ é uma realidade, uma nação delimitada por fronteiras precisas e características únicas.

4.6.2 A ‘imagem de Itália’ nos romances escolhidos

Como essa ‘imagem de Itália’ é vista nas narrativas analisadas, tendo como base as abordagens escolhidas, a Itália e/é o crime organizado; a Itália (não) combate o crime, Roma, cidade da arte?

A Itália e/é o crime organizado: as duas obras mostram o relacionamento complexo entre as forças da ordem (polícia civil e *carabinieri*) e a máfia. Publicado quase vinte anos depois da novela de Sciascia, *Il colore del sole* retoma alguns pontos abordados por *Una storia semplice*, ainda que de forma mais velada. Camilleri e Sciascia, sicilianos, contemporâneos, amigos³⁸⁹, reconhecem a presença do crime organizado na Sicília; no caso de Sciascia é dada ênfase à ação individual e ao modo como as atividades criminosas podem interferir na vida dos sicilianos. A omissão é motivada por medo de envolvimento no caso; não fica claro se o roubo da tela tem ligação com alguma grande família mafiosa, ou se apenas com a polícia local. Para Camilleri, a participação da Máfia no roubo da *Natività* é sugerida mais pelas palavras do major dos carabinieri, mas o final é um pouco ambíguo, pois não é possível saber se Carlo estava mesmo envolvido com o roubo da *Natività* e se a morte dele fora obra de algum elemento mafioso ou causada pela polícia.

³⁸⁹ Em *Vi Racconto Montalbano* (2006, p. 110) Camilleri conta ter conhecido Sciascia, a quem foi apresentado por Elvira Sellerio, e observa que “Eravamo simili e diversi. Simili nel modo di pensare, diversi per la scrittura”. [Éramos parecidos e diferentes. Parecidos no modo de pensar, diferentes ao escrever.]

A Itália (não) combate o crime: Nessa seção, analisamos dois romances escritos por autores norte-americanos, com um conhecimento mais restrito sobre a Itália. O fato de as duas obras se inserirem em uma série – no caso de Truman, nem sempre com os mesmos detetives – faz com que elas tenham de seguir certos parâmetros já estabelecidos pelas obras publicadas anteriormente, para manter o interesse dos leitores e dar consistência para as personagens, o que pode influenciar o desenvolvimento da trama. Para Truman, na Itália a corrupção é disseminada nos setores mais elevados – as classes dirigentes, como o ministro Betti e o *attaché* cultural. O padre Giocondi não é um dirigente, mas a Igreja Católica é uma instituição poderosa e, ao longo dos séculos, tem exercido um papel significativo no território italiano, não apenas em relação ao bem-estar espiritual da congregação, mas também no tocante a regras de comportamento e modo de pensar. Contudo, igreja e governo não se preocupam com a conservação do patrimônio artístico, e a menção à facilidade para roubar telas dá a entender que as igrejas italianas são despreparadas para conter a ação de criminosos (oriundos da população em geral) e não há medidas para conter o crime. No início da narrativa, durante a discussão sobre os entraves para a exibição, os norte-americanos se apresentam quase como vítimas de um esquema italiano para impedir a organização. No decorrer da história, vemos uma série de imagens que podem corresponder à ideia que um norte-americano médio teria da Itália no fim da década de 1990, sobretudo por causa da forte presença da Máfia no imaginário norte-americano, conforme apontado anteriormente.

A postura de Mason em relação ao crime, “If you were going to steal, which he had never done, aside from penny-candy thefts as a small boy, at least steal big” (p. 24), é contraditória: ele nunca havia roubado, com exceção de balinhas – um ‘crime’ bastante comum na infância, independente das condições financeiras da família – e condena a corrupção dos funcionários do governo italiano, que recebem pequenas quantias de dinheiro em troca de favores para facilitar as negociações sobre as telas. A ideia de “steal big” – um grande roubo – pareceria desculpar ou justificar uma ação criminosa aos seus olhos, como se a mesquinha ao cometer uma atitude ilícita reforçasse ainda mais a sua natureza errada. A negociação com o mafioso – a quem Mason igualmente despreza – não parece perturbá-lo, nem colocá-lo (em sua apreciação) no mesmo nível dos funcionários corruptos italianos, ou do Padre Giocondi e Signor Sensi. A falsificação de *Grottesca* e apropriação do original não afetam

negativamente a imagem que Mason construiu de si mesmo; ele age como se tivesse algo a ensinar aos italianos no tocante a probidade e postura no trabalho. Seu modo de agir poderia levar o leitor norte-americano a pensar em um confronto entre o mundo civilizado (do qual Mason é o representante) e o que deverá ser civilizado (Itália).

A ligação com Caravaggio é circunstancial na narrativa de Silva – a investigação de Allon para descobrir o assassino de Bradshaw o leva à descoberta da *Natività*. Contudo, é apresentada uma imagem de Itália bem diferente da encontrada em *Murder at the National Gallery*; a corrupção e as igrejas despreparadas para conter os roubos, embora mencionadas, não são disseminadas, com a presença da divisão de polícia especializada no combate a esse tipo específico de delito e policiais dedicados e competentes, Ferrara e sua equipe. A corrupção envolve tanto italianos quanto pessoas de outras nacionalidades, e os criminosos formam uma rede atuante no mundo inteiro. De certa forma, *Murder in the National Gallery* e *The Heist* se contrapõem, apresentando um mesmo fato – o crime contra a arte – de maneiras opostas.

Em *Nero Caravaggio*, temos a visão de Fango, o narrador, morador de Roma com grande interesse pela cidade, não apenas quanto aos fatos históricos, mas principalmente no tocante às manifestações artísticas, e que apresenta Roma como uma cidade da arte. Tal interesse, entretanto, é mais restrito ou localizado; muitos romanos podem viver lá sem sentir interesse por tais detalhes, pois igrejas e monumentos da cidade fazem parte de sua rotina, e o que atrai sua atenção se encontra em outros países, ou cidades. Os comentários minuciosos de Fango contrastam, por exemplo, com a observação feita pelo *agente* Cammarata (p. 29-30) sobre os turistas espanhóis amontoados na frente da cappella Cavaletti para ouvir uma (possivelmente sucinta) explicação do guia sobre o quadro e tirar fotos e sair de lá para visitar outro ponto turístico. O interesse de um turista pelo patrimônio artístico muitas vezes é superficial, e o visitante pode ser motivado a visitar igrejas e museus devido à fama de tais locais, pois estes são pontos ‘obrigatórios’ em uma viagem, assim como quem vai ao Rio de Janeiro ‘precisa’ visitar o Pão de Açúcar, e quem vai a Nova York ‘tem de’ conhecer a Estátua da Liberdade. Se pensarmos na relação entre *Nero Caravaggio* e *Murder at the National Gallery*, a postura de Fango poderia ‘confirmar’ as palavras concebidas por Mason para justificar o conhecimento que Giocondi tinha sobre Grottesca: os italianos parecem ‘respirar’ arte, como se os milhões de italianos que vivem no país compartilhassem de um mesmo gosto pela produção artística dos séculos passados.

4.6.3 A presença da arte nas narrativas

Nesta tese, escolhemos a arte como um elemento representativo de uma imagem de Itália – como ela é vista nas narrativas analisadas? O patrimônio artístico tem sido alvo de ataques por muitos séculos, como as atitudes tomadas por Napoleão Bonaparte e os nazistas, e por centenas de pessoas que vendem obras roubadas para donos de lojas ou galerias de artes que fingem ignorar a procedência de tais peças, ou realmente a desconhecem, ou não estão interessados em saber.

O grande patrimônio artístico italiano parece representar um problema para as autoridades: ele desperta a ganância de grupos ou indivíduos, e o conseqüente envolvimento com o crime; pinturas, esculturas e imóveis precisam ser protegidos, o que envolve dinheiro, pessoal especializado e a consciência de o crime contra o patrimônio público (e da humanidade, segundo algumas concepções) ser tão sério quanto tráfico de drogas ou de armas, assassinatos e roubos. A polícia italiana retratada em *The Heist* mostra, de maneira sucinta, um processo de transformação: a divisão outrora havia sido eficiente, perdera sua força, e voltara a desempenhar um papel importante com a transferência de Ferrara. Sciascia apresenta o envolvimento da polícia e da igreja no roubo do *quadro scomparso* encontrado por Rocella; em *Il Colore del Sole*, a possibilidade do envolvimento da polícia existe, e é deixada em suspenso, para que o leitor tire as suas conclusões.

As obras analisadas apontam para certas características em comum: a força da arte italiana, por exemplo, faz de Roma uma cidade repleta de igrejas, de monumentos, de museus, de pontos que serviram de locação para filmes famosos e é também uma referência internacional, uma ‘imagem’ muito forte do país não apenas entre especialistas (críticos de arte, estudiosos), mas entre as pessoas comuns, que incluem em seus roteiros de viagem igrejas ou museus para ver determinadas obras. Essa valorização do patrimônio artístico aparece também no discurso burocratizado de Betti, ministro da cultura em *Murder at the National Gallery*. Por outro lado, esse patrimônio é alvo de ações ilícitas, apontadas de diferentes modos em *The Heist*, *Una storia semplice* e *Murder at the National Gallery*, pois as três obras salientam a facilidade para cometer um crime contra a arte, em diferentes locais.³⁹⁰

³⁹⁰ Em *The Heist*, como parte de seus planos para localizar a *Natività*, Gabriel Allon rouba uma tela de Van Gogh, *Sunflowers*, do Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam (capítulo 19).

4.7 A imagem de Caravaggio nas narrativas

Ao trabalhar com as imagens de Itália encontradas na literatura policial, dado o nosso recorte – o crime contra a arte, e telas de autoria de Caravaggio – podemos também considerar o seguinte ponto: o fato de hoje o pintor gozar de grande popularidade levaria a uma representação sua difundida na sociedade, que os leitores das narrativas policiais também desejariam confirmar durante o ato de leitura?

Para tentar entender um pouco sua popularidade entre o público em geral, e não apenas entre críticos e historiadores da arte, retomamos uma consideração de Hauser (1972, p. 569), para quem o Barroco é um estilo “sensual, emocional e universalmente compreensível”, uma concepção de arte “intrinsecamente popular”, na qual “o elevado nível de cultura atingido pelos maneiristas declina”. Se na Idade Média e começo do Renascimento a cultura tida como elevada se concentrava em poucas mãos – classes nobres e clero, dado o alto índice de analfabetismo predominante na Europa –, no início do Barroco a situação não era muito diferente. Este fator poderia dificultar a compreensão das obras de arte dos períodos/estilos antecedentes, pois os membros das camadas menos favorecidas não teriam um repositório cultural que favorecesse o acesso aos temas nelas apresentados. Atualmente, um grande empecilho para essa compreensão pode ser o fato de tais referências / temas estarem muito distantes de nossa realidade. O estudo da mitologia greco-romana, estudos teológicos ou de grandes clássicos do pensamento, são concentrados em disciplinas ensinadas na universidade, ou em cursos específicos oferecidos por instituições privadas ou professores. Ao ver uma obra do Renascimento – digamos, *A Escola de Atenas* (1509-1511) de Rafael – o visitante dos Musei Vaticani poderá apreciar sua beleza, ter o prazer estético proporcionado pela visão de uma pintura harmoniosa, ou mesmo sentir-se ‘obrigado’ a apreciá-la por ser de Rafael, mas as referências presentes na imagem, toda a alegoria do conhecimento ali representada, só são acessíveis para quem conheça um pouco de filosofia e história. Por outro lado, a pintura do Barroco, como observou Hauser, está mais próxima das pessoas em geral. Mesmo sendo bastante sofisticada, os seus temas – sobretudo os religiosos – são compreendidos com mais facilidade pelos frequentadores de museus e exposições, em oposição, por exemplo, a obras de correntes modernas de arte como Cubismo ou Dadaísmo ou Surrealismo, ou do passado, como a Renascença.

A questão temporal é outro fator a ser levado em conta: os mais de quatrocentos anos decorridos desde o período de vida do pintor acarretaram novas interpretações à

vida pessoal de Caravaggio e suas telas, permitindo que lhes apliquemos as palavras de Calvino sobre os clássicos da literatura: eles trazem “atrás de si as marcas que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”³⁹¹ (2014, p. 8). As telas que os turistas em Roma, Nápoles, Viena, Madri, Londres, procuram nas igrejas e nos museus passaram por releituras ao longo dos séculos, e o Caravaggio que analisamos hoje certamente não é o mesmo pintor que viveu na Península Itálica; tampouco o conjunto de suas obras. Não nos referimos aqui às perdas acontecidas durante os 400 anos desde sua morte, como o roubo da *Natività*, a possível destruição de telas em uma igreja durante o terremoto de Messina (1908), ou no fim da Segunda Guerra, durante o incêndio da Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich Museum (1945)³⁹², tampouco as descobertas como a *Cattura di Cristo* em Dublin, e sim a uma alteração profunda no ponto de vista sobre o que é (in)correto ou permissível ou aceitável.

O efeito causado pelas pinturas de Caravaggio sobre seus contemporâneos – retomando o comentário de Baglione sobre o *stremo schiamazzo* que o povo romano fez ao ver a *Madonna di Loreto* em Sant’Agostino – se repete em nossos dias. As reações não têm a mesma motivação – na época de Caravaggio, o espanto era causado pela novidade, pelo inusitado das obras representando pessoas comuns, com roupas encardidas, descalças, como se os fatos narrados na Bíblia pudessem acontecer na Roma da virada do século XVII. Nos período transcorrido entre sua morte e o trabalho de Longhi em meados do século XX, esses detalhes causaram a rejeição à obra e ao artista, pois os críticos defendiam outra concepção de arte e ideal de beleza. Atualmente, a valorização se deve em boa parte à apreciação do modo como o pintor retratava as cenas bíblicas com as pessoas comuns, revertendo os ditames de sua época. O que no século XVII poderia ser um sacrilégio ou uma afronta, como mostrar os pés descalços de Maria na tela *Morte della Vergine*, ou causar comoção, como a escolha de uma cortesã para representar *Santa Caterina d’Alessandria* ou a *Madonna di Loreto*, hoje é visto com uma perspectiva totalmente diferente, e o sacrilégio passa a ser uma marca da genialidade do artista; os pés descalços podem causar espanto por o fato ter sido censurado, já que, para nós, andar descalço está associado a uma ideia de liberdade e informalidade.

³⁹¹ dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato

³⁹² Cuppone (2021, p. 146-47) cita um relato de Christopher Norris (1952), segundo o qual há inconsistências relacionadas aos últimos dias de Berlim no fim da guerra, e menciona uma pequena esperança de poder reencontrar ao menos uma das três telas de Caravaggio – a primeira versão de *San Matteo e l’angelo*, o *Ritratto della cortigiana Fillide* e o *Cristo nell’Orto degli ulivi*.

As obras de Sciascia e de Camilleri não se encaixam bem nesta seção; a de Sciascia por não mencionar diretamente a qual famoso *quadro scomparso* Rocella se referia; Camilleri cria uma vida para Caravaggio na Sicília, com o apoio de consultas bibliográficas, conforme mencionado no item 3.1.1 deste capítulo. As outras três seguem um caminho bastante parecido: insistir na figura do pintor como uma personalidade conturbada, um assassino, ‘justificando’ ou tentando diminuir a importância dessas características negativas contrapondo-as ao grande talento.

Contudo, essa imagem de *bad boy* inserido em uma Roma bastante violenta não é recente. Em *Caravaggio, Painter of Miracles* (2005, p. 25), Francine Prose salienta que a reputação da Itália como um país violento, onde pessoas morriam em lutas de espada ou envenenadas, já existia na Inglaterra nas obras de dramaturgos elisabetanos contemporâneos de William Shakespeare, como Tourneur, Webster e Ford. Graham-Dixon (2011, p. 64) recorda que Caravaggio

era um homem violento, mas é importante lembrar que ele vivia em um mundo violento. Em toda a Itália do século XVII – em toda a Europa do século XVII – prevalecia um código de honra belicoso. A *fama* de uma pessoa, que não significava somente ser reconhecido ou sua reputação, mas também seu bom nome, era de suprema importância. Qualquer insulto a ela tinha de ser cobrado, e o preço com frequência era o sangue. Caravaggio foi a maiores extremos que seus contemporâneos, na vida como na arte. Ele não era um anjo, ainda que tenha sido batizado com o nome de um. Ele tinha um temperamento irascível e estava sempre procurando briga. Mas ele não era a aberração ou a completa exceção que, com frequência, foi retratado – tanto por seus inimigos quanto por quem alegou o idolatrar.³⁹³

Reforçar essa imagem em filmes, documentários ou obras literárias ficcionais pode atender as expectativas de uma grande parcela da população, que deseja ‘confirmar’ suas ideias cristalizadas sobre o artista, alimentadas por séculos de abordagens voltadas primordialmente para o lado pouco ortodoxo da vida do pintor. Caravaggio, um assassino que casualmente pintava muito bem, no século XXI é um produto mais atraente que ‘Caravaggio, influenciado pelas ideias da Contrarreforma’.

³⁹³ was a violent man, but it is important to remember that he lived in a violent world. Throughout seventeenth-century Italy – throughout seventeenth-century Europe – an inflammatory code of honour prevailed. The *fama* of an individual, by which was meant not only his fame or reputation but also his good name, was paramount. Any insult to it had to be paid for, and the price was often blood. Caravaggio went to greater extremes than his contemporaries, in life as in art. He was no angel, even if he had been named after one. He had a hot temper and was forever spoiling for a fight. But he was not the freak or absolute exception that he has often been painted to be – both by his enemies and by those who have claimed to idolize him.

4.8 As telas, seu valor e o espaço nas narrativas

Algumas breves considerações serão feitas em relação aos quadros *Natività* e *Madonna di Loreto*: o que eles representavam na época de sua criação; o local onde eles se encontra(va)m – um oratório em Palermo e uma igreja em Roma – e como são apresentados nas narrativas.

Pensar no ‘valor’ implica uma ideia fundamental em nossa cultura contemporânea, o valor monetário. Entretanto, esse tipo de apreciação é mais recente em nossa história; na época em que Caravaggio produziu suas telas, provavelmente elas seriam consideradas com outro olhar. Recordando a ideia de não existir um país chamado Itália até o *Risorgimento*, os quadros não seriam representantes de uma cultura / identidade nacional, como são hoje, sendo associados ao seu criador. A transação financeira se resumiria ao pagamento de determinadas quantias para um pintor de renome fazer um quadro para um cliente (igreja ou pessoa); pensar nos quadros como objetos de negociação (compra/venda) seria uma ideia mais restrita aos membros das classes mais abonadas, que os venderiam em caso de necessidade.³⁹⁴ Porém, a partir do início do século XX, a obra de arte deixa de ser um adorno ou representação de algo sagrado para ser um objeto comerciável, com um preço que vai aumentando segundo as tendências da moda ou o interesse por um artista específico, podendo alcançar valores incalculáveis, o que também faz dos quadros uma peça valiosa para ser roubada e vendida clandestinamente para admiradores de certos artistas, ou como moeda de troca em negociações com armas e drogas.

Caravaggio era um *pittore angelico*, seu talento reconhecido em Roma entre membros da sociedade – Seward (1998, p. 92) nota que o sobrinho do papa, Cardeal Scipione Borghese, possuía 13 telas suas. Nas biografias de Caravaggio são feitas menções aos quadros por ele pintados sob encomenda; os donos os mantinham em suas casas possivelmente com os esquemas de segurança normais para pessoas de certa posição social, como o Cardeal Borghese. As igrejas de Roma estavam repletas de pinturas e esculturas hoje mundialmente famosas³⁹⁵ e, mesmo assim, não foram

³⁹⁴ No livro *The Lost Painting*, de Jonathan Harr, que relata como o quadro *Cattura di Cristo* foi encontrado em Dublin na década de 1990, há várias menções a vendas de quadros pertencentes a famílias nobres romanas quando algum de seus membros tinha problemas financeiros graves.

³⁹⁵ Como exemplo, na Basílica de Sant’Agostino, onde se encontra a *Madonna di Loreto*, podem também ser vistos a escultura *Madonna del Parto*, de Jacopo Tatti, il Sansovino; um quadro de Guercino no altar da Cappella di Sant’Agostino; afrescos de Giovanni Battista da Novara na Cappella di Santa Monica, e um afresco de Rafael representando o profeta Isaías em um dos pilares.

encontrados em nossas pesquisas relatos de tentativa de roubo a igrejas cometidos por criminosos visando recompensa financeira.

Pensando no roubo da *Natività* surge a pergunta: o impacto seria diferente se tivesse ocorrido em uma exposição itinerante, um museu? Em nossa mentalidade atual, a profanação do espaço sagrado tem o mesmo peso que teria séculos atrás?

No mundo contemporâneo, a igreja deixa de ser um lugar estritamente sagrado para se transformar em um museu informal. Pessoas de diferentes religiões vão a San Luigi dei Francesi, Sant'Agostino e Santa Maria del Popolo unicamente para ver as telas de Caravaggio; há passeios organizados com guias, o fluxo de interessados é praticamente ininterrupto. O local antes dedicado exclusivamente ao culto religioso é, para usar um termo bastante apreciado em nossos tempos, *ressignificado*, transformando-se em atração turística. As igrejas precisaram passar por alterações para acolher o fluxo de turistas, pois até anos atrás, não contavam com um sistema eficaz de proteção contra roubos, mas continuam sendo locais mais vulneráveis que museus e galerias de arte, e missas ainda são celebradas nelas, muitas vezes diariamente, misturando dois tipos distintos de público com objetivos diferentes (o culto a Deus e a visita turística). Da mesma maneira, a arte sacra passou por esse processo de ressignificação; na época de Caravaggio, os quadros expostos em igrejas tinham uma função em parte pedagógica (esclarecimento das pessoas); eram lá colocados para os fiéis se lembrarem dos ensinamentos religiosos, e terem perante os olhos, durante a missa, ou quando visitassem a igreja, o exemplo da vida e dos feitos de Jesus Cristo e dos santos. Atualmente, tais telas são um objeto de consumo para turistas, e têm um valor de mercado que as torna alvo de ações ilícitas, e sua função pedagógica (por assim dizer) é a de exemplificar o estilo de um artista ou as diferentes facetas de uma corrente artística. Na época de Caravaggio a localização – igreja – seria uma proteção contra o roubo, pois a noção do sagrado era forte demais na mentalidade das pessoas, e maior que o crime contra o patrimônio seria o pecado de violar a casa de Deus. Hoje a igreja – o recinto sagrado – indica menor proteção; o fluxo ininterrupto de turistas dificulta o controle da frequência e também é um risco para a conservação das telas, extremamente frágeis devido aos séculos de existência.



Seria possível resumir em poucas palavras as ‘imagens de Itália’ encontradas nas quatro narrativas analisadas? Os dois romances norte-americanos são mais voltados para um público leitor definido, oferecendo uma investigação para responder a pergunta *whodunit?* (obra de Truman) ou uma aventura de espionagem e investigação (livro de Silva) em que a presença das telas de Caravaggio pode ser um item para chamar a atenção do público em geral. Por outro lado, as duas obras italianas permitem que os leitores questionem os fatos relacionados ao desaparecimento da *Natività*. As variadas ideias cristalizadas referentes à Itália se assemelham às peças de um caleidoscópio – estão presentes em cada texto, e o olhar do leitor poderá formar com elas a imagem do país que desejar, dependendo de seu background e capacidade de reflexão.

“Italy had been blessed with two things in abundance: art and professional criminals.”
Daniel Silva, *The Heist*, p. 27.

Para finalizar a análise

A identidade de um indivíduo é uma das questões mais discutidas na sociedade contemporânea em inúmeros países do mundo. No momento em que o assunto alcançou tanto destaque na área acadêmica, nas mídias e conversas pessoais, parece oportuno estender um pouco mais sua abrangência e questionar se não apenas um indivíduo, mas um país também teria uma identidade – uma imagem – e como ela seria representada em textos literários. Para tentar responder a essa pergunta, o campo de pesquisa foi delimitado, se concentrando na literatura policial, gênero que ainda hoje goza de pouco prestígio acadêmico no Brasil, e como seria a ‘imagem de Itália’ apresentada em obras relacionadas a crimes envolvendo telas do pintor barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio.

O capítulo I apresentou algumas considerações sobre a imagem de um país. Retomando o comentário de Duveen (p. 23) sobre “o papel e a influência da comunicação no processo de representação social”, e a afirmação de Moscovici de que o papel das representações sociais “*é tornar familiar algo não familiar*” (2013, p. 54, itálicos do autor), verificamos como esse processo de familiarização inevitavelmente é redutor. As mídias divulgam diferentes ‘imagens de Itália’, ideias fragmentárias que passam a representá-la ao redor do mundo, criando associações indissolúveis no imaginário coletivo e levando as pessoas a considerar que conhecem o país e sua cultura: a Itália *é* o crime organizado, a gastronomia, a moda, a arte, o berço do Renascimento, etc.

Sendo a manifestação artística um item importante na constituição e divulgação de uma ‘imagem de Itália’ ao redor do mundo, tomou-se como fio condutor de nosso raciocínio – o modo como a narrativa policial focada no crime contra a arte italiana apresenta uma ‘imagem de Itália’ disseminada no imaginário coletivo e pessoal. O capítulo II mostra como desde a Antiguidade obras artísticas foram alvo de ações ilícitas – sob a forma de apropriação de espólios de guerra, ações ligadas ao crime organizado ou roubos cometidos por indivíduos isolados. Também nesse capítulo foram apresentados o pintor escolhido – Caravaggio – e algumas considerações sobre o período em que ele viveu, o ambiente da Contrarreforma na Península Itálica, a visão de críticos a partir das primeiras décadas do século XX e início do XXI, e as possíveis razões para sua crescente popularidade nesse mesmo período.

O terceiro capítulo aborda a literatura policial, apresentando uma revisão dos primeiros textos críticos sobre o tema. É possível verificar como, a princípio, predominava uma visão bastante prescritiva, com os teóricos tentando definir o que era a literatura policial, e o que ela não poderia ser, com uma série de regras impondo certos limites ao gênero. Acima de tudo, fica claro o posicionamento de alguns autores, espantados com o fato de textos sem grande valor literário ou artístico poderem atrair tanto a atenção do público. Essa postura começou a mudar a partir da segunda metade do século XX, quando teóricos importantes – Todorov, Mandel, Eco, entre outros – mostraram que o romance policial vai além do simples *whodunit*, e aspectos centrais da sociedade são discutidos nas narrativas junto com a investigação do crime.

Finalmente, o capítulo IV introduziu as obras literárias e os quadros de Caravaggio selecionados como corpus de pesquisa. Após as análises, foi apresentada uma consideração sobre o tema da imagem de um país – as narrativas mostram diferentes facetas da Itália, e a questão do roubo de telas atualmente muito valiosas é abordada de modos praticamente opostos, no caso dos romances dos escritores norte-americanos Margaret Truman e Daniel Silva, em que representantes do poder na Itália têm uma atitude conivente com o roubo, ou procuram combatê-lo. Um ponto sugestivo a ser observado é o fato de Caravaggio e a *Natività* de Palermo não serem explicitamente mencionados em *Una Storia Semplice*, de Leonardo Sciascia. Essa ‘ausência’, por assim dizer, poderia causar um impacto diferente em leitores ao redor do mundo, ou na Itália, e mesmo segundo a faixa etária? O *quadro scomparso* poderia ser qualquer obra valiosa roubada de um museu, galeria, igreja, em um dado momento da história italiana; a ligação entre o quadro e a *Natività* depende do *background* histórico-cultural dos leitores – um maior interesse pela arte, por Caravaggio especificamente, ou pelo combate ao crime contra a arte; ter acompanhado notícias sobre o roubo na ocasião, ou lido a respeito muitos anos depois ou assistido a um documentário.

Ainda pensando na representação da Itália nas narrativas policiais, cabe recordar que um escritor de textos literários é uma pessoa que vive em dada sociedade e é por ela influenciado. As ‘imagens’ encontradas no inconsciente coletivo passam a fazer parte de sua experiência de vida, e ao escrever o autor inconscientemente recorre a clichês ou estereótipos, julgando que sejam representação da ‘verdade’ por estarem tão disseminados em sua vida cotidiana. O livro publicado pode ter um grande alcance, e o leitor acaba uma vez mais entrando em contato com tais ideias, reforçando por sua vez

sua possível visão da Itália, criando um processo do qual é difícil se afastar. Essa visão multifacetada é como um caleidoscópio – formado por um número determinado de peças de formas e cores diferentes, e o desenho formado por elas vai variar segundo o observador.

A literatura policial passou por inúmeros desdobramentos desde a publicação dos contos de Poe ou das obras de Conan Doyle, apresentando temáticas muito específicas, e o crime contra a arte não poderia deixar de ser introduzido, atraindo a princípio (talvez) um público mais restrito, mas depois se expandindo, e tendo alguns nomes já bem conhecidos, como o crítico de arte Iain Pears, autor de uma série cujo protagonista trabalha como membro de um fictício departamento italiano de combate ao crime contra a arte. Pintores e obras foram retratados em *The Rembrandt Affair* de Daniel Silva (2010), *The Titian Committee* (1992) e *Giotto's Hand* (1995) de Iain Pears; há inúmeros livros baseados em crimes reais, como *Vanished Smile: The Mysterious Theft of Mona Lisa* (R. A. Scotti, 2010) e *Stealing the Mystic Lamb: The True Story of the World's Most Coveted Masterpiece* (Noah Charney, 2010). Grandes falsários também são abordados: em *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century* (2009) é narrada a história de Han van Meegeren, holandês autor de quadros supostamente pintados por Vermeer e que chegou a vender suas telas para Hermann Göring. O interesse do público não se limita a narrativas policiais: *Girl with a Pearl Earring* (1999), de Tracy Chevalier, vendeu milhões de exemplares e foi adaptado para um filme de grande sucesso (2003); a autora também publicou *The Lady and the Unicorn* (2003), baseado em um ciclo de tapeçarias francesas da Idade Média. Podemos citar igualmente o interesse despertado pela série televisiva *Fake or Fortune*, exibida pela BBC, em que um *art dealer* e uma jornalista procuram provar que quadros – muitas vezes de pintores muito famosos – não assinados, ou sem proveniência atestada, realmente fazem parte do conjunto de obras desses artistas. O trabalho de análise é uma mistura de investigação policial e análise científica, e a série, exibida desde 2011, tem um público constante, mostrando como questões relacionadas à arte não estão circunscritas a um reduzido número de pessoas pertencentes a esse mundo.



Uma tese é o resultado de uma pesquisa acadêmica, e deve seguir determinados parâmetros para ser aceita como tal e poder ser apresentada, defendida e passar a fazer parte do conjunto de produções de uma universidade, de um país. Entretanto, esse percurso acadêmico e todos os seus desdobramentos são acompanhados por uma profunda transformação pessoal do autor. Cada leitura abre novas perspectivas, diferentes possibilidades de desenvolvimento do texto; a escrita de uma tese é um momento de revisão de pontos de vista prévios à luz de todas as leituras feitas. Conforme mencionado na Introdução (pp. 15-16), a escolha da literatura policial como corpus de pesquisa para esta tese decorreu de um gosto pessoal nascido há mais de quarenta anos, e desenvolvido com a leitura de diversos escritores publicados nos últimos 120 anos. A simples constatação de que esse gênero supostamente destinado a um consumo rápido oferecia inúmeras vertentes para pesquisa, e a dificuldade para escolher uma entre tantas opções que pareciam ser tão promissoras, já foi um passo decisivo para uma nova visão sobre o tema. Igualmente importante foi perceber como o romance policial pode difundir ideias complexas, como elementos culturais de um país, alcançando uma parcela da população que pode não sentir interesse pela literatura dita ‘canônica’ ou ‘séria’. Essa constatação foi acompanhada por um questionamento: poderia a literatura policial ser introduzida em currículos acadêmicos como base para uma crítica cultural? Essa introdução despertaria em alunos do Ensino Superior, ou mesmo do Médio, o interesse por outras culturas, e lhes permitiria estabelecer correspondências entre realidades tão distintas como a do país onde se situa a narrativa e o Brasil?

A escolha de Caravaggio, além da existência dos romances em que seus quadros têm um papel central, foi igualmente motivada por um grande apreço pessoal por sua obra. Tal apreço, entretanto, era subjetivo, sem bases críticas que o sustentassem. Todas as leituras feitas sobre Caravaggio, sua obra e o momento em que ele viveu acarretaram uma mudança radical na perspectiva pessoal sobre o pintor. Compreender como e por que ele se destacou na Roma da virada do século XVI; os motivos que levaram ao seu esquecimento e recente ‘ressurgimento’, sua importância dentro da história da arte, influenciando outros pintores igualmente apreciados, como Velázquez, Ribera, Zurbarán e La Tour, modificou de modo irrevogável o olhar sobre a arte. Outros aspectos, que jamais haviam sido considerados com seriedade, adquiriram novo

significado: o crime contra a arte, o valor que uma tela pode ter como moeda de troca em negócios ilícitos, até mesmo a paixão por um pintor, que leva alguém a adquirir uma tela e tirá-la de circulação, conservando-a em *storerooms* de segurança máxima, onde esses quadros jamais serão vistos e apreciados pela população em geral.

Em relação a Caravaggio, um ponto que se destacou durante a pesquisa foi a questão da recepção de suas telas. O tema, muito importante, fugia do escopo da tese, e por isso não foi abordado em detalhes. Contudo, é possível observar como, na época em que ele criava seus quadros, muitas críticas fossem feitas ao seu modo de retratar cenas bíblicas, fugindo das convenções existentes. A observação de Scanelli sobre a *Madonna di Loreto*, “à pintura faltam o devido decoro, graça e devoção” (p. 120 da tese), reflete não apenas a sua visão pessoal, mas sim, a de uma parte da sociedade. Entretanto, Scanelli manifesta o ponto de vista dos membros de qual classe social? Pessoas à época tidas como mais cultas, como o Cardeal Del Monte, ou Scipione Borghese, citadas nas biografias disponíveis de Caravaggio, valorizavam suas obras, assim como pintores como Rubens; a população mais simples, de acordo com os comentários encontrados nos *catalogues raisonnés*, como as palavras desdenhosas de Baglione – o *stremo schiamazzo* (p. 121 da tese) da população na inauguração da *Madonna di Loreto* em Sant’Agostino – apreciavam os quadros, possivelmente por ver neles ‘gente como a gente’, uma expressão bastante gasta nos nossos tempos, mas que no século XVII certamente era uma novidade.

Alguns questionamentos não foram respondidos nesta pesquisa, e é pouco provável que o sejam em algum momento posterior. Perguntas aparentemente simples, mas intrincadas, como ‘o que leva à supervalorização de determinado artista?’, ‘qual o papel desempenhado pela obra de arte na vida das pessoas, além de um objeto de consumo em viagens turísticas?’, entre outras, mostram que as indagações iniciais não foram mais que um pequeno impulso na direção de um tema multifacetado e aparentemente inesgotável. As pesquisas acadêmicas são desenvolvidas a partir de investigações feitas antes da nossa; que esta tese sirva como inspiração para futuros pesquisadores se debruçarem sobre a narrativa policial e o crime contra a arte, acrescentando novas perspectivas e aumentando o conhecimento relacionado aos temas aqui discutidos.

Bibliografia consultada

ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Tradução, introdução e notas de Tiago Tresoldi, prefácio de Henrique Sagebin Bordini. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

ALMEIDA, Leandro Antonio de. “Sentidos da Modernidade na Divulgação Inicial de Sherlock Holmes no Brasil (1907-1909)”. In: MONTEIRO, Daniel L.; MILTON, John; NEVES, Júlia B.; PARREIRA, Marcelo P.; PEREIRA, Nilce M.; CASS, Thiago R. B. (org.) *Vitorianos: contradições e desdobramentos*. São Paulo: LiberArs, 2022.

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne H. Estereótipos e clichés. Coord. da trad. Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2022.

AUDEN, W. H. *The Guilty Vicarage*. Disponível em <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>. Acesso em fev. de 2023.

BANTI, Alberto Mario. *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecenteschi all'imperialismo*. Bari: Laterza, 2009.

Bíblia online. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br>.

BORCHERT, T-H. *Primitifs flamands à Bruges*. Trad. Muriel Weiss e Marie-Françoise Dispa. Bruxelles: Ludion, 2019.

BRUINSMA, Gerben (ed.). *Histories of Transnational Crime*. New York, Heidelberg, Dordrecht, London: Springer, 2015.

CALVESI, Maurizio. *Art e Dossier*, aprile 1986. Firenze: Giunti Barbera, SpA.

CALVINO, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2014.

CAMILLERI, Andrea. “Difesa di un colore”. In: CAMILLERI, Andrea. *Km 123*. Milano: Mondadori Libri, 2019.

_____. *Storie di Montalbano*. A cura di Mauro Novelli. Milano: Mondadori, 2008.

_____. *Il colore del sole*. Milano: Mondadori, 2007.

_____. *Vi racconto Montalbano*. Interviste. Roma: Datanews, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 5ed. 2 vol. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CHAMLIAN, Luci Regina. João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores em ponto de bala. O gênero policial em Berenice Detetive e James Bunda, agente secreto. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo, 2013, 207ff.

CHANDLER, Raymond. The Simple Art of Murder. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em

<https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

CHARNEY, Noah. “A History of Transnational Trafficking in Stolen and Looted Art and Antiquities”. In: BRUINSMA, G. (ed.). *Histories of Transnational Crime*. New York, Heidelberg, Dordrecht, London: Springer, 2015.

CHESTERTON, G. K. *The Defendant*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm>. Site acessado em fev. de 2023.

CHRISTIANSEN, Keith. *A Caravaggio Rediscovered – The Lute Player*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Caravaggio_Rediscovered_The_Lute_Player?Tag=caravaggio&title=&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0. Site acessado em julho de 2022.

CHRISTIE, Agatha. *Cartas na Mesa*. 3ed. Trad. Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 197-.

CIPOLLA, Giuseppe. *Nell’ombra di Caravaggio. Leonardo Sciascia e la Natività dell’oratorio di San Lorenzo: una storia non semplice*. Palermo: Polo Regionale di Palermo per i Siti Culturali, 2017, pp. 95-103.

COLLINS, Wilkie. *The Moonstone*. With an Introduction and Notes by John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. *The Woman in White*. With an Introduction and Notes by John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *A Mulher de Branco*. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2021.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de Gêneros Textuais*. 2ed. Ver. Ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CUPPONE, Michele. La Natività di Palermo : prima pala d’altare per Caravaggio? Estrato da « Valori Tattile » 9, gennaio-giugno 2017, pp. 61-83. Disponível em https://www.academia.edu/38057086/M_Cuppone_La_Nativit%C3%A0_di_Palermo_p_rima_pala_daltare_per_Caravaggio_in_Valori_Tattili_9_2017_pp_61_83. Site acessado em fev. de 2023.

_____. “Caravaggio ritrovato, Caravaggio perduto”. In: Sgarbi, Vittorio. *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*. Milano: La nave di Teseo, 2021. Pp. 137-152. E-book.

_____. Il mistero dell’opera di Caravaggio trafugata dalla mafia: svelato l’enigma della sua genesi? Disponível em <https://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>. Site acessado em fev. de 2023.

DANGELMAIER, Ruth. *Caravaggio*. New York : Könemann, 2019.

DE QUINCEY, Thomas. *On Murder*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0.1.

Dicionário Aulete On-line. aulete.com.br

DICKENS, Charles. *Bleak House*. With an introduction and notes by Stephen Gills. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. *A Casa Soturna*. Trad. Solange Pinheiro. No prelo.

_____. *The Mystery of Edwin Drood*. With an Introduction and Notes by David Paroissien. London: Penguin Classics, 1985.

DIZIONARIO TRECCANI online. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/>

DUVEEN, Gerard. “O poder das ideias”. In: MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais. Investigações em psicologia social*. 10ed. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2013.

DUVEEN, Gerard; LLOYD, Barbara (eds.). *Social representations and the development of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

EAGLETON, Terry. *The English Novel. An Introduction*. U.K./U.S.A.: Blackwell Publishing, 2005.

ECO, Umberto. Postille a “Il nome della rosa”. In: _____. *Il nome della rosa*. 1v edizione. Milano: Bompiani, 2007.

ESPOSITO, Gabriele; RAVA, Giuseppe. *Armies of the Italian Wars of Unification 1848—70 (1). Piedmont and the Two Sicilies*. Oxford: Osprey Publishing Ltd., 2017.

FERGUSON, Niall. *A Guerra do Mundo. A era de ódio na história*. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2015.

FLANDERS, Judith. *The Invention of Murder. How the Victorians revelled in death and detections and created modern crime*. New York: St. Martin’s Press, 2014.

FORSTER, E.M. *A Room with a View*. London: Penguin, 198-.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. 3ed. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/121334/mod_resource/content/1/Foucault_A%20verdade%20e%20as%20formas%20jur%C3%ADdicas.pdf. Site acessado em fev. De 2023.

FREEMAN, R. Austin. *The Art of the Detective Story*. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946.

Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

FRIEDLAENDER, Walter. *Caravaggio Studies*. 1st paperback edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. Fourth edition. New York: Phaidon Publishers Inc., 1951.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio. A life sacred and profane*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2011.

GREGORI, Mina; SALERNO, Luigi; SPEAR, Richard E. *The Age of Caravaggio*. Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 5—April 14, 1985, and at the Museo Nazionale di Capodimonte, Naples, May 12—June 30, 1985. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Age_of_Caravaggio?Tag=caravaggio&title=&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0. Site acessado em fev. de 2023.

GROTE, George; OBERMAIR, Hannes (ed). *A Land on the Threshold. South Tyrolean Transformations 1915 – 2015*. Bern: Peter Lang, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/32274866/A_Land_on_the_Threshold_South_Tyrolean_Transformations_1915_2015_2017. Acesso em set/21.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: A Brief History of Humankind*. Canada: Signal Books, 2014.

HARR, Jonathan. *The Lost Painting. The quest for a Caravaggio masterpiece*. New York: Random House, 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2 vol. 2ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. D. Appleton-Century Company. New York/London: 1941. Disponível em <https://ia800202.us.archive.org/16/items/murderforpleasur010365mbp/murderforpleasur010365mbp.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

_____. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

HIBBARD, Howard. *Caravaggio. Prefácio* disponível em <https://www.amazon.com.br/Caravaggio-Howard-Hibbard/dp/0064301281?asin=B07NNVFD33&revisionId=&format=2&depth=1>. Site acessado em fev. de 2023.

HOUSTON, Natalie. M. Introduction. In: BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. Toronto: Broadview Press, 2003.

JAMES, Henry. *Notes and Reviews*. Cambridge, Mass: Dunster House, 1921. Disponível em

<https://archive.org/details/notesandreviews01rosegoog/page/n12/mode/2up>. Site acessado em fev. de 2023.

JAMES, P.D. *Talking about detective fiction*. New York/Toronto: Alfred A. Knopf, 2009. Disponível em https://www.google.com.br/books/edition/Talking_About_Detective_Fiction/nMXNEBn9kB4C?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=%22What+we+can+expect+is+a+central+%20mysterious+crime%22&pg=PA9&printsec=frontcover. Site acessado em fev. de 2023.

JANUSZCZAK, Waldemar. *Art: Caravaggio*. February 27, 2005. Disponível em <https://waldemar.tv/2005/02/art-caravaggio/> Site acessado em fev. de 2023.

JONES, Jonathan. A Caravaggio for Christmas: is his stolen Nativity masterpiece about to reappear? Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/16/a-caravaggio-for-christmas-is-his-stolen-nativity-masterpiece-about-to-return>. Site acessado em fev. 2023.

KILROY-EWBANK, Lauren. "The Council of Trent and the call to reform art," in Smarthistory, May 20, 2021. Disponível em <https://smarthistory.org/the-council-of-trent-and-the-call-to-reform-art/>. Acesso em fev. de 2023.

KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: The Macmillan Press Ltd., 1980.

KNOX, Ronald. *Introduction to Best Detective Stories*. Disponível em <http://gadetection.pbworks.com/w/page/7931441/Ronald%20Knox%27s%20Ten%20Commandments%20for%20Detective%20Fiction>. Site acessado em fev. de 2023.

_____. Detective Story Decalogue. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

LA LICATA, Francesco. La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri. In: FAVERZANI, Camillo; LANFRANCA, Dario (eds.). *Quaderni Camilleriani 2. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'are mediterranea. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 2016. Disponível em <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-2/> Site acessado em fev. de 2023.

LANGDON, Helen. *Caravaggio: A Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

LEOPOLDINO, Everton Altmeyer. A fala dos tirolezes de Piracicaba: um perfil linguístico dos bairros Santana e Santa Olímpia. 373 ff. Dissertação de mestrado inédita apresentada ao Programa de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2009.

LEV, Elizabeth. *How Catholic Art Saved the Faith*. Manchester NH: Sophia Institute Press, 2018.

LONGHI, Roberto. Breve mas verídica história da pintura italiana. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Le Caravage*. Traduction de l'italien par Jean Chuzeville. Milano: Aldo Martello Editeur, 1952.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARCI, Giuseppe; RUGGERINI, Maria Elena. Narrare l'arte, illustrare le parole. In CAOCCI, MARCI, RUGGERINI (eds.) *Quaderni Camilleriani 12. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'are mediterranea. Parole, musiche e immagine*. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 2016. Disponível em <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12/> Site acessado em fev. de 2023.

Michele Triplett's Fingerprint Terms. A collection of over 1000 terms used in the Science of Fingerprint Identification. Disponível em <http://fprints.nwlean.net/h.htm>. Site acessado em jan. de 2023.

MIGLIORINI, Bruno. *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani, 2013.

MONTEBELLO, Philippe de. Foreword. In: *The Age of Caravaggio*. Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 5—April 14, 1985, and at the Museo Nazionale di Capodimonte, Naples, May 12—June 30, 1985. pp. 8-9. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Age_of_Caravaggio?Tag=caravaggio&title=&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0. Site acessado em fev. de 2023.

Monuments Men and Women Foundation.
<https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/>

MORINI, Max & Francesco. *Nero Caravaggio*. Roma: Newton Compton editori s.t.l., 2017.

MORRISON, Robert. "Introduction". In: DE QUINCEY, Thomas. *On Murder*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais. Investigações em psicologia social*. 10ed. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. Foreword to HERZLICH, C. *Health and Illness*. London: Academic Press, 1973.

MURRAY, Paul; MURRAY, Linda. *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. Oxford; New York: OUP, 1996.

_____. *The Penguin Dictionary of Art and Artists*. Fifth edition. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Catalogue raisonné*. Disponível em <https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/art-architecture-collection/catalogue-raisonne>. Site acessado em julho de 2022.

NICOLSON, Marjorie. The Professor and the Detective. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY, versão 4.0.

PADRÃO, Andrea Lúcia Paiva. Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão (Intertextualidades e leituras em Dick Peter, Belini e Espinosa). Dissertação apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Letras. 156 f. Florianópolis, 2002.

PROSE, Francine. *Caravaggio. Painter of Miracles*. UK/USA: PerfectBound, 2005.

PUGLISI, Catherine. *Caravaggio*. London: Phaidon Press Ltd., 1998.

SALERNO, Luigi. The Roman world of Caravaggio: his admirers and patrons. In: GREGORI, Mina; SALERNO, Luigi; SPEAR, Richard E. *The Age of Caravaggio*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Age_of_Caravaggio?Tag=caravaggio&title=&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0. Site acessado em fev. de 2023.

SAVIANO, Roberto. *Bacio Feroce*. Milano: Feltrinelli, 2017.

_____. *Os Meninos de Nápoles*. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

SAYERS, Dorothy L. The Omnibus of Crime. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

SCHAMA, Simon. *O Poder da Arte*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCIASCIA, Leonardo. *Breve storia del romanzo poliziesco*. I Corsivi. Gli ebook del Corriere della Sera. 2014 RCS MediaGroup S.p.A.

_____. *Una storia semplice*. In: Sciascia. Opere 1984-1989. A cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1996.

SEWARD, Desmond. *Caravaggio. A passionate life*. New York: William Morrow and Company Inc., 1998.

SGARBI, Vittorio. *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*. Milano: La nave di Teseo, 2021

SILVA, Daniel. *The Heist*. New York: Harper, 2014.

SIMPSON, Elizabeth (ed.) *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*. New York: The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 1997. Disponível em <https://www.academia.edu/4902484>. Acesso em fev. De 2023.

SNYDER, James. Introduction. In: The Metropolitan Museum of Art. *The Renaissance in the North*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

SOBRERO, A.A., MIGLIETTA, A. *Introduzione alla linguistica italiana*. Roma-Bari: Laterza, 2006.

SPEAR, Richard E. “The Critical Fortune of a Realist Painter”. In: GREGORI, Mina; SALERNO, Luigi; SPEAR, Richard E. *The Age of Caravaggio*. Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 5—April 14, 1985, and at the Museo Nazionale di Capodimonte, Naples, May 12—June 30, 1985. pp. 22-27. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Age_of_Caravaggio?Tag=caravaggio&title=&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0. Site acessado em julho de 2023.

SPIKE, John T. *Caravaggio*. 2nd revised edition. New York; London: Abbeville Press Publishers, 2010. Disponível em <https://nebula.wsimg.com/8d03e64f23758b6b96a38c64c4ea80af?AccessKeyId=40EC081996B232094ABE&disposition=0&alloworigin=1>. Site acessado em fev. de 2023.

STEPHEN, Leslie. *The Decay of Murder*. (dezembro de 1869) Disponível em https://digitalcollections.lib.lehigh.edu/islandora/object/digitalcollections%3Avillainy_8158?solr_nav%5Bid%5D=5a941dfb60a653596631&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=0#page/1/mode/1up Acesso em fev. de 2023.

The Council of Trent – The Twenty-Fifth Session. Disponível em <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>. Site acessado em fev. de 2023

The Detection Club Oath. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

THUILLIER, Jacques. *Teoría general de la historia del arte*. Trad. Rodrigo García de la Sierra Pérez. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

TONDO, Lorenzo. Theft of Caravaggio in Sicily still shrouded in mystery 50 years on. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/17/stolen-caravaggio-artwork-sicily-mystery-50-years-on>. Site acessado em jul. de 2023.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TREVES, Letizia. The vicissitudes of Caravaggio: how the National Gallery capitalised on—and missed—opportunities to acquire works by the master. (2016) Disponível em

<https://www.theartnewspaper.com/2016/09/26/the-vicissitudes-of-caravaggio-how-the-national-gallery-capitalised-on-and-missed-opportunities-to-acquire-works-by-the-master>. Site acessado em jan. de 2023.

Tribute to fingerprinting pioneer. Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/4005589.stm Site acessado em fev. de 2023.

TRUMAN, Margaret. *Murder at the National Gallery*. New York: Ballantine Books, 1996.

VAN DINE, S. S. *Twenty Rules for Writing Detective Story*. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Disponível em <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giorgio-vasari/le-vite-dei-piu-eccellenti-pittori-scultori-e-architetti/> Acesso em fev. de 2023.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Pimlico, 2000 [1957].

WITCOMBE, Christopher L.C.E. *Giovanni Pietro Bellori. Life of Caravaggio (1672)*. Disponível em <http://arthistoryresources.net/baroque-art-theory-2013/bellori-caravaggio.html>. Acesso em fev. de 2023.

WODEHOUSE, P. G. *Jeeves and the Feudal Spirit*. 2009. Trecho disponível em https://www.google.com.br/books/edition/Jeeves_and_the_Feudal_Spirit/15qZoUBGDnKc?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=%22jeeves+and+the+feudal+spirit%22&pg=PA2&printsec=frontcover. Site acessado em fev. de 2023.

_____. “Jeeves Takes Charge”. In: *Carry on, Jeeves*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/cache/epub/65974/pg65974-images.html> Site acessado em fev. de 2023.

WRIGHT, Willard H. *The Great Detective Stories*. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

WRONG, E. M. *Crime and Detection*. In: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story. A collection of critical essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1946. Disponível em <https://ia801602.us.archive.org/3/items/in.ernet.dli.2015.183184/2015.183184.The-Art-Of-The-Mystery-Story.pdf>. Acesso em fev. de 2023.

Documentários

Caravaggio, o Mestre dos Pincéis e da Espada. Roteiro de Alexandre Handfast; direção geral de Helio Goldsztejn. 52:22 minutos. Produção da TV Cultura de SP e Malabar Filmes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=peR3MzJnxOO>. Acessado em fev. de 2023.

JANUSZCZAK, Waldemar. The Italian origins of the Baroque Art movement. Ep. 1. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5z2yUX5xiq0> Site acessado em fev. de 2023.

MONTANARI, Tomaso. Caravaggio spiegato da Tomaso Montanari (P.8). Nella polvere. 1:00:49. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4cH969oMyOO>. Acessado em fev. de 2023.

Imagens

Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi. Disponível em Cuppone, Michele. *La Natività rubata del Caravaggio fa ancora parlare di sé*. Disponível em http://www.campisanoeditore.it/images/Eventi_Culturali_Raffaello_De_CrescenzoCaravaggio.pdf Site acessado em fev. de 2023.

Madonna di Loreto ou dei Pellegrini. Extraído de Caravaggio. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Vol. 12. São Paulo: Folha de São Paulo, 2007, p. 79.