

## Crônica & crítica na ficção policial recente

Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto<sup>1</sup> (USP)

### Resumo

*A ficção policial recente na América Latina exemplifica a definição de Ricardo Piglia: crônica e crítica social. No lugar da linearidade lógica do policial clássico e do método rígido e fixo, raciocínios labirínticos e difusos, dilemas sociais e políticos do presente. Na contramão do mero entretenimento, a invenção de precursores e a presença de citações e referências aos clássicos. Marcado pela influência de Borges, o caminho que vai da pista à razão é tortuoso, como as histórias policiais de Pablo De Santis, Claudia Piñeyro ou Miguel Sanches Neto demonstram. Elas revelam também o “paradigma indiciário” que Carlo Ginzburg observou predominar no ocidente desde o final do XIX. Alterado, tal paradigma impede a fixidez ou a linearidade na maneira de investigar ou refletir. No lugar de método, postura crítica, que dimensiona a variedade de vozes e olhares e, pela mesclagem, traduz o passado para outra situação e outro código, redimensiona as verdades. Procedimento crítico que aproxima a narrativa policial da história.*

**Palavras-chave:** ficção e história; narrativa policial; crítica e método.

### I.

A história da narrativa policial começou faz tempo – e faz tempo que se tornou objeto da crítica. Também é antigo o diálogo entre a ficção e a história e as muitas formas como as duas narrativas se aproximaram ou se distanciaram, como a crítica buscou compreender seus vínculos. Nenhuma das duas discussões, porém, cabe no exíguo espaço que temos. Resta, então, partir de duas constatações: a de que o policial, como gênero – ou subgênero –, já está suficientemente consolidado e a de que ficção e história, embora distintas, se comunicam – e isso não ocorre apenas em função dos conteúdos conjunturais que abordam, mas sobretudo devido aos procedimentos metodológicos e narrativos que compartilham.

O tema central aqui é a atual ficção policial na América Latina e sua disposição para a crônica e para a crítica social – tendência que Ricardo Piglia apontou há cerca de vinte anos. No lugar da linearidade lógica que marca o policial clássico, predominam raciocínios labirínticos e difusos. Contra o método rígido e fixo, a mobilidade das idéias e o forte impacto dos dilemas sociais e políticos do presente. Na contramão do mero entretenimento, a invenção de precursores literários e filosóficos e a presença insistente de citações e referências aos clássicos – inclusive aqueles com que se pretende romper.

Claro que a observação de Piglia pode ser atribuída à peculiaridade literária argentina e aos rumos da narrativa nos anos 1970 e 1980, que passou – como observou Beatriz Sarlo – da representação discursiva do social à representação dos discursos sociais (SARLO, 1983). Privilegiou-se a representação de diversas formas discursivas para questioná-las, dando lugar a narrativas mescladas, em que se misturavam jornalismo, testemunho, história, crônica, relato etnográfico, policial, psicanálise, cinema. Há antecedentes óbvios dessa disposição para a mescla na tradição argentina: o *Facundo*, de Domingos Faustino Sarmiento, no século XIX (que combina, entre outros, autobiografia, teoria social, relato de viagem, ensaio, ficção e história), e a posição central de Jorge Luis Borges no século XX argentino, com sua obra que dissolve qualquer limite entre gêneros ou modalidades narrativas. Borges, aliás, talvez tenha sido uma espécie de precursor do policial crítico e, em vários sentidos, autocrítico. Seu relato mais marcante – “La muerte y la brújula” – recolhe o detetive analítico a seu próprio universo lógico, desconectando-o da realidade e, em consequência, da possibilidade de solucionar os crimes. Os escritos em parceria com Adolfo Bioy Casares, sob os pseudônimos de Honorio Bustos Domecq e B. Suárez Lynch, são paródicos e, pelo fio do riso, reinventam o gênero. Piglia, leitor criterioso de Borges, explorou essa tradição da mescla e se tornou um dos exemplos mais marcantes da hibridização da narrativa argentina recente. Foi também o autor que mais recorreu ao policial para, nele, encontrar as possibilidades narrativas

da associação de gêneros, sem levá-los à fusão e mantendo a tensão contínua entre eles. Obteve, dessa forma, um efeito em que se reconhece continuamente a alteridade e se destaca a presença de um outro – que pode ser outro tempo, outro gênero, outra obra – assimilado e traduzido na narrativa presente. Constitui assim o olhar do crítico, de quem recusa os limites da análise e sonda a tradição para, a partir dela, enunciar possibilidades interpretativas que considerem simultaneamente a história e suas temporalidades, a formulação dos modelos genéricos e sua variação por meio da historicidade das leituras possíveis a cada tempo e a cada experiência vivida. A literatura, para Piglia, se torna, nesses termos, “um efeito, um espaço fraturado, onde circulam diversas vozes, que são sociais” (PIGLIA, 1993, p. 20). A crítica, por sua vez, imiscuída na literatura, é, segundo Piglia,

uma forma freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica é escrita a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma se mascarar de um método (...) mas sempre está presente. E reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler crítica. (PIGLIA, 1993, p. 20)

Se a ficção se divisa com o mistério, a crítica se confunde com a narrativa policial:

As relações da literatura com a história e com a realidade são sempre elípticas e cifradas. A ficção constrói enigmas com os materiais ideológicos e políticos, os disfarça, os transforma, os põe sempre em outro lugar (...) muitas vezes vejo a crítica como uma variante do gênero policial. O crítico como detetive que trata de decifrar um enigma ainda que não haja enigma. O grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos buscando um segredo que às vezes não existe. É um personagem fascinante: o decifrador de oráculos, o leitor da tribo. Benjamin lendo a Paris de Baudelaire, Lönnrot que segue para a morte porque acredita que toda a cidade é um texto. (PIGLIA, 1993, p. 20)

Resulta uma compreensão do crítico como identificador dos rumos da experiência histórica, que busca fazer da literatura seu lugar de reflexão e de problematização, de crítica e, ocasionalmente, de denúncia – como em três exemplos recentes, dos argentinos Claudia Piñeiro e Pablo De Santis e do brasileiro Miguel Sanches Neto.

## **II.**

A denúncia é o propósito principal da argentina Claudia Piñeiro, em *As viúvas das quintas-feiras* (PIÑEIRO, 2007). As viúvas do título são mulheres à beira de um ataque de nervos, fechadas num condomínio de luxo, cercadas por grades e, além delas, por um cinturão de miséria. Elas são vazias, fúteis e vivem em meio a uma atmosfera sombria e a algumas mortes. Compõem o cenário de um painel, evidentemente ácido, da alta burguesia de Buenos Aires durante a crise de 2001. Refugiadas em seu mundo exclusivo e protegidas por um impressionante sistema de segurança, as famílias matriculam os filhos numa escola inglesa, jogam tênis e golfe, conversam e ostentam, consomem e se entediam. As amizades são falsas e a hierarquia interna é rapidamente estabelecida em função da riqueza de cada um. A consciência da realidade é precária. Só o noticiário traz informações sobre a derrocada econômica da Argentina, a instabilidade política, os movimentos sociais. As donas de casa se preocupam com os pobres que vivem ao redor do condomínio e realizam bazares e eventos de assistência social – a sombra de Evita combinada com a das atuais ongs as espreita. Assim, sentem-se bem e diminuem os riscos de morar tão perto da pobreza e de recorrer aos serviços de quem vem desse outro mundo – desde que devidamente identificado pelos porteiros. Durante toda a parte inicial do livro, voltada aos eventos internos do condomínio, a geometria da narração é precisa e reproduz a lógica de um cotidiano sistemático e controlado por meio da alternância regular dos narradores e dos discursos. Mas é claro que, uma hora, a realidade pula o muro e os moradores se vêem às voltas com mortes. Impossível se isolar da crise, ensina didaticamente o livro, que então abandona seu desenho rigoroso e ganha aparente espontaneidade: é o descontrole do mundo atingindo em cheio a narrativa; é quando a denúncia do artificialismo, da

inconsciência e da esquizofrenia social se torna efetivamente um policial. Curiosamente, nesse momento, Claudia Piñeiro opta por formas literárias convencionais (lineares, cronológicas, marcadas pelo narrador onisciente) e abandona a fragmentação narrativa da primeira parte. Ocorre, assim, uma inversão de valores: o mundo real é narrado de forma sistematizada e o cenário protegido do condomínio, por meio de recursos de estilo mais complexos e atuais. Na prática, o romance parece assumir de maneira cabal sua intenção de denúncia e sacrifica, por isso, o cuidado literário, talvez em busca de uma comunicação mais rápida e ágil com o leitor. A entonação novelesca passa, então, para o primeiro plano e se arrasta capítulo a capítulo à espera de um desfecho capaz de articular os vários personagens, elucidar o motivo das mortes e, finalmente, deixar clara a impossibilidade do isolamento e da segurança. Até o clima de medo, construído com precisão no início, se desfaz no emaranhado de pequenas e fluidas histórias que parecem só pretender confirmar que o artificialismo do condomínio é correlato do artificialismo nas relações pessoais e sociais para ampliar a caricatura de que é impossível ser rico e viver protegido e feliz. Mesmo que *As viúvas das quintas-feiras* acabe derrotado pelo excesso de ideologização da narrativa, é exemplar da vocação cronista da narrativa policial e ilustra alguns desajustes de seu prevalecimento.

Já *O enigma de Paris*, do também argentino Pablo De Santis (SANTIS, 2007), investe em outra rota na redefinição do gênero: os jogos retóricos e de citações e a combinação da matriz analítica com a clássica. Ambienta historicamente o crime nos tempos da montagem da Exposição Universal de Paris de 1900 e lá percorre as disputas entre doze detetives de diversos países. Assume explicitamente a paródia do policial clássico e constrói seus personagens como paródias de detetives literários. Mais do que pela história universal, o livro caminha pela história do gênero. O interesse do narrador, futuro auxiliar de detetive, vem da leitura de revistas de crimes: a narrativa policial, afinal, nasceu nas revistas e foi da imprensa que inúmeros detetives de papel partiram – a começar por Auguste Dupin – para decifrar seus mistérios. Os relatos dos casos bem sucedidos dos doze detetives por seus assistentes emula, também, os registros literários de Watson, Hastings e de tantos outros que tiveram a função de prolongar a memória dos feitos de seus chefes. A idéia de um museu do crime, com os objetos doados pelos investigadores, é a deixa para o livro avaliar o fetichismo do gênero e seus artefatos peculiares e insistentes, que incluem lupas, capas e bengalas de mil-e-uma utilidades. As discussões entre os mestres abre a porta para as inúmeras teorias ou metodologias de decifração de crimes, reais ou literárias: ação do acaso, frenologia, valor dos detalhes, centralidade da observação, intuição, racionalidade pura e plena. Também a duplicidade de desfechos permite recuperar as soluções falsas que ampliam a expectativa do leitor pela solução verdadeira e revelam as muitas possibilidades compreensivas. O enigma a ser decifrado é o da própria ficção policial: sua estrutura e seus elementos repetidos, revelados por meio da estratégia crítica do livro de De Santis.

Se Claudia Piñeiro investe na dimensão de crônica e De Santis no esforço crítico, Miguel Sanches Neto tenta combinar ambas vertentes. Exemplar, nesse sentido, é que tenha escolhido para o papel de detetive de *A primeira mulher* um professor de literatura e “romancista sem obra” (SANCHES NETO, 2008). Sozinho aos 40, perde sempre seus relógios e guarda-chuvas. Recusou por medo a paternidade e os compromissos que o engessariam e o fariam repetir as marcas de uma vida convencional: casa, família, maquinaria quotidiana. Fugiu, enfim, do clichê da rotina burguesa. Talvez tenha perdido o relógio da própria vida e, para escapar de um chavão, acabou assumindo outro: o da suposta liberdade plena do isolamento e dos casos repetidos com alunas novíssimas. Esbarra, porém, em certos rituais da idade – aqueles que vêm da memória e de suas escolhas incontrolláveis. Uma delas envolve sua ex-mulher, Solange, agora na política, agora casada, agora com um filho desaparecido. E o professor se torna detetive – amador, como em Poe. Preocupa-se pouco com a justiça ou com a verdade: sabe que o crime fica quase sempre sem castigo, que a sordidez prevalece e que a verdade, “a verdade mesmo, nunca conhecemos, podemos intuir, jamais reconstituir os fatos.” A investigação principal corre, assim, no universo da intimidade. A história

pessoal, subterrânea, sobe à cena principal – e ele segue na busca de um passado que, reencontrado, “só podia ser vivido como paródia”. Procura o filho de Solange e, simultaneamente, as palavras que permitam associar a juventude perdida com a expressão presente e desconsolada ou cínica: palavras que sirvam também para resgatar o lirismo – dizem – impossível na maturidade. Por isso, reconhece, já próximo do final, que “não estava vivendo um romance policial, mas um romance amoroso.” Obra e vida se confundem, e o narrador descobre que não é apenas um “romancista sem obra”: falta-lhe mais coisa para estar vivo. Encontra a ficção, que lhe permite chegar à realidade, ou inventá-la: representar continua a ser o esforço de impor uma presença à ausência, só que Sanches Neto inverte as posições e é a vida que emula a ficção quando o texto lido se torna “documento pessoal” e “o diálogo (...) súbito vira monólogo.” Quem fala, nessa hora, é o crítico, e ele anuncia uma literatura que rechaça a crítica – ou ao menos certa crítica feita na frieza dos esquemas teóricos e sedenta da confirmação de teses e concepções prévias. A discussão intelectual retoma, dessa forma, uma denúncia recorrente na obra de Sanches Neto: a do desprezo de parte significativa da crítica pelo registro lírico e pelas formas convencionais e seu culto novolátrico, filho bastardo do vanguardismo dos anos 1920, que continua a pregar a necessidade de romper a cada página, de chocar com metáforas imprevisíveis, citações ininterruptas ou com recursos técnicos e formais surpreendentes. Curioso é que, na defesa da literatura simplesmente bem escrita, despreocupada com a experimentação e desobrigada da renovação, Sanches Neto chegou a um policial bastante diferente do que usualmente se faz no Brasil. Até dialoga com autores que modernizaram o gênero no trópico, mas define um lugar novo para a literatura de mistério, em que sua especificidade se dilui diante da combinação com outras matrizes e com a incorporação de questões vindas do conto filosófico voltaireano (também machadiano e borgeano). As considerações sobre amor, memória, paternidade, leituras e perdas se explicam nessa chave e permitem reassumir temas e metáforas que já estavam presentes em livros anteriores e agora surgem resituadas e aprofundadas – como a da revisão das relações familiares ou a da chuva, de que parte *Chove sobre minha infância* para tensionar o limite da autobiografia.

*A primeira mulher* se assume como narrativa policial plural e mesclada. É também uma história de amor, um exercício de crítica, um romance filosófico. A tese central da versão autoral do *Cântico dos cânticos* (que o narrador escreve sem intenção de publicar) talvez ajude a entender sua errância e sintetize sua ânsia de variar sem descuidar do lirismo: amor é perseguição, jamais encontro. No entanto, as descrições de ambientes e de personagens que o livro de Sanches Neto traz (e que incluem os versos que percorrem a trama e combinam sagrado e obsceno, humano e profano) nos falam também de um encontro maior e mais importante: o da ficção policial com a alta literatura – e esta não se reduz a um rótulo. Ao perceber a saturação do modelo, *A primeira mulher* dialoga com sua matriz e, sem ignorar a tradição do gênero, define sua rota peculiar. Aproxima-se, dessa maneira, da crônica e mapeia um país à deriva, corrupto e desiludido. Mas a realidade é, a princípio, apenas um retrato na parede do narrador e só aos poucos ganha densidade. O professor-investigador é seu crítico e seu cronista.

### **III.**

Decifrador de textos e de coisas, o crítico se assemelha a um detetive que não trabalha com verdades absolutas, mas relativas. Esse crítico-detetive está inserido na história (uma específica: a que vive e de que pode falar) e, por isso, supõe variedade. Afinal, a revelação pública da verdade – característica comum e elemento matricial do gênero – sucumbe num sacrifício que implica igualmente a derrota do excesso lógico de boa parte das histórias policiais e expõe as limitações, contradições e enganos de todos, investigados ou investigadores. A ficção policial torna-se, dessa maneira, uma metáfora das relações sociais e a verdade final é a convencionalmente permitida.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Em “La loca y el relato del crimen”, seu conto mais identificado ao gênero policial, Piglia leva ao extremo a restrição do acesso à verdade, ironizando seu desvendamento e invertendo as posições da ficção e da verdade porque esta é menos plausível que a primeira (PIGLIA, 1998).

Antes, porém, do momento climático da revelação, assistimos a alguns movimentos regulares da narrativa policial: busca de pistas, construção de estratégias de decifração, reconhecimento das diferentes vozes e perspectivas, combinações de dados, construção de laços entre passado e presente, exercício da razão, sintetização numa forma narrativa, montagem de ensaios de compreensão. Esses esforços interpretativos, porém, se deslocam gradativamente do anseio pela verdade e estabelecem o caráter de denúncia social da narrativa: realçam as ambigüidades que cercam as pessoas e suas relações, definem a condição de verossimilhança do texto.

Do ponto de vista narrativo, a nova narrativa policial interrompe o ritmo habitual do gênero (que caminha invariavelmente para um desfecho elucidador e o privilégio) e recusa-se a submeter o fechamento do texto à expectativa de um final eloqüente ou decisivo: reforça, dessa maneira, o caráter precário de toda conclusão, de seus resultados ou implicações. A matriz do policial convencional é redefinida para percebê-lo em suas variações, para ampliar as leituras possíveis (evitando o clássico protocolo de leitura do romance policial) e para conectá-lo mais direta e explicitamente à experiência histórica sobre que ele pretende refletir – daí a mencionada condição anfíbia do crítico – historiador e ficcionista – metaforizar-se na figura do detetive: procura o passado, identifica “os desajustes do presente” e sugere a crítica social.

O policial torna-se – ao contrário da forma negativa como parte da crítica o definiu: uma validação das regras e dos valores da sociedade burguesa – espaço de interpretação: reúne história e ficção, associa temporalidades, define o lugar privilegiado do crítico – possibilidade que se abriu para o gênero, segundo Piglia, na passagem do policial analítico ao “policial duro”. Para ele, foi o momento

em que o detetive deixa de estar no centro, passando este a ser ocupado pelo criminoso. É o que acontece na passagem entre o romance inglês e o norte-americano, quando deixa de haver necessariamente o personagem que encarna a lei e se alcança uma versão mais crítica da sociedade. (...) o mundo das transgressões diz mais sobre a verdade da sociedade do que o mundo da lei estabelecida. (PIGLIA, 1993)

Mesmo que seja controversa a atribuição à matriz norte-americana de uma mudança tão decisiva, é inevitável reconhecer que tal variação ofereceu ao gênero uma perspectiva crítica aguda nos dois sentidos: como denúncia social e como estratégia de reflexão para compreender a experiência histórica vivida. O labirinto, agora, é outro: o dos impasses intelectuais e das dúvidas históricas. A destruição da verdade una do policial tradicional não provoca a adoção de um relativismo pleno, em que se aceita qualquer olhar e se o toma por distinto, sem hierarquizações ou sem limites. Há uma percepção complexa da sociedade e há também a linha do horizonte, que se presta a orientar as pessoas: o ponto para onde todos os olhares podem convergir. Seu princípio supõe mobilidade, respeita a interferência do acaso, mas também inclui regras e valores universais e universalizáveis. A verdade, afinal, mesmo quando criada ou entrevista na ficção, associa-se a critérios e convenções de verossimilhança, que estabelecem as referências de caracterização da narrativa. A própria definição de ficção pode remeter a esse vínculo:

Interessa-me trabalhar essa zona indeterminada onde se cruzam a ficção e a verdade. Em primeiro lugar, porque não há um campo próprio da ficção. De fato, pode-se ficcionalizar tudo. A ficção trabalha com a crença e, nesse sentido, conduz à ideologia, aos modelos convencionais da realidade e, claro, também às convenções que tornam verdadeiro (ou fictício) um texto. A realidade é tecida de ficções. (PIGLIA, 1993, p. 16)

A associação entre pista e razão produziu os temas e os dilemas que marcaram a narrativa policial dos séculos XIX e XX e dedicou-se aos procedimentos de desvendamento. Na ficção policial latino-americana recente, ilustrada por esses três autores, prevalece a constituição de formas

explicativas e a formulação de uma verdade – que é sempre inquieta no presente e aflita com a representação histórica; por isso, o desvendamento não traz consolação ou redenção. Sob o trabalho crítico e investigativo presente nessa modulação peculiar do gênero policial, explora-se – por meio dos movimentos e das variações no gênero, das associações entre temporalidades e dos enfoques epistemológicos subterraneamente propostos – o ponto teórico de aproximação entre história e ficção policial.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Fausto, 1993
- [2] PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998 (1ª edição: 1988)
- [3] PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007 (original: 2005; tradução: Joana Angélica d'Avila Melo)
- [4] SANCHES Neto, Miguel. *A primeira mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008
- [5] SANTIS, Pablo De. *O enigma de Paris*. São Paulo: Planeta, 2007 (original: 2007; tradução: Maria Alzira Brum Lemos)
- [6] SARLO, Beatriz. “Literatura y política”, *Punto de Vista*, 19. Buenos Aires, 1983

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Júlio Pimentel PINTO, Professor Doutor**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de História  
[juliop@uol.com.br](mailto:juliop@uol.com.br)