

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS,
CULTURAIS E INTERARTES

RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E
RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Fogo-fátuo? Mulheres detetives na ficção policial brasileira

Mariana C. Cepeda de
Mendonça

M

2017



Mariana Casaes Cepeda de Mendonça

**Fogo-fátuo? Mulheres detetives na ficção
policia brasileira**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio
e coorientada pela Doutora Marinela Carvalho Freitas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

27 de setembro de 2017

Fogo-fátuo? Mulheres detetives na ficção policial brasileira

Mariana Casaes Cepeda de Mendonça

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio
e coorientada pela Doutora Marinela Carvalho Freitas

Membros do Júri

Professora Doutora Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Gonçalo Jose do Vale Peixoto e Vilas-Boas
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Doutora Marinela Carvalho Freitas
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 Valores

à Maria Livia

Sumário

Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
Abstract	8
Introdução: Questões e pistas iniciais	9
1. O romance policial e o feminino	17
1.1. História(s) do policial e <i>Herstory</i> : convenções e subversões.....	17
1.2. Detetives, elas e eles: os feminismos e a revisão da tradição.....	31
2. Para além das terras anglófonas	57
2.1. Da Suécia ao Brasil	57
2.2. Os detetives brasileiros.....	69
2.3. As detetives brasileiras.....	75
3. Três investigações: Sonia Coutinho, Ana Teresa Jardim, Patrícia Melo	91
3.1. <i>Os seios de Pandora</i> , de Sonia Coutinho	91
3.2. <i>No fio da noite</i> , de Ana Teresa Jardim	106
3.3. <i>Fogo-fátuo</i> , de Patrícia Melo.....	119
Conclusão: Últimas considerações, futuras investigações	135
Referências bibliográficas	141
Anexo 1: Obras policiais escritas por mulheres no Brasil a partir de 1990	155
Anexo 2: Obras policiais brasileiras protagonizadas por detetives mulheres	157
Anexo 3: Apresentação panorâmica das obras policiais brasileiras com detetives mulheres	159

Agradecimentos

Tentarei ser, aqui, aquilo que não consegui ser no resto desta dissertação: sucinta. Espero que eu possa proferir pessoalmente, de forma mais demorada, esses agradecimentos que aqui resumo. Obrigada, primeiramente, à Universidade do Porto e a todas as professoras e os professores que tanto me ensinaram e estimularam nestes últimos dois anos, em especial às minhas muito pacientes e inspiradoras orientadora e coorientadora, Maria de Lurdes Sampaio e Marinela Freitas. Foram essenciais para o encontro com ideias e percursos, sem que eu me perdesse no meio deles, como tenho tendência a fazer. Obrigada por me orientarem, incentivarem, ensinarem, inspirarem e, em afinação com o policial, promoverem uma ordem apolínea no meu caos dionisíaco.

Muito obrigada à minha família recente, Rafael e Cãozinho, vocês são a melhor parte dos meus dias e eu agradeço por me oferecerem o melhor de vocês, mesmo nos meus piores dias. Obrigada também à minha cunhada, Cecília, e aos meus sogros, Virgínia e Luiz Carlos, que além de me presentear com um marido maravilhoso, têm me oferecido cuidado e carinho como a uma filha. Obrigada às minhas amigas e aos meus amigos, que, mesmo longe, sempre estiveram muito presentes. Um especial agradecimento à Luiza, que é minha irmã e alma gêmea, e ao Vanrochris, que tem sido um orientador durante toda a minha jornada acadêmica. Obrigada aos meus padrinhos, Erenita e Ubiratan, que sempre incentivaram o melhor de mim. Aos meus avós paternos, Ana Júlia e José, que têm uma quantidade de força e de amor que não se divide, mas multiplica, por cada neto. Aos meus irmãos, Filipe, Pedro e Jackie, amores incondicionais. Aos meus pais, Ana Lúcia e Tibiriçá, que têm sido meu suporte e minha certeza desde o início deste “eu”, antes mesmo de ele se entender como tal.

Foi na biblioteca dos meus avós maternos, impressionantemente eclética, que tive contato com o primeiro dos muitos livros de Ágatha Christie que eu lia. Agora, na terra desses avós, e, em parte, minha, estabeleci um novo contato, diferente e, a princípio, inesperado, com esse gênero literário e com os nomes femininos que nela abundam. Gostaria de usar esta lembrança para agradecer ao meu avô António, que sempre foi uma presença e um apoio constante, e, em especial, à minha avó Lili, que, em minha memória, tem uma munção inesgotável de histórias para contar, quase tão inesgotável quanto era sua paciência para repeti-las, sempre, para mim.

Resumo

Esta dissertação desenvolve uma leitura comparada de obras policiais brasileiras protagonizadas por mulheres detetives, encontradas desde a década de 1990, com o objetivo de investigar de que formas essas personagens incorporam e, ao mesmo tempo, modificam a figura arquetípica detetivesca. Dentre as dezessete obras encontradas e debatidas de forma dialógica, três foram selecionadas para uma leitura mais aprofundada, nomeadamente, *Os seios de Pandora* (1998), de Sonia Coutinho, *No fio da noite* (2001), de Ana Teresa Jardim, e *Fogo-fátuo* (2014), de Patrícia Melo. Ao estudar as narrativas brasileiras protagonizadas por investigadoras do sexo feminino, maioritariamente escritas por mulheres, estabelecemos diálogos com a tradição do policial, quer no mercado estrangeiro – especialmente o anglófono –, quer no brasileiro, especialmente destacando a contribuição de autoras e de personagens femininas para o gênero. Partindo de uma perspectiva teórica informada pelos Estudos Feministas, procurou-se ainda considerar de que forma as detetives mulheres desafiam, ou podem desafiar, convenções canônicas e expectativas tradicionais associadas a esse gênero literário, prestando especial atenção a comportamentos e valores ligados ao individualismo, à autoridade, à restauração do *status-quo* e à estereotipificação e objetificação do Outro. Foram também objeto de análise as dicotomias hierárquicas legitimadoras de relações de dominação e a forma como a representação das personagens femininas questiona ou reforça os papéis sexuais e sociais culturalmente associados aos gêneros masculino e feminino. Revelaram-se igualmente ambivalências contidas nessas construções ficcionais, em consonância com contradições e questões que continuam em debate dentro das várias correntes de pensamento feminista.

Palavras-chave: feminismo, ficção policial, literatura brasileira, gênero, literatura comparada

Abstract

This dissertation develops a comparative reading of detective fiction narratives written by Brazilian authors since the 1990s which present a female detective as the protagonist, with the objective of investigating the ways by which these characters incorporate and, at the same time, modify the archetypal detective figure. Among the seventeen narratives that have been dialogically debated in this project, three of them were selected for an in-depth reading, namely, *Os seios de Pandora* (1998), by Sonia Coutinho, *No fio da noite* (2001) by Ana Teresa Jardim, and *Fogo-fátuo* (2014), by Patricia Melo. In our approach of the narratives with female detectives, which were majorly written by women, we established dialogues with the detective fiction tradition, paying particular attention to both the Anglophone strand and the Brazilian one, and primarily highlighting the contribution of female authors and characters to the genre. From a theoretical perspective informed by the Feminist Studies, we also sought to consider how female detectives challenge, or can challenge, canonical conventions and traditional expectations associated with this literary genre, paying particular attention to behaviors and values linked to individualism, authority, the restoration of the status quo and the stereotyping and objectification of the Other. We also analyzed the hierarchical dichotomies that legitimize positions of dominance and the way in which the representation of female detectives questioned or reinforced sex and gender roles culturally associated with sexual difference. Ambivalences contained in these fictional constructions have been revealed, in consonance with the contradictions and on-going debates that remain open within the different schools of feminist thought.

Keywords: feminism, detective fiction, Brazilian literature, gender, comparative literature

Introdução: Questões e pistas iniciais

“I should have thought that the job was —”

Cordelia finished the sentence for him.

“An unsuitable job for a woman?”

“Not at all. Entirely suitable I should have thought, requiring, I imagine, infinite curiosity, infinite pains and a penchant for interfering with other people.”

P. D. James, *An Unsuitable Job for a Woman*, 1972

“But you are a girl, and things may get heavy.”

“I’m a woman, Mr Thayer, and I can look out for myself. If I couldn’t, I wouldn’t be in this kind of business.”

Sara Paretsky, *Indemnity Only*, 1982

Cordelia Gray, protagonista da ficção policial *An Unsuitable Job for a Woman*, de 1972, busca desafiar, ao longo de sua narrativa, a ideia de que sua profissão, como investigadora privada, seria inadequada para uma mulher, concepção esta que, de forma irônica, dá nome à obra escrita pela autora P. D. James.¹ Embora Cordelia encontre resistência ao assumir a posição detetivesca, comumente associada a modelos masculinos, como Sherlock Holmes e Sam Spade, as personagens mulheres detetives, amadoras e profissionais, têm ocupado essa função na literatura desde o século XIX, mesmo antes de ser possível exercerem, no “mundo real”, essa atividade. A protagonista de James é uma das primeiras investigadoras privadas do recente *boom*, nas décadas de 1970 e 80, de mulheres detetives na ficção policial, concebidas por escritoras já bastante conscientes das transgressões que operam, como é o caso de Marcia Muller, Sara Paretsky e Sue Grafton, criadoras das detetives Sharon McCone, V. I. Warshawski e Kinsey Millhone, respectivamente. Nas mesmas décadas, contudo, começam a surgir questionamentos por parte da crítica feminista em relação à (in)adequação da literatura policial às mulheres, a partir de um debate que diz respeito não à capacidade da mulher, como autora ou personagem, escritora ou detetive, de se adequar à literatura policial ou à função detetivesca, mas, pelo contrário, à (in)capacidade do gênero policial e da figura do/a detetive de servir como espaço frutífero para uma literatura

¹ O título em português da obra, *Uma Estranha Profissão para uma Mulher*, aqui referido bibliograficamente, é menos taxativo que o original em inglês: *An Unsuitable Job for a Woman*, cuja tradução literal seria “uma profissão inadequada para uma mulher”.

escrita por mulheres – e, principalmente, para uma literatura com preocupações feministas.² Algumas autoras, provenientes em grande parte do mundo anglófono, têm procurado estabelecer relações entre o gênero policial e o sexo de quem o escreve ou das personagens que o protagonizam, jogando com as palavras “genre” (o gênero detetivesco) e “gender” (a identidade de gênero). Estes trabalhos têm oferecido não só estudos históricos, sociais e formais das várias obras de escritoras que contribuíram, muitas de forma fundamental, para a ficção policial, como também leituras feministas de narrativas que apresentam personagens detetives mulheres. Em tais leituras, observa-se de que formas essas investigadoras desafiam, subvertem, transformam e/ou parodiam o arquétipo do detetive homem tradicional, a(s) fórmula(s) detetivesca(s) e os valores patriarcais, heteronormativos, eurocêntricos e burgueses que têm abundado nessa literatura ao longo de sua existência.

Mas o que é, afinal, a literatura policial? Seria possível defini-la de forma definitiva? Enquanto Joel Black, no artigo “Crime Fiction and the Literary Canon” (2010), classifica a *detective fiction* (ficção detetivesca ou policial)³ como um subgênero da *crime fiction*⁴ no qual o detetive é o protagonista da história, Charles Rzepka, na introdução da antologia *A Companion to Crime Fiction* (2010), considera a literatura policial um gênero à parte, visão à qual aderimos aqui. Tal como John Cawelti, que define os três principais arquétipos da literatura popular como sendo Aventura, Romance e Mistério, Rzepka insere a literatura policial na última categoria, enquanto a maior parte da ficção criminal, segundo ele, se adequa mais à categoria da Aventura do que à do Mistério (Rzepka, 2010: 2-3). Na ficção policial, portanto, possui grande centralidade o quebra-cabeças do crime e a expectativa do leitor de também solucionar o caso apresentado – ou de, ao menos, o tentar fazer. Por outro lado, a maioria dos estudiosos dessa literatura, incluindo Rzepka e Black, destacam a centralidade da figura detetivesca para o policial, motivo pelo qual nos parece tão importante estudar a representação das figuras femininas que assumiram tal posição, em uma dissertação com preocupações

² Na obra *Murder by the Book?* (1994), Sally Munt dedica um capítulo a essa discussão, intitulando-o justamente “An unsuitable genre for a woman?”, o qual é, em parte, uma resposta ao capítulo “An Unsuitable Job for a Feminist?”, da obra *The Woman Detective: Gender and Genre* (1988), de Kathleen Klein.

³ Em inglês, *detective fiction*; em português, embora a tradução literal seja *ficção de detetive* ou *ficção detetivesca*, foi o termo *literatura policial* que se tornou convencional, não apenas utilizado por autores literários, editoras e leitores, mas também por críticos e teóricos desse subgênero, como podemos observar na bibliografia portuguesa e brasileira utilizada nesta dissertação. Embora o termo *literatura policial* seja, por vezes, utilizado para se referir à literatura criminal como um todo, preferiu-se aqui restringi-lo à *detective fiction*. Ao longo desta dissertação, utilizaremos tanto os termos “detetivesco” ou “de detetive”, como “policial”, para denominar esse gênero. Para uma discussão alargada sobre questões de terminologia, cf. Sampaio (2007).

⁴ Na linha de Charles J. Rzepka (2010), optamos por denominar ficção criminal (*crime fiction*) aquela em que o crime (estabelecido por lei) e sua punição – ou, ao menos, ameaça-de/tentativa-de punição – constituem o centro da intriga. Cientes da instabilidade do conceito e da diversidade das obras que, em maior ou menor grau, podem localizar-se nesta categoria e, ao mesmo tempo, desestabilizá-la, fazemo-lo com o objetivo de (de)limitar um conjunto de obras de outra maneira ainda mais extenso.

feministas, como nos propomos aqui a escrever. Ao mesmo tempo, a categoria de “gênero literário” e, em particular, o gênero policial, não é estável ou imutável, assim como a figura detetivesca muito se transformou desde o século XIX, e permanece ainda em transformação.

Embora sejam relevantes os estudos da ficção policial cujo foco é o reconhecimento de padrões formulaicos e a exposição de estruturas convencionais presentes em grande parte das obras enquadradas no gênero, é importante considerar também as limitações de tal abordagem. A análise estruturalista da ficção policial serviu de base para reforçar a visão desse gênero como uma paraliteratura ou, até mesmo, não-literatura⁵, ou como narrativa inerentemente conservadora e masculina,⁶ posições que nos interessa questionar. Nas palavras de Gill Plain, em *Twentieth-Century Crime Fiction* (2001), “even a ‘highly formalized set of literary conventions’ can admit a considerable degree of flux and uncertainty” (Plain, 2001: 6). Ademais, segundo a autora, a própria fórmula policial tradicional apresentou, historicamente, a necessidade do elemento da surpresa, ou seja, o policial pode ser visto como um gênero que oferece claramente a possibilidade de subverter normas e expectativas (*idem*: 12). Além disso, como afirma Sally Munt, em *Murder by the Book?* (1994), “[a] genre is a dynamic paradigm, dependent on definitions which change over time, a cultural code in which meanings are consistently contested” (Munt, 1994: 201). É preciso lembrar também a centralidade do leitor para a constituição, para a leitura e releitura e, enfim, para a reconstrução das obras e dos gêneros literários. Concordamos com o que afirma Jorge Luis Borges, no artigo “El cuento policial” (1978): “talvez os gêneros literários dependam menos dos textos do que da maneira como são lidos” (Borges, 1978: 198). Ou seja, os gêneros também são constituídos pelos horizontes de expectativas contidos na categorização de obras e pelo contrato de leitura estabelecido entre leitor e narrativa, que pode ser desafiado durante a experiência de leitura.

Por fim, Merja Makinen, em *Feminist Popular Fiction* (2001), reforça a importância das expectativas de leitores para a construção de um gênero literário, mas lembra ainda da relevância de se reconhecer a centralidade do estabelecimento de cânones. Embora a autora admita que alguns gêneros são mais fáceis de serem apropriados a partir de projetos políticos subversivos como o feminismo, ao mesmo tempo ela ressalta que o gênero não é um bloco fixo e, assim, não é inerentemente conservador ou subversivo (Makinen, 2001: 5-6). O que reforçaria tal noção, segundo a autora, é que há um cânone do qual historicamente se

⁵ Cf. Todorov (1966).

⁶ Para um aprofundamento nessa perspectiva do policial como gênero conservador, ver Porter (1981) e Moretti (1983); para uma defesa desse gênero como masculino e inadequado para o desenvolvimento de uma literatura feminista, ver Klein (1988).

excluíram aquelas obras mais transgressoras, privilegiando, ao contrário, “valores conservadores e falocêntricos” (*idem*: 1). Assim, crítica, cânone, leitores e, podemos adicionar, mercado, contribuem para a consolidação, mas também reconstrução do gênero literário, sempre em constante alteração. Como afirmam Priscilla Walton e Manina Jones, num artigo dedicado à problemática da narrativa de detecção feminina, “[o] gênero serve, antes de mais, como lugar relacional, convencional e contraditório” (Walton & Jones, 2012: 132).

É relevante – e inevitável – levar em consideração convenções e expectativas referentes às construções canônicas do gênero, ao explorá-lo, tanto literariamente, quanto teórica e criticamente. Não é sem algum embasamento que nomes da crítica feminista, como Kathleen Klein, consideram o gênero policial conservador e masculino e o vêem como um terreno inapropriado para a literatura feminista. É igualmente relevante notar, como o faz Gill Plain, que é, apesar das críticas feitas à figura do detetive, mas, em parte, justamente por causa delas, que um grande número de autoras e autores radicais o escolheram como protagonista de uma literatura engajada politicamente. Isso não apenas por ser o detetive uma personagem marginal relativamente empoderada (em especial no caso do *hard-boiled*), mas também pela crença na potencialidade radical de se subverter e “reabilitar” uma forma narrativa e uma personagem tradicionalmente conservadoras (Plain, 2001: 89).

É importante reconhecer também a abrangência e a relevância tanto da literatura policial, como da figura do herói detetivesco, na cultura ocidental, principalmente no campo literário, mas também em outros *media*, como o cinema, a banda desenhada e a televisão (Sampaio & Villas-Boas, 2001: 10). Popularidade que, de resto, instigou também inúmeros estudos sobre o gênero, sobretudo a partir dos anos 1920 (*ibid.*). Para além de uma relevância simbólica no imaginário popular, é importante ressaltar ainda o apelo editorial e comercial do gênero policial e a perspectiva que oferece de um número ampliado de leitores, claramente visível, por exemplo, nas várias coleções literárias brasileiras que realçam sua filiação ao gênero policial como estratégia de marketing, como veremos no segundo capítulo. Se essa abrangência e popularidade tornam ainda mais relevantes estudar as convenções e estereótipos que têm predominado no gênero – por vezes em diferentes *media*, como é o caso da famosa figura da *femme fatale* –, ao mesmo tempo, significam uma grande proliferação de obras classificadas como “policial”, a partir de critérios diversos. A tentativa, assim, de estabelecer padrões fixos e rígidos torna-se ainda mais difícil e, mais uma vez, é preciso, portanto, reconhecer a instabilidade da categoria.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “O romance policial e o feminino”, começaremos por debater algumas das várias obras teóricas que se têm ocupado da

relação entre a literatura policial e questões de sexualidade e gênero, a partir de perspectivas feministas. Discutiremos convenções tradicionais da ficção policial que oferecem desafios para autoras e protagonistas mulheres, especialmente aquelas com pretensões feministas. Entre esses aspectos, encontram-se o individualismo do herói detetivesco, a restauração da ordem e do *status-quo*, a valorização de comportamentos e valores culturalmente associados ao masculino e a representação da figura feminina de forma estereotipada e objetificada em diversas obras do gênero. A partir de uma perspectiva feminista pós-moderna, discutiremos também alguns problemas referentes à autoridade do detetive, ao otimismo na razão e na ciência, bem como à exploração de dicotomias hierárquicas, frequentes na ficção policial. Tais debates serão orquestrados a partir de diversos escritos teóricos, dentre os quais se destacam os das autoras Sally Munt, Gill Plain e Lee Horsley. Dedicada justamente ao diálogo entre a ficção policial e o feminismo, a obra *Murder by the Book?*, de Munt, oferece um extenso e minucioso estudo da apropriação desse gênero literário por diferentes vertentes feministas, sendo, portanto, o texto teórico mais central nesta dissertação, em especial no primeiro capítulo. Para aprofundar o debate e nos possibilitar uma leitura mais rica dos objetos empíricos, também no primeiro capítulo terão espaço teorias de outras estudiosas e estudiosos dos gêneros criminal e policial, bem como de teorias feministas. Buscar-se-á, igualmente, apresentar obras literárias policiais de autoria feminina e com detetives mulheres, presentes no gênero desde o seu princípio.

Assim como no campo da História, em que estudiosas feministas notaram a exclusão das experiências das mulheres, bem como a utilização de métodos e categorias pretensamente universais que se revelaram antes visões masculinas,⁷ também no campo da Literatura críticas feministas apontaram não só a marginalização de mulheres escritoras e acadêmicas, como o viés masculino de abstrações literárias pseudo-universais. Torna-se necessário em ambas essas áreas, portanto, recuperar a história feminina – ou, em um jogo de palavras, em inglês, *herstory* – e conquistar um espaço para as mulheres nesses universos historicamente masculinos. Como afirma Elaine Showalter, no ensaio “Toward a Feminist Poetics” (1979), é preciso que, no campo da Literatura, o feminismo se engaje em uma ginocrítica, ou seja, em um projeto de construção de estruturas de análise femininas para a literatura escrita por mulheres, “to develop new models based on the study of female experience” (Showalter, 1979: 131). Segundo a autora, o trabalho de feministas nos estudos literários, bem como em outros campos do conhecimento, como a História, tem a hipótese de desenvolver uma “female

⁷ Ver, por exemplo, Scott (1988) e Kelly-Gadol (1976).

subculture including not only the ascribed status, and the internalized constructs of femininity, but also the occupations, interactions, and consciousness of women” (*ibid.*).⁸

Ao tratar da incursão feminina pelo gênero policial, portanto, buscamos sintetizar o trabalho de recuperação, realizado pela crítica feminista, da história das escritoras que contribuíram para a construção e renovação dessa literatura.⁹ Interessa-nos, ainda, discutir de que formas essas mulheres desafiaram convenções tradicionais do gênero, e também que novidades apresentadas por elas se tornam novas convenções, subsequentemente reapropriadas por outras escritoras e escritores. Veremos como tanto autoras, como protagonistas mulheres, foram essenciais para a construção, inovação e reconstrução do gênero, quer no século XIX e início do XX, quer nas últimas décadas. Especialmente a partir dos anos 1970, é possível observar um significativo *boom* de escritoras e protagonistas mulheres, principalmente na literatura anglófona. No Brasil, um fenômeno semelhante, ainda que não tão expressivo em termos quantitativos, pode ser notado a partir dos anos 1990 – e, no segundo capítulo, intitulado “Para além das terras anglôfonas”, nos encarregaremos de efetuar, igualmente, um trabalho de recuperação e valorização das obras escritas por mulheres nesse cenário. Nos interessa, em especial, analisar a forma como se construiu a detetive mulher e de que maneiras autora e personagem negociam, revalidam ou transformam as formas canônicas masculinas do gênero.

Ainda que seja relevante percorrer obras teóricas e literárias internacionais, principalmente do mercado norte-americano e britânico, cuja centralidade na literatura policial, como veremos, é inegável, nosso foco de estudo é a literatura brasileira. Assim, fez-se essencial a leitura de algumas obras brasileiras teóricas e monográficas incontornáveis, como *O Mundo Emocionante do Romance Policial* (1979), de Paulo de Medeiros e Albuquerque, *Literatura Policial Brasileira* (2005), de Sandra Reimão, e *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Eric Schøllhammer, assim como de artigos sobre o tema e de algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado, as quais se apresentaram em número

⁸ Note-se que Showalter, ao se dedicar à recuperação da tradição literária norte-americana de autoria feminina, ressalta, na obra *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* (2009), que essa tradição não se baseia em características biológicas ou psicológicas exclusivas das mulheres. Nas palavras da autora, “[i]t comes from women’s relation to the literary marketplace, and from literary influence rather than essential sexual difference. It comes from pressures on women to lead private rather than public lives, and to conform to cultural norms and expectations” (Showalter, 2009: xv).

⁹ O questionamento da História masculina e de seus métodos pretensamente universais levaram a desconfianças quanto a generalizações em geral e quanto à própria possibilidade de se reconstituir a história, social ou literária. Ainda assim, consideramos válido apresentar a frequentemente negligenciada contribuição feminina para a constituição do gênero policial, quer no universo anglófono, quer no brasileiro, ainda que ressaltando, como faz Elaine Showalter, em *A Jury of her Peers*, que esta apresentação histórica, como qualquer outra, faz “seleções, distinções e julgamentos” (Showalter, 2009: xv). Tampouco nossa reconstituição se pretende exaustiva ou acabada.

relevante. Introduziremos, no segundo capítulo, um panorama histórico da constituição e consolidação do gênero policial no Brasil, em diálogo com o contexto social do país e com outras formas literárias centrais no século XX. Como já dito, interessa-nos, principalmente, destacar as autoras e protagonistas mulheres nesse cenário. Contudo, é inevitável estabelecer diálogos destas com seus pares do sexo masculino, que dominaram o policial de forma mais incisiva do que no universo anglófono. Consideramos relevante ainda apresentar uma leitura comparada das obras policiais brasileiras com protagonistas detetives mulheres, as quais, segundo nossa pesquisa, aparecem nessa literatura a partir da década de 1990. A partir de então, encontramos dezessete obras protagonizadas por detetives mulheres, quinze delas de autoria feminina e duas de autores homens. Embora seja apresentada, no segundo capítulo, uma leitura comparatista dessas obras, em diálogo entre si, com debates desenvolvidos no primeiro capítulo e com teorias feministas, fizemos também uma exposição mais extensa dessas narrativas no terceiro anexo desta dissertação.

Por fim, no capítulo final, intitulado “Três investigações: Sonia Coutinho, Ana Teresa Jardim, Patrícia Melo”, será desenvolvida uma leitura mais extensa de três das dezessete obras brasileiras com protagonistas investigadoras mulheres –, nomeadamente *Os Seios de Pandora* (1998), de Sonia Coutinho, *No Fio da Noite* (2001), de Ana Teresa Jardim, e *Fogo-fátuo* (2014), de Patrícia Melo. Pretende-se, a partir deste percurso, responder às seguintes questões: que espaço há nas narrativas policiais, especialmente na literatura brasileira, para a emergência de protagonistas mulheres que conduzam processos de investigação criminal? Como essas personagens negociam em tal espaço sua identidade, suas *performances* de gênero e sua sexualidade e como lidam com expectativas e papéis culturais de gênero? Será debatido ainda de que formas as narrativas e as mulheres detetives dessas obras se relacionam com – identificam-se com, contrapõem-se a, reconstroem – convenções tradicionais da ficção detetivesca, mas também representações e estereótipos culturais de gênero identitário, frequentemente reforçadas em obras canônicas do policial. Alguns pontos que, como veremos, revelaram-se centrais e serão analisados mais detidamente são as relações das detetives com suas famílias e com a comunidade e a desestabilização de papéis atribuídos às mulheres na sociedade patriarcal, como a maternidade e a dedicação ao matrimônio e ao lar. Por fim, também exploraremos a ambiguidade com que se constroem as protagonistas, em processos mutáveis e, por vezes, contraditórios, de identificação e desidentificação, com valores, comportamentos e *performances* socialmente constituídos como masculinos e femininos, com arquétipos femininos instituídos, como o da Mãe e o da *femme fatale*, bem como com os termos da dicotomia detetive/vítima. Os próximos capítulos procurarão

responder ao repto contido no título da obra policial de P. D. James, refletindo sobre as tensões decorrentes da chegada das personagens do sexo feminino a uma atividade aparentemente tão *inadequada* para uma mulher.

1. O romance policial e o feminino

1.1. História(s) do policial e *Herstory*: convenções e subversões

Para uma melhor compreensão da “tese” adiante sustentada, partimos de uma síntese do percurso controverso da ficção policial, com destaque para momentos e obras de maior relevância aos objetivos deste trabalho e privilegiando a contribuição de escritoras e personagens mulheres para esse gênero literário. As autoras de literatura criminal e policial, afinal, foram parte integral da construção da história destes gêneros e não, como frequentemente aparecem, meros complementos a ela ou tardias subversoras dos seus paradigmas.

Assim como faz Charles Rzepka, na introdução da antologia *A Companion to Crime Fiction* (2010), julgamos pertinente apresentar, primeiramente, o conjunto de forças culturais e os inúmeros predecessores que foram essenciais para o aparecimento da ficção detetivesca de Edgar Allan Poe e para a consolidação desta com outro nome central, Arthur Conan Doyle, dois autores que comumente ganham destaque na apresentação da história do gênero.¹⁰ Relevantes foram, por exemplo, os inúmeros relatos de crimes “reais”, em panfletos e jornais, que se espalharam tanto pela Europa, quanto pela América do Norte,¹¹ desde o século XVII, e alcançaram crescente popularidade até o século XIX (cf. Schmid, 2010; Bertens & D’haen, 2001). Importante para o desenvolvimento da ficção criminal e da policial foi também o aparecimento do romance gótico, no final do século XVIII, inicialmente na Inglaterra. Um nome de destaque é o da escritora inglesa Ann Radcliffe, cujas heroínas podem ser vistas como proto-detetives amadoras, segundo afirma, a partir de Charles Rzepka, a autora Heather Worthington, no texto “From ‘The Newgate Calendar’ to Sherlock Holmes” (2010: 16). Os Estados Unidos, por sua vez, também produziram sua própria literatura gótica, repleta de crimes, bem como de investigadores, como é o caso de *The Last of the Mohicans* (1826), de James Fenimore Cooper, obra que muitos críticos consideram o primeiro romance de detetive americano (*idem*: 17). As obras norte-americanas foram de grande importância para a

¹⁰ Para um estudo sobre fatores contextuais, socioeconômicos e outros de caráter exógeno, ver Dubois (1993) e Mandel (1993).

¹¹ Como veremos ao longo deste capítulo, a literatura anglófona, especialmente do Reino Unido e dos Estados Unidos, foi essencial para o nascimento e desenvolvimento do gênero policial, tanto com autoria e protagonismo masculino, quanto feminino. Também teve – e permanece tendo – grande importância para a literatura policial brasileira, como será observável no próximo capítulo. Nosso principal foco neste primeiro capítulo, portanto, será a literatura, ficcional e teórica, provinda do universo anglófono, através da qual debateremos algumas questões referentes ao gênero policial e apresentaremos sinteticamente sua história.

literatura francesa, no contexto da qual a figura do detetive profissional no sentido moderno terá aparecido pela primeira vez. Por outro lado, um dos detetives que se tornaram mais famosos foi, segundo Worthington, um ex-criminoso: Eugene François Vidocq, personagem real da polícia francesa, cujas memórias, *Mémoires de Vidocq* (1828-9), escritas principalmente por *ghost-writers*, revelam seus métodos de investigação de caráter muitas vezes ilegal: disfarces, truques, roubos de provas, etc. (Worthington, 2010: 18).

Segundo muitos estudiosos do gênero policial, é em 1841 que Edgar Allan Poe lança o primeiro dos seus três contos detetivescos, *The Murders in the Rue Morgue*, a que se segue *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) e *The Purloined Letter* (1844), com a personagem excêntrica C. Auguste Dupin. Localizadas em Paris, as narrativas apontam para diálogos entre a literatura francesa e a norte-americana da época e a inspiração de Poe nas memórias de Vidocq e no decadentismo francês (Worthington, 2010: 22). Já entre os anos 1860 e 1890, com auge nas décadas de 60 e 70, foi sucesso de público a *sensation fiction*, gênero que, segundo Maurizio Ascari, em *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational* (2007), apresenta influências da literatura gótica, do melodrama e das narrativas de *true crime*, como as do *The Newgate Calendar* (Ascari, 2007: 111). A *sensation fiction* levou o crime para a esfera doméstica e ganhou bastante popularidade entre as mulheres, tanto escritoras, como leitoras, tornando-se fortemente associada a autoras do sexo feminino (*idem*: 112).¹² Como nota Worthington, a *sensation fiction* possui diversos detetives amadores, sendo muitas vezes a posição ocupada por investigadoras mulheres, inclusive em obras de dois dos nomes centrais do gênero: Mary Elizabeth Braddon e Wilkie Collins (Worthington, 2010: 24). Contudo, apesar de ser possível reconhecer uma forte influência das narrativas da *sensation fiction* sobre a literatura policial que se desenvolveria ao longo do século XIX e início do XX, essas ficções tinham como foco principal a experiência da vítima, e não a personagem detetivesca e sua investigação (Makinen, 2001: 94).

Como afirma Worthington, a ficção criminal americana desenvolveu-se rapidamente ao longo do século XIX e apresentou diversos nomes femininos de grande importância na autoria de obras de crime e de detecção. Alguns nomes do final do século XIX e início do século XX que podem ser ressaltados são Anna Katharine Green, Mary Roberts Rinehart e Carolyn Wells. Anna Katherine Green publicou seu primeiro mistério em 1878 e permaneceu

¹² De acordo com Ascari, diferentes críticos defendem ainda que a *sensation fiction* seria mais devedora do romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, do que das narrativas do *The Newgate Calendar*, as quais apresentavam a figura do criminoso de forma romantizada. Segundo visão do jornalista do século XIX, G. A. Sala, apresentada por Ascari, “it was in the female tradition of the Brontës – bringing mystery, crime and madness into the contemporary age, and incorporating the right blend of realism and romanticism – that sensation writers mirrored themselves” (Ascari, 2007: 114).

ativa até os anos 1920, enquanto Mary Roberts Rinehart¹³ publicou obras entre 1908 e 1950, tornando-se imensamente popular e, de acordo com Hans Bertens e Theo D'haen, em *Contemporary American Crime Fiction* (2001), chegando a ser, durante um período de sua carreira, a primeira entre os mais bem pagos autores nos Estados Unidos (Bertens & D'haen, 2001: 9). Já Carolyn Wells começou a escrever narrativas policiais a partir de 1909, e, em 1913, publicou *The Technique of the Mystery Story*, a qual seria a primeira obra norte-americana dedicada a analisar o gênero policial (Albuquerque, 1979: 186).

Segundo Sally Munt, em sua incontornável obra *Murder by the book?* (1994), a pesquisadora Linda Semple contribuiu, na década de 1980, para um redescobrimto das primeiras autoras de ficção criminal e detetivesca, tendo conferido a *The Dead Letter* (1866), de Seeley Register (pseudônimo da norte-americana Metta Victoria Fuller Victor), o título de primeiro romance policial escrito por uma mulher. Em sua pesquisa, Semple descobriu mais 400 escritoras até 1950, que, segundo alguns críticos, “‘feminilizaram’ a forma por um processo de intrépida infiltração” (Munt, 1994: 5). De acordo com Munt, desde as origens, sementes de subversão foram apresentadas ao leitor através de algumas estruturas ainda hoje relevantes no encontro entre mulheres e os gêneros criminal e policial. Nas palavras da autora, “utopian models of female agency; exploitation of the transgression of social mores by the employment of disruptive humour or parody; an irreverent ‘feminizing’ of male authority myths; the coded deployment of stereotypes (...)” (*idem*: 6-7).

É preciso ressaltar a dificuldade e a importância dessa incursão feminina pela literatura, bem como a criação de personagens detetives mulheres, em uma época em que, como notam Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), era penoso para as autoras ingressarem no campo literário, dominado por homens e sua percepção da criação artística como masculina, bem como desafiarem a figura feminina que, por séculos, havia sido fixada em extremos: anjo ou monstro/bruxa/louca (Gilbert & Gubar, 1979: 17). Como notou Virginia Woolf em “Professions for Women” (1931), texto igualmente referenciado por Gilbert e Gubar, para a mulher escritora é primordial matar em si o que ela denomina “the Angel in the House”, termo que, em português, estabeleceu-se como “Fada do Lar” (Woolf, 1931: 60).¹⁴

¹³ Relevante ressaltar o destaque dado à Mary Roberts Rinehart por Paulo de Medeiros e Albuquerque, na obra fundamental no quadro do estudo teórico-crítico sobre literatura policial no Brasil, *O mundo emocionante do romance policial* (1979). Segundo Albuquerque, Rinehart seria a escritora mais conhecida no Brasil depois de Agatha Christie (Albuquerque, 1979: 186).

¹⁴ De acordo com Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, a expressão equivalente em português seria “Fada do Lar”, igualmente utilizada na sociedade burguesa para idealizar a figura da mulher passiva e dedicada aos afazeres domésticos e também confirmar a dicotomia público/privado (Macedo & Amaral, 2005: 63).

Woolf descreve essa figura como “intensely sympathetic, (...) immensely charming, (...) utterly unselfish”; uma mulher talentosa nas artes da vida familiar, que se sacrifica pelos outros e que não possui mente nem desejos próprios, sendo, assim, incompatível tanto com a crítica quanto com a criação literária (*idem*: 59). É relevante frisar, portanto, a conquista significativa das mulheres do século XIX que tomaram a *pena*,¹⁵ enfrentando, assim, tanto a fada do lar em si, como a conexão patriarcal entre a pretensão poética de mulheres e sua categorização como loucas ou monstruosas.¹⁶ Em relação a algumas obras de autoria feminina do século XIX e, em especial, à *sensation fiction*, a criação de protagonistas mulheres detetives nas narrativas policiais pode ser vista como novo enfrentamento às posições tradicionais femininas de vítimas, de monstros ou loucas. Além disso, pode ser vista ainda como uma passagem da loucura à sanidade, da passividade à agência e também do espaço privado e fechado ao espaço público.

Embora os primeiros casos de personagens femininas como detetives na ficção policial tenham aparecido na literatura de autoria masculina, em meados do século XIX, antes do final desse mesmo século elas começariam a ocupar também obras escritas por mulheres. Como nota Merja Makinen, em sua obra *Feminist Popular Fiction* (2001), as “lady detectives”, como eram chamadas, surgem em narrativas ficcionais nos anos 1860, bem antes de tal profissão estar aberta às mulheres na vida real (Makinen, 2001: 94). Mrs. G- é a primeira personagem mulher a trabalhar como investigadora profissional da polícia britânica, criada pelo autor James Redding Ware, sob o pseudônimo Andrew Forrester Junior, na obra *The Female Detective* (1864). Seis meses depois, o também britânico William Hayward publica uma narrativa com personagem semelhante, Mrs. Paschal, em *The Revelations of a Lady Detective* (1864). Merja Makinen observa que essas detetives apresentavam algumas vantagens por serem mulheres e possuírem habilidades socialmente consideradas femininas. Segundo a autora, “[t]hese women detectives are able to infiltrate places where a man would look out of place, and employ a ‘feminine’ knowledge (about clothing or dressmaking, for example) which often holds the vital clue to the mystery” (*idem*: 95). Martin A. Kayman

¹⁵ Relacionando os termos, em inglês, “pen” e “penis”, Gilbert e Gubar notam como a visão masculina da criação literária tornou a pena um pênis metafórico, uma arma poderosa e sexual, na medida em que o dom de criar era visto como exclusivo do homem e associado à sua autoridade e à concepção da literatura em termos de filiação. Segundo afirmam as autoras, “the patriarchal notion that the writer ‘fathers’ his text just as God fathered the world is and has been all-pervasive in Western literary civilization, so much so that, as Edward Said has shown, the metaphor is built into the very word, author, with which writer, deity, and paterfamilias are identified” (Gilbert & Gubar, 1979: 4).

¹⁶ Já na narrativa bíblica de Lilith, segundo afirmam Gilbert e Gubar, é possível ver que, na cultura patriarcal, “female speech and female ‘presumption’ — that is, angry revolt against male domination — are inextricably linked and inevitably daemonic” (Gilbert & Gubar, 1979: 35).

também afirma que os recursos centrais dos quais faziam uso essas detetives, nomeadamente, os de espiar e enganar, eram “implícita ou explicitamente apresentados como traços ‘femininos’”; porém, a utilização dessas aptidões, bem como de métodos ilegais, tornavam essenciais, nessas narrativas, a utilização de “vocabulário e procedimentos metódicos” que enfatizassem o caráter intelectual da investigação e, assim, a legitimasse (Kayman, 1992: 127, 129). O autor nota ainda que Mrs. G- e Mrs. Paschal se envolviam principalmente em questões privadas de “disciplina feminina e conjugal”, investigando transgressões não-criminosas, nas quais mecanismos legais não poderiam agir, e punindo aquelas personagens, em especial mulheres, que promoviam prejuízos às instituições do casamento e da maternidade (*idem*: 129).

Nos anos 1890, encontram-se as primeiras narrativas policiais com protagonistas mulheres de autoria feminina, tanto na literatura britânica, quanto na norte-americana. É o caso de Loveday Brooke, investigadora ficcional de uma agência privada de Londres, cujos casos, escritos por Catherine L. Pirkis, foram reunidos em *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective* (1894). A detetive Florence Cusack, de autoria da escritora L. T. Meade com Robert Eustace, é também uma investigadora britânica e solteira, protagonista de histórias publicadas em revistas, em 1899 e 1900. Já a propósito do cenário norte-americano – e embora alguns escritores criem personagens detetivescas do sexo feminino –, Adrienne Gavin, no artigo “Feminist Crime Fiction and Female Sleuths” (2010), afirma que é da autora Anna Katherine Green a maior contribuição para o desenvolvimento ficcional da mulher detetive, no século XIX. *The Leavenworth Case* (1878), obra *best-seller* de Green, é um dos primeiros romances detetivescos escritos por uma mulher, e em *That Affair Next Door* (1897), a autora introduz uma detetive amadora, a solteirona¹⁷ Amelia Butterworth, que auxilia o protagonista homem no desvendamento de mistérios, em três narrativas diferentes (Gavin, 2010: 261). Segundo afirma Makinen, a partir de Michele Slung, Amelia Butterworth seria o protótipo para as famosas detetives solteironas do início do século XX, que abordaremos mais adiante (Makinen, 2001: 96).

Segundo Birgitta Berglund, no artigo “Desires and Devices: On Women Detectives in Fiction” (2000), a maior parte das detetives mulheres da literatura policial do final do século XIX e início do século XX, tanto no Reino Unido como nos Estados Unidos, era introduzida nas narrativas a partir de estratégias que permitiam sua participação no enredo sem afrontar a

¹⁷ Como veremos, a figura da mulher mais velha, solteira e detetive amadora, em inglês chamada de *spinster sleuth*, é uma presença recorrente ao longo do gênero policial. Em português, o termo “solteirona” carrega o mesmo significado e uma conotação pejorativa semelhante a *spinster*, uma mulher que permanece solteira depois de ter atingido o final da idade fértil.

sociedade. Essas detetives eram representadas como namoradas e auxiliares de detetives homens, como detetives amadoras acidentais, que precisavam resolver um caso porque uma situação específica as levava a isso e não havia um homem que o pudesse fazer por elas, ou, finalmente, como solteironas, também amadoras. Enquanto as primeiras eram coadjuvantes ou detetives temporárias, às últimas era permitido maior protagonismo por não oferecerem ameaça à autoridade masculina (Berglund, 2000: 141-144).¹⁸ Para as detetives jovens e solteiras, era geralmente fundamental a escolha entre casamento e investigação (Gavin, 2010: 261).¹⁹

No final do século XIX, o nome mais marcante para a história da ficção detetivesca foi, de fato, um nome masculino, criado por um autor também homem. Em 1887 – um ano depois da primeira utilização em forma escrita da expressão *detective fiction*, em artigo de um jornal londrino –, é publicada a primeira narrativa protagonizada por um dos maiores modelos da detecção ficcional: Sherlock Holmes. De acordo com Worthington, este será “o arquetípico detetive cuja influência ainda pode ser vista na ficção moderna” (2010: 26). Lee Horsley, em sua obra *Twentieth-Century Crime Fiction* (2009), acrescenta que nenhum dos textos que foram determinantes para o aparecimento de Holmes atingiu como ele a cristalização do “papel do detetive” e da “natureza da história detetivesca” (Horsley, 2009: 21).²⁰

De acordo com Hans Bertens e Theo D’haen, se as autoras norte-americanas de ficção criminal ganharam aclamação e popularidade antes das britânicas, a partir dos anos 1920 esse quadro se inverte: nos Estados Unidos, as escritoras depararam-se com uma crescente dificuldade em encontrar reconhecimento, enquanto na Inglaterra diversos nomes femininos se tornaram essenciais para o mercado do gênero policial. No início da Segunda Guerra Mundial, os maiores nomes da ficção detetivesca britânica eram femininos, enquanto, no mercado americano, ainda que as obras de Rinehart fossem as mais vendidas, as escritoras eram ignoradas pela crítica literária, que deu progressivo destaque aos jovens autores do sexo masculino, que se iniciavam no gênero policial na década de 1920. Ao longo dos anos 20 e

¹⁸ Munt, a partir de Fay Blake, apresenta diferenciação entre as *lady sleuths* – que investigam casos por necessidade e o mais rápido possível, voltando a seguir para seus lares – e as *female detectives*, mais raras, que tomam a investigação como profissão e, segundo a autora, são realmente subversivas pois desafiam os papéis que as mulheres deveriam assumir na era vitoriana (Munt, 1994: 6).

¹⁹ Um caso relevante, já no século XX, de personagem mulher que assume a posição investigativa temporariamente é a famosa Lady Molly, da Baronesa Orczy, apresentada em *Lady Molly of Scotland Yard* (1910). Segundo afirma Makinen, “[e]ntering the profession to prove her imprisoned husband’s innocence, Lady Molly solves a number of crimes with a good deal of feminine intuition and lucky coincidence, before freeing her husband and renouncing detection” (*idem*: 98). Para uma apresentação mais minuciosa de autoras e personagens mulheres no gênero policial do século XIX e início do século XX, ver Makinen (2001) e Gavin (2010).

²⁰ É relevante notar que o excepcional e quase-invencível Holmes é superado em astúcia apenas quatro vezes e, em uma delas, no conto *A Scandal in Bohemia* (1891), por uma mulher, a personagem Irene Adler. Para uma análise dessa personagem, ver Krumm (1996), que relevantemente aponta uma aproximação entre Adler e o arquetipo da *femme fatale*, bem como destaca a forma como ela é apresentada como híbrida/ambígua: “a duality of female physiology and male psychology” (Krumm, 1996: 194).

30, as obras produzidas por esses novos autores – como S. S. Van Dine e Ellery Queen, de um lado, na linha do enigma clássico do *whodunnit* britânico, e, de outro, James M. Cain e Dashiell Hammett, o fundador da ficção detetivesca do chamado *private eye* – foram se afastando das conexões ainda existentes na literatura criminal feminina com temas góticos, levando, ainda que talvez não deliberadamente, a uma masculinização do gênero (Bertens & D’haen, 2001: 10).

No período entre os anos 1920 e o fim dos 30, duas tendências distintas de literatura policial apresentam-se na história do gênero em língua inglesa. A vertente clássica britânica, geralmente localizada por pesquisadores entre 1920 e 1937, também chamada de *Golden Age*, é representada principalmente pelas três “Queens of Crime” (Munt, 1994: 7) – Agatha Christie, Dorothy L. Sayers e Margery Allingham – que, segundo Sally Munt, canonizaram a autoria feminina de ficção criminal.²¹ Segundo Munt, a *Golden Age* ocorre em um tempo de mudança e modernização dos papéis da mulher, “the inter-war years providing women with greater work and leisure opportunities which led to a rapid growth in middle-class women writers” (*idem*: 11). Já a vertente que se desenvolveu e firmou nos Estados Unidos foi denominada *hard-boiled* ou, em português, policial americano (Reimão, 2005). De acordo com J. A. Cuddon, em sintonia com muitos outros estudiosos, tal escola retoma a brutalidade da ficção criminal de períodos anteriores à consolidação da ficção detetivesca, ao mesmo tempo que ressalta um elemento essencial a vários autores fundadores desta, como Edgar Allan Poe: o ambiente urbano. Enquanto a típica ficção da era clássica britânica se centra principalmente na resolução racional do mistério do crime – o famoso *whodunnit* –, e seus eventos narrativos costumam ter lugar em ambientes isolados e fechados, desenrolando-se por vezes de forma inverossímil, segundo Cuddon, o policial americano apresenta histórias violentas e mais realistas que se passam em ambientes urbanos sombrios, nos quais distinções morais entre criminosos e agentes da lei deixam de ser bem demarcadas (Cuddon, 1998: 193-4). Já na perspectiva de John Cawelti, o romance *hard-boiled* valoriza a aventura heroica e o melodrama, assim como a ação do herói detetivesco, ainda que o mistério do crime permaneça

²¹ Considerou-se relevante apontar essas denominações e autoras frequentemente lembradas em bibliografias teóricas sobre literatura policial devido também à sua grande popularidade entre leitores. Todavia, como faz Sally Munt, a partir de diversas outras pesquisadoras, também consideramos importante atentar não apenas para mais outros nomes de destaque que muitas vezes são esquecidos, como Josephine Tey e Patricia Wentworth, mas igualmente ressaltar que o termo “Golden Age” pode ser capcioso ao sugerir uma era literária homogênea, enquanto apaga outras obras do período, muitas das quais se revelaram mais feministas e desafiadoras quanto a normas sociais, bem como a características associadas à fórmula detetivesca clássica britânica. É o caso, por exemplo, de duas autoras apresentadas por Munt: Miles Franklin e Josephine Bell (Munt, 1994: 12). Munt também especula sobre o uso do termo “Golden Age” como uma forma de posicionar o trabalho das autoras do período como um momento relevante apenas historicamente, antiquado e superado pelo masculino *hard-boiled* (*idem*: 209).

elemento central (Cawelti, 1977: 53-4).

Gill Plain, por sua vez, na obra *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body* (2001), defende que olhemos para estas duas vertentes distintas não como binários opostos, mas como “competing discourses emerging from a complex cultural milieu” (Plain 2001: 25). Além disso, segundo a autora, ambos os discursos têm inúmeros pontos em comum: não somente a centralidade da figura do detetive, mas também a permanência da relevância do enigma e a exposição de personagens movidos por ganância, inveja e desejos ilícitos. No entanto, prevaleceram na tradição clássica escritoras mulheres e obras nas quais predominam a supressão de modos masculinos de heroísmo e uma ênfase no doméstico e no detalhe; no policial americano, por outro lado, destaca-se a predominância de autores do sexo masculino, a inexistência de detetives mulheres e, em termos temáticos, o foco no desejo e nas reações corporais, bem como na agressividade dos protagonistas. Talvez não seja coincidência, sugere Plain, que à segunda vertente tenha sido concedido mais capital cultural (*idem*: 25-26).

Como relevantemente nota Adrienne Gavin, os anos entre as guerras presenciaram o surgimento de meninas colegiais investigadoras,²² assim como da tradição masculina da ficção *hard-boiled* e do destaque da *femme fatale*, enquanto as mulheres detetives ficcionais tornaram-se mais velhas, menos atraentes e de ação mais localizada, ou seja, “a less threatening figure” (Gavin, 2010: 262). Por outro lado, Gavin defende o potencial subversivo das solteironas amadoras, pois, ao resolver casos em que foram subestimadas, tornam visíveis a si próprias e a suas habilidades e desafiam sua aparente inofensividade. Já Lee Horsley afirma que, embora tenham contribuído bastante para a feminização do gênero, tais detetives eram decorosas, bem-comportadas e agiam confinadas à limitada esfera doméstica, em mistérios considerados agradáveis e aconchegantes. Como nota a autora, as suas criadoras não pretendiam desafiar ou transformar a tradição masculina, “[t]hey did not think of themselves as ‘regendering’ the genre” (Horsley, 2009: 245).

Mulheres detetives jovens, todavia, também apareceram no período, embora fossem mais raras. Uma importante personagem é a escritora Harriet Vane, que é introduzida, primeiramente, em *Strong Poison* (1930), como a principal suspeita de um caso da famosa personagem da escritora britânica Dorothy L. Sayers, o detetive Lord Peter Wimsey. A seguir, participa de outras obras protagonizadas por ele, nas quais o auxilia na resolução de mistérios,

²² As detetives colegiais, também denominadas “girl sleuths”, são investigadoras adolescentes apresentadas como corajosas e talentosas, que protagonizam ficções policiais a partir das décadas de 1920 e 30, tanto na Inglaterra, quanto nos Estados Unidos (cf. Gavin, 2010).

e acaba por se casar com o detetive. Além de ser uma escritora com formação acadêmica, culta e independente, Vane desafia normas da época e a mentalidade conservadora, já que, em *Strong Poison*, é revelado que ela costumava viver com um homem mesmo sem estar casada com ele (fato pelo qual é julgada moralmente por outros personagens). Vane aparece também, entre outros livros, na obra *Gaudy Night* (1935), que foi denominada por Maureen Reddy “o primeiro romance detetivesco feminista” (apud Gavin, 2010: 263). Tanto Harriet Vane quanto o ambiente universitário como local de crimes, segundo Gavin, inspirariam diversas detetives mulheres da ficção policial feminista do século XX, como a acadêmica Kate Fansler, de Amanda Cross, introduzida em *In The Last Analysis* (1964), e a investigadora particular Cordelia Gray, de *An Unsuitable Job for a Woman* (1972), da britânica P. D. James. Considerada uma das pioneiras na escrita feminista de literatura policial e inspiradora de diversas autoras a partir do final dos anos 1970, James contribui para o que Horsley denomina “liberal humanist ‘woman-in-control-of-her-own-life feminism’” (Horsley, 2009: 253).

Nos Estados Unidos, por conta da falta de reconhecimento crítico de formas utilizadas por autoras mulheres em sua literatura policial, por sua conexão com a literatura gótica e com a chamada “women’s novel” da segunda metade do século XIX, somente nos anos 1950 escritoras do gênero criminal dos anos 30 e 40, como Dorothy B. Hughes, Margaret Millar e Charlotte Armstrong, ganharam espaço e respeito da crítica e de colegas (Bertens & D’haen, 2001: 10-11). Também em meados do século XX, uma das maiores renovações da literatura criminal é operada, tendo como uma dos principais responsáveis a norte-americana Patricia Highsmith – autora de importantes romances, como *Strangers on a Train* (1950), *The Talented Mr. Ripley* (1955) e *Edith’s Diary* (1977). Lee Horsley, no artigo “From Sherlock Holmes to the Present” (2010), afirma que Highsmith, juntamente a outras autoras e autores da época, ajudou a estabelecer novos caminhos para o gênero, apresentando um retorno à “goticização” (em inglês, “Gothicizing”) da ficção de crime, ao focalizar novamente o criminoso na narrativa (Horsley, 2010: 41). Ao seguir as ações dos criminosos, explorar seus motivos e seu mundo interior, altera-se o foco da contenção do crime e da restauração da ordem, ou seja, do percurso investigativo e punitivo do detetive, para a violação da ordem efetuada pelo infrator (*ibid.*).²³

²³ Menos dedicada à construção da figura do herói, a literatura criminal, especialmente a partir da metade do século XX, mostrou-se mais diversa, menos formulaica e em constante quebra com expectativas do gênero, segundo Horsley (2009: 252). Se os autores do período exploraram personagens masculinas internamente divididas e que não correspondiam a parâmetros desejáveis da masculinidade, as autoras, como Patricia Highsmith, Helen Zahavi, Susanna Moore e Vicki Hendricks, também o fizeram com personagens masculinas, mas igualmente com figuras femininas, as quais apresentavam identidades fragmentadas e desejos transgressivos, desafiando estereótipos e convenções culturais. Como afirma Horsley, ao tratar das obras de

Na década de 1960, segundo Birgitta Berglund, ficções de crime feministas e o movimento social do feminismo crescem juntos, enquanto as detetives mulheres passam, nas décadas seguintes, a proliferar na literatura policial, sem precisar de desculpas para assumirem a posição (Berglund, 2000: 145).²⁴ Diversos impulsos importantes para o desenvolvimento da detecção ficcional feminina contemporânea se deram ao longo do século XX, como foi o caso já citado das detetives Harriet Vane, nos anos 1930, e Kate Fansler, nos anos 60 – ambas, como a maioria até então, amadoras.²⁵ É a partir do final da década de 70 que encontramos um *boom* no mercado anglófono de obras policiais de escritoras mulheres com personagens detetives femininas, em parte possivelmente explicável pela exclusão das mulheres do mundo da investigação profissional até meados dos anos 1960 – e, na instituição policial, as poucas mulheres que eram admitidas enfrentavam forte preconceito de superiores e colegas (Bertens & D’haen, 2001: 13-14). Tais narrativas abertamente desafiaram e subverteram tanto o gênero policial como o gênero identitário, dando início a um prolífico diálogo entre ficção policial e feminismo, que gerou frutos literários em diferentes países, assim como controvérsias ainda na ordem do dia.

Ainda que protagonizadas por detetives mulheres, parte dessas narrativas, porém, não equacionam questões feministas e algumas delas chegam até a reforçar estereótipos de gênero.²⁶ Para um estudo feminista, é relevante lê-las criticamente, observando-se se, de fato, compactuam com o que alguns críticos denominariam o conservadorismo e o ponto de vista masculino e patriarcal da ficção policial, bem como verificando de que formas o fazem. Por outro lado, a inserção de uma agente mulher e sua perspectiva no universo masculino do policial oferece, por si só, um leque de possibilidades e, ao mesmo tempo, uma diversidade de desafios, que se apresentam como terreno fértil para uma investigação feminista. Porém, mesmo considerando narrativas policiais que abertamente abraçam questões de gênero, de

Zahavi, Moore and Hendricks, nem todas as feministas encaram a utilização de protagonistas mulheres em qualquer papel que seja desviante da norma, e em especial na posição de criminosas, como produções positivas para o feminismo. Todavia, argumenta a autora, “[t]heir exploration of female self-abasement and self-assertion (...) enlarge the possibilities for complex explorations of female identity within contemporary crime fiction” (*idem*: 286). O mesmo pode ser dito de narrativas construídas a partir do ponto de vista de mulheres vítimas de crimes, como aquelas criadas por Susanna Moore e Sarah Dunant. As narrativas criminais de autoria feminina contribuíram frequentemente também para revelar a célula familiar como o centro da crise e da violência (*idem*: 253).

²⁴ Berglund nota, contudo, que muitas das estratégias comuns no século XIX e primeira metade do XX continuam a ser, por vezes, utilizadas, apresentando detetives mulheres coadjuvantes a seus parceiros homens, investigadoras temporárias ou “with an excuse” (Berglund, 2000: 149).

²⁵ Outras criações relevantes foram, segundo Gavin (2010), as personagens detetives *hard-boiled* americanas, nas décadas de 40 e 50. Bertens e D’haen (2001), todavia, ressaltam que, além de raras, as investigadoras privadas antes de meados da década de 70 eram também pouco críveis e dificilmente levadas a sério. Algumas eram também altamente sexualizadas (Gavin, 2010).

²⁶ É o caso, por exemplo, das obras *The Red Scream* (1994) e *Under the Beetle’s Cellar* (1995), de Mary Willis Walker. Sobre esta questão, ver Bertens e D’haen (2001: 160-169).

acordo com Priscilla Walton e Manina Jones, muitas críticas têm sido feitas à união do feminismo com o gênero policial, afirmando que ela se constitui de uma “contradição intrínseca” (Walton & Jones, 2012: 137). Mais adiante, discutiremos alguns aspectos da literatura policial e da personagem do detetive que estimulam as maiores controvérsias sobre tal (in)compatibilidade. O que se observa na maior parte das obras analisadas por diferentes autoras feministas aqui utilizadas são contradições e complexidades, em embate com complexidades do próprio projeto feminista, que se tornou cada vez mais múltiplo ao longo do século XX e início do século XXI. Ao mesmo tempo, podemos afirmar, como faz Sally Munt, que o próprio detetive sempre foi uma figura paradoxal: ao mesmo tempo um representante da sociedade e um crítico dela (Munt, 1994: 120). O que veremos, portanto, e já afirmava também Munt, é que o diálogo entre a literatura policial e o feminismo é permeado por contradições, possivelmente irresolvíveis, e um misto de convenção e subversão.

Birgitta Berglund, em “Desires and Devices” (2000), lembra que, embora haja um grande número de detetives mulheres, surgidas desde o início da ficção policial, o número de detetives homens é muito maior e são criados por autores de ambos os sexos, enquanto as protagonistas femininas são geralmente obras criadas por mulheres. Berglund indica também que é mais fácil atrair leitores dos dois sexos com um detetive homem, até porque, em busca de maior realismo, esses autores se baseiam na “vida real”, em que também há mais detetives homens. Além disso, a autora afirma, a partir de Joanna Russ, que, ao longo da história da literatura, atribuiu-se à mulher apenas os papéis de se apaixonar, enlouquecer ou morrer (Berglund, 2000: 138-9). Como vimos anteriormente, a figura feminina foi historicamente constituída entre os polos de anjo e monstro. Ainda hoje, segundo Berglund, não se espera dela que esteja no comando, e, na ficção policial, frequentemente é confinada ao papel de vítima ou de vilã (*ibid.*). Ainda que Lee Horsley (2009) alerte para as muitas exceções,²⁷ a autora admite que não é uma generalização infundada a imagem clichê da ficção criminal como um gênero masculino, no qual a construção de personagens do sexo feminino por autores homens se restringiu a estereótipos de vítima ou de transgressoras/mulheres-fatais (Horsley, 2009: 244).

Tanto na literatura *hard-boiled* como no cinema *noir*, foram muito centrais as personagens femininas e a “imagem de irresistível sedução associada a algumas delas e às

²⁷ Horsley chama a atenção para algumas notáveis exceções nesse sentido, dando destaque a autores de meados do século XX, como Charles Williams, Charles Willeford e Jim Thompson, que criaram narrativas que satirizavam o ponto de vista masculino e permitiam que a *femme fatale* revertesse estereótipos e mantivesse certa superioridade sobre o protagonista. Horsley lembra ainda que, na literatura, os escritores eram mais livres do que no cinema – tendo em consideração a censura e expectativas do público – para jogar contra o estereótipo da *femme fatale*, o que, de fato, fizeram algumas vezes (Horsley, 2009: 244).

atrizes que as encarnaram”, afirma Abílio Hernandez Cardoso, em artigo sobre o *film noir* (Cardoso 2001: 114). A *femme fatale* encontra-se em oposição ao que o autor denomina a “mulher cativa”, aquela indispensável ao mundo patriarcal por preservar o lar e a família – ou seja, a possibilidade que se mantém para o protagonista de “integração num mundo estável” e moral –, e que foi a imagem de mulher que se perpetuou no cinema clássico hollywoodiano (*ibid.*). Apesar de ser apresentada, em parte, como objeto de desejo e de se mostrar fatal não apenas para o homem, mas principalmente para si mesma, pois sua rebelião contra a cativeira em uma América conservadora acaba por levá-la à punição, a *femme fatale* é, ao mesmo tempo, um ser agente, “dotado da plena capacidade autónoma de agir” (*idem*: 116).

Se recuarmos no tempo, verificamos que, como afirma Corinne Booker-Mesana, em verbete sobre Carmen e o arquétipo da mulher fatal, é possível encontrar inúmeros exemplos de uma “feminilidade temível e noturna” na maioria das mitologias (Booker-Mesana, 2000: 146). Na mitologia greco-romana, esse traço está em figuras como Ártemis e Circe, as quais “exercem um poder maléfico sobre o homem” (*ibid.*). Para Regis Boyer (2000), Eva também está presente por trás de toda a mulher fatal dos últimos séculos. A mulher “meio anjo e meio demônio” alcança particular popularidade no século XIX, quando é criada uma importante variante literária do arquétipo da mulher fatal, a personagem Carmen, de Prosper Mérimée, a qual será reescrita e transformada em diversas outras obras artísticas: peças de teatro, óperas e filmes (Booker-Mesana, 2000: 146). No século XIX, a proibição sexual e a misoginia contribuem para a popularidade da narrativa de Carmen, na qual a mulher fatal desencadeia “paixão, ciúme e violência” e causa a decadência de um homem, sendo, por fim, detida pela morte (*idem*: 147). Na *sensation fiction*, no mesmo século, também foram comuns personagens de vilãs que apresentavam uma aparência de dignidade e bondade, além de beleza física, enquanto eram capazes de várias formas de transgressões, como bigamia, chantagem e até assassinato (Ascari, 2007: 117).

Segundo Gill Plain, diversas ansiedades em relação a gênero, presentes no momento histórico e cultural norte-americano dos anos 1930 e 40, também perpassam a ficção *hard-boiled* (Plain, 2001: 22). Primordial principalmente para as narrativas literárias *noir*²⁸ de sedução e traição, que tinham uma intriga central semelhante à de *Carmen* – a decadência de um homem após cair nos encantos de uma *femme fatale*, uma “sedutora simbolicamente castradora”, como afirma Philip Simpson –, a figura da mulher fatal também permeou muitas obras detetivescas do *hard-boiled* (Simpson, 2010: 191). Birgitta Berglund afirma, a partir de

²⁸ Philip Simpson, no artigo “Noir and the Psycho Thriller” (2010), divide o *noir* americano em três vertentes: a ficção detetivesca do *hard-boiled*, o *noir* de sedução/traição, e o *noir* paranoico.

Maureen Reddy, que, no *hard-boiled*, as mulheres são todas potencialmente predadoras e que apenas algumas se redimem – e são poupadas – por se submeterem ao patriarcado (Berglund, 2000: 151). Para alguns críticos, como Lee Horsley, é especialmente nas obras de Raymond Chandler que, frequentemente, as mulheres perigosas se encontram no centro da intriga (Horsley, 2009: 81). Segundo a autora, esse hábito de Chandler pode ser interpretado como “a neurotic response to the sexy manipulative woman, associated with ‘the nastiness’ of which Marlowe fears he has become a part” (Horsley, 2009: 81-2).²⁹ De acordo com Walton e Jones, para a maioria dos homens do *hard-boiled* “qualquer sinal de envolvimento emocional significava perigo”, pois a mulher acabava por se revelar uma *femme fatale* ou então se tornava vítima (Walton & Jones, 2012: 144).

Diferentes críticas feministas notaram como, historicamente, a ficção criminal, assim como relatos de crimes reais, tem demonstrado fascinação também pela vítima mulher (Horsley, 2009: 247). Kathleen Klein, no artigo “Habeas Corpus: Feminism and Detective Fiction” (1995), argumenta que a vítima feminina é o corpo morto e silencioso sobre o qual se constrói a narrativa masculina, tanto a do criminoso, quanto, em seguida, a do detetive (Klein, 1995: Cap. 12, local 3642-3643, para. 5). Segundo afirma a autora de obras policiais Sarah Dunant, no texto teórico “Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction” (2000), muitos autores exploram o corpo da vítima mulher de forma voyeurística, apresentando de maneira fetichista a forma feminina e os abusos cometidos contra ela – e, por vezes, a partir de uma linguagem forense, a qual ameniza a culpa do leitor ao acompanhar o relato. De acordo com Dunant, “within crime fiction women have been particularly targeted for mutilation and depersonalization”, geralmente a partir de corpos sem face e sem identidade, marcados pela degradação (Dunant, 2000: 17). É relevante também ressaltar que, como nota a autora, a explosão de imagens de violência sexual contra mulheres acompanhou a explosão do feminismo.

Por outro lado, como afirma Horsley, é justamente a percepção do gênero policial como historicamente masculino que acaba por incentivar muitas autoras a reformulá-lo (Horsley, 2009: 247). As narrativas detetivescas atraíram, segundo Gill Plain, diversos autores radicais, mesmo sendo o detetive uma figura tradicionalmente “misógina, racista e homofóbica” (Plain, 2001: 89) – ou talvez, em parte, justamente por isso, poderíamos dizer. Como debateremos mais profundamente ao longo do capítulo, diversas obras do gênero

²⁹ Seria coincidência chamar-se justamente Carmen uma das duas *femme fatales* centrais para a narrativa do primeiro romance de Chandler? Carmen não se revela apenas a assassina do crime investigado por Philip Marlowe, como também tenta seduzi-lo e matá-lo (ver Chandler, 1939).

policial, de fato, reelaboraram a figura do detetive e reconstruíram a personagem e suas convenções de forma subversiva; por outro lado, muitas também subverteram as *femme fatales* e as vítimas dessas narrativas, por vezes inclusive mesclando, na mesma personagem, essas três categorias, a princípio bastante distintas.

De acordo com Adrienne Gavin, mesmo a ficção detetivesca do século XIX, a qual é vista como conservadora e convencional, principalmente por suas resoluções fechadas e restauração da ordem, opera subversivamente através de detetives mulheres, pois, ao resolver um caso, estas restabelecem a ordem e confirmam certas certezas morais, mas também quebram com expectativas de papéis de gênero (Gavin, 2010: 261). Se, ao longo da história do gênero policial, muitas autoras e detetives mulheres subverteram o gênero literário e o modelo do herói detetivesco, através da paródia e da reelaboração de características da fórmula e da personagem, é, porém, a partir dos anos 1970 que começam a fazê-lo de forma bastante autoconsciente e explicitamente feminista. Tomando o lugar do detetive homem, as investigadoras mulheres do final do século XX não precisam mais de desculpas para fazê-lo, nem de auxílio masculino. Também não necessitam seguir regras de decoro e muitas delas desafiam abertamente as opressões patriarcais que tentam limitá-las. Desta forma, é, em parte, como *femme fatales* que recusam se submeter aos homens e que, pelo contrário, tomam seu lugar como protagonistas, que essas figuras são apresentadas. Por outro lado, a detetive é muitas vezes também vítima e se aproxima das vítimas que pretende defender, reformulando, assim, tanto o estereótipo da *femme fatale* quanto o da vítima indefesa e muitas vezes explorada voyeuristicamente.

Citados em todas as obras críticas aqui consultadas sobre o assunto, os três nomes de maior destaque no pioneirismo da tradição feminista de ficção policial, com início no final da década de 1970, são Marcia Muller, com sua detetive Sharon McCone – cuja primeira aparição é em *Edwin of the Iron Shoes* (1977) –, Sara Paretsky, com V. I. Warshawski – com estreia em *Indemnity Only* (1982) – e Sue Grafton, com sua personagem Kinsey Millhone – apresentada primeiramente em *“A” is for Alibi* (1982). “Duronas”, independentes e urbanas, são investigadoras privadas na casa dos trinta anos que, de acordo com Horsley, “set about resisting and challenging the ‘inherent maleness’ of a genre in which detection would indeed seem (in P. D. James’s phrase) ‘an unsuitable job for a woman’” (Horsley, 2009: 245-6). Ao contrário de detetives anteriores, como as de Amanda Cross e P. D. James, essas investigadoras particulares abrem mão do decoro e assumem discurso e postura mais agressivos. Além destas características, herdaram outros valores e convenções dos seus “pais” do *hard-boiled*, fator que gera certa controvérsia entre a crítica feminista, como veremos adiante.

Mulheres detetives semelhantes também fazem sua estreia na literatura britânica na mesma década, como Anna Lee, ex-agente policial e investigadora de uma agência privada de segurança, criada por Liza Cody, em 1980.

Do fim dos anos 1970 até os dias de hoje, várias mulheres detetives diferentes irão povoar o gênero policial, especialmente no mercado de língua inglesa. Observa-se que a construção da personagem empoderada feminina, a desestabilização de estereótipos e papéis de gênero, a reivindicação de direitos e oportunidades para mulheres e a crítica das desigualdades e discriminações de gênero se encontram na ficção policial feminista da época e de muitas obras herdeiras dessa tradição, ainda que haja uma heterogeneidade grande de narrativas e personagens femininas. Até mesmo para obras não explicitamente feministas, mas com mulheres como protagonistas, tais modelos constituem importantes intertextos. Até os dias de hoje, contudo, muito foi questionado, criticado e transformado desde essas narrativas pioneiras, que foram também objeto de controvérsias, tal como o feminismo liberal que marcou as décadas em que elas surgiram.

1.2. Detetives, elas e eles: os feminismos e a revisão da tradição

Renegociações: o policial e os feminismos liberal e socialista

Lee Horsley observa que é perceptível na literatura policial de autoria feminina, tanto em algumas escritoras da *Golden Age*, quanto nas que escrevem após 1970, uma tentativa de construção de escrita e de personagens a partir de – ou contra – uma tradição assumida como masculina: respectivamente, a de Holmes e a do *hard-boiled*. Essas apropriações frequentemente buscam enfrentar o que é visto como atributo masculino, como o individualismo, a autoridade e o domínio, e uma concepção masculina de Justiça (Horsley, 2009: 248). Em consonância com tal percepção, Kathleen Klein aponta três principais modelos de detetive na ficção policial – todos homens e criados por autores do sexo masculino –, os quais, segundo ela, estabeleceram o padrão para a construção de mulheres detetives, assim como desafios para sua criação: Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle; Sam Spade, de Dashiell Hammett; e Spenser, de Robert B. Parker (Klein, 1988: 2).

Tendo estreado primeiramente em 1887, Holmes se tornou grande sucesso em 1891, com a publicação seriada de seus contos na revista *Strand Magazine*, a qual publicou suas histórias e artigos em quase todas as edições até 1930, ano da morte de Arthur Conan Doyle

(Horsley, 2009).³⁰ Holmes apresenta capacidade excepcional de observação e raciocínio e certa extravagância e arrogância (Klein, 1988: 10). Sam Spade, por sua vez, apresentado pela primeira vez em *The Maltese Falcon* (1930), não é um “erudite solver of riddles”, mas um sujeito duro, ativo e seguidor de um código profissional (Hammett, 1934: viii). Segundo o próprio Hammett, “a hard and shifty fellow, able to take care of himself in any situation, able to get the best of anybody he comes in contact with, whether criminal, innocent by-stander, or client” (*ibid.*). Ao contrário de Holmes, enfrenta tentações e dilemas morais e suas investigações envolvem também violência, bem como sofrimento corporal (Klein, 1988: 11). Phillip Marlowe, personagem de Raymond Chandler, apresentado em *The Big Sleep* (1939), também deixou suas marcas na imagem do detetive e inspira até hoje o desenvolvimento de personagens do gênero, ainda que Klein lhe dê menos destaque do que a Spade.³¹ Tendo adicionado complexidade e vulnerabilidade ao detetive, Chandler contribuiu para a criação, em 1973, do detetive particular Spenser, do autor Robert B. Parker. Spenser é durão, mas literato, e mais auto-consciente do que seus antecessores, além de menos solitário – possui um relacionamento amoroso sério e amigos da polícia que o auxiliam. No entanto, também é extremamente comprometido com seu código moral e disposto a utilizar de violência para defendê-lo (*ibid.*).

Logo no início de sua obra *Murder by the Book?* (1994), Sally Munt dedica algumas linhas ao herói detetivesco, um solitário em busca de justiça e que incorpora uma imagem arquetípica:

the warrior knight, the tough cowboy, the intrepid explorer – he is the representative of Man (...), he is the focus of morality, the mythic hero. (...) The controlled centre surrounded by chaos, and an effective reading must involve identification with this mediator of action, truth, and finally pleasure and relief through closure. Both the form and the content of this scenario are iconically masculine, in a literary and cultural sense. (...) the image endures as one of the folk heroes of modern popular culture. (Munt, 1994: 1)

Tal imagem se aproxima mais do herói *hard-boiled*, o qual, Segundo John Cawelti, valoriza a aventura heroica e torna central os feitos heroicos do protagonista, assim como

³⁰ Segundo Horsley, uma série de fatores da última década do século XIX tornou propício o sucesso de Sherlock Holmes na sociedade vitoriana inglesa, entre eles os valores burgueses que estavam no centro dos contos, como o *fair play* e o individualismo; a capacidade das histórias de endereçarem ansiedades em relação à disrupção da ordem, providas principalmente do rápido crescimento urbano; e a forma racional e analítica de pensamento que caracteriza o método investigativo de Holmes. No século XIX, ganhava crescente espaço, de acordo com a autora, a metodologia científica e a relação desta com a criação de uma polícia e de um Estado burocrático modernos, capazes de combaterem, juntos, ameaças contra o corpo e a propriedade (Horsley, 2009: 22).

³¹ Ainda que Klein (1988) não inclua Marlowe entre os três principais modelos, é relevante lembrar, como faz Horsley (2009) e Plain (2001) que Chandler é muitas vezes escolhido por críticos como representante do *hard-boiled*, assim como Agatha Christie, em sua oposição, do *soft-boiled*. Horsley também faz importante referência a Humphrey Bogart, ator que interpretou tanto Sam Spade quanto Philip Marlowe no cinema e marcou, assim, ainda mais a proximidade entre os dois e estabeleceu a imagem popular do *private eye* (Horsley, 2009: 77).

também apresenta traços do melodrama (Cawelti, 1977: 53-4). Embora perceptíveis em Sam Spade, é especialmente em Phillip Marlowe, segundo Horsley, que se percebe uma grande aproximação do detetive com o herói romântico.³² Solitário, independente, imparcial, o *private eye* e suas competências estão diretamente associadas também, de acordo com a autora, às qualidades do individualismo americano e se encaixam bem na longa tradição da masculinidade heroica americana. Como um *cowboy* urbano, afirma Horsley, o detetive *hard-boiled* é “an updated, cynical version of the frontier scout or lawman, patrolling the border between civilization and savagery” (Horsley, 2009: 74). Mas, ao mesmo tempo, também um romântico em busca de um ideal perdido. Segundo o próprio Raymond Chandler, o detetive é um herói “sem medo e ainda com aura” que percorre as ruas do crime, mas não é criminoso. Um homem de caráter, orgulhoso, pronto para a aventura, “com humor rude, com um vivido sentido do grotesco, com nojo por tudo o que é falso e com desprezo por tudo quanto é mesquinho”; é um homem que não aceitará nem dinheiro desonesto, nem “a insolência de nenhum outro homem sem a devida e desapaixonada resposta” (Chandler, 1944: 74). Por outro lado, ao contrário do caráter de super-homem e da transcendência de Holmes, os detetives *hard-boiled* são constrangidos por suas limitações, tanto corporais, quanto frente à corrupção generalizada da urbe e à incapacidade de apreendê-la completamente. Horsley afirma que a cidade do *hard-boiled* é apresentada como muito menos inteligível do que a Londres de Holmes e que, ainda que o detetive americano demonstre ser um habilidoso enfrentador das dificuldades da urbe, a cidade demonstra-se inexoravelmente indomável (Horsley, 2009: 71).

A maior parte das detetives mulheres ficcionais incorporam diversos valores e posturas socialmente associados ao masculino e muito explorados por autores homens da literatura policial. Também nota-se que raramente desestabilizam binarismos de gênero, permanecendo, de uma forma ou de outra, “femininas”, ainda que absorvendo características masculinas como uma forma de balanceamento, deixando assim de necessitar de homens, pois já tomaram para si suas capacidades e valores (Munt, 1994: 41). Porém, o que se observa, segundo algumas autoras e autores que analisam diversas detetives ficcionais, como Munt (1994) e Bertens e D’haen (2001), é que as formas como essas personagens apresentam traços tradicionalmente associados ao “feminino” e ao “masculino” variam bastante entre si. Bertens e D’haen afirmam que pode ser contra-produtivo “masculinizar” essas protagonistas, já que o

³² Alfredo Bosi (2015) resume bem a reinvenção do herói pelos românticos: ele “assume dimensões titânicas (...) sendo afinal reduzido a cantor da própria solidão (...). Mas como herói, é o poeta-vate, o gênio portador de verdades, cumpridor de missões (...)” (Bosi, 2015: 100).

empoderamento feminino passa justamente por desconstruir a conexão entre poder e masculinidade (Bertens & D’haen, 2001: 14-15). Por outro lado, a mulher que obedece aos padrões sociais de aparência, vestimenta e *performance* femininas pode acabar por funcionar como um espetáculo similar às *femme fatales* (Munt, 1994: 47). Além disso, muitas feministas consideram opressoras as próprias demandas da “feminilidade”. De acordo com Diana Meyers, em texto sobre agência feminina, “[c]ultural ideals of feminine beauty and demeanor, together with norms of feminine duty and conduct, function to subordinate women, yet women often embrace these very ideals and norms. Moreover, when women fail, (...) they blame themselves (...)” (Meyers, 1998: 374).

Também em relação a posições morais, as detetives acabam por se encontrar em um campo minado, bem como, segundo algumas feministas, todas as mulheres. Nas palavras de Diana Meyers, “[w]omanly’ virtues are despised as vices, but acquiring ‘manly’ virtues stigmatizes women as unfeminine. (...) Since there is no way to be truly good and a woman, women’s moral agency is confounded” (Meyers 1998: 374). Se podemos afirmar, portanto, que, na perspectiva moral masculina, a mulher deixa de ser ou adequadamente “boa”, ou adequadamente “mulher”, declaração muito semelhante faz Kathleen Klein em relação à mulher no policial. O universo masculino esperado pelos leitores da ficção detetivesca – segundo Klein, dominado por elementos como lógica, ação, raciocínio, violência, métodos científicos, entre outros – não condiz com o que se espera de uma mulher. Diversas autoras que criaram protagonistas mulheres, portanto, acabaram por apresentá-las como “either not a proper detective or not a proper woman” (Klein, 1988: 4). Se para Klein estamos perante uma contradição insolúvel, consideramos que é relevante justamente refletir sobre tal contradição e estudar as formas como as mulheres têm negociado a sua entrada nesse universo masculino e de que outras formas poderão fazê-lo. Da mesma forma, será pertinente analisar as estratégias utilizadas por essas autoras para protagonizar com suas heroínas uma aventura de heróis.

Ao longo de sua obra *Murder by the Book?*, Sally Munt (1994) compara diferentes narrativas de ficção policial de língua inglesa escritas por mulheres, agrupando-as a partir de diferentes correntes feministas: liberal, socialista, lésbica, negra e pós-moderna. Entre as liberais, Munt inclui nomes da tradição do *private eye*, como Sara Paretsky, Marcia Muller, Sue Grafton, mas também autoras como Amanda Cross e P.D. James, cujas obras se aproximam da narrativa clássica do *whodunnit*.³³ Segundo afirma Francine Descarries, no

³³ No mercado britânico, Munt cita, entre outras, a autora Liza Cody como representante do “welfare, egalitarian liberalism”, em oposição ao “libertarian liberalism” das americanas, defendendo que grande parte da sofisticação teórica do feminismo britânico e suas preocupações com diferenças de classe social se perderam nos Estados

artigo “Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural” (2000), desde o ressurgimento do movimento feminista nos anos 1960, impulsionado pela obra *O Segundo Sexo*, de 1949, de Simone de Beauvoir, e as grandes mobilizações coletivas deste período, o feminismo tem sido espaço de teorias e programas diversos, marcados por perspectivas diferentes e por traços dos contextos socioculturais onde se desenvolveram. A autora divide o feminismo contemporâneo em três correntes principais: o Igualitário, o Radical e o da *Fémelleité*. Baseado no pensamento liberal, o Feminismo Igualitário é o que, segundo ela, conseguiu reunir o maior número de mulheres e que, herdeiro das *suffragettes*, defende “a igualdade de direito e de fato para todas as mulheres, em nome do direito inalienável de cada indivíduo à igualdade e à autodeterminação” (Descarries, 2000: 15). Otimista em relação às possibilidades de reforma do sistema patriarcal, as feministas liberais acreditam que a igualdade seria alcançável a partir da “abolição das condições discriminatórias vividas pelas mulheres na esfera da educação, do trabalho e da política”(ibid.).

Em consonância com essa perspectiva feminista, dominante principalmente nos anos 1960, as detetives que Munt chama de liberais representam um ideal de mulher livre, autônoma, “self-determining”, capaz de enfrentar e se libertar dos mecanismos de opressão patriarcal que sobre ela recaem (Munt, 1994: 41). A indiscutibilidade da capacidade essencial de todos os sujeitos de utilizarem a razão e identificarem e defenderem seus próprios interesses, bem como da sua capacidade para rejeitarem e selecionarem papéis sociais são posições criticadas por feministas posteriores. Diversas autoras apontam que a opressão é naturalizada e interiorizada por muitas mulheres, de modo que estas frequentemente se adequam e até se identificam com normas e valores opressores, sem se darem conta dos males que as vitimizam (Meyers, 1998: 374). Por outro lado, algumas vítimas encontram-se cientes das opressões que sofrem, mas são incapazes de perceber seu potencial de resistência, ou não têm o conhecimento necessário para analisar as opções que lhe estão disponíveis e efetuar as ações mais corretas para que mudanças sociais sejam efetuadas (*idem*: 380-1). Se, como afirma Diana Meyers, tanto instituições e práticas sociais, como sistemas simbólicos moldam os indivíduos e têm um impacto profundo nas formas como vêem e agem (e reagem) no mundo, talvez às narrativas policiais liberais falte reconhecer não apenas as forças contrárias ao empoderamento individual tão desejado, em especial para mulheres menos privilegiadas, como as normas opressoras interiorizadas e por vezes reproduzidas pelas próprias detetives, tão certas de sua liberdade e agência moral.³⁴ Ao incorporar um modelo de agência

Unidos (Munt, 1994: 42).

³⁴ O modelo liberal de agência e as contradições que nele é possível ver não estão presentes apenas na ficção

individualista masculina, impõe-se aqui a pergunta: não seria desejável que tais detetives questionassem os limites do julgamento moral do indivíduo – socializado e em socialização na cultura que critica –, assim como as contradições da apropriação da personagem feminina da agência masculina? Não seria também frutífero que estivessem mais conscientes e fossem mais autocríticas em relação às suas posições privilegiadas, que lhe permitem ensaiar uma agência nos moldes masculinos?

Sally Munt afirma que, nos anos 70 e 80, as escritoras de ficção criminal consistiam principalmente de mulheres brancas, de classe-média, com graduação e, muitas vezes, pós-graduação (Munt, 1994: 33). As protagonistas também geralmente seguiam as mesmas características e não é por acaso que, até 1990, a maior parte das detetives amadoras fossem acadêmicas, seguidoras da tradição de Amanda Cross. Com o reaganismo e o reforçamento de ideais de empreendedorismo e oportunidade nos anos 80, intensificou-se a busca pela auto-suficiência (*idem*: 41). Algumas das mais importantes autoras da época, como Paretzky, Grafton, Muller, P. D. James e Liza Cody, apresentam suas protagonistas como apartadas de suas famílias de origem, as quais já faleceram ou não têm mais contato com as detetives. Apoderando-se dos valores masculinos de independência e agressividade, se as protagonistas encontram ameaças masculinas – como interesses amorosos – à sua independência, elas acabam por afastá-los (*ibid.*).

Próximas, assim, de um feminismo que tomou a categoria “Mulher” como uma unidade excludente, posteriormente criticada, e em busca de políticas reformistas para uma elite feminina branca, heterossexual e de classe-média “already relatively empowered”, as autoras e detetives das narrativas policiais consideradas por Munt como liberais, em especial as norte-americanas, foram vistas como limitadas por um alto grau de conformidade e conservadorismo (Munt, 1994: 35). Tais propostas limitadas e a manutenção da estabilidade das categorias de indivíduo, Estado e, por vezes, família, conferem a essas obras “a radical charge constrained within an overall conformity” (*idem*: 31), bem como uma crítica social ao mesmo tempo circunscrita pelo desejo de conservação de certos privilégios. Bertens e D’haen chegam a afirmar que quase sempre o feminismo na ficção criminal é liberal e que “the acts of resistance of their detectives get a personal rather than a political coloring” (Bertens & D’haen, 2001: 15). Segundo eles, essas detetives combatem mais discriminações e crimes

policial, mas em diversos produtos culturais, tanto feministas, quanto conservadores, como é o caso de narrativas da literatura de amor, ou “cor-de-rosa”, que Graça Abranches analisa no artigo “Um passeio doméstico: à procura da utopia num espaço cor-de-rosa” (1984). Segundo a autora, a maioria dessas ficções apresentam uma heroína que “vence por si”, criando “a ilusão de autonomia e auto-controle, a miragem da possibilidade de uma resolução individual das implicações de uma opressão social experimentada (...). Quem não consegue... não merece. A culpa é individual, nunca de um sistema” (Abranches, 1984: 39-40).

peçoais e localizados do que sistêmicos. Talvez seja necessário, portanto, um questionamento da possibilidade de verdadeira contra-ação feminista a partir de agenciamentos individuais e localizados. Segundo Sally Munt, permanece em muitas dessas detetives da primeira geração, grande ceticismo e desconfiança de instituições e coletividades, sejam elas empresas privadas, sindicatos, a polícia ou, muitas vezes, até movimentos sociais. O investigador particular é, de acordo com Munt, um sujeito que “trabalha fora da ordem social com seu próprio propósito moral” (Munt 1994: 3). É, de certa forma, como o ex-criminoso Eugene François Vidocq, um homem dentro e fora da ordem social e que se coloca acima da lei (*idem*: 2). Tanto no caso dos dois nomes mais associados à detecção clássica, Dupin e Holmes, como no caso de detetives do *hard-boiled*, como Spade e Marlowe, o individualismo e separação do detetive do resto da sociedade estão relacionados à sua superioridade em relação a outros indivíduos – nos primeiros casos, intelectual, enquanto nos segundos, geralmente moral.³⁵ Como afirma Munt, um importante aspecto do *private eye* do *hard-boiled* americano, e que será incorporado pelas narrativas feministas dessa tendência, é o mito liberal da independência, do sujeito não aliado a qualquer partido ou ideologia e, assim, capaz de enxergar a cultura e o sistema de “fora” delas, objetivamente: ver a “verdade” (*idem*: 217). Segundo Bertens e D’haen, é central às narrativas do *private eye* a noção de que o indivíduo moral é mais apto a servir a sociedade do que qualquer tipo de instituição coletiva, ainda que o indivíduo não consiga erradicar o mal. Tal noção permanece também na obra de algumas autoras centrais para o desenvolvimento da detetive mulher, como Warshawski, que demonstra suspeita em relação a toda a ação organizada e coletiva e não cede ao sistema (Bertens & D’haen, 2001: 36-37). Ainda que outros personagens a critiquem abertamente por isso, no final a detetive parece acertada em suas desconfianças, pois demonstra-se quase sempre certa em suas pressuposições, permanecendo uma “cavaleira” heroica em constante sacrifício pela ordem moral em um mundo imoral (*ibid.*).

Uma outra vertente da ficção detetivesca, a qual aparentemente se localiza no pólo contrário desse embate entre indivíduo e instituição, ganhou bastante espaço nas últimas

³⁵ Ainda que Dupin e Holmes, ao contrário do *private eye*, possuam parceiros, convenção estrutural bastante frequente na literatura policial, esses chamados “*sidekicks*” são admiradores que exaltam as características excepcionais dos detetives, operam funções mais “mundanas” e protegem a posição desapegada e de distanciamento imparcial do detetive (Kinsman, 2000). Segundo Margaret Kinsman, o amigo ressalta a diferença do detetive e sua problemática relação com a sociedade, por ser excêntrico, superior e solitário, e ao mesmo tempo constitui a ligação entre ele e a sociedade cuja ordem é preciso restaurar. Os *private eyes*, por sua vez, demonstram-se ainda mais solitários, além de críticos e desconfiados da sociedade. Em grande parte impulsionados, pelo espírito empreendedor e de conquistador individual dos Estados Unidos, essas personagens foram desenvolvidas como detetives que trabalham sozinhos, sem *sidekicks*, possuindo apenas alguns contatos que podem auxiliá-los esporadicamente (cf. Munt, 1994).

décadas. Se, como afirmam Bertens e D’haen, nos anos 1970 e 80 a detetive privada era quase uma escolha natural, a partir do final da década de 80 encontram-se cada vez mais mulheres investigadoras ligadas a instituições, como jornalistas e agentes da polícia (*idem*: 77). Atualmente, ainda que o *private eye* permaneça uma figura utilizada na ficção, o protagonismo do homem isolado e sua agência masculina individualista tem, segundo Horsley, diminuído frente a investigações focadas numa equipe de investigadores oficiais (Horsley, 2010: 34). O romance de investigação policial (*police procedural* ou *police novel*)³⁶ altera o foco da investigação para um trabalho colaborativo, baseado em hierarquias e métodos oficiais de detecção (Messent, 2010).

Em 1984, Katherine V. Forrest introduz a personagem da agente policial lésbica Kate Delafield, que aparece em outros nove romances ao longo das três décadas seguintes. Em 1987, P. D. James apresenta a agente da *Scotland Yard* Kate Miskin – embora esta seja apenas parceira do seu mais famoso detetive, Adam Dalgliesh. Pioneira no romance de medicina forense, Patricia Cornwell, com *Postmortem* (1990) e sua patologista Dr. Kay Scarpetta, abrem novos caminhos para a literatura policial (Bertens & D’haen, 2001: 12). Em 1992, a autora afro-americana Eleanor Taylor Bland cria a agente policial negra Marti MacAlister. Geralmente, as narrativas com agentes da polícia exploram a relação dessas personagens com a instituição da lei a partir de diferentes posicionamentos, sendo muitas delas apoiadoras de seus procedimentos, algumas desaprovadoras deles e outras leais à instituição, mas críticas em relação a atitudes de seus colegas homens (*idem*: 77-78).

De acordo com Munt, as mulheres sentiram-se, historicamente, atraídas por instituições policiais e militares, em grande parte pela necessidade de integração social e pela crença nas possibilidades de controle, força e superação de diferenças de gênero (e, em alguns casos, como de Kate Delafield, de orientação sexual) que tal pertença sugeria (Munt, 1994: 134). Para Bertens e D’haen, devido à exclusão de mulheres da investigação profissional até os anos 1960, e do preconceito sofrido pelas poucas mulheres admitidas na força policial, ficções com a presença de policiais mulheres nos anos 70 e 80 quase inevitavelmente apresentavam qualidades emancipatórias, tanto por demonstrar a capacidade das mulheres de participarem de instituições oficiais de cumprimento da lei, como por expor as dificuldades sofridas por elas dentro dessas mesmas instituições. Como explicam os autores:

³⁶ Segundo Peter Messent (2010), a forma pode ser rastreada ao século XIX, mas é principalmente após a 2.ª Guerra Mundial que ganha força e, particularmente, no século XXI e final do século XX, que prolifera massivamente no mercado.

Bringing women into police departments almost invariably made the institution show its true, thoroughly masculinist colors and thereby undermined its supposed neutrality. If one does not see the female police procedural as a form of betrayal – with women defecting from their group and identifying with the masculinist State – then the genre quietly empowers its protagonists in their efforts to hold their own in a sometimes inimical and often condescending environment. (Bertens & D’haen, 2001: 14)

Nesta visão, o que se pode verificar, portanto, é uma certa proximidade entre as *police novels* feministas e as estratégias empregadas por feministas liberais da tradição das *private eyes*. Pelo menos no que diz respeito à constituição de um modelo empoderado de agência feminina e na denúncia de desigualdades e discriminações de gênero disseminadas pela sociedade. No entanto, se o que ocorre em muitas obras em que a/o protagonista é agente policial é que ela/ele acaba por funcionar como detetive solitária/o por não concordar com as políticas e atitudes da instituição e de colegas e preferir um mínimo de independência, por outro lado, esses indivíduos são limitados por hierarquias e regras institucionais das quais nem sempre conseguem fugir. Em todo o caso, a pertença a uma instituição oficial e a uma equipe de trabalho não mina necessariamente a agência individual, a excepcionalidade e o afastamento da/o protagonista frente ao restante da instituição e da sociedade.³⁷ Por outro lado, como mostram Munt (1994), Bertens & D’haen (2001) e Messent (2010), em muitos casos a equipe é essencial ao trabalho (e por vezes às experiências pessoais) da/o protagonista e a narrativa sublinha a investigação colaborativa. Contudo, ao desenvolver esse percurso em conjunto, no caso dos romances do *police procedural*, geralmente ressalta-se a eficácia da polícia e da Lei em restaurar a ordem social. Pode ser vista, nesse ponto, como ainda mais conservadora que a proposta liberal do *private-eye*, ainda que desestabilize a base individualista do gênero policial. Em contrapartida, ao mostrar as dificuldades enfrentadas por mulheres – e duplamente por mulheres lésbicas e/ou negras e/ou provindas de classes baixas – dentro de instituições, em especial a policial, bem como ao revelar os indivíduos por trás da impessoalidade da Lei, juntamente a seus vieses, preconceitos e atitudes muitas vezes violentas, a narrativa policial pode servir para questionar, como afirmaram Bertens e D’haen, a neutralidade das instituições oficiais de imposição da ordem e até a própria Justiça.

Se, segundo Munt, a detetive lésbica Kate Delafield, apesar de agente da polícia, precisa muitas vezes agir como agente individual devido ao comportamento inadequado de seus colegas de profissão, também seus vilões são geralmente indivíduos que agem como apartados de coletividades e da sociedade. De acordo a autora de *Murder by the Book?* (1994), as possibilidades subversivas dos livros de Delafield são frequentemente minadas pela

³⁷ A médica legista Kay Scarpetta, por exemplo, apresenta-se nas narrativas de Patricia Cornwell progressivamente como uma detetive com alto senso de auto-importância e incorporadora de fantasias de onipotência e isolamento, segundo Bertens & D’haen (2001).

demonização do assassino, quando, em uma inversão binária, o criminoso assume o lugar abjeto do pervertido (LGBT) (Munt, 1994: 136). Ao apresentar o crime como ato contra a natureza e o criminoso como inumano, este se torna “commonsensically Other”, exonerando a sociedade (*ibid.*). Bertens e D’haen apresentam crítica semelhante às narrativas de Cornwell com a protagonista Kay Scarpetta, que é apresentada como super-humana frente aos vilões sub-humanos, em esquemas maniqueístas (Bertens & D’haen, 2001: 172-4). Segundo Gill Plain, tal posicionamento é típico da ficção criminal tradicional e do paradigma clássico do detetive como “upholder of bourgeois individualism, absolving society of its criminal complicity through the creation of a convenient criminal scapegoat” (Plain, 2001: 173).

É possível afirmar que, desde Edgar Allan Poe, há na ficção detetivesca uma ansiedade relativa à interrupção da utopia de uma comunidade aparentemente ordenada (Cawelti, 1977: 83). Tal ordem é restaurada pelo detetive, ao solucionar o mistério do crime que a perturba, punir o culpado e inocentar os outros suspeitos. Convém notar que, ao contrário do policial clássico,³⁸ na tradição do *hard-boiled* não há uma tendência a culpabilizar o ato individual de uma única personagem para libertar o restante da sociedade de qualquer culpa, reafirmando ainda uma harmonia anterior e posterior ao ato excepcional do crime – embora exista o desenrolar da resolução de alguns mistérios e punição dos criminosos. De acordo com Horsley, depois de Hammett e Chandler, tornou-se elemento central no policial a descoberta de que problemas e mistérios que, a princípio, pareciam pessoais e localizados, na verdade eram apenas epifenômenos do crime generalizado, sobre os quais o detetive não possuía poder de resolução, tendo possibilidade de agir somente em suas ramificações locais e limitadas (Horsley, 2009: 269). Tal indicação de uma abrangência maior dos crimes urbanos é intensificada em algumas obras da literatura policial feminista. Sara Paretsky, por exemplo, segundo Horsley, deixa evidente a culpa do sistema de opressão como um todo e dos discursos que escondem a violência desse sistema, assim como Warshawski consegue resolver apenas problemas locais e não em grande escala. Porém, como geralmente também se observa no *hard-boiled* masculino – embora não seja o caso do seu fundador Dashiell Hammett –, na maior parte das obras escritas por mulheres, a investigação das causas sociais e da corrupção generalizada não se aprofunda a ponto de um questionamento das bases da sociedade capitalista ocidental, mas, pelo contrário, assume uma postura reformista ou um ceticismo

³⁸ Em relação às obras da *Golden Age* britânica, Sally Munt lembra que os criminosos são integrantes da classe média. Assim, se o desfecho dessas narrativas, com a descoberta e punição dos culpados implica certezas e reconforto, por outro lado, as inseguranças e desconfianças, localizadas no seio mesmo da sociedade “normal” e ordenada, nunca podem ser realmente resolvidas. Por isso talvez, supõe Munt, o policial leve a um “compulsive reading” (Munt, 1994: 9).

desesperançoso no qual o que importa são as pequenas resoluções locais operadas pelo sujeito individual. A resolução de crimes e opressões em nível apenas local também gera controvérsias entre críticos da literatura policial, muitos dos quais, como sintetiza Gill Plain, apontam a incapacidade do detetive de desafiar estruturas profundas de poder da ideologia dominante, tendo que se contentar com mudanças mínimas. Na visão desses críticos, afirma a autora: “[r]ather than reconceptualising structures of power and knowledge, the detective’s marginality facilitates a romantic detachment from political and economic reality” (Plain, 2001: 88).

Apesar de todas as críticas feitas às detetives liberais, Sally Munt (1994) admite a sua relevância para a criação de uma imagem positiva e empoderada de agência feminina, defensora de sua liberdade individual, bem como de algumas reivindicações feministas, como direitos, oportunidades e salários iguais, acesso ao aborto e prevenção e punição de violência contra as mulheres (Munt, 1994: 47). Horsley (2009), por sua vez, enxerga nessas detetives até mesmo uma transformação do individualismo e agência dos investigadores homens. Segundo a autora, as detetives privadas femininas imitam as estereotípicas qualidades masculinas do gênero, mas também as subvertem, adicionando às personagens características que as distinguem do modelo masculino criticado. A pesquisadora afirma que uma das mais relevantes mudanças é o destaque à comunidade dado por autoras mulheres do gênero. Ainda que a qualidade “masculina” da agência seja central, igualmente o é a qualidade “feminina” da comunidade, a qual é base tanto para o enredo, quanto para a autoconstrução da protagonista (Horsley, 2009: 249).

Margaret Kinsman enxerga já nas autoras da *Golden Age* britânica uma oposição ao isolamento do modelo de Conan Doyle. Ao contrário dos *private eyes* americanos que exacerbaram a solidão do detetive, o qual se tornou progressivamente mais cínico, as autoras britânicas desenvolveram personagens cada vez mais próximos da sociedade, como é possível ver, por exemplo, em Peter Wimsey, de Sayers – que além de se apaixonar por Harriet Vane, tem boa relação com a família – e no casal Tommy e Tuppence de Agatha Christie (Kinsman, 2000: 160).³⁹ Segundo Kinsman, ao longo do século XX, mas principalmente a partir dos anos 80, diferentes formas de relacionamentos foram sendo desenvolvidas na literatura policial, em especial nas narrativas escritas por mulheres. Embora a grande maioria das novas detetives, especialmente herdeiras do *hard-boiled*, mantenha a tradição de não possuir

³⁹ Também um importante desenvolvimento europeu do período, desta vez de autoria masculina, foi o Inspecteur Maigret, do belga Georges Simenon, presente em mais de cem narrativas entre 1931 e 1972. De acordo com Sue Neale, Maigret “was not a loner, but led a team and enjoyed a domestic life with Madame Maigret” (Neale, 2010: 298).

família,⁴⁰ estas detetives têm, por outro lado, uma rede de amigos que não apenas as auxiliam, mas em cujos relacionamentos há carinho e preocupação mútua, como uma “family of choice” (Kinsman, 2000: 162). Trata-se de relacionamentos que não se baseiam em hierarquias, que precisam ser constantemente renegociados e que incluem, frequentemente, indivíduos de diferentes classes sociais, raças, idades e orientação sexual, fatores especialmente particulares nas últimas décadas.⁴¹ Além disso, há uma profusão de investigadoras ativamente engajadas na esfera pública, como advogadas, médicas, jornalistas, ativistas, etc (*ibid.*).

Presente também em obras de autores do sexo masculino e com protagonistas homens, como Maigret e Spenser, a família (biológica ou não) e a comunidade são especialmente relevantes para a construção de personagens femininas com agendas feministas, pois desafiam o arquétipo do herói detetivesco. Nas palavras de Kinsman, “[t]his challenges the deeply embedded genre construct of the singular, abstract and judgemental code of the avenging knight, answerable to no-one and set apart from his society” (Kinsman, 2000: 163). Ao explorar diferentes relacionamentos da detetive, demonstram-se outras possibilidades para além do protagonista solitário ou em uma relação romântica, as formas mais tradicionais da literatura policial. Como afirma Kinsman, as amizades femininas de muitas obras, em constante renegociação, funcionam não para manter a distância entre detetive e mundo, como no caso dos *sidekicks* masculinos, mas justamente para conectá-la melhor ao mundo e ao contexto urbano contemporâneo. Desafiam, portanto, a autoridade tradicionalmente conferida a um indivíduo homem e apresentam possibilidades de agência coletiva feminina.

Associada à valorização da comunidade e laços afetivos, as feministas liberais do policial também valorizaram certos conhecimentos e posturas vistos por críticos como ligados àquilo que a sociedade ocidental historicamente caracterizou de “feminino”, como a habilidade interpessoal, o cuidado e a intuição – competências que, como vimos no início deste capítulo, foram centrais também para outras detetives mulheres já no final do século XIX e primeiras décadas do século XX.⁴² A partir do reconhecimento desses princípios e de

⁴⁰ Sobre esse ponto, é relevante notar como a condição de orfandade é frequentemente apresentada como decisiva para a identidade de personagens femininas como, por exemplo, Cordelia Gray e V. I. Warshawski, assim como a lembrança dos seus pais falecidos está muito presente em suas narrativas; pelo contrário, no caso de detetives homens, em especial do *hard-boiled*, não costumamos receber qualquer informação sobre essa questão (Horsley, 2009; Munt, 1994).

⁴¹ Em relação a essa diversidade, concordamos com Munt (1994) que tal pluralismo não é sempre emancipatório. Voltaremos a essa questão no final do capítulo.

⁴² Segundo Horsley (2009), até mesmo alguns detetives clássicos apresentam tais valores femininos. O conhecimento e a capacidade de lidar com pessoas com empatia são capacidades demonstradas, por exemplo, por Father Brown, de G.K.Chesterton, e, mais tarde, predominarão em detetives que apresentam características

laços comunitários, oferece-se, segundo Margaret Kinsman, espaços de revisão de pressuposições sobre mulheres e pode-se também explorar um valor tradicionalmente associado ao feminino: a cooperação – que podemos opor à competição masculina. Tal valor é especialmente destacado pelas feministas que defendem a ética do cuidado,⁴³ dentro de uma lógica que se adequa ao que Francine Descarries (2000) denomina Feminismo da *Fémelleité*. Dentro desta corrente do feminismo, que também não é homogênea, Descarries localiza as pensadoras da Diferença⁴⁴ – também por vezes denominadas feministas culturais –, que defendem a valorização de características femininas e, segundo Conceição Nogueira, “a exploração do potencial subversivo dos valores femininos, em lugar de endossar um discurso que os invalida” (Nogueira, 2012: 24). Interessante notar como, a princípio, o projeto de tal feminismo parece oposto ao das feministas que se apossam do modelo detetivesco, personagem tradicionalmente baseada exatamente naquilo que as feministas da diferença buscam expor e criticar: uma “visão androcentrista da razão, da subjetividade, da justiça e da liberdade” (Descarries, 2000: 24). Por outro lado, é relevante questionar se essas obras policiais feministas – ou, ao menos, algumas delas – não desestabilizam, afinal, tais valores masculinos, ao posicionar uma mulher no lugar do detetive homem e valorizar suas experiências e valores culturalmente femininos, apresentando possibilidades até mesmo de uma diferente epistemologia moral. Segundo argumenta Kinsman, a partir de Maureen Reddy, grande parte das detetives de obras policiais feministas apresentam relacionamentos, sejam familiares ou não, como negociados em termos de necessidades que precisam ser balanceadas e os colocam como prioridades, à frente de abstrações como Ordem e Justiça (Kinsman, 2000: 164).

De acordo com Andrea Maihofer (1998), que apresenta as diferenças entre a ética “masculina” da justiça e a ética “feminina” do cuidado, partindo do trabalho de Carol Gilligan, o *self* “masculino” desenvolve-se ligado à experiência de separação e individuação, a partir de preceitos do indivíduo como independente de outros (Maihofer 1998: 384). Segundo Diana Meyers, o “individualismo atômico”, que ganhou um enorme espaço na filosofia ocidental, é criticado por diversas feministas, que o acusam tanto de ignorar períodos

tradicionalmente associadas ao feminino, como Hercule Poirot, de Agatha Christie, e Lord Peter Wimsey, de Dorothy Sayers. Podemos afirmar também que Wimsey é muito intuitivo e age em grande parte por emoção em *Strong Poison* (Sayers, 1930). Similarmente, o inspetor Maigret, de Georges Simenon, apresenta-se como paciente, compreensivo, sutil e intuitivo (Neale, 2010).

⁴³ Sobre a ética do cuidado (em inglês, *ethic of care*), ver Gilligan, Carol (1982). *In a different voice*. Cambridge: Harvard University Press.

⁴⁴ Na categoria que denomina Feminismo da *Fémelleité*, ou teorias *fémelleístes*, a autora inclui também o feminismo Ginocêntrico, também chamado de *french feminism*, voltado principalmente para a ruptura do discurso simbólico falocêntrico através da *escrita feminina*, e ao qual estão associados nomes como os de Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous.

de dependência física na vida dos indivíduos – como a infância, a doença e a velhice –, como a grande dependência emocional e psíquica que os acompanha durante toda a sua existência (Meyers, 1998: 373). Para o *self* “masculino” e individualista, portanto, a sociedade é vista como o encontro de diferentes indivíduos, cada um localizado na fronteira do domínio alheio (Maihofer, 1998: 384). Assim, disputas morais são concernentes a conflitos entre demandas e direitos entre esses indivíduos, e devem ser resolvidas através da “*aplicação de princípios abstratos a circunstâncias concretas*”, com apenas “*uma solução moralmente correta*” (*ibid.*). Já o *self* “feminino” desenvolve-se em meio a experiências de solidariedade e identificação: “the individual person exists only within and on the basis of a web of social relationships. She therefore views others not primarily as restrictions, but as conditions of the possibility of her own existence” (*ibid.*). Dessa forma, embates morais consistem de “responsabilidades que se opõem dentro de uma rede complexa de relacionamentos” (*ibid.*), para os quais não há uma única verdade e justiça possíveis, mas soluções que precisam ser avaliadas a partir do contexto específico da situação e dos indivíduos concretos, em benefício dos envolvidos e da coesão social – e não pela aplicação dedutiva de princípios universais e dos critérios abstratos da justiça (Maihofer, 1998; Meyers, 1998). O que diversas feministas propõem, portanto, é o reconhecimento de uma responsabilidade mútua entre os indivíduos e um debate cujo foco abandone uma preocupação legalista e se volte para a moral: a admissão de que o indivíduo deve notar e agir em relação a vulnerabilidades e necessidades tanto próprias quanto dos outros.

Contudo, como a ética masculina da justiça permanece também muito relevante para as detetives ficcionais e suas narrativas, podemos aproximá-las de uma perspectiva que reconhece tanto a impossibilidade de se abandonar a justiça quanto a necessidade de que esta incorpore valores como cuidado e empatia e questione alguns de seus preceitos. Elizabeth Kiss (1998), nessa linha, afirma que simplesmente substituir a ética da justiça pela ética do cuidado parte de uma visão utópica e que não é útil para as opressões e batalhas reais travadas por mulheres em uma sociedade desigual. A solução, apresentada por ela ao longo de seu artigo sobre Justiça e feminismo, seria valorizar o desenvolvimento das capacidades de relação e empatia dos indivíduos e reconhecer a dependência humana e o trabalho central da criação infantil e da educação moral familiar para a ética da justiça. Além disso, seria igualmente relevante promover o diálogo do contexto e das particularidades com a abstração – já que, afinal, toda atividade de teorização envolve abstração –, e admitir a importância pragmática de tentativas de imparcialidade, pois, em muitos casos, as próprias mulheres seriam prejudicadas sem ela.

Com a vida pessoal e o círculo de pessoas próximas à detetive em jogo, tais questões

tornam-se fundamentais. Segundo Bertens e D’haen, foi nas últimas décadas, principalmente a partir de meados dos anos 1990, que a intrusão da vida pessoal dos detetives na narrativa e na investigação se tornou um desenvolvimento central. E se, inicialmente, praticamente só mulheres detetives tiveram seus familiares inclusos na narrativa, tal desenvolvimento tem crescido muito entre os homens detetives. Além disso, em vez de uma referência alternada, em que trabalho e família são apresentados, mas não se entrecruzam, em cada vez mais obras o pessoal e o profissional têm-se mesclado, levando por vezes à construção de um percurso evolutivo do detetive em termos pessoais (Bertens & D’haen, 2001: 59, 60, 62). Veremos, no próximo capítulo, que também na maior parte das narrativas policiais brasileiras de autoria feminina e com protagonistas mulheres, a família, biológica ou de escolha, é bastante relevante para as detetives e o auxílio de familiares, amigo/as e/ou colegas é essencial tanto para as investigações, como para a vida pessoal das personagens, a qual frequentemente ganha o primeiro plano da narrativa. Como debateremos nesse capítulo, a maior parte dessas ficções dialoga mais facilmente com a tradição anglófona denominada por Munt de policial feminista liberal. Embora abandonem a solidão dos heróis *hard-boiled* e a excepcionalidade e o distanciamento de modelos clássicos como Holmes e Poirot, a maioria dessas detetives, como as liberais apresentadas por Munt, mantém sua fidelidade à Lei e ao *status-quo*, embora muitas questionem e desejem reformar o que nele permanece de sexismo. Elas também mantêm em grande parte muito do modelo de agência individualista, na medida em que não questionam conceitos como “sujeito” e “autonomia” e seus trabalhos e preocupações coletivas frequentemente se resumem a círculos restritos.

Para Munt, é a ficção feminista socialista dos anos 1980 que, de fato, introduz a centralidade da ação coletiva na tradição do gênero policial feminista. Apesar de criticar o excesso de moralismo, didatismo e problemas na construção narrativa de grande parte das obras feministas socialistas de ficção criminal,⁴⁵ Munt afirma a relevância dessas narrativas para a revalorização da ação e soluções coletivas e para o destaque das raízes sociais e econômicas da violência. De acordo com a autora, essas narrativas enfocam outras formas de desigualdade e opressão, dando a ver como mulheres de classes sociais distintas se encontram em situações diferentes de dominação, demonstrando que o feminismo não pode negligenciar a relação entre gênero e classe. Como as feministas radicais, as socialistas são defensoras de uma irmandade de mulheres, localizando, por outro lado, grande parte da opressão no seio da

⁴⁵Segundo a ensaísta, é apenas a partir dos anos 1990 que as feministas passam a aliar questões socialistas a narrativas menos sérias e didáticas e mais auto-conscientes literariamente, combinando crítica social e metaficção (cf. Munt, 1994). Mais adiante, falaremos de obras policiais mais voltadas à autoconsciência, metaficção e paródia.

família biológica, valorizando mães e irmãs políticas, em detrimento das relações biológicas.⁴⁶ Muitas trazem também o local do crime para dentro da esfera doméstica, na qual a família se torna espaço de introdução às estruturas de opressão patriarcal capitalista (Munt, 1994: 60-65).

Ainda que derivado do *hard-boiled* masculino, arriscamos afirmar que o afastamento das detetives liberais de suas famílias biológicas é uma característica interessante para os feminismos radical e socialista, em suas tentativas de romper com instituições patriarcais, como o casamento e a família. Carolyn Heilbrun – nome verdadeiro da autora Amanda Cross – ressalta o “literary power of the motherless heroine, for whom other destinies are possible because the mother, whose mission is to ‘prepare the daughter to take her place in the patriarchal succession, is absent’” (*apud* Kinsman, 2000: 163). Apresentando, assim, uma desestabilização dos laços familiares e, por conseguinte, da instituição da família, e, ao mesmo tempo, construindo relacionamentos com outras mulheres, com ideias e ideais semelhantes, as personagens liberais acabam por se aproximar de suas irmãs radicais e socialistas nesse ponto, embora, por outro lado, como já argumentamos, não abandonem por completo o individualismo. Como na literatura brasileira escrita por mulheres e com protagonistas do sexo feminino não encontramos nenhuma obra que se enquadre nessa categoria de Munt – embora algumas obras apresentem certas preocupações que dialogam com as correntes feministas radical e socialista –, não nos deteremos muito neste tópico.

Novas transformações: o policial e os feminismos negro, lésbico e pós-moderno

À disputa de classes e violências do capitalismo, introduzidas pelas feministas socialistas na ficção policial, as feministas negras adicionam um novo fator complexificador da opressão feminina: a raça. Se, como afirma Sally Munt, o negro e o oriental são aqueles invisíveis classificados como ilógicos frente ao sujeito racional branco, pode-se dizer que a

⁴⁶ Na separação entre correntes feministas apresentada por Descarries (2000), as vertentes radical e socialista são aproximadas pela autora, já que dividem diversas perspectivas semelhantes e uma oposição em comum ao individualismo do feminismo igualitário, no qual predomina muito mais uma proposta de reforma do que verdadeira ruptura. Opostas, no entanto, à defesa das feministas socialistas da prioridade de instauração do socialismo como projeto de luta contra a opressão de gênero, as feministas radicais localizam a raiz da opressão feminina nas relações de gênero e não no conflito de classes, defendendo principalmente, portanto, o fim das instituições patriarcais. Por outro lado, assim como a vertente socialista, as feministas radicais defendem a importância de uma luta social a partir da conscientização de classe, a “*classe das mulheres*”, explorada pelo sistema socioeconômico e político do patriarcado e “pela *classe dos homens*, para produção e reprodução” (Descarries, 2000: 18). As radicais contribuem com críticas que serão fundamentais para as feministas socialistas e para o feminismo em geral, ao centrarem sua atenção nas “micro-políticas do poder” e nas opressões constituídas no seio da família, defendendo que “*o pessoal é político*” (Nogueira, 2012: 45-6).

mulher negra é duplamente invisível (Munt, 1994: 84).⁴⁷ Podemos afirmar inclusive que, como duplamente irracional, objetificada e invisível, é o oposto do arquétipo do herói e do modelo detetivesco. O gênero predominantemente branco, anglo-saxão e protestante que, segundo Munt, tradicionalmente se construiu em conluio com estereótipos e definições dominantes do Outro parece, portanto, muito distante de autoras e protagonistas negras (*idem*: 103). Talvez em parte justamente por causa dessas dificuldades, juntamente à posição marginal dos negros e negras frente às instituições da lei, é difícil encontrar escritoras negras de ficção criminal. Apesar de já em 1901 a romancista afro-americana Pauline Hopkins ter escrito uma narrativa policial em que uma empregada doméstica negra auxilia um detetive negro em uma investigação (Bailey, 2010: 273), é apenas a partir dos anos 1990, afirmam Bertens e D’haen, que as mulheres negras passam a ter um verdadeiro impacto no gênero literário, em parte possivelmente porque, até poucos anos atrás, a presença de mulheres negras tanto na polícia, quanto na profissão de detetive particular, era muito rara (Bertens & D’haen, 2001: 190). Munt (1994) encontra apenas cinco escritoras afro-americanas, todas nos Estados Unidos; a essas, Bertens e D’haen (2001) adicionam mais duas afro-americanas, cujas investigadoras também são negras; Frankie Bailey (2010), em texto mais recente, cita ainda mais sete, publicadas até 2007.⁴⁸ Uma rápida pesquisa por novas obras, tanto de autoras negras, quanto latino-americanas, no mercado norte-americano da última década, revela que esse número vem se expandindo crescentemente.⁴⁹

Se o discurso orientalista, segundo Munt, localiza o Outro racial como, ao mesmo tempo, exótico e criminoso, podemos afirmar que, para a fórmula policial e suas expectativas, pode ser difícil colocar um negro ameaçador, visto como não-racional e não-literato, no lugar do detetive, o homem racional cartesiano (Munt, 1994: 84-5). Segundo Judith Butler, na obra *Gender Trouble: Feminism And the Subversion of Identity* (1990), na tradição filosófica que

⁴⁷ Convirá notar que Munt escreve na esteira do trabalho realizado pelos Black Feminisms e, em particular, por autoras como bell hooks. Veja-se, por exemplo, o livro de hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984).

⁴⁸ Entre todas as autoras, é relevante destacar algumas: Rosa Guy, pioneira, com um investigador homem como protagonista, o qual foi criado no final dos anos 1970; Dolores Komo, que em *Clio Browne: Private Investigator* (1988), apresenta a detetive particular Clio Browne, uma mulher de meia-idade, negra e gorda; e, por fim, Barbara Neely, que cria em 1992 sua investigadora amadora Blanche White, empregada doméstica que surge pela primeira vez em *Blanche on the Lam* (1992).

⁴⁹ Ainda que limitada ao seu *corpus* – obras de língua inglesa lançadas até meados dos anos 1990 –, Sally Munt faz considerações relevantes sobre a utilização de personagens não-brancas em narrativas policiais de autoras brancas. Segundo ela, é muitas vezes de forma simplista que essas personagens aparecem: inverte-se a associação do Outro com estereótipos monolíticos negativos, substituindo-os por uma imagem positiva, muitas vezes também monolítica e estereotipada. Ou, em outros casos, apagam-se as diferenças e o Outro é objetificado, exotificado e sua ameaça neutralizada. Munt afirma que só porque os autores são brancos não estão necessariamente fadados a construir narrativas racistas, assim como obras de autores negros não são inerentemente emancipatórias; contudo, a autora defende que o local de fala do autor e a sua herança cultural ainda são relevantes para a compreensão de uma obra (Munt, 1994: 105).

se inicia em Platão e é reforçada por Descartes e seus herdeiros, a distinção ontológica entre alma e corpo sustentou “relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas”, nos quais se documentaram associações culturais entre alma (que pode também ser lida como mente) e masculinidade, enquanto o corpo se relacionou à feminilidade (Butler, 1990: 32). A esse binômio hierárquico estão associados vários outros, como racionalidade/irracionalidade, sujeito/objeto, cultura/natureza e público/privado. Como nota Moira Gatens (1998), ao primeiro termo de cada binômio cabe não apenas apreender o segundo, mas dominá-lo. De modo que, para a filosofia cartesiana, o ser humano, “centro moral e intelectual” do universo, poderia disciplinar/dominar o corpo através de métodos racionais e dissociar dele o seu eu essencial – a mente –, para assim alcançar a verdade e o conhecimento (Gatens, 1998: 22). Ou seja, a capacidade de raciocinar torna-se um exercício baseado em técnicas que permitem uma transcendência do corpo – da “corporeidade feminilizada” (*idem*: 23). Segundo Gatens ainda, o legado cartesiano acabou por servir para justificar a divisão sexual do trabalho e do conhecimento: “[a]bstract reason and the attainment of objective knowledge become the province of the ‘man of reason’ whereas practical reason, necessary for the satisfaction of the needs of everyday embodied life, becomes the province of women” (*ibid.*).

Construído precisamente como o “Cartesian rational Man” (Munt, 1994: 85), é possível afirmar que o detetive muito se baseou – e ainda se baseia – nesses binômios hierárquicos. Contudo, enquanto o detetive clássico, Holmes em especial, incorpora mais completamente a posição “masculina” da dicotomia, o detetive do *hard-boiled* complica tal distinção – embora possamos afirmar que a resolução do romance normalmente restaure, ao menos em parte, a posição racional e de agência do *private eye*, representada especialmente no binômio detetive/criminoso. Se Holmes pode ser visto, segundo Munt, como uma representação do super-homem de Nietzsche e o incorporamento dos valores da masculinidade da classe alta vitoriana, com sua racionalidade fria (Munt, 1994: 2), os heróis do *hard-boiled*, ainda que também valorizem a razão, são mais movidos e afetados pelo seu senso moral, por reações instintivas⁵⁰ e pelas experiências e aprendizados através do sofrimento físico. Desestabilizam, portanto, a hierarquia dos binômios mente/corpo e racionalidade/irracionalidade (ou racionalidade/desejo-emoção), assim como também sujeito/objeto e ativo/passivo, já que também sofrem violência. Como afirma Gill Plain, a respeito das obras de Chandler, é justamente esse sofrimento do corpo que permite uma

⁵⁰ Gill Plain nota que a “gut-reaction” é “um conhecimento instintivo corporal que representa a supremacia do corpo sobre a mente” (Plain, 2001: 26).

“clareza de visão” ao detetive (Plain, 2001: 13).⁵¹

Se, como afirma Munt, o herói do *hard-boiled* possui um “evaluative gaze” (Munt, 1994: 1) – o qual guia o leitor e suscita sua concordância com a verdade do detetive através de sua identificação com o narrador – é possível afirmar, por outro lado, que essa perspectiva pessoal e em primeira pessoa torna a investigação menos propensa à neutralidade, objetividade e distanciamento do que no detetive clássico. Segundo Gill Plain, o incorporamento do detetive compromete qualquer pureza intelectual, pois ele não é um super-homem “above the body” (Plain, 2001: 13). A ficção *hard-boiled*, ao dar destaque à corporeidade do detetive – sua movimentação, sua ação, sua brutalidade, seus desejos e sentimentos –, acaba por dar destaque também à influência do corpo no sujeito do conhecimento (*ibid.*). Ao contrário dessa característica do *hard-boiled*, a racionalidade e a lógica predominam na vertente clássica feminina (ainda que nela sejam modificadas); as associações homem/mente e mulher/corpo, portanto, encontram-se invertidas (Plain, 2001: 26).

É relevante destacar a importância das modificações referidas operadas por autoras clássicas, já que, como abordado anteriormente, também oferecem mudanças à forma de ação do detetive e da sua relação com os outros. Ainda que focados no *whodunnit*, no quebra-cabeças solucionável mais através da razão do que da ação, algumas autoras construíram detetives que também dependem da intuição e de relações interpessoais para a resolução de seus casos. Ao inserir o romance (tradicionalmente feminino) nos mistérios de Wimsey, Sayers também interfere na investigação puramente racional com sentimentos e desejo, quebrando com a neutralidade inquestionável do gênero e desmistificando o detetive clássico como metáfora para a ordem. Ademais, em *Strong Poison*, de acordo com Gayle F. Wald, “the love story remains dangerous because unsolvable” (*apud* Munt, 1994: 10). É interessante notar que Sayers viola suas próprias regras, as quais defendiam a não intrusão do amor nas histórias de mistério – e que foram publicadas apenas um ano antes de *Strong Poison* (ver Sayers, 1931). Porém, é nos romances *hard-boiled* que encontramos corpos em que o desejo apela com mais força e no qual mente e corpo, assim como razão e intuição-desejo dividem mais democraticamente um espaço. Como afirma Plain, o *hard-boiled* apresenta uma série de “uncontainable and excessive bodies” (Plain, 2001: 27).

⁵¹ Se Gatens ressalta que a razão cartesiana, atingida quando o sujeito transcende seu corpo, passa por uma “technical skill requiring training in method” e, portanto, “the attainment of a privileged few” (Gatens, 1998: 23), arriscamos supor que o abandono da razão pura pelo detetive *hard-boiled* em parte se relaciona também à transição do homem privilegiado de alta classe, detetive amador, para o homem comum e investigador profissional: “um homem relativamente pobre, (...) um homem vulgar, ou não poderia andar entre a gente vulgar” (Chandler, 1944: 74). Um homem que também já não possui, nem necessita de um *sidekick* medíocre para o conectar ao mundo e realizar tarefas mundanas.

As detetives negras levam mais além as desestabilizações operadas pelos protagonistas das narrativas *hard-boiled*. Segundo Munt, as mulheres negras, para além da irracionalidade, foram estereotipadas também como altamente sexualizadas, donas de uma sexualidade mais intensa e primitiva do que as brancas. Localizadas pelo discurso masculino e eurocêntrico, portanto, de forma mais monolítica do que as brancas no polo inferior dos binômios hierárquicos cartesianos, as detetives negras parecem oferecer mais desafios e também mais possibilidades de quebras de expectativas ao tomarem o protagonismo da ficção policial (Munt, 1994: 87). É relevante ressaltar ainda que, embora as autoras negras e suas protagonistas tenham conquistado um espaço de destaque na literatura policial anglófona que desafia o histórico etnocentrismo do gênero, autoras e personagens femininas de outras raças e culturas também existem no mercado e têm sido lembradas pela crítica, ainda que com menos destaque.⁵²

Segundo Munt, algumas ficções policiais lésbicas, mesmo de autoria branca, souberam aliar a Outridade da sexualidade marginal à da raça, construindo um senso de “mutual estrangement” e uma empatia “built on a shared otherness and a grasp of alternate realities” (Munt, 1994: 96, 100).⁵³ Ainda que, como afirma Munt, muitas autoras de personagens lésbicas se baseiem em aspectos típicos do *mainstream* do gênero – como maniqueísmo, subjetividade unificada, resoluções fechadas e restauração da ordem, ou seja, o que ela denomina “formas masculinas” –, são várias as obras de detecção lésbica que oferecem desafios ao paradigma masculino do policial, além de, obviamente, desafiarem sua heteronormatividade (Munt, 1994: 120). Isoladas, a princípio, por causa de sua sexualidade marginal, muitas dessas detetives começam como uma heroína *à la hard-boiled*, repositório de verdade e *outsider* neutro; contudo, a investigação do crime frequentemente leva à investigação da própria identidade e à descoberta ou confissão da sua orientação sexual. Tal desenvolvimento costuma levar a heroína isolada à proximidade com outras lésbicas, em relacionamentos amorosos ou, principalmente, em uma rede de sororidade (*idem*: 124-5).

Enquanto algumas autoras de narrativas policiais lésbicas colocam a descoberta de uma identidade sexual como o centro da narrativa, em que a revelação da verdade do crime caminha ao lado da revelação da verdade identitária da protagonista – o que pode ser

⁵² Alguns nomes que podem ser citados são os da da escritora Lucha Corpi e sua detetive Gloria Damasco, ambas chicanas, e o da autora chinesa-americana Lisa See, com sua investigadora chinesa Liu Hulan.

⁵³ A primeira investigadora lésbica, inclusive, é uma mulher latina, introduzida em 1977, na obra *Angel Dance*, pela autora M. F. Beal. Segundo Gavin (2010), detetives lésbicas têm sido um fenômeno crescente desde então. Beal é seguida pela canadense Eve Zarembo, em 1978, pela americana Katherine V. Forrest, em 1984, com sua agente policial Kate Delafield, e, no mesmo ano, por Barbara Wilson, com a detetive amadora Pam Nilsen. Nas últimas décadas, muitos outros nomes se juntaram a estes no mercado anglófono.

problemático⁵⁴ –, outras escritoras, como Barbara Wilson, apresentam a identidade como inconstante e contraditória, em permanente reconstrução. Com sua detetive lésbica Pam Nilsen, a autora, segundo Munt, desafia constantemente convenções sociais e textuais e alterna frequentemente as posições esperadas de detetive, criminoso e vítima. Wilson expõe em sua obra a importância de “seeing the self in relation to others, us in them, and them in us” (Munt, 1994: 131). Se o policial *hard-boiled* introduziu a desestabilização da agência do detetive e a diminuição da distância entre sua posição e a das vítimas,⁵⁵ é preciso ressaltar, como faz Horsley (2009), que as detetives mulheres, justamente por serem mulheres, são mais suscetíveis de serem representadas como vítimas e em comparação com outras vítimas (Horsley, 2009: 268). A autora também nota que nas próprias descrições das cenas, a vitimização parece ser levada mais a sério pelas escritoras. Barbara Wilson, segundo Kathleen Klein (1995), leva isso ao limite quando sua detetive sofre um estupro. Violência sofrida quase que exclusivamente por mulheres⁵⁶ e na qual a condição feminina de opressão e objetificação na sociedade patriarcal é levada ao extremo, no caso da detetive Nilsen é ainda acompanhada de insultos lesbofóbicos, em uma tentativa de reinserção da mulher na posição inferior dos binômios hierárquicos referidos anteriormente, e no papel sexual e reprodutivo que lhe cabe na sociedade patriarcal. Pela análise de Klein, fica claro que, destituída de sua agência, como objeto (frente ao violador e aos policiais que chegam depois) e como corpo violado, Pam Nilsen não pode facilmente retomar uma posição de sujeito agente, uno e racional, e ainda menos se livrar da consciência de suas limitações e corporalidade. As consequências emocionais e psicológicas da violência, diferente do que acontece com as agressões sofridas por outras detetives, ficam explícitas no processo pós-traumático no fim da narrativa.

⁵⁴ Munt (1994) alerta que a premissa de que há um “self” a ser descoberto é essencialista e que o essencialismo pode ser mais facilmente utilizado contra as lésbicas do que a seu favor.

⁵⁵ Enquanto o detetive clássico está mais apartado da desordem, o do policial *hard-boiled* se encontra no meio dela e pode inclusive ser atingido por ela – assim como seus conhecidos. Ele não é apenas alguém que pode sofrer no próprio corpo a violência, como também é representado como alguém que se sente mais afetado pelo sofrimento alheio; o choque e a náusea do encontro com o cadáver, por exemplo, fazem parte de sua experiência, segundo David Trotter (2000: 25-6). Por outro lado, o seu próprio sofrimento acaba por se transformar em lucidez e o sofrimento alheio em investigação a ser resolvida. Tanto nas narrativas detetivescas clássicas quanto nas *hard-boiled*, há, de acordo com David Trotter, uma “sublimação que converte o corpo morto em um conjunto de pistas” (*idem*: 27). Seria possível afirmar, assim, que o abjeto é, por fim, contido e que a inteligibilidade é recuperada através da junção das pistas operada pelo agente individual, o qual permite que o crime seja punido e a ordem, ao menos parcialmente, restabelecida? Ao resolver o mistério do crime, poderíamos afirmar que o detetive se reafirma como sujeito agente? Em parte, restabelecem-se, de fato, os binômios essenciais para o gênero detetivesco, dentre os quais não mais domina o par criminoso/vítima, mas detetive/criminoso. De resto, é possível concordar com as autoras e autores que afirmam a crescente complexificação do perfil do detetive e de seu desfecho.

⁵⁶ Como afirma Klein, o próprio uso em inglês do termo “male rape” – no lugar de apenas “rape” – quando a vítima se trata de um homem, indica o quão anômalo é este crime quando não cometido contra mulheres (Klein, 1995: cap. 12, local 3781-3782, para. 21).

Na literatura policial brasileira encontramos apenas uma detetive negra, que embora seja central para a investigação do crime da narrativa, é uma personagem com pouco investimento diegético, especialmente em comparação com outras personagens. Não há nenhuma detetive lésbica e a heteronormatividade não é posta em causa. Consideramos relevante, contudo, apresentar esses desenvolvimentos na literatura anglófona, pois são extremamente relevantes para as questões, os diálogos e as possibilidades que queremos levantar ao tratar da ficção brasileira, para melhor podermos ajuizar seus pontos cegos ou “blind spots”, como se diria em inglês, tendo sempre em linha de conta a diferença de contextos e situações.

Resta-nos, por fim, tratar da literatura policial pós-moderna, assim como do feminismo pós-moderno. Se, como afirma Michèle Barrett, em “Words and things: materialism and method in contemporary feminist analysis” (1999), o pós-modernismo apresenta-se como um discurso crítico que questiona o universalismo teórico e o racionalismo do pensamento iluminista, bem como o sujeito cartesiano, é conjecturável que sua aproximação da narrativa policial só possa ser feita a partir da subversão das convenções clássicas do gênero. Ainda assim, a narrativa policial pós-moderna, por vezes denominada ““metaphysical”” ou ““anti’ detective story””, precisa fazer uso das convenções da narrativa detetivesca clássica para subverter e parodiar este gênero (Merivale, 2010: 308).

Além de uma ameaça ao corpo e à propriedade, já citados, o criminoso da narrativa policial oferece também uma disrupção na inteligibilidade, que será solucionada pelo detetive, o qual tem a responsabilidade de transformar a indeterminação inicial em um “determinate meaning” (Horsley, 2010: 24). De acordo com Sarah Dunant (2000), o gênero policial foi importante para oferecer novos confortos, em especial em relação à morte, à medida que explicações religiosas foram deixando de ser resposta satisfatória para muitas pessoas (Dunant, 2000: 14). A ficção criminal em geral e, particularmente, a detetivesca são, portanto, segundo Gill Plain, “about confronting and taming the monstrous” (Plain, 2001: 3). Segundo a autora, este confronto consiste na construção de uma experiência em que “the inexplicable, the unspeakable and the excessive are fed into the sausage-machine of genre, worked upon (...) and spat out in conclusion as nuggets of certainty, closure and explicability” (*ibid.*).

Segundo afirma Martin Swales, na introdução da antologia *The Art of Detective Fiction* (2000), o gênero policial está permeado por uma dialética do descontrole – do caos dionisíaco – contido dentro dos parâmetros da convenção, da razão explicativa, do controle – da ordem apolínea. Contudo, a contenção, segundo ele, “may offer only limited exorcism of the anarchy” (Swales, 2000: xii). É um gênero ao mesmo tempo, portanto, subversivo e

conservador. Algo semelhante argumenta Gill Plain a partir do conceito de abjeto de Julia Kristeva: aquilo que perturba a identidade, pois é “neither self nor other” (Plain, 2001: 10). O policial, segundo afirma a estudiosa do gênero, simultaneamente expõe e disfarça o abjeto; no entanto, ele costuma ser, por fim, contido (*ibid.*). Se o policial é, portanto, ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco, podemos afirmar que, ainda que baseado na racionalidade e no método, o detetive também possui uma parte dionisíaca. Segundo Lee Horsley, percebe-se que um lado sombrio ameaça a identidade de vários detetives mais tradicionais, pois, para restaurar a ordem, eles precisam “entrar na mente perturbada do criminoso” (Horsley, 2009: 28). Holmes pode ser visto, de acordo com a autora, como uma figura pela qual se explora “a variety of subversive identities – the different facets of contemporary anxiety and the variety of selves that can be contained within the modern individual” (*idem*: 31). Uma figura que também produz seus duplos, dentre os quais o mais famoso é o duplo sombrio de Holmes, o *criminal mastermind* Professor Moriarty. Tanto no caso de Holmes, como de Dupin, mais especificamente no conto *The Purloined Letter* (1844), fica clara a possibilidade de reversibilidade de papéis entre o detetive e seu duplo criminoso.

Segundo Horsley (2009), ambivalências e contradições no caráter das personagens podem ser vistos como o que Scott McCracken denomina *excesso* do gênero literário, o qual pode vir a gerar transformações subversivas nas estruturas do gênero ou nas personagens (Horsley, 2009: 31). Como vimos, de fato, ao longo do século XX a personagem transformou-se e multiplicou-se, por vezes construindo uma versão mais monolítica do detetive e seguindo convenções formulaicas, por outras pressionando as fronteiras do gênero e desestabilizando o arquétipo detetivesco. Ainda outras – talvez na maior parte delas – incorpora o que afinal parece ser um dos pontos predominantes da personagem e da ficção detetivesca: o paradoxo. Segundo Patricia Merivale, no texto “Postmodern and Metaphysical Detection” (2010), o subgênero pós-moderno abraça os paradoxos presentes ao longo da história da literatura policial e experimenta com a ironia, a paródia e a polifonia, também retirando ou subvertendo as soluções tradicionais que encerram as narrativas do gênero. A troca de lugares e papéis, de detetive com vítima, como já vimos em alguns casos, e detetive com criminoso, é frequente nessas narrativas, bem como a forte presença da metaficcionalidade e autorreferências (Merivale, 2010: 308-9).

Na ficção policial de autoria feminina, Sally Munt afirma que as autoras que se apropriaram da estética pós-moderna, o fizeram principalmente a partir de jogos e experimentações paródicos. Munt dá o exemplo de Sarah Schulman, autora que recorre à paródia como estratégia literária e que, em seus livros, expõe a hipocrisia da prescriptividade

feminista, experimenta com a metalinguagem, com descontinuidades narrativas e identitárias e com a diversidade de mundos discursivos, em coexistência, mas também embate entre si e com as cidades modernas. Schulman apresenta, ainda, protagonistas que não apenas falham em se manter como o tradicional detetive, seguro e detentor da verdade, como também, por vezes, se encontram no papel de vítima.⁵⁷

O feminismo pós-moderno, em consonância com o pós-modernismo filosófico em geral, significou o questionamento de categorizações identitárias e da ideia da identidade como una e coerente, bem como de discursos universalizantes e leis universais (Flax, 1987: 624-5). Centrais foram o questionamento do próprio sujeito da política feminista – ou seja, da categoria “Mulher”, apontada como essencialista, normativa e excludente⁵⁸ –, a desestabilização da oposição sexo/gênero e o desenvolvimento do conceito de *performatividade*. O termo “gênero” tem desempenhado papel central na teoria feminista desde os anos 1960, sendo utilizado principalmente como forma de destacar que os papéis e comportamentos tradicionalmente associados a mulheres e homens se tratam de construções culturais e não de resultados de uma essência biológica (Nicholson, 1998: 289). Assim, ao encarar diferenças entre homens e mulheres sob a categoria de “gênero”, em vez de “sexo”, as feministas esperavam ressaltar seu caráter social. A partir dos anos 1980, contudo, essa oposição entre sexo e gênero começou a encontrar objeções dentro do feminismo, a partir da percepção de que não seria possível traçar uma linha clara entre as duas categorias e de que as próprias construções discursivas sobre o sexo no campo científico precisavam ser questionadas (*idem*: 290). Contribuiu para isso uma desconfiança crescente não apenas em relação à ciência e a sua suposta neutralidade, mas também em relação a qualquer discurso,

⁵⁷ No seu quarto livro, contudo, Schulman aproxima-se mais do realismo e, ainda que não abandonando o pós-modernismo, critica os seus excessos, demonstrando receio quanto à apatia e desengajamento para os quais podem caminhar sua fragmentação e pluralismo. Apesar da consciência da precariedade da identidade e da política, a narrativa parece indicar, segundo Munt, a possibilidade de assunção de identidade e tomada de ações, bem como de responsabilidade por mudanças (Munt, 1994: 188-9). Relevantemente, Gill Plain (2001) – em perspectiva diferente de Munt sobre as obras de Sara Paretsky –, enxerga na trajetória das narrativas da detetive V. I. Warshawski justamente o percurso inverso. Segundo Plain, as narrativas de Paretsky, ao longo das primeiras oito obras da série de Warshawski, abandonam gradualmente seu caráter de conto-de-fadas de empoderamento feminista devido à crescente consciência dos paradoxos do seu projeto, e a detetive mostra-se cada vez mais pessimista, irracional e autodestrutiva (Plain, 2001: 148). Em percursos opostos, Schulman e Paretsky parecem demonstrar a fragilidade – e a necessidade de constante reformulação – do projeto da ficção policial feminista, da posição de agência feminina e da transformação do herói detetivesco em uma heroína.

⁵⁸ Lembremos, por exemplo, as palavras de Judith Butler sobre a inadequação do uso da categoria “Mulher” no singular: “[a] insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é constituído o espectro concreto das *mulheres*” (Butler, 1990: 35). Apesar da relevância política da categoria, seria necessário uma consciência crítica das fraquezas do sistema de representação, bem como a aceitação de divergências. Esta perspectiva aproxima-se, assim, da teoria *queer* que, segundo Paul B. [Beatriz] Preciado, também propõe a não fixidez de termos como “mulher” e “homossexual”, e, em seu lugar, a adoção de identificações estratégicas e localizadas (Preciado, 2011: 15, 16).

inevitavelmente performativo. Como afirma Judith Butler, em *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), “‘admitir’ a inegabilidade do ‘sexo’ ou sua ‘materialidade’ significa sempre admitir alguma versão de ‘sexo’, alguma formação de ‘materialidade’. Não seria o discurso no – e através do – qual essa admissão ocorre (...), ele próprio formativo do exato fenômeno que ele admite? (...) [N]ão existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo. (...) Em termos filosóficos, a afirmação constativa é, sempre, em algum grau, performativa” (Butler, 1993: 164). Segundo a autora, o extradiscursivo, ao ser delimitado como tal, é formatado pelo próprio discurso do qual ele busca se libertar.

Partindo dessa crítica, a autora argumenta que os gêneros feminino e masculino se constroem pelo processo citacional e reiterativo da *performatividade* de gênero, a qual não é precedida pelo sujeito e sua identidade de gênero, mas, antes, o constitui justamente como sujeito. Para Butler, conforme afirma na obra *Gender Trouble* (1990), o gênero “não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois (...) seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 1990: 48). A *performatividade*, por sua vez, não é um “ato” singular, mas uma reiteração de normas, dissimuladas no processo de repetição. Tal repetição, contudo, pode por vezes apresentar um reconhecimento do seu próprio caráter reiterativo e representar deslocamentos, em vez de mera consolidação da norma (*idem*: 59). Nesse sentido, nos próximos capítulos prestaremos atenção às *performances* de gênero dos/as protagonistas e ao modo como são construídas e/ou desestabilizadas.

Ainda a respeito de teorias críticas pós-modernas, é relevante notar que, em oposição à “perspectiva iluminista de que o conhecimento (a verdade) é algo que pode ser atingido de uma forma mais ou menos inocente” (Macedo & Amaral, 2005: 73), o pós-modernismo afirma também que não há conhecimento fora do discurso, nem razão livre de contingências corporais, sociais, históricas e culturais (Flax, 1987: 624-5).⁵⁹ O feminismo pós-moderno, portanto, defende a pluralidade de saberes e propõe, ao invés do conceito de Verdade, o

⁵⁹ A crise do saber científico, cujos sinais, segundo um dos pensadores centrais da pós-modernidade, Jean-François Lyotard (1988), se multiplicam desde o fim do século XIX, desencadeia-se não apenas pela constatação de limites em seus métodos e falhas em vários dos seus pressupostos, mas também “[p]rocede da erosão interna do princípio de legitimação do saber” (Lyotard, 1988: 71). Demonstrou-se que a ciência “joga seu próprio jogo, ela não pode legitimar os outros jogos de linguagem. (...) Mas antes de tudo ela não pode mais se legitimar a si mesma” (*idem*: 73). Para Jane Flax, a teoria feminista, “[c]omo um tipo de filosofia pós-moderna, (...) revela e contribui para a crescente incerteza dentro dos círculos intelectuais ocidentais sobre as bases e métodos apropriados para explicar e/ou interpretar a experiência humana. (...) Os discursos pós-modernos são todos ‘desconstrutivos’ na medida em que buscam distanciar-nos e fazer-nos céticos em relação aos conceitos de verdade, conhecimento, poder, sujeito e linguagem, normalmente tidos como óbvios e utilizados para legitimar a cultura ocidental contemporânea” (Flax, 1987: 624).

conhecimento localizado, a perspectiva parcial e a não divisão entre sujeito e objeto. Como afirma Donna Haraway, no seu influente ensaio “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” (1988), “a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades” (Haraway, 1988: 21). Nesse sentido, a personagem detetivesca pode-se apresentar como um local de conhecimento e de fala promissor para a construção de um olhar localizado e uma objetividade limitada, como propõe Haraway. Ao mesmo tempo, construído historicamente como uma figura excêntrica e marginal, o detetive pode ser facilmente incorporado por personagens que a autora pós-moderna Linda Hutcheon denomina “ex-centrics”: “those relegated to the fringes of the dominant culture – the women, blacks, gays, Native Peoples, and others who have made us aware of the politics of all – not just postmodern – representations” (Hutcheon, 2004: 17). Considerando ainda que Hutcheon enxerga na potência política do pós-modernismo uma crítica ambivalente – que desestabiliza a dominação a partir de certa cumplicidade com essa mesma dominação, que reforça, mesmo enquanto desestabiliza, a ideologia hegemônica, e que desafia o centro a partir das margens, permanecendo, porém, dependente desse centro para existir –, a arte pós-moderna mostra-se, assim, bastante congruente com a utilização feminista da literatura policial.

É buscando uma visão parcial do fenômeno da personagem da detetive mulher, na literatura policial, que passaremos, no próximo capítulo, à abordagem da ficção detetivesca brasileira e, em especial, das autoras e das detetives ficcionais desse universo literário nas últimas três décadas. Propomos uma excursão para além das terras anglófonas, ainda que sem esquecê-las, e levando em consideração os debates concernentes ao encontro entre questões de *gender* e *genre*, explorados neste primeiro capítulo.

2. Para além das terras anglófonas

2.1. Da Suécia ao Brasil

Como vimos no capítulo anterior, o mundo anglófono desempenhou papel decisivo na construção do gênero policial, ainda que a França também tenha sido bastante importante. Todavia, nos últimos anos, outros países têm crescentemente contribuído para a renovação e transformação do policial e têm conquistado espaço internacionalmente. Segundo Sue Neale, em seu artigo “Crime Writing in Other Languages” (2010), no mercado anglófono, obras criminais traduzidas de outras línguas têm encontrado cada vez mais aprovação do público e da crítica, desde o ano 2000, com destaque para as literaturas francesa, nórdica, espanhola e italiana. No Brasil, nomes do policial de diferentes países se encontram também na lista dos mais vendidos e já são mencionados por autoras e autores brasileiros contemporâneos em entrevistas – embora apareçam com menos frequência que os anglófonos.⁶⁰

Se para lá do universo anglo-saxônico, muitos são os nomes de autoras que poderiam ser escolhidos para a nossa reflexão sobre a literatura policial escrita no feminino – como, por exemplo, Fred Vargas, na França, e Anne Holt, na Noruega –, optamos por tomar a literatura policial sueca como um caso incontornável para este estudo, pelo seu número relevante de autoras e personagens do sexo feminino, mas, principalmente, por sua preocupação clara com questões sociais e feministas e a evidenciação da presença da violência de forma disseminada na sociedade, inclusive na célula familiar. A partir do final dos anos 1990, como mostra Kerstin Bergman na obra *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (2014), a ficção criminal sueca caracterizou-se pelo aparecimento de um número crescente quer de escritoras, quer de mulheres detetives. Ademais, muitas autoras, além de apresentarem protagonistas mulheres fortes, incluem em suas narrativas diversas críticas sociais e políticas concernentes a questões de opressão feminina. Entre as muitas escritoras conhecidas, encontram-se Liza Marklund, talvez a de maior destaque, e Helene Tursten, ambas criadoras de heroínas que se impõem num mundo tradicionalmente dominado pelo masculino, adotando uma posição de agência e desafiando tanto figuras de autoridade, como criminosos (Bergman, 2014: 72-4). Contudo, as protagonistas de Marklund e Tursten são predominantemente mulheres bem-sucedidas profissionalmente e com famílias relativamente estáveis, enquanto, a partir do final da primeira década de 2000, evidencia-se uma tendência a criar protagonistas mais

⁶⁰ Por exemplo, Patrícia Melo cita o escritor norueguês Jo Nesbø entre seus autores policiais preferidos (Christofoletti, 2015); Raphael Montes, ao falar da tradição do gênero de outros países, cita Fred Vargas, entre outros franceses (Moraes, 2014).

excêntricas e solitárias, lutando não apenas contra o crime e a sociedade patriarcal, mas também contra episódios de conflito e violência que marcam suas vidas pessoais (*idem*: 83).

É o caso da protagonista das obras da trilogia *Millenium*, do autor Stieg Larsson,⁶¹ livros com os quais a ficção criminal da Suécia alcançou sua primeira irrupção internacional em grande escala.⁶² Ainda que a investigação dos mistérios dos livros da série seja realizada tanto pela *hacker* Lisbeth Salander quanto pelo jornalista Mikael Blomkvist, Salander não se resume a mera auxiliadora do detetive homem e, inclusive, no primeiro livro, *Män som hatar kvinnor* (2005)/*The Girl with the Dragon Tattoo* (2008), é ela quem soluciona todos os mistérios, salva seu parceiro e leva à punição do culpado, no final.⁶³ Representada, principalmente na primeira obra, como um ser um tanto andrógino e aparentemente frágil, pois é pequena e magra, é a partir da anonimidade (e da possibilidade de ocultar seu sexo) oferecida pelo mundo virtual dos *hackers*, bem como de armas socialmente masculinas – como a violência e o porte de armas (neste caso, um *taser* de eletrochoque) –, que Salander se defende de uma sociedade patriarcal que de diversas formas a violentou. Observa-se, nessas narrativas, o destaque de uma detetive *hard-boiled*, rebelde, resistente, cética, ambígua, bissexual, solitária e marcada pela violência, em contraponto a Blomkvist, um detetive cavalheiro relativamente tradicional e com código deontológico mais rigoroso.

No terceiro livro da trilogia, *Luftslottet som sprängdes* (2007) / *The Girl Who Kicked the Hornets' Nest* (2010), ao longo da narrativa, mas textualmente separadas da mesma, são inseridas informações sobre o mito das Amazonas, o qual, como nota Maria de Lurdes Sampaio, no artigo “Millennium Trilogy: Eye for eye and the utopia of order in modern waste lands” (2011), é sem dúvida um mito com o qual dialoga a personagem de Lisbeth Salander, uma guerreira que desafia as autoridades masculinas: “[s]he has no breasts (in the first novel),

⁶¹ É relevante notar que foi concedido ao autor Stieg Larsson, postumamente, um prêmio do *Observatorio contra la Violencia Doméstica y de Género*, órgão do Conselho Geral do Poder Judicial da Espanha, em 2009, em reconhecimento à sua contribuição para o combate à violência de gênero. Interessante de se observar sobre o autor também é que, ao ser questionado sobre suas influências na escrita da trilogia *Millenium*, Larsson afirma que a maior parte dos livros que o inspiraram são de autoria feminina, citando Sara Paretsky, Val McDermid, Elisabeth George e Minette Walters (Winkler, 2010).

⁶² As obras de Larsson foram, inclusive, adaptadas para o cinema, tanto na Suécia como internacionalmente. O filme *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), uma co-produção da Suécia, Estados Unidos e Noruega, baseado no primeiro livro da trilogia, além de envolver importantes nomes do cinema – como o premiado diretor David Fincher –, e um orçamento de 90 milhões de dólares, encontrou bons resultados de público, crítica e prêmios (cf. “The Girl with the Dragon Tattoo (2011)”. *The Internet Movie Database [IMDb]*. Web).

⁶³ Ainda que Salander permaneça autônoma, forte, capaz de lidar com a maior parte de seus problemas e os desafios das investigações que realiza, nos outros livros da série observamos que há um balanceamento do destaque e sucesso de ambos os detetives protagonistas, sendo Blomkvist o herói de Salander em alguns momentos, em oposição ao desfecho do primeiro livro. Ao longo da série também se observa na *hacker* a crescente adoção de características físicas e comportamentais tradicionalmente associadas ao feminino. A personagem também se mostra, progressivamente, menos solitária.

she rides a bike (the closest replica of a horse in an urban setting), and she carries a taser to protect herself (both a ‘sword’ and phallic symbol)” (Sampaio, 2011: 77). Tal força de sua protagonista feminina relaciona-se de perto a críticas que perpassam toda a trilogia concernentes à violência física e estrutural sofrida pelas mulheres e que deve ser atribuída não a determinadas ações de alguns homens maus, mas, como bem lembra Bergman, a um “sistema institucional de desigualdade, (...) um problema estrutural da sociedade moderna” (Bergman, 2014: 133-134).

As obras de Larsson são ainda importantes pelo modo como articulam e imbricam o microcosmos da família com o macrocosmos social. A família biológica, em todas as obras, mas especialmente na primeira, mostra-se como um espaço central para a manifestação da violência, que posteriormente se dissemina na sociedade. Ela é também a causa primordial dos traumas vividos por Salander – vitimizada pelo pai e, depois, pelo Estado – e da sua desconfiança em relação a outras pessoas e, principalmente, a figuras de autoridade e instituições coletivas. Ademais, em *The Girl with the Dragon Tattoo*, somos apresentados a uma outra família, bastante rica, habitante de uma cidade pequena na Suécia e aparentemente isolada do mundo do crime, mas que se revela, ao longo da narrativa, diretamente ligada a ele. Os criminosos, pai e filho, cometem seus atos de violência contra mulheres, primeiramente dentro da própria família e, depois, ao redor do país. O filho, mesmo depois de se tornar um empresário bem-sucedido e casado, permanece sequestrando, violentando e matando mulheres imigrantes e prostitutas: mulheres marginalizadas que se revelam não as subversoras da ordem de uma sociedade sueca patriarcal aparentemente harmônica, mas, pelo contrário, vítimas desta. Como vimos no primeiro capítulo, a família tornou-se crescentemente central em narrativas policiais de autoria feminina anglófona, especialmente desde os anos 1970, em muitos casos revelando essa instituição como célula primeira de violência. Veremos que esse tema também se encontra em algumas obras policiais escritas por autoras brasileiras.

No Brasil, observam-se nas últimas três décadas o aparecimento e crescimento da presença de detetives mulheres na ficção policial nacional, assim como grande aumento de obras de autoria feminina. Por outro lado, ao contrário do que se constata no caso das autoras anglófonas e suecas, as obras brasileiras de autoras mulheres e/ou com protagonistas femininas ainda não fazem parte das listas dos livros mais vendidos no Brasil, ainda que nestas listas já apareçam obras estrangeiras de autoria feminina e com detetives mulheres. Contudo, é preciso reconhecer que algumas brasileiras que enveredaram pelo gênero policial encontraram não apenas reconhecimento de crítica e tiveram suas obras traduzidas para outras línguas, como também têm número relevante de vendas, como é o caso de Patrícia Melo, uma

das autoras que integram o *corpus* dessa dissertação. Antes de tratar de autoras mais recentes, porém, façamos um breve panorama do desenvolvimento da literatura policial no Brasil e algumas reflexões sobre o gênero no país, com destaque para a autoria feminina.

Paulo de Medeiros e Albuquerque é um nome incontornável no estudo teórico e crítico da literatura policial brasileira, tendo publicado, em 1979, sua obra *O Mundo Emocionante do Romance Policial*, um extenso estudo monográfico sobre o gênero no mundo e no Brasil, tornando-se referência bibliográfica central em muitas pesquisas subsequentes. Neto do precursor do gênero no país, o escritor Medeiros e Albuquerque, o pesquisador concede à narrativa *O mistério* o título de primeira ficção policial brasileira. Escrita por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, e publicada a partir de 20 de março de 1920, em capítulos, no jornal *A Folha*, a narrativa foi, no mesmo ano, publicada em livro e alcançou enorme sucesso de público. Sandra Reimão, outro nome central na pesquisa acadêmica sobre a literatura policial no Brasil, afirma em sua obra *Literatura Policial Brasileira* (2005), que a autoria compartilhada foi utilizada em diversas outras publicações do gênero no país, dando à narrativa “um caráter lúdico, um certo aspecto de ‘irresponsabilidade’, de ‘brinquedo’” (Reimão, 2005: 14). O protagonista de *O mistério*, o detetive da polícia Major Mello Bandeira, é, ao mesmo tempo, chamado de o “‘Sherlock da cidade’” (*ibid.*) e uma personagem cômica, que não consegue ser friamente racional, nem excepcional como Holmes. Portanto, como nota Reimão, a narrativa reconhece a tradição da literatura policial europeia, enquanto a parodia, ironizando-a – e se auto-ironizando – não apenas ao chamá-la de “baixa literatura” durante o enredo, mas também ao apresentar um crime impune e tornar cômicos o detetive e a polícia. É também através do cômico, afirma a autora, que a narrativa critica a polícia brasileira e o sistema judiciário nacional (*idem*: 16-17). Apesar de se iniciar com um protagonista desastrado, sentimental e que demonstra carinho com uma moça detida para investigação, a literatura policial brasileira não permanecerá nesse caminho, afirma Reimão. Segundo a autora,

(...) casos assim serão raros na literatura policial brasileira, pois a tipificação do protagonista, verificável no policial enigma clássico, também ocorrerá nesse gênero no Brasil. Os detetives enigma também serão, entre nós, máquinas de raciocinar. E a grande maioria deles só apresentará traços pessoais enquanto agregações, justaposições, que em nada alteram suas atuações enquanto detetives. (*idem*: 19)

Exceções a este arquétipo na “literatura policial enigma brasileira”, segundo a autora, podem, porém, ser encontradas (*idem*: 20). É o caso de Tônico Arzão, protagonista de *Quem matou Pacífico?* (1969), de Maria Alice Barroso, um delegado desdentado, que fala errado e acredita que tem premonições e visões (e que sua falecida mulher o auxilia nos sonhos).

Porém, como afirma Sandra Reimão, é justamente esse seu lado místico e supersticioso que o ajudará a resolver o enigma da narrativa. A obra, que foi adaptada para o cinema, é uma das cinco que compõem o chamado “Ciclo Parada de Deus”, centrado em torno de uma cidade e uma família fictícias. Uma outra obra do ciclo, *O Globo da Morte* (1981) também tem como foco o desvendamento de um misterioso assassinato.⁶⁴

Maria Alice Barroso não foi, porém, a primeira mulher a se aventurar pelo gênero policial no país. Há dois casos anteriores que merecem atenção. A primeira narrativa do gênero a ser, de fato, assinada publicamente por uma mulher, foi também uma novela escrita de forma colaborativa e publicada em capítulos – cada um deles de autoria diferente – no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, a partir de junho de 1949. Denominada *O homem das 3 cicatrizes*, foi escrita pela autora Dinah Silveira de Queiroz e os autores Fernando Sabino, Herberto Salles, Adonias Filho, Josué Monteiro, Marques Rebelo, Ledo Ivo, José Condé, Rosário Fusco e Newton Freitas.⁶⁵ No entanto, há uma obra de autoria feminina ainda anterior a tal publicação. De junho a dezembro de 1944, diversos contos policiais foram publicados na revista *Detetive*, no Brasil, apresentados como traduções do autor estrangeiro King Shelter. Só em 1998, porém, revelou-se que a autoria seria, na verdade, da jornalista, escritora, feminista e militante comunista Patrícia Galvão – mais conhecida como Pagu.⁶⁶ No mesmo ano, uma coletânea com nove dos doze contos foi publicada no Brasil, com o nome de *Safra macabra*, e a autoria de Galvão devidamente reconhecida.

Segundo a dissertação de mestrado de Annie Nielsen, *A face oculta de Pagu: Um caso de pseudotradução no Brasil do século XX* (2007), a autora introduz elementos relevantes em seus contos policiais, como a interação do autor/personagem King Shelter com as outras personagens e o uso mais de habilidades interpessoais e psicológicas do que da lógica pelo seu “detetive-mor”, o parisiense Cassira A. Ducrot (Nielsen, 2007: 72-73). Ainda que seu protagonista seja homem, Pagu apresenta também interessantes e relevantes personagens femininas, como analisa Lúcia Helena Joviano no ensaio dedicado à construção do feminino

⁶⁴ Ver Brito (2015) e Coelho (1984).

⁶⁵ Para uma cronologia da literatura policial ficcional brasileira, com títulos publicados até janeiro de 2005, ver Reimão (2005: 51-62).

⁶⁶ Patrícia Galvão não é a primeira, contudo, a fazer uso dessa estratégia. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), após *O mistério*, apenas Medeiros e Albuquerque seguiu escrevendo obras policiais, tendo publicado mais dois livros de contos, em 1926 e 1932. Durante esse período mais nada teria sido escrito, devido a preconceitos dos intelectuais contra o gênero. Somente na década de 1930, surge um novo autor de ficções policiais, Jerônimo Monteiro, que, como Pagu, se esconde por trás de um pseudônimo estrangeiro (Ronnie Wells). Paulo de Medeiros e Albuquerque supõe que o diminuto sucesso de *Quem matou Pacífico?*, de Maria Alice Barroso, dar-se-ia pelo nome brasileiro da autora, citando o caso do escritor português Andrade Albuquerque, que só conquistou sucesso internacional após adotar o pseudônimo anglófono Dick Haskins. No caso de Barroso, seria possível questionar, contudo, se o nome feminino não teria também interferido na recepção crítica e de público do seu livro.

na *pulp fiction* de Patrícia Galvão. Segundo Joviano, que oferece em seu artigo uma análise de um dos contos publicados na revista *Detective*, nomeadamente “Ali Babá na Inglaterra”, há duas personagens mulheres na narrativa que deslocam “a representação social do feminino e seu processo de interdição” (Joviano, 2012: 9). Zanina é a companheira do detetive Cassira, mulher inteligente que o acompanha no processo investigativo e que, em ação, bebia e fumava com os homens e mudava sua aparência, segundo nota Joviano. É ela, além disso, quem salva a vida de Cassira, quase ao fim da narrativa. Já Aradá, a suposta frágil vítima do sequestro – e possível assassinato – em investigação, revela-se a líder do bando suspeito e conhecida pelo nome masculino Ali Babá, que todos fora do grupo acreditam ser um homem. É uma mulher bela e delicada, mas, ao mesmo tempo, possuidora de voz, alcunha (“atirador”) e capacidades tradicionalmente associadas ao masculino: é ótima atiradora, motorista e líder (*idem*: 11). Revela-se ainda que Aradá assumiu diferentes identidades em sua vida, tanto femininas, quanto a masculina de Ali Babá, travestindo-se de homem.⁶⁷

Em 1955, outra autora mulher se aventura pelo gênero policial: Lúcia Machado de Almeida publica, em capítulos, *O escaravelho do diabo*, na revista semanal *O Cruzeiro*. A narrativa foi republicada posteriormente, condensada, em uma coleção infanto-juvenil e encontrou boa recepção no mercado (Albuquerque, 1979).⁶⁸ Em 1965, dá-se uma nova colaboração entre diversas autoras e autores, nomeadamente, as escritoras Dinah Silveira de Queiroz e Rachel de Queiroz, e os escritores Viriato Corrêa, Lúcio Cardoso, Herberto Salles, Jorge Amado, José Condé, Guimarães Rosa, Antônio Callado e Orígenes Lessa, dando origem a *O mistério dos MMM*. Já nos anos 1970, na revista *Mistério Magazine Ellery Queen*, edição nacional de popular revista norte-americana, publicaram as autoras Nadja Bandeira, Vilma

⁶⁷ Há muitas obras dedicadas a estudar os inúmeros casos de mulheres que se disfarçaram de homens e assumiram, às vezes por longos períodos de tempo, identidades masculinas, na história ocidental. Tais estudos apontam para um número relevante de mulheres desde a Idade Média, mas especialmente a partir do final do século XVI, na Europa, que assumiram tal disfarce por motivos variados, como escapar de situações de risco ou atingir objetivos materiais ou emocionais. Mulheres “transvestidas” também podem ser encontradas em músicas, obras literárias, peças de teatro e óperas (Dekker & Van de Pol, 1989: 2). No conto de Arthur Conan Doyle, “A Scandal in Bohemia”, citado no primeiro capítulo, a personagem Irene Adler revela que se disfarça de homem, o que, como nota Pascale Krumm, é uma forma de ter acesso a mais liberdade, *status* e poder, ainda que temporariamente (Krumm, 1996: 145). Na autoria de obras literárias, o pseudônimo masculino – ou neutro, que acabava por ser lido como masculino – ou a abreviação do primeiro nome, omitindo a identidade feminina da autora, também foram estratégias utilizadas por mulheres para se inserir no campo, alargarem suas possibilidades temáticas e/ou atingirem mais leitores. Sobre esse tema, ver, por exemplo, Gubar & Gilbert (2000). No caso da pseudo-tradução dos contos de Pagu, supõe-se que o uso de um outro nome pela autora, significativamente estrangeiro, tenha a ver com o preconceito contra a literatura policial no Brasil, auxiliando “na disseminação de um gênero pouco associado a autores nacionais na década de 1940” (Nielsen, 2007: 80). Por outro lado, a escolha de um nome masculino provavelmente se relaciona ao maior prestígio, alcance e aceitação que um autor homem proporcionava.

⁶⁸ É possível citar outras autoras de ficção policial infanto-juvenil, como faz Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979: 217). Contudo, nos restringimos neste estudo à literatura dedicada ao público adulto.

Guimarães Rosa, Inês Plese e Clecy G. de Freitas. Na década de 1980, um nome relevante da literatura brasileira, Heloísa Maranhão, publica o romance criminal/policial *Florinda* (1982), o qual, segundo Nelly Novaes Coelho, mantém o desafio à tradição e o experimentalismo de seus livros anteriores, fazendo uso do enigma, da ironia, do humor, do absurdo e da metaficcionalidade (Coelho, 1984: 11).

Se é na década de 1960 que a literatura policial se consolida no Brasil, em grande parte por causa de Rubem Fonseca, é a partir dos anos 1990 que há um verdadeiro *boom* de escritores publicando literatura policial (cf. Pellegrini, 2005; Gonçalves, 2005). É também nesta década que se observa um crescimento exponencial de obras policiais de autoria feminina no país. Se em nossa pesquisa não encontramos protagonistas detetives mulheres até os anos 90, é certamente significativo que, desde então, tenhamos encontrado treze autoras e dois autores cujos livros policiais são protagonizados por investigadoras mulheres. São, no total, dezessete obras policiais cuja protagonista é uma detetive, um número pequeno se comparado ao mercado norte-americano e britânico, mas relevante se o compararmos ao cenário brasileiro há três décadas ou à literatura policial de outro país de língua portuguesa, Portugal, no qual não fomos capazes de encontrar nenhuma ocorrência.

A partir do fim da década de 1980 e ao longo da de 90, duas jornalistas e escritoras detentoras do prêmio Jabuti publicaram relevantes ficções de literatura criminal e policial: a baiana Sonia Coutinho e a carioca Elvira Vigna. Coutinho lança *Atire em Sofia*, em 1989, *O caso Alice*, em 1991 e, em 1998, o policial *Os seios de Pandora*, obra protagonizada por uma mulher detetive e que será objeto de análise mais detalhada nesta dissertação. Vigna, que Alva Teixeira e Carlos Paulo consideram ter buscado “fixar um modelo de (neo)romance negro (...) [com] desconfiáveis protagonistas femininas” (2014: 47), publica a partir de 1997 seus romances criminais: *O assassinato de bebê Martê* (1997), *Às seis em ponto* (1998), *Coisas que os homens não entendem* (2002), *A um passo* (2004), *Deixei ele lá e vim* (2006) e *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012). Nos anos 1990, surge também a autora de ficção criminal e policial Patrícia Melo, igualmente vencedora de um Jabuti. Desde 1994, Melo já publicou *Acqua toffana* (1994), *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa negra* (2003), *Mundo perdido* (2006), *Ladrão de cadáveres* (2010), *Escrevendo no escuro* (2011) e, por fim, o romance policial *Fogo-fátuo* (2014), que apresenta uma perita da polícia de São Paulo como sua protagonista e que será abordado no próximo capítulo. Nativa de Florianópolis, a escritora Kátia Rebello é uma das autoras contemporâneas que mais cedo se aventurou pela escrita do gênero policial e por ele se enveredou, desde o princípio, com investigadoras mulheres. Autora de dez romances, todos eles se encaixam,

alguns mais, outros menos, na categoria de mistério, sendo as obras *Homicídio em dó maior* (1996), *Coincidência* (1999) e *Olhos de vidro* (2001) as que mais se enquadram na narrativa policial como aqui anteriormente definida, embora *A casa da praia* (1991) e *A realidade e a ficção* (2013) também se aproximem bastante do gênero.

É de fato no século XXI que observamos um grande *boom* de mulheres autoras de ficção criminal e policial. Entre as criminais, podemos destacar Ana Paula Maia, autora de cinco obras, publicadas entre 2003 e 2013, cujo realismo marginal faz uso do crime como parte de exposição e crítica da violenta e bruta realidade da sociedade contemporânea (Vicelli, 2015; Teixeira & Pereiro, 2014).⁶⁹ A autora carioca Ana Teresa Jardim estreia em 2001 na literatura policial, depois do livro de contos *A cidade em fuga* (1998), cujo próprio título já indica o protagonismo da cidade – no caso o Rio de Janeiro – na narrativa. O Rio também será cenário da sua obra policial *No fio da noite* (2001), que será objeto de estudo mais aprofundado no próximo capítulo. Passada nos anos 1920, essa narrativa inspirou-se em fatos reais, segundo afirma paratexto da coleção *Primeira Página*, e a protagonista é uma prostituta que assume o papel de detetive amadora para investigar o assassinato de uma amiga e colega de trabalho. Com cinco obras encomendadas a diferentes escritores e publicadas no mesmo ano, Jardim foi a única mulher a escrever para a coleção.

É possível encontrar, a partir dos anos 2000, um número significativo de coleções em que diferentes autores brasileiros são convidados a escrever obras criminais e policiais, alguns desses escritores sem nenhuma experiência anterior nesses gêneros.⁷⁰ As ficções criminais e policiais certamente se destacam entre as inúmeras coleções e obras de encomenda por editoras nos anos 2000, ainda que não tenham sido os únicos gêneros abraçados por elas. Além da coleção *Primeira Página*, da editora Nova Fronteira, aqui já citada, também foi publicada, pela Companhia das Letras, a coleção *Literatura ou Morte*, apenas com nomes masculinos bastante célebres da literatura brasileira e latino-americana,⁷¹ e, pela editora

⁶⁹ No gênero da ficção de crime publicada desde os anos 2000, é interessante destacar ainda as seguintes obras: *Guinada* (2001), de Cecília Vasconcelos; *Autobiografia de um crápula* (2003), de Jeanette Rozsas; *O crime mais cruel* (2006), de Miriam Mambrini; *Jogo de damas* (2010), de Myriam Campello; *Fetichê* (2010) e *Verme* (2014), de Carina Luft; *Chamas da noite* (2014) e *Atrás do crime* (2016), de Cristiane Krumenauer; *Mariposa* (2015) de Patrícia Baikal; *Quando as luzes se apagam* (2015) e *Diário de uma escrava* (2016), de Rô Mierling; e *Na cidade da fúria* (2016), de Fernanda Chazan Briones. No campo do *true crime*, uma mulher se sobressai no Brasil: Ilana Casoy, autora de cinco obras entre 2008 e 2016.

⁷⁰ Podemos arriscar comparar este fenômeno às experiências de autoria coletiva em publicações policiais em capítulos no século XX, em que nomes frequentemente já reconhecidos do meio literário eram convidados a participar de uma literatura vista como “formulaica”, “de entretenimento”, “menor”, emprestando a ela sua aura artística autoral.

⁷¹ A coleção *Literatura ou Morte* apresenta não apenas escritores de peso na autoria das suas obras – Luis Fernando Veríssimo, Rubem Fonseca, Bernardo Carvalho, Ruy Castro, Moacyr Scliar, Alberto Manguel e Leonardo Padura Fuentes –, mas também a exigência de que em cada narrativa fosse revisitado algum autor

Rocco, a coleção *Elas São de Morte*, somente com autoras mulheres. Ao contrário de nomes da literatura aclamada pela crítica e academia, como no caso de *Literatura ou Morte*, a coleção da editora Rocco *Elas São de Morte* é majoritariamente assinada por autoras do “universo jornalístico, teatral e televisivo” e claramente busca um apelo mais comercial (Vasquez, 2004: 69). Em *Saltos altos, punhos cerrados – o estilo do policial em gênero e número* (2004), obra publicada pela mesma editora e assinada por Pedro Karp Vasquez, há uma breve apresentação da história e de curiosidades da literatura policial no mundo e no Brasil, enquanto suas últimas vinte e sete páginas – de noventa e cinco – consistem na exposição de obras policiais publicadas pela Rocco, com destaque para a já referida coleção *Elas são de Morte*. Tanto no título e capa do livro de Vasquez, que ressaltam os saltos altos, e cuja ilustração contrasta as pernas de uma mulher e um revólver, como na ilustração que acompanha a apresentação da coleção *Elas são de Morte* no livro – em que novamente um par de pernas e saltos altos aparecem, acompanhados pela frase “o suspense nunca foi tão sedutor” – fica clara a tentativa de atrair o leitor com a fetichização da mulher e a promessa de um entretenimento que combina crime e erotismo (*idem*: 68).⁷²

Na obra de Vasquez, publicada em 2004, prevê-se o lançamento de vinte títulos na coleção, dos quais seis já estavam no mercado, lançados em 2003 e 2004; todavia, apenas mais três obras foram publicadas em 2004 e 2005 e, desde então, a coleção foi abandonada. Os nove livros lançados pela coleção são: *Uma aula de matar* (2003), da jornalista e escritora Ana Arruda Callado; *O jantar da lagartixa* (2003), da também jornalista Atenéia Feijó; *O primeiro crime* (2003), da poeta e ficcionista Carmen Moreno; *Vende-se vestido de noiva* (2004), da jornalista – e idealizadora da coleção – Denise Assis; *Pescaria de corpos* (2004),

consagrado – os escolhidos foram Borges, Molière, Sade, Bilac, Kafka, Stevenson e Hemingway. Parece, assim, mais do que qualquer outra coleção, tentar unir a literatura de crime à chamada literatura “erudita”, como também nota Teodoro Korcakakis (2008: 6). Porém, segundo Korcakakis, apesar da grande repercussão midiática e acadêmica da coleção, da exportação da ideia da coleção e de algumas de suas obras para outros países, além do êxito atingido como textos paradidáticos, os números de vendas dos livros não evidenciam sucesso tão grande de mercado (*idem*: 7). É possível observar nesta coleção, por fim, a completa ausência de autoras mulheres, embora Patrícia Melo tenha sido convidada a participar. Patrícia Melo e o escritor português José Saramago não cumpriram a encomenda e, caso tivessem entregado os romances posteriormente ao fim da coleção, em 2001, estes teriam sido publicados avulsamente (*idem*: 5).

⁷² Se, como vimos no Capítulo 1, a representação altamente sexualizada da mulher era essencial para as figuras das *femme fatales* e também foi utilizada na criação das poucas personagens femininas detetives do *hard-boiled* de meados do século XX, essa objetificação permaneceu sendo utilizada como estratégia de *marketing* em décadas subsequentes. Um exemplo digno de nota é o *poster* publicitário do filme *V. I. Warshawski* (1991), adaptado da obra literária *Deadlock* (1984), de Sara Paretsky. Na imagem, a atriz Kathleen Turner aparece em pé, de pernas abertas, usando uma saia curta, saltos altos e batom vermelho. Relevantemente, o título do filme em português, tanto no Brasil, quanto em Portugal, também chama a atenção para a aparência física da personagem ou para sua indumentária tradicionalmente feminina e sedutora: *Bonita e perigosa* (Brasil) e *Detective de Saltos Altos* (Portugal). A postura e a vestimenta sensual da atriz na imagem, aliada à forma como segura um objeto fálico, o revólver, apontado para cima, também remetem para o arquétipo da mulher viril/fatal.

da escritora e roteirista de cinema Cláudia Mattos; *Saracusa.com* (2004), da atriz, locutora e diretora de cinema Eliene Narducci; *Faro felino* (2004), da atriz, jornalista e diretora de teatro e televisão Tessy Callado; *Doce lar* (2005), da jornalista, roteirista e professora universitária Regina Zappa; e *O crime da Avenida Passos* (2005), da dramaturga e roteirista Fátima Valença. Dentre essas narrativas, as obras de Ana Arruda Callado e Eliene Narducci são ficções detetivescas protagonizadas por homens, enquanto as narrativas de Ateneia Feijó, Tessy Callado e Cláudia Mattos são policiais com detetives mulheres. As quatro obras restantes se enquadram melhor no gênero criminal.

Contudo, o contributo das mulheres para os gêneros criminal e policial não se observa apenas no âmbito das coleções. Se Sandra Reimão (2005) cita nove nomes de autoras de ficção policial (autoria individual ou compartilhada de contos e romances) até os anos 1990 – aos quais adicionamos ainda a escritora Heloísa Maranhão –, da década de 90 até os dias atuais encontramos vinte e seis novas autoras de romances do gênero. Destas, apenas quatro dividem a autoria de duas obras – Sally Satler e Carla Fernanda da Silva de *O caso dos ossos* (2014), e Pathy Dos Reis e Maria Carolina Passos de *Blasfêmia* (2015). Encontramos, portanto, um total de vinte e seis autoras⁷³ que publicaram trinta e seis obras do gênero policial entre 1990 e 2016: sendo três obras nos anos 1990, treze na década de 2000 e, por fim, vinte nos anos 2010. Observa-se, assim, um grande aumento de publicações dos anos 90 para os 2000, e um novo crescimento, ainda que não tão drástico, na década de 2010.

Dentre as vinte e seis autoras, nove apresentam uma ou mais protagonistas detetives mulheres, três elegem personagens de ambos os sexos como investigadores que dividem o protagonismo da detecção em uma mesma narrativa, uma autora tem tanto obras com um protagonista homem, quanto com uma mulher, enquanto a maioria, treze autoras, protagonizam suas obras com um ou mais homens. São quase o dobro de homens em relação às mulheres: vinte e uma obras protagonizadas por detetives homens, onze por mulheres e quatro por ambos os sexos. Embora com crescimento observável de obras de autoria feminina nessas quase três décadas, o número de detetives mulheres permanece quase o mesmo em cada década: três obras são protagonizadas por mulheres detetives nos anos 1990 (e nenhuma por homens), quatro na década de 2000 (oito obras por homens e uma por ambos os sexos) e

⁷³ Os nomes das autoras em questão são: Kátia Rebello, Sonia Coutinho, Ana Teresa Jardim, Ana Arruda Callado, Ateneia Feijó, Eliene Narducci, Tessy Callado, Cláudia Mattos, Elaine Paiva, Vera Carvalho de Assumpção, Olivia Maia, Jeanette Rozsas, Carina Luft, Andrea Nunes, Heleusa Maria Concer, Patrícia Melo, Mariana Pereira, Paula Bajer Fernandes, Sally Satler, Carla Fernanda da Silva, Pathy Dos Reis, Maria Carolina Passos, Vivianne Geber, Patrícia Baikal, Cláudia Lemes e Isabel Moustakas (pseudônimo). No Anexo 1 desta dissertação apresentamos uma tabela com os nomes das autoras, suas obras e anos de publicação, bem como o sexo do/as protagonistas de cada narrativa.

quatro nos anos 2010 (treze por homens e três por duplas de ambos os sexos). Às obras protagonizadas por detetives mulheres voltaremos no final deste capítulo. Antes, consideramos relevante discutir brevemente sobre o que se produz e o que mais é vendido do gênero policial no mercado brasileiro.

Em estudo realizado por Arnaldo Cortina e Fernanda Massi (2011), dois jornais brasileiros foram utilizados para compilar as listas dos livros mais vendidos no Brasil entre 1966 e 2010, entre os quais, segundo Cortina, com muita frequência apareciam obras policiais. De acordo com Fernanda Massi, enquanto na década de 1970 predominavam os romances clássicos, de autores como Arthur Conan Doyle e, principalmente, Agatha Christie, nos primeiros anos do século XXI – entre 2000 e 2007 – figuram, entre os mais vendidos, romances de autores contemporâneos, em que outras construções narrativas se apresentam e em que diferentes tipos de detetives são introduzidos. Massi observa diversas mudanças no gênero, especialmente no que se refere a convenções da vertente clássica. Ela observa que o *thriller* ganha espaço nas narrativas investigativas – ou seja, a detecção conduz à ação e perseguição –, e que, por vezes, o criminoso permanece impune no final. Massi nota ainda uma estrutura mais flexível e enredos frequentemente não lineares, além de alternância entre pontos de vista. Assim, ganha espaço também o criminoso, enquanto o detetive muitas vezes perde sua posição central no enredo. Além disso, o detetive racional, metódico, excepcionalmente moral e competente é substituído por sujeitos comuns, falhos e mais sensíveis. Estes necessitam do auxílio de outras pessoas e/ou de “recursos policiais, científicos, tecnológicos”, e, em alguns casos, fazem uso de métodos antes não aceitáveis, como o suborno (Massi, 2011: 68). Observam-se também mais descrições físicas e psicológicas das personagens.

No *corpus* do seu estudo, composto pelos vinte e dois policiais mais vendidos do período, apenas quatro são de autoria brasileira, escritos por homens e com protagonistas do sexo masculino: *Hotel Brasil* (2000), de Frei Betto, *Uma janela em Copacabana* (2001) e *Perseguido* (2004), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, e *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2006), de Rubem Fonseca. Entre as obras estrangeiras, com predominância da literatura anglófona – sete obras norte-americanas e sete do Reino Unido –, mas também com algumas obras do continente europeu – da Espanha, Itália e França –, encontram-se cinco obras de autoria feminina: três da britânica P. D. James, uma da norte-americana Patricia Cornwell e outra da francesa Fred Vargas. Destas, apenas o romance de Cornwell, que é na verdade um *thriller* de perseguição, apresenta uma protagonista feminina, a sua conhecida médica legista Kay Scarpetta. Entre as obras de autoria masculina, duas são protagonizadas por detetives

mulheres: a jornalista de *O céu está caindo*, de Sidney Sheldon, e a detetive privada de Botsuana, da obra *Agência número 1 de mulheres detetives*, de Alexander McCall Smith, sendo que ambos os romances são provenientes do mercado anglo-americano. Contudo, há também obras em que o protagonista homem é auxiliado nas investigações por uma mulher ou nas quais o mistério é desvendado por uma dupla de detetives, com protagonismo compartilhado por personagens de ambos os sexos. Tais situações encontram-se em quatro romances: *O colecionador de ossos* (2000), de Jeffery Deaver, *O código Da Vinci* (2004), de Dan Brown, *O último templário* (2006), de Raymond Khoury e *Brincando com fogo* (2007), de Peter Robinson.⁷⁴

Desde 2010, segundo dados da *PublishNews*,⁷⁵ o número de obras de autores brasileiros de literatura policial entre as ficções mais vendidas do gênero, no mercado nacional, diminuiu se comparado aos números encontrados por Fernanda Massi (de aproximadamente 18% para 11% do total). Contudo, também observa-se uma redução no número de ficções policiais encontradas dentre o total de obras ficcionais mais vendidas entre 2010 e 2016. Foram identificadas nove narrativas policiais, sendo apenas uma nacional, *As esganadas* (2011), de autoria do escritor Jô Soares.⁷⁶ Entre os estrangeiros, permanece a predominância de autores anglófonos e do sexo masculino, havendo apenas duas autoras do sexo feminino e dois autores não anglófonos entre oito obras consideradas. Por outro lado, dois romances apresentam protagonistas mulheres, *Depois da escuridão* (2010), de Tilly Bagshawe (a partir de argumento de Sidney Sheldon), e *A garota no trem* (2015), de Paula Hawkins; em quatro outras, os detetives são uma dupla de ambos os sexos – *A garota na teia de aranha* (2015), continuação da série *Millennium* de Stieg Larsson, porém escrito por David Lagercrantz –, ou há uma investigadora mulher que desempenha papel auxiliar – *O símbolo perdido* (2009) e *Inferno* (2013), de Dan Brown, e *Marina* (1999), de Carlos Ruiz Zafón.

⁷⁴ Embora dois dos livros de P. D. James incluídos no *corpus* de Fernanda Massi (2011) apresentem a agente policial Kate Miskin, auxiliar do protagonista Adam Dalglieshi e aqui anteriormente mencionada, por algum motivo Massi não a inclui entre as detetives mulheres citadas. Ao analisar mais detidamente essas personagens, em uma seção dedicada às detetives mulheres, a autora também não inclui a protagonista de Patricia Cornwell, possivelmente por essa narrativa se encaixar melhor na categoria de *thriller* e, portanto, Kay Scarpetta não realizar uma investigação (Massi, 2011: 151-152).

⁷⁵ De acordo com a metodologia apresentada no *website PublishNews*, “[o] ranking de livros mais vendidos é elaborado a partir da soma simples das vendas de todas as livrarias consultadas (...). Os números e gráficos (...) apresentados refletem justamente esta soma. Trata-se, portanto, de uma amostra e não do universo da venda de livros no Brasil. Como as livrarias mandam no máximo listas com os 20 livros mais vendidos em cada categoria, as posições finais da lista, a partir do 15.º lugar, apresentam uma maior margem de erro” (Cf. <http://www.publishnews.com.br/ranking>).

⁷⁶ *As esganadas* é uma narrativa que se centra em torno dos assassinatos em série de mulheres acima do peso, acompanhando as tentativas da polícia de encontrar o criminoso, que, no entanto, é revelado desde o início para o leitor. Assim, apesar de classificado como policial por parte da crítica e do setor comercial, acaba por se aproximar mais do *thriller*, com marcas ainda do romance histórico e com elementos cômicos.

Como podemos ver, os homens do mundo anglófono ainda predominam entre os mais vendidos do mercado nacional, como autores e como protagonistas. Algumas autoras conquistaram algum espaço nas listas, embora ainda diminuto, enquanto as detetives mulheres também são minoria e estão mais presentes em obras em que dividem o protagonismo com homens ou são apenas personagens secundárias, auxiliares do detetive principal. Como já dissemos, entre os romances policiais brasileiros não encontramos nenhuma autora ou protagonista mulher entre os mais vendidos. Porém, pelos dados aqui demonstrados, parece evidente que a sua produção tem crescido nos últimos anos e, embora não se encontrem entre o reduzido número de *best-sellers* que figuram nas listas, algumas autoras brasileiras, inclusive com detetives mulheres, têm obtido reconhecimento da crítica e boa aceitação do público.⁷⁷

2.2. Os detetives brasileiros

Mas, afinal, que relações há entre os detetives anglófonos e os brasileiros? Como se construiu essa figura arquetípica na literatura policial brasileira e que mudanças se efetuaram no gênero no Brasil, não apenas em relação aos modelos estrangeiros, mas também ao longo do século XX e início do século XXI? Michele Gonçalves, que analisa em um artigo as transformações da personagem detetivesca na literatura policial brasileira, afirma que nas obras mais recentes predominam detetives amadores, de diferentes profissões, que frequentemente são personagens desagradáveis e não heróicas. Além disso, muitas vezes realizam suas investigações com a ajuda de um grupo de pessoas e se inserem em narrativas com preocupações metaficcionais (Gonçalves, 2005: 85, 89). Como veremos mais adiante, é possível afirmar que o detetive contemporâneo brasileiro se encontra bem distante da frieza, racionalidade e excepcionalidade de Holmes e Poirot, embora a dedução e a lógica não sejam abandonadas de todo. Por outro lado, podemos alegar que a excentricidade de Dupin e Holmes, e seus lados noturnos, são abraçados por detetives atuais, como o foram na tradição *hard-boiled*, enquanto a feminilidade e/ou o lado paródico de Poirot são desenvolvidos por outros. Mesmo ao longo do século XX, em que Sandra Reimão (2005) afirma ter predominado o detetive tradicional, segundo a mesma autora, entre os detetives brasileiros já é possível encontrar muitos que incorporam características pessoais e que acabam por alterar o modelo clássico de personagem e narrativa policial. Segundo Reimão, essas “características

⁷⁷ Indícios da boa recepção crítica e de leitores encontrada por algumas autoras são os prêmios recebidos por elas, como é o caso de Patrícia Melo e Sonia Coutinho, cujas obras foram ainda traduzidas e publicadas em outros países. A republicação de suas obras por grandes editoras, como também aconteceu com Ana Teresa Jardim, também é evidência desse sucesso. Quanto a sucesso de mercado, *O matador* (1995), de Melo, foi um “fenômeno de vendas” (Schøllhammer, 2009: 42).

pessoais têm algo a ver com uma difusa ideia de brasilidade”, dentre as quais a autora inclui a sexualidade, o misticismo e as limitações culturais, exemplificadas, respectivamente, pelos já aqui citados Mello Bandeira e Tonico Arzão, e pelo “pequeno e limitado militar” cabo Turíbeo, anti-herói de *O mistério do fiscal dos canos* (1982) e *Assassinato do casal de velhos* (1985), de Glauco Rodrigues Corrêa (Reimão, 2005: 23-4).

Especialmente nas últimas cinco décadas, o modelo clássico é em grande parte ofuscado pelos detetives paródicos, pelo *noir* brasileiro e pelos “herdeiros” de Rubem Fonseca. Entre os protagonistas da literatura brasileira *noir*, que Reimão afirma ter se iniciado com *Parada proibida* (1972), de Carlos de Souza, a autora destaca o detetive Raul, de *Malditos paulistas* (1980), de Marcos Rey. Raul é “o protótipo do pequeno malandro”, um detetive debochado que narra suas aventuras em primeira pessoa e com certa comicidade, e que se utiliza de suas armas – esperteza, picardia e manha –, para conseguir vantagens, mas sem se arriscar demais (*idem*: 28). Um protagonista oposto – ingênuo e desinformado –, mas cuja narrativa também carrega elementos cômicos, é o detetive particular Cid Espigão, de *A região submersa* (1978), de Tabajara Ruas. Brincando com clichês do *noir* e exacerbando o estereótipo do detetive, a narrativa policial também é um recurso para uma “outra história submersa”, da descoberta da situação do país – em uma ditadura militar – pelo ingênuo protagonista (*idem*: 32).

O humor também é elemento central das narrativas de dois dos nomes de maior sucesso da literatura policial brasileira contemporânea: Luis Fernando Veríssimo e Jô Soares. Veríssimo é criador de um dos detetives nacionais mais marcantes: Ed Mort, presente em livros de contos – dentre os quais o primeiro foi *Ed Mort e outras histórias* (1979) –, banda desenhada e também no cinema e na televisão. Fazendo uso da exacerbação de clichês do gênero, Veríssimo cria um detetive particular *noir* paródico, exageradamente rude e sem dinheiro, que não tem sucesso com as mulheres e que acaba por não ser pago pelos clientes (*idem*: 32-33). Jô Soares, por sua vez, opta por utilizar o próprio Sherlock Holmes como personagem de seu romance “cômico-detetivesco” *O xangô de Baker Street* (1995), no qual predomina o pastiche (Teixeiro & Pereiro, 2014: 33). Já no seu romance *Assassinatos na Academia Brasileira de Letras* (2005), o autor permanece fazendo uso do humor e de uma série de assassinatos, mas utiliza agentes policiais como seus detetives.

Nas narrativas dos outros dois nomes de enorme sucesso do policial brasileiro, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Rubem Fonseca, podemos afirmar que o humor perde espaço para temáticas sociais. Dentre os detetives nacionais destacados por Sandra Reimão no artigo “Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades” (2014), estão os já citados

Mello Bandeira, Tônico Arzão, cabo Turíbeo, Raul, Ed Mort e, por fim, Espinosa, o agente policial criado por Luiz Alfredo Garcia-Roza, escritor que Reimão chega a afirmar, em outro estudo, anteriormente citado, ser “o principal autor nacional de literatura policial nos dias de hoje” (Reimão, 2005: 45). O delegado Espinosa aparece pela primeira vez em *O silêncio da chuva* (1996), sendo, portanto, o mais recente dos destaques detetivescos aqui apresentados. Desde então, Garcia-Roza publicou mais nove romances com o mesmo protagonista, o qual também já foi adaptado para o cinema e para a televisão (cf. Bernardo, 2014). O único dos onze romances de Garcia-Roza em que a personagem não aparece é *Berenice procura* (2005), protagonizado por uma taxista e um morador de rua, que investigam um assassinato. Espinosa atua no Rio de Janeiro e é apresentado como um sujeito comum, de “habilidades medianas” (Reimão, 2005: 26). Como Philip Marlowe, é um homem vulgar, mas norteado por princípios éticos;⁷⁸ todavia, ao contrário do personagem de Chandler, Espinosa trabalha na polícia e atua, de acordo com Reimão, principalmente segundo os métodos racionais do enigma clássico, mostrando-se também – apesar de um pouco cínico –, gentil e não adepto da violência física. Por outro lado, as narrativas de Espinosa caracterizam-se por uma vertente irônica e crítica direcionada não apenas à desigualdade social da cidade, mas também à própria polícia (*idem*: 25-27). Seus desenlaces, em oposição ao policial clássico, são frequentemente abertos e ambíguos (*idem*: 45). Sem família – pais falecidos, divorciado e um filho que mora no exterior – como é típico no gênero, e tendo dificuldades em confiar em outros policiais devido à corrupção generalizada da instituição, Espinosa, contudo, tem um pequeno círculo de amigos e, ao longo da série de livros, envolve-se com algumas mulheres, vindo a ter, por fim, um relacionamento estável com uma delas.⁷⁹

De acordo com Tânia Pellegrini, no ensaio “Clear enigma: Brazilian crime fiction and urban violence” (2005), os romances de Garcia-Roza, apesar da temática criminal e da crítica social que contêm, representam a cidade em seu lado mais positivo: em sua beleza, clima e atmosfera agradáveis. É como uma paisagem neutra, uma tela em branco, na qual crimes “limpos”, cirúrgicos, acontecem, narrados em uma prosa sóbria (Pellegrini, 2005: 20). Assim, segundo a autora, distinguem-se claramente dos romances de Rubem Fonseca, os quais Alfredo Bosi, em sua obra *História concisa da literatura brasileira*, coloca na linha do “brutalismo ianque” (Bosi, 2015: 466) e que Pellegrini afirma oferecerem o lado noturno da cidade, em sua abjeção.

⁷⁸ É o que o próprio Garcia-Roza afirma em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. Ver Machado (2003).

⁷⁹ Para uma análise mais aprofundada da personagem Espinosa, em especial no que tange aos seus relacionamentos, ver a dissertação de mestrado *Romance policial contemporâneo: o retrato do personagem Espinosa* (2016), de Lauro Luis Henrique.

É preciso reconhecer a enorme força da literatura urbana e seu predomínio em diversos períodos da literatura brasileira das últimas décadas. Na obra *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Schøllhammer afirma que a autora Heloísa Buarque de Hollanda, nos anos 1990, chegou a anunciar o fim do ciclo da literatura preocupada com questões nacionais e a consolidação do interesse pela realidade urbana e uma perspectiva globalizada, crescente desde o fim do século XX (Schøllhammer, 2009: 21-22). As “consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência”, assim como o “conturbado desenvolvimento demográfico do país”,⁸⁰ tornaram-se, juntamente com a ditadura militar, o foco preferencial da literatura, tirando espaço dos romances de temática nacional, rural e introspectiva (*idem*: 22).⁸¹ Tânia Pellegrini, em “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?” (2001), nota que a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos também apresenta “a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então” e que se aceleram, na década de 1960, com as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que se instauram com o regime militar, com a inserção do país “no circuito do capitalismo avançado”⁸² e com o

⁸⁰ De acordo com Schøllhammer: “[e]m cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades” (2009: 22). Tânia Pellegrini, a partir de Luiz Eduardo Soares, também ressalta a importância das mudanças ocorridas a partir dos anos 1960 para o agravamento da desigualdade social, com a consolidação do capitalismo e o aumento da concentração de renda no país. Em sequência, a predominância de um “sistema de relações individualistas, estruturadas pelo mercado e por princípios universais e igualitários de justiça e cidadania”, em detrimento de relações sociais tradicionais (Pellegrini, 2005: 14). Ocorre também o surgimento de uma ambivalência na sociedade brasileira: para os pobres, a ideia de que devem aceitar sua posição na hierarquia social, enquanto, ao mesmo tempo, a justiça é dita como igual para todos e o mercado lhes vende a ideia de que tudo pode ser dele/as. Já para a elite, a ideia é de que a lei é flexível, apenas “um instrumento simbólico para confirmar a segregação de classes” (*ibid.*). Esta ambivalência pode ser vista, segundo a autora, como um estímulo para a criminalidade, tanto entre as classes mais baixas quanto entre as altas.

⁸¹ É preciso ressaltar como essas alterações no país certamente prepararam o terreno para a emergência de uma literatura policial brasileira renovada e fortalecida, o que, de fato, ocorreu na década de 1960, com Rubem Fonseca. Já abordamos brevemente, no primeiro capítulo, a relação entre o policial e o mundo urbano. Para uma análise histórica e social das relações do gênero com o sistema capitalista e a urbanização, ver Mandel (1993).

⁸² Pellegrini faz uso das reflexões de Fredric Jameson sobre o capitalismo avançado, autor que defende que o surgimento do pós-modernismo – que ele encara não como um estilo particular, mas um determinante cultural, relacionado à economia – está intimamente ligado com o novo momento do capitalismo tardio de consumo, também denominado pós-industrial ou multinacional. O pós-modernismo tratar-se-ia, assim, “de um conceito de periodização”, referente a um estágio social e econômico frequentemente denominado “sociedade de consumo pós-industrial, (...) sociedade da mídia e do espetáculo” (Jameson, 2006: 20). Este novo momento do capitalismo, segundo o autor, começa a se desenvolver no final da década de 1940, nos Estados Unidos, e tem como a década de 1960 o seu principal período de transição, quer na América do Norte, quer na Europa. No Brasil, como país periférico, Pellegrini nota que o pós-moderno está ainda mais impregnado de contradições, graças a um “duplo movimento da [sua] economia e sociedade”: apresenta um ufanismo e um otimismo relacionados aos avanços tecnológicos e à consolidação da indústria de bens culturais, ao mesmo tempo que “desigualdades sócio-econômicas (...) prendem [o país] irremediavelmente ao passado” (Pellegrini, 2001: 59). Dessa forma, apresenta-se como terreno fértil para traços característicos da arte pós-moderna, como o híbrido, o descontínuo e o provisório (*ibid.*).

fortalecimento da indústria cultural, aprofundando o “caráter de mercadoria” dos bens culturais (Pellegrini, 2001: 59).

Segundo Schøllhammer, em especial nas décadas de 1960 e 70, após o golpe militar, a prosa se marcou fortemente pelo realismo urbano e o engajamento político, mas também por inovações formais. Para o autor, a principal inovação literária foi a prosa brutalista de Rubem Fonseca, o qual estabeleceu as bases de reformulação do realismo, “cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira” (*idem*: 28). Segundo o estudioso, a renovação de Fonseca, iniciada com o livro de contos *Os prisioneiros*, em 1963, foi muito marcada por experiências literárias norte-americanas do século XX, nomeadamente, o romance policial de Dashiell Hammett e o neorealismo de Truman Capote. Contudo, é relevante relembrar igualmente a experiência pessoal do autor como agente policial no Rio de Janeiro, que certamente também contribuiu para suas criações no universo literário. O brutalismo de Fonseca, de acordo com Schøllhammer, centrou-se tematicamente na violência social entre sujeitos marginalizados e entre criminosos, em uma cidade cindida, mas cuja dimensão “sombria e cínica” permeava tanto a cidade “marginal” quanto a “oficial”, da alta sociedade (*ibid.*). Retomando também os “dramas cotidianos da crônica urbana brasileira” – trabalhados e retrabalhados por grandes nomes, como Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Nelson Rodrigues, entre outros –, Fonseca “renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca antes vista” (*ibid.*). Nas palavras de Schøllhammer,

[s]em abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo – voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’. (*idem*: 27)

Já um sucesso de vendas desde a década de 1970, segundo Sandra Reimão, Fonseca aproxima-se das técnicas narrativas mais convencionais do romance policial a partir dos anos 1980, com os romances *A grande arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1986), propiciando uma “certa ‘retomada de fôlego’” do gênero no país e tornando-se uma importante referência para escritores de literatura policial brasileira, a partir de então (Reimão, 2005: 43). Ainda hoje, Fonseca permanece publicando romances e livros de contos que são sucesso de público e crítica.

Embora criador de diversos detetives amadores, como o escritor de *Bufo & Spallanzani* (1986) e o cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), é o advogado Mandrake a personagem fONSEQUIANA que melhor se adequa à tradição da figura detetivesca, nos padrões do *hard-boiled*, de acordo com Pere Comellas (2014: 58). Introduzido pela primeira vez em um conto do livro *Lúcia McCartney* (1967), Mandrake

aparece novamente em 1975, no conto “Dia dos Namorados” do livro *Feliz ano novo*, e em 1979, em “Mandrake”, na obra *O cobrador*. Somente em 1983, Mandrake finalmente protagonizou um romance, *A grande arte*, e, desde então, retornou como protagonista do romance *E do meio mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) e de duas novelas, na obra *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2003).⁸³ Como afirma Pere Comellas, Mandrake é uma personagem que demonstra consciência da miséria e da tenebrosidade da sociedade, como os heróis do *hard-boiled* americano; no entanto, diferentemente dos *private-eyes* – e de algumas outras personagens do próprio Fonseca, como o escritor de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) –, essa lucidez do advogado não é responsável por uma visão desapontada e amargurada do mundo. A personagem apresenta-se sobretudo como oportunista, hedonista e praticante de um “individualismo feroz”, incapaz de se envolver com causas coletivas (Comellas, 2014: 59). De acordo com Comellas, o advogado Mandrake, como seus “pais” norte-americanos, detesta exploradores e simpatiza com os explorados, mas, por outro lado, “geralmente trabalha para os poderosos e pactua com uma realidade injusta da qual aproveita o que pode”, já que também perderia privilégios caso a ordem social vigente fosse suplantada (*ibid.*). Se, em seus contos, Rubem Fonseca costuma adentrar o submundo carioca a partir das vivências dos marginalizados, em seus romances geralmente “a voz não é mais a dos despossuídos”, ainda que os subalternos não sejam deixados de fora (*idem*: 61).

Tanto Espinosa quanto Mandrake sentem-se atraídos e envolvem-se, ao longo de suas narrativas, com diferentes mulheres, apresentadas como bonitas e sedutoras. Apesar de, e ao contrário de Mandrake, Espinosa ter uma relação duradoura com uma mulher, Irene, este é um relacionamento aberto, permitindo outros envolvimento. Tanto no caso de Espinosa quanto de Mandrake, tais envolvimento costumam ser superficiais e de cariz meramente sexual, revelando-se, por vezes, até mesmo perigosos, quando implicam mulheres-fatais (cf. Pellegrini, 2005; Teixeira & Pereiro, 2014; Henrique, 2016).⁸⁴ Se um estudo de como aparecem estas personagens do sexo feminino nas narrativas desses famosos detetives homens pode ser bastante interessante, aqui nos interessa fazer outros questionamentos. Como aparecem as personagens femininas que assumem um papel diferente – não de vítimas, parceiras sexuais dos heróis ou vilãs sedutoras – na narrativa policial brasileira? Como são construídas as detetives mulheres dessa literatura?

⁸³ Mandrake também foi levado para o cinema, no filme *A grande arte* (1991), do premiado realizador Walter Salles, e para a televisão, na série *Mandrake* (2005), do canal HBO.

⁸⁴ Sobre a questão das *femme-fatales*, ou mulheres-fatais, ver as páginas 28 a 30 desta dissertação.

2.3. As detetivas brasileiras

Tânia Pellegrini afirma que, após a redemocratização no Brasil, em 1985, observa-se na ficção literária brasileira um abandono do “tom de ‘resistência’ política e ideológica, predominante na década anterior” que visava a grandes projetos coletivos e “tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada” (Pellegrini, 2001: 60). Em consonância com o pós-moderno, abandonam-se grandes narrativas e projetos, em prol de “soluções temáticas”, ligadas ao mundo urbano e às minorias, como mulheres, negros e homossexuais, bem como ao “universo das drogas, da violência e da Aids” (*ibid.*). Através de uma atenção às redes de *micropoder*,⁸⁵ essas narrativas têm como foco não mais a resistência à ditadura militar, mas “a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão” (*ibid.*). De fato, essa tendência é observável nas obras policiais de autoras brasileiras, as quais aliam preocupações com a violência da urbe (quase todas essas narrativas têm lugar em grandes metrópoles), às experiências localizadas de mulheres em busca de um espaço autônomo na sociedade patriarcal.

Entre 1990 e 2016, encontramos dezessete obras da literatura policial brasileira protagonizadas por detetivas mulheres,⁸⁶ quinze delas de autoria feminina e duas de autoria masculina. Se fôssemos classificar tais obras de acordo com as categorias de Sally Munt, a maior dificuldade que logo se apresenta é que dificilmente poderíamos classificar essas narrativas como “feministas”, ao contrário da maior parte das anglófonas debatidas no primeiro capítulo. Por outro lado, quase todas essas obras apresentam algumas preocupações e críticas em linha com questões feministas. Não nos interessa tanto entrar no extenso debate do que pode ser considerado ou não uma literatura feminista, mas sim apontar um diálogo possível entre as classificações e obras apontadas por Munt e essas narrativas brasileiras. A partir dessa tentativa de diálogo, vemos que a grande maioria das obras nacionais se aproxima mais da tradição do policial feminista liberal. É o caso, principalmente, de *O jantar da lagartixa* (2003), de Feijó, *O código numerati – conspirações em rede* (2010) e *A corte*

⁸⁵ Pellegrini certamente faz uso do conceito de Michel Foucault, que considera que o poder não possui um sujeito, nem se exerce unilateralmente. Ao contrário, ele se dá de forma difusa, capilar, atravessa as relações de forma horizontal; encontra “o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana” (Foucault, 1979: 131). Em sua análise da mudança da repressão em seu aspecto meramente punitivo para o desenvolvimento da sociedade disciplinar, nos séculos XVIII e XIX, Foucault observa como o poder se exerce através de microesferas, em instituições como escola, Igreja e família, moldando os indivíduos através da disciplina, da vigilância e, finalmente, da auto-vigilância (cf. Foucault, 1975).

⁸⁶ No segundo anexo desta dissertação inserimos uma tabela com o nome das obras e um conjunto de informações referentes às personagens e às narrativas. Incluímos apenas obras que se encaixam no gênero policial conforme delimitado no primeiro capítulo e que apresentam uma protagonista detetive mulher, cujo papel investigativo é central na narrativa.

infiltrada (2014), de Nunes, *Ao meu ídolo, com amor* (2013), de Pereira, e *Virgínia e seu labirinto* (2016), de Assumpção, embora, para estas últimas quatro, ao contrário da maioria das detetives anglófonas, o amor romântico seja central e conceda às protagonistas um final feliz centrado, em grande parte, em uma realização amorosa heterossexual, aproximando essas narrativas policiais do gênero do romance (*romance novel* ou *romantic novel*, em inglês) ou da chamada *chick-lit*.⁸⁷

Embora algumas obras policiais brasileiras com protagonistas femininas cedam bastante espaço a figuras marginalizadas e a críticas sociais, na linha do *hard-boiled* e da tradição de Rubem Fonseca – especialmente, *No fio da noite* (2001), de Jardim, *Fogo-fátuo* (2014), de Melo, *Bandidos e mocinhas* (2004), de Motta, *Faro felino* (2004), de Callado, e *Berenice procura* (2005), de Garcia-Roza –, certamente nenhuma obra entra em uma crítica mais profunda das bases da sociedade capitalista ou enfoca algum projeto de emancipação coletiva, como foi o caso da literatura policial feminista socialista apontada por Munt. Ainda que *Os seios de pandora* (1998), de Coutinho, apresente uma forte crítica à opressão e violência contida no seio da família burguesa, também não se encaixa no feminismo radical. Não há também nenhuma narrativa que possa ser classificada como alinhada ao feminismo lésbico ou negro, embora haja uma detetive negra em *Faro felino*, uma protagonista miscigenada em *O jantar da lagartixa* e a religião africana do Candomblé seja importante em *Os seios de Pandora*. A obra *Bandidos e mocinhas* joga com algumas estratégias do policial pós-moderno, como o *pastiche*, a paródia e a metaficcionalidade, tal como explora a quebra de expectativas referentes a estereótipos de gênero e a papéis sexuais, mas considerá-la uma obra feminista pós-moderna seria forçar demais uma categorização. Já as obras *Os seios de*

⁸⁷ Embora não sejam objeto de estudo nesta dissertação, convirá distinguir os termos “romance” e “chick-lit” no contexto da presente discussão. O muito debatido e consolidado gênero do romance é definido por Merja Makinen, em sua obra *Feminist Popular Fiction*, da seguinte forma: “[t]he romance’s formula (...) concentrates on the emotional intensity of the experience of the protagonist falling in love and carefully prolongs the process of anticipation, bewilderment and desire that she experiences as she is pursued and/or played with by the ‘hero’. It is the reader’s vicarious participation in this heightened state of desire, this ‘falling in love’, the experience of being courted, that marks out the romance” (Makinen, 2001: 23). Já a ficção *chick-lit* é um subgênero que tem gerado inúmeras controvérsias, tanto no campo dos estudos literários, como dos estudos feministas, a começar pelo próprio termo, utilizado em 1995, na obra *Chick Lit Postfeminist Fiction*, de Cris Mazza e Jeffrey DeShell, para denominar um conjunto de narrativas “simultaneamente corajosas e divertidas”, com protagonistas empoderadas e, ao mesmo tempo, irônicas e conscientes de serem parte – e não simplesmente vítimas – das opressões patriarcais (Mazza, 2006: 18). O termo, como explica a própria Mazza, em artigo publicado mais de uma década depois, passou a ser usado pela imprensa, estudiosos, críticos e autores para um grande número de ficções populares, que não correspondem exatamente ao inicialmente proposto. Herdeiras das conquistas do feminismo, essas narrativas apresentam protagonistas urbanas, autônomas, solteiras, independentes social e financeiramente, bem como cientes dessa autonomia, mas que, segundo Mazza, deixaram de habitar narrativas transgressoras e desafiadoras para se resumir ao enredo “career girls looking for love”, mantendo o humor, mas abandonando a ironia crítica (*idem*: 21). Para um estudo da junção da ficção *chick-lit* com a narrativa policial, ver Altnoeder (2011).

pandora (1998) e *No fio da noite* (2001), como veremos no próximo capítulo, operam com estratégias semelhantes, mas estabelecendo um maior diálogo com o feminismo pós-moderno.

Embora a classificação de Munt seja relevante para se observar tendências dentro de um conjunto de obras e também para se notar ausências,⁸⁸ concordamos com Gill Plain que é preciso analisar cada obra em si e estar ciente das suas contradições e excessos – não apenas diante do gênero literário, mas de qualquer outra categorização que tentemos traçar a partir de tal conjunto (Plain, 2001:14). A maioria dessas obras apresenta, de fato, elementos diversos e, por vezes, contraditórios sob uma leitura feminista. Embora não possamos realizar uma análise extensa de cada uma delas, apresentaremos algumas observações sobre as dezessete obras lidas e debateremos, de forma comparatista e a partir de uma ótica feminista, alguns tópicos levantados a partir da leitura feita de catorze dessas narrativas, para, por fim, no último capítulo, nos dedicarmos às três obras principais deste estudo. Além disso, no terceiro anexo desta dissertação, apresentamos uma leitura um pouco mais detida de cada uma dessas catorze ficções aqui brevemente discutidas.

No conjunto das dezessete obras escolhidas, cinco apresentam detetives mulheres cujo protagonismo é dividido com um detetive homem, em narrativas em 3.^a pessoa, a partir de pontos de vista múltiplos. Relevante de se observar é que ambas as obras de autoria masculina encontram-se neste grupo de narrativas, em que detetives de ambos os sexos protagonizam a investigação. Em todas essas cinco obras, a dupla detetivesca acaba por se envolver romanticamente e/ou sexualmente entre si. Em quatro outras obras, cuja narração é feita da mesma forma, as detetives são efetivamente protagonistas da narrativa e da investigação, embora outros pontos de vista, de personagens centrais ou secundárias, também guiem parte dessas ficções. Em sete obras, as detetives são protagonistas narradoras, conduzindo as narrativas em primeira pessoa. Em uma obra, nomeadamente *Faro felino*, de Tessy Callado, narrada em 3.^a pessoa a partir de pontos de vista múltiplos, a investigadora não é protagonista da obra, porém, escolhemos incluí-la não apenas porque protagoniza a parte investigativa da narrativa, mas também pelo seu caráter de excepcionalidade, já que é a única detetive negra encontrada. A maioria das obras, portanto, é narrada em 3.^a pessoa, a partir de múltiplos pontos de vista, dividindo o espaço da detetive e sua investigação com outras personagens e/ou detetives, em consonância com as mudanças observadas por Fernanda Massi nos *best-*

⁸⁸ No caso da literatura brasileira, note-se a total ausência de detetives socialistas ou lésbicas e a existência de apenas uma protagonista negra. Também não há detetives de outras raças, embora em *O código numeratti*, de Andrea Nunes, haja uma mulher indígena que é personagem importante na trama.

sellers policiais no mercado brasileiro dos últimos anos.⁸⁹ Desta forma, as experiências e a visão da detetive sobre os eventos do enredo e sobre a investigação não são o único ponto de vista oferecido ao leitor, nem o contato do leitor com o mundo ficcional é filtrado pelo olhar de um protagonista único, como costuma ser o caso no policial *hard-boiled*. Assim, perdem também autoridade a percepção e a voz da detetive, facilitando a criação de um discurso polifônico, embora nem sempre ele, de fato, se estabeleça nessas narrativas.⁹⁰ Por outro lado, ao contrário do que acontece com detetives como Dupin e Holmes, as narrativas aqui apresentadas são ou narradas pela protagonista ou por um narrador onisciente, permitindo ao leitor ter acesso aos pensamentos e sentimentos da detetive e facilitando, assim, sua identificação com a heroína. Ao mesmo tempo, tal mecanismo expõe os anseios e as vulnerabilidades da personagem, tornando-a mais humana e menos super-humana, como era o caso de Holmes. Em consonância com as observações de Fernanda Massi, nas obras analisadas aqui encontramos uma grande maioria de detetives não-excepcionais, ou seja, que não possuem habilidades extraordinárias.

Por outro lado, embora sejam mulheres comuns e passíveis de cometerem falhas, quase todas as detetives mulheres são representadas como dotadas de um código moral e profissional rígido, independentemente de serem detetives profissionais ou de terem outras profissões. Também nas narrativas apresentadas aqui, o auxílio de outras personagens nas investigações é importante. Em comparação com as conclusões de Michele Gonçalves em relação aos detetives homens na literatura policial brasileira contemporânea, entre as protagonistas mulheres também se observa o predomínio de amadoras, mas, embora estas cometam falhas e apresentem vulnerabilidades, ainda mantém um caráter heróico, diferentemente do notado por Gonçalves. Na grande maioria das obras (doze delas), a detetive é

⁸⁹ Note-se, por outro lado, que se Massi observa, em seu *corpus* de obras *best-sellers*, que a personagem do criminoso ganha bastante enfoque na narrativa, nas obras brasileiras de autoria feminina aqui analisadas o espaço do criminoso é bastante diminuto, especialmente se comparado ao da detetive. Em muitas dessas ficções, inclusive, quase nada sabemos sobre os culpados. Em grande parte dessas obras, a apresentação do vilão é feita ou de forma maniqueísta e simplista, ou ele é representado como um caso patológico.

⁹⁰ Aqui utilizamos o conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin. Para Bakhtin, o dialogismo é propriedade de todo discurso, pois este está sempre em relação com outros discursos e se configura justamente a partir da alteridade (Bakhtin, 1935: 279). Discursos polifônicos seriam aqueles que, segundo o autor, deixam entrever esse seu caráter dialógico, mas que também são construídos a partir de uma pluralidade de vozes, “uma multiplicidade de consciências” irredutíveis (Bakhtin, 1929: 8). Enquanto isso, os discursos homofônicos seriam construídos de forma autoritária e fechada em si, constituindo-se em negação do dialogismo pela voz monológica do autor, que atravessa suas personagens. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin utiliza esses dois termos, dialogismo e polifonia, de forma praticamente intercambiável, para caracterizar a obra de Dostoiévski em oposição ao caráter monológico de Liev Tolstói. Nas palavras de Bakhtin, “o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (*idem*: 18-19).

amadora, sendo que apenas cinco apresentam uma investigadora profissional, investigadora essa que, em todos os casos, é agente policial. Não há, portanto, nenhuma detetive particular, embora muitas delas apresentem características dos heróis *hard-boiled*. Ao contrário de muitos protagonistas homens da literatura policial brasileira, inclusive de autoria feminina,⁹¹ não se encontra uma detetive mulher que protagonize uma série de obras.⁹²

Todas as detetives são heterossexuais, ainda que duas revelem ter experimentado se envolver com mulheres, mas com a confirmação de que é por homens que se sentem, de fato, atraídas, prevalecendo uma lógica heteronormativa. Em oito obras fica explícito que a detetive é branca, em sete não é especificada a sua raça; em uma, *O jantar da lagartixa* (2003), de Ateneia Feijó, ela é descrita como tendo pele morena e, por fim, em apenas uma, já referida, a personagem é apresentada como sendo negra. Em dez obras, a protagonista parece pertencer à classe média, em quatro à classe média-alta ou à classe alta, em duas poderíamos supor situar-se na classe média baixa e em apenas uma, à classe baixa. Em grande parte das obras, a protagonista tem uma família biológica que é importante para ela e que, por vezes, é relevante também para a narrativa e para a investigação. Entre aquelas que não possuem família biológica – cerca de um terço do total – quase todas constituem uma “família de escolha” com amigos, colegas de profissão ou membros de uma comunidade religiosa.

Embora haja algumas detetives que, mesmo possuindo família ou alguns amigos, levam uma vida mais solitária e agem sozinhas na maior parte da investigação operada, elas acabam por receber algum auxílio de conhecidos, colegas ou da instituição para que trabalhem. Ou seja, afastam-se bastante do arquétipo do detetive solitário, embora nem por isso abandonem o individualismo dos modelos mais clássicos detetivescos; ainda que expandam suas preocupações e cuidados para com outras pessoas, com as quais estabelecem relações de interdependência, nem sempre esse olhar transcende o círculo mais próximo da personagem. Isso fica mais explícito nas narrativas de Kátia Rebello, Ateneia Feijó, Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos, e Vera Carvalho de Assumpção, obras nas quais as detetives se envolvem em investigações por motivos puramente pessoais, e seus objetivos, bem como desfechos, envolvem somente a preocupação consigo e/ou seu pequeno círculo familiar e o homem amado. Nas outras narrativas, as detetives apresentam outros objetos de preocupação, que vão além de suas famílias. No caso daquelas que defendem conceitos como a nação, a Ordem e a Justiça, como é predominante nas obras de Claudia Mattos, Tessy Callado, Andrea

⁹¹ Veja-se o exemplo de Vera Carvalho Assumpção e do seu detetive Alyrio Cobra.

⁹² Note-se, no entanto, que há uma personagem, a delegada Luiza, que protagoniza duas obras de Cláudia Mattos – uma narrativa policial e um *thriller*. Patrícia Melo, por sua vez, já declarou que sua delegada Azucena, introduzida em *Fogo-fátuo* (2014), será protagonista de uma trilogia de livros policiais (Monteiro, 2014).

Nunes, Mariana Pereira, Vivianne Geber e Nelson Motta, a restauração da ordem e do *status-quo* acaba por ser também uma forma de preocupação consigo e com seu círculo mais próximo, já que elas são privilegiadas participantes das classes média ou alta. Há, por outro lado, aquelas detetives cujas ações se guiam principalmente por uma busca por justiça para grupos ou indivíduos marginalizados e injustiçados, como se vê em Sonia Coutinho, Ana Teresa Jardim, Luiz Alfredo Garcia-Roza e, em parte, Patrícia Melo; contudo, é preciso ressaltar que, mesmos nestes casos, as detetives têm em vista resultados localizados e frequentemente atuam individualmente, geralmente enfrentando os sintomas e não as causas estruturais das violências que denunciam.

É interessante notar ainda que a maioria das narrativas é desprovida de um final convencional e, embora a grande maioria apresente, por fim, à detetive e ao leitor, o definitivo culpado do crime, em nenhuma encontramos o tradicional desfecho clássico em que a autoridade detetivesca revela a identidade do criminoso e os indícios contra ele. Em consonância tanto com as conclusões de Fernanda Massi, quanto com o que Sandra Reimão observa na literatura policial brasileira, em muitas das dezessete obras aqui analisadas o desfecho apresenta-se como insatisfatório ou apenas parcialmente satisfatório, como no policial *hard-boiled*, no que tange à contenção e punição dos culpados.⁹³ Mas é ainda mais relevante notar que em apenas seis obras a detetive soluciona o mistério principal da narrativa; em quatro delas, alcança apenas em parte a solução e, em sete, não consegue fazê-lo. Significativamente, na maior parte das ficções, o criminoso é homem (oito obras) ou revela ser uma dupla ou grupo de pessoas composto tanto por homens quanto mulheres (cinco obras). Em apenas duas narrativas a criminosa é uma mulher e, em outras duas, o final é ambíguo ou revela-se não haver culpado. Já as vítimas dividem-se de forma quase igual: mulheres em oito obras (sendo, numa delas, uma transgênero), homens em seis obras, e, por fim, em duas obras, personagens de ambos os sexos.

Em nenhuma obra há, de fato, a utilização do termo “feminismo”, mas muitas personagens apresentam posicionamentos e críticas que certamente dialogam com as reflexões e propósitos feministas. Para além de apresentar protagonistas bem-sucedidas em suas profissões, dotadas de independência econômica e agência moral, muitas dessas narrativas tornam a afirmação da autonomia e liberdade das personagens femininas uma

⁹³ Em pouco menos da metade das obras – oito apenas –, há contenção completa dos culpados e punição; em duas destas, somente, a punição é efetuada totalmente pelo sistema penal, através de prisão e supondo um julgamento legal, enquanto em outras duas ela se dá apenas em parte dessa forma e, em quatro restantes, decorrem da morte do criminoso. São também oito narrativas que apresentam um desfecho só em parte satisfatório em relação à contenção e punição dos culpados. Em apenas duas obras, por fim, curiosamente as duas escritas por homens, fica claro que todos os criminosos escaparão impunes.

questão central. As detetives também criticam e enfrentam diferentes tipos de preconceito e opressões sexistas ou apontam o caráter machista das instituições em que trabalham ou da sociedade como um todo. Por outro lado, como dito anteriormente, a heteronormatividade não é uma questão nessas ficções e, com exceção do sexo fora do casamento e não-procriativo, não há, entre as protagonistas, um envolvimento sexual ao longo da narrativa que fuja do espectro sexual considerado “normal”, “natural” e aceitável.⁹⁴ A construção *performativa* do gênero tampouco é colocada em causa na grande maioria das obras ou, por outro lado, torna-se foco justamente porque o desvio da convencional feminilidade, por parte das protagonistas ou de outras personagens, precisa ser corrigido. A maior parte das narrativas favorece a figura da Nova Mulher, ou *New Woman*, que Sally Munt define como “the liberal feminist idea of the liberated woman, who is equal to the male role but still retains femininity – strong *within* her gender role” (Munt, 1994: 33).⁹⁵ Em conformidade com as observações de Munt sobre detetives anglófonas do policial feminista liberal, a maior parte das detetives brasileiras também defende, acima de tudo, a autonomia do indivíduo e crê nas possibilidades de libertação individual da mulher, sendo capaz e livre para rejeitar papéis tradicionais e seguir seus objetivos (*idem*: 41). Contudo, ao contrário do observado por Munt em muitas das principais obras policiais de autoras anglófonas, em que podemos enxergar uma proximidade das detetives do arquétipo da Amazona não apenas em seu belicismo e autonomia, mas igualmente no afastamento em relação a personagens masculinas, em grande parte das obras brasileiras, a exaltação da independência da protagonista e sua incorporação de valores e habilidades tradicionalmente associadas aos homens não excluiu a necessidade de figuras

⁹⁴ Segue-se aqui a classificação de Gayle Rubin, em “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” (1999). Segundo Rubin, diversos discursos – religiosos, médicos, políticos ou do senso comum – constroem uma hierarquia sexual, a partir da qual apenas uma pequena porção das experiências humanas é considerada normal e “boa”. É considerado anormal, não-natural, errado e “mau” o sexo caracterizado por um ou mais dos seguintes aspectos: fora do casamento, casual, não-procriativo, comercial, desacompanhado ou em grupo, homossexual, entre gerações distintas, em público, envolvendo pornografia ou objetos, sadomasoquista (Gayle, 1999: 152).

⁹⁵ É relevante ressaltar que Sally Munt, ao se referir à “New Woman”, reporta-se ao termo que começou a ser utilizado, no Reino Unido, pela autora Sarah Grand, em 1894, tendo a figura da “Nova Mulher” se manifestado de diversas formas em publicações literárias e periódicas nas últimas décadas do século XIX. Sarah Grand caracteriza a Nova Mulher como aquela que acordou de “uma longa apatia”, tornando-se consciente de seus sofrimentos, impostos pelos homens, mas também de sua própria culpa e leniência histórica, tendo permitido até então ao homem que organizasse “todo o sistema social” (Grand, 1894: 271). Como observa Sally Ledger, várias das preocupações representadas pela *New Woman* estavam em consonância com o feminismo do final do século XIX, que mais tarde seria denominado a primeira vaga do movimento; entre elas, destacavam-se a demanda por direitos e papéis mais igualitários e oportunidades de educação e emprego para as mulheres. Embora detratores da Nova Mulher a considerassem um perigo para a instituição matrimonial e frequentemente a associassem à homossexualidade e ao “amor livre”, Ledger nota que “New Woman writers of the *fin de siècle* were usually (although not always) stalwart supporters of heterosexual marriage, they had little or no conception of female sexual desire (let alone lesbian sexual desire)” (Ledger, 1997: 6).

masculinas em sua vida. Pelo contrário, em muitas dessas narrativas, o envolvimento da protagonista com uma personagem do sexo masculino é parte central do enredo.

O afastamento de muitas das protagonistas brasileiras do arquétipo da Amazona – no que se refere ao seu caráter bélico e/ou recusa de comprometimento com homens e instituições patriarcais – poderia ser, para algumas críticas feministas, positivo, por serem elas reprodutoras “dos termos de dominação e militarismo em que se baseia a sociedade patriarcal” (Macedo & Amaral, 2005: 3).⁹⁶ Muitas das detetives, contudo, não abandonam estes aspectos típicos da construção da masculinidade tradicional,⁹⁷ mas tentam contrabalanceá-los com uma “feminilidade” em descoberta. Novamente, porém, tal feminilidade não se refere ao uso do termo feito por teóricas feministas ginocêntricas para um espaço de fala das experiências marginalizadas, transgressora do discurso falocêntrico, nem se trata da contestação, pela personagem, de valores masculinos em prol da valorização da ética feminina, como defenderiam as feministas da Diferença. Trata-se, sim, da revalidação e celebração de “um conjunto de regras impostas à mulher pela sociedade patriarcal, de forma a torná-la atraente (quer em comportamento, quer na aparência) aos olhos masculinos” (*idem*, 2005: 68). Já em 1949, no segundo volume de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir notou como o feminismo conquistou novos espaços para as mulheres, como a educação e o esporte, enquanto a sociedade continuou mantendo regras de comportamento e aparência femininos. Como diz Beauvoir, “querem, pelo menos, que ela seja *também* uma mulher, que não *perca* sua feminilidade” (Beauvoir, 1949: 23). A autora francesa nota ainda como em canções e

⁹⁶ A crítica à utilização do mito das Amazonas é feita originalmente por Mandy Merck (cf. Amaral & Macedo, 2005: 3).

⁹⁷ Sobre a masculinidade e sua construção social, é relevante citar a autora R. W. Connell e seu conceito de “masculinidade hegemônica”. A partir do conceito de “hegemonia” de Antonio Gramsci, que, ao analisar relações de classe social, nota uma “dinâmica cultural pela qual um grupo reivindica e mantém uma posição de liderança na vida social”, Connell aponta a masculinidade hegemônica como “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (Connell, 2005: 77). Contudo, a autora ressalta que a hegemonia não significa, de forma alguma, controle total, e que pode ser desestabilizada e erodida. Para além de ver a masculinidade hegemônica como uma estratégia não-fixa e temporária, a autora ressalta ainda que é preciso reconhecer que há uma diversidade de masculinidades em embate entre si, em relações de aliança, dominação e subordinação, a partir de práticas “that exclude and include, that intimidate, exploit, and so on” (*idem*: 37). Além disso, Connell ressalta a centralidade da relação entre os conceitos de masculinidade e feminilidade, construídos culturalmente como opostos, e ambos objetos de conhecimento que são relacionais e modificáveis conforme cultura e momento histórico em que se localizam (*idem*: 44). No entanto, a autora nota como o senso comum, a cultura de massa, instituições sociais, como a Igreja, e até mesmo correntes de conhecimento (a psicanálise Junguiana, a sociobiologia e as feministas essencialistas, por exemplo), assumem que há uma “masculinidade verdadeira” e fixa, geralmente contribuindo para a naturalização e legitimação da masculinidade hegemônica (*idem*: 45-46). Na maioria dessas abordagens, a “essência” masculina é ligada ao corpo do macho, utilizado para estabelecer relações inevitáveis entre o indivíduo do sexo masculino e determinadas características – como a agressividade, a falta de cuidado com a prole, o desejo sexual incontrolável, a heterossexualidade, a competitividade, a dominância, etc. –, embora muitas das explicações causais estabelecidas sequer possuam embasamento em estudos da biologia humana e outras se baseiem em pesquisas contestáveis (*ibid.*).

narrativas populares, a beleza se apresenta como essencial para a conquista do amor e da felicidade, enquanto a fealdade se associa à maldade e à punição das personagens que a exibem (*idem*: 33). Embora as protagonistas aqui apresentadas tenham conquistado o acesso a espaços e comportamentos ainda ressaltados como territórios negados às mulheres na obra de Beauvoir, exige-se delas, como veremos melhor, que ainda reproduzam outros comportamentos, *performances* e cuidados com a aparência já apontados pela autora feminista.

A noção de feminilidade que encontramos nas obras aqui debatidas parece ser também acompanhada da revalidação de papéis já culturalmente associados às mulheres, como os de “mãe” e “esposa”. Nas obras de Kátia Rebello e Vera Carvalho Assumpção, as protagonistas são, desde o princípio, mulheres independentes economicamente, mas desejosas de uma completude a ser oferecida pelo comumente chamado, na estrutura binária patriarcal, “sexo oposto”. Seu envolvimento com as investigações são obras do acaso ou muito conectadas a interesses amorosos e, quando terminam, permitem que as protagonistas retomem sua vida reordenada, ao lado de um parceiro. A feminilidade ou os papéis tradicionais femininos não são em nenhum momento questionados, mas encarados como naturais ou são até mesmo, no caso principalmente de Assumpção, fortemente defendidos. Já em Andrea Nunes, Mariana Pereira, Vivianne Geber e Luiz Alfredo Garcia-Roza, a detetive que, em primeiro momento, se apresentava como uma mulher viril, ou fatal, revela-se nada ameaçadora e até mesmo frágil, no caso de Geber, ou redescobre, ao longo da narrativa, sua feminilidade e necessidade de ter um envolvimento emocional e sexual heterossexual e/ou constituir uma família.

Essas narrativas parecem caminhar na contramão do que Elódia Xavier, em seu artigo “A representação da família no banco dos réus” (2006), vê como um tema recorrente na literatura brasileira escrita por mulheres, que é a exposição das relações familiares como um “lugar de adestramento para a adequação social” e criadora de muitos dos conflitos vividos pelas personagens femininas (Xavier, 2006: 7). A autora afirma que o modelo patriarcal instaurado no Brasil pelos colonizadores, e adaptado às especificidades do latifúndio e da escravidão, constituiu-se de relações fortemente hierárquicas e casamentos baseados em contratos sócio-econômicos. A partir de Antonio Candido, nota como a família foi, até o século XIX, “o fundamento de toda a organização econômica, política e social, sob o domínio do líder familiar, latifundiário, guerreiro e chefe político” (*idem*: 8-9). Em meados do século XIX, o casamento político e procriativo é, aos poucos, substituído pelo mito burguês da felicidade através da completude do amor conjugal, baseado na figura do homem “protetor e provedor” e da mulher-mãe “rainha do lar” e casta (*idem*: 9). Contudo, como afirma Gilberto Freyre, “o patriarcal tende a se prolongar no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou

místico do Pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, (...) de homem necessário ao governo geral da sociedade” (*apud* Xavier, 2006: 9).

De acordo com Margareth Rago, que analisa o trabalho feminino no final do século XIX e início do XX, a industrialização assumiu várias atividades que anteriormente tinham lugar na esfera doméstica, como a fabricação de tecidos e alimentos, e, portanto, desvalorizou o trabalho feminino no lar. Segundo afirma a autora, “[a]o mesmo tempo, a ideologia da maternidade foi revigorada pelo discurso masculino: ser mãe, mais do que nunca, tornou-se a principal missão da mulher num mundo em que se procurava estabelecer rígidas fronteiras entre a esfera pública (...) e a privada” (Rago, 2012: 591). Assumido por instituições e movimentos teóricos e políticos bastante distintos, como os positivistas, a Igreja e os socialistas, o discurso de valorização da maternidade também se tornou fundamental no “ideal de formação da identidade nacional”: nas décadas de 1920 e 30, “a figura da mãe ‘cívica’ passa a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da nação” (*idem*: 592). Já o envolvimento direto da mulher no espaço público e na política era considerado inadequado e até mesmo incompatível com a biologia feminina; tal visão permaneceu predominante até a década de 1960, sendo a “mulher pública”, diferentemente do “homem público”, associada à prostituta (*idem*: 604).⁹⁸ De acordo com Elódia Xavier, essa configuração familiar burguesa apresentada será fortemente desestabilizada no Modernismo brasileiro, mas é especialmente em narrativas de autoria feminina que sua contestação será mais significativa.

Em muitas das narrativas policiais aqui analisadas, nomeadamente, as de autoria de Kátia Rebello, Vera Carvalho de Assumpção, Andrea Nunes, Mariana Pereira e Vivianne Geber, percebe-se o oposto: a revalorização da estrutura familiar e dos papéis de mãe e esposa; contudo, as formas como as protagonistas encaram seus relacionamentos amorosos e a constituição de uma família se mostra bastante distante dos modelos rígidos, hierárquicos e

⁹⁸ A partir do estudo de revistas para mulheres e seções de jornais destinadas ao público feminino, Carla Bassanezi Pinsky nota como mesmo nos anos 1950, ainda era possível encontrar, no Brasil, um forte discurso a favor da domesticidade feminina e uma rígida distinção entre papéis femininos e masculinos, apesar de uma mudança nas experiências das mulheres brasileiras, com crescentes possibilidades de acesso à educação e ao mercado de trabalho. Como afirma a autora, o país foi “influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade” (Pinsky, 2012: 608). Para as mulheres, casamento e família eram os únicos propósitos; não se casar, ou falhar no casamento, significava falhar socialmente e como indivíduo: “[a]s mulheres vivem para o amor. Romantismo e sensibilidade eram, nos Anos Dourados, características tidas como especialmente femininas, sendo que toda uma literatura estava disposta a alimentar essa inclinação. Amor romântico sim, mas domesticado!” (*idem*: 618). Ao mesmo tempo, alertava-se para os riscos da entrada da mulher em espaços “destinados” aos homens: a “perda da feminilidade e dos privilégios do sexo feminino – respeito, proteção e sustento” (*idem*: 624).

limitadores de meados do século XX. Na maioria dessas obras, percebe-se uma negociação entre a autonomia e liberdade conquistadas pelas mulheres, bem como sua agência em esferas tradicionalmente masculinas da sociedade, e os papéis e *performances* comumente associados ao feminino, no que se refere tanto a comportamentos e aparência física, quanto a instituições patriarcais como o casamento e a maternidade. É observável nessas narrativas que é o núcleo do envolvimento amoroso heterossexual das personagens que, em grande parte, traz a essas ficções apresentadas a importância dos papéis femininos tradicionais e da *performance* feminina histórica e socialmente construída.

Em análise de obras de romance dos anos 1990 que buscam reconfigurar esse gênero e dialogam com o feminismo liberal, Merja Makinen observa uma tensão entre a construção de uma heroína autônoma e as convenções da *romantic novel*,⁹⁹ mas nota que essas narrativas, por fim, celebram o casamento heterossexual e a instituição familiar, como é possível afirmar também sobre muitas das obras policiais debatidas aqui. Mas a união matrimonial defendida nos romances apresentados por Makinen, é, segundo a autora, uma relação que busca a igualdade entre os parceiros e o suporte mútuo (Makinen, 2001: 47), o que podemos dizer igualmente dos relacionamentos representados na maioria das narrativas aqui discutidas, em especial de *O código numeratti*, *Ao meu ídolo com amor* e *Olhos de vidro*, embora, nestas duas últimas, seja preciso que as protagonistas relevem mentiras e comportamentos agressivos dos parceiros em determinados momentos da narrativa. Nota-se, assim, uma proximidade entre essas obras policiais aqui apontadas, os romances de amor estudados por Makinen e, ainda, o gênero da *chick-lit*, os quais, de forma geral, apresentam narrativas em que predomina a jornada de mulheres herdeiras de conquistas do feminismo do século XX, aprendendo a negociar sua ocupação do espaço público com o espaço privado,¹⁰⁰ o trabalho com o lar, a objetividade com a subjetividade, a autonomia e liberdade com um envolvimento heterossexual, sua profissão com a satisfação amorosa e familiar e também sua agência e autoridade, recém conquistadas na história feminina, com normas de comportamento e aparência historicamente moldadas pelo

⁹⁹ Makinen nota a inversão de papéis das personagens no que tange à entrega ao casamento: se antes eram as mulheres que precisavam domar um homem dominante e fugidío, agora são elas quem precisam ser convencidas, por um homem compreensivo e paciente, de que o matrimônio e a maternidade podem ser experiências positivas e não aprisionamentos ou relações de dominância, o que fica explícito também na obra de Mariana Pereira e em *O código numeratti*, de Andrea Nunes.

¹⁰⁰ Como nota Graça Abranches, em artigo sobre romances de amor, chamados por ela de *romances cor-de-rosa*, essas narrativas apresentam uma inversão do binarismo hierárquico espaço-público/espaço-privado (associado à dicotomia masculino/feminino, como já vimos no primeiro capítulo desta dissertação). Esses romances manifestam uma “sobrealimentação mítica do privado” e de outros termos associados ao polo feminino em várias oposições binárias, como trabalho/família, atividade/emotividade, objetividade/subjetividade, produção/reprodução (Abranches, 1984: 37-38).

patriarcado, mas igualmente interiorizadas e reproduzidas pelas mulheres. Este diálogo não se dá sem conflitos e sua resolução pode ser contraditória.

Em algumas dessas obras policiais brasileiras, a construção de um relacionamento baseado em igualdade entra em conflito com o paternalismo demonstrado pelas personagens masculinas. No caso das narrativas de Andrea Nunes, Vivianne Geber e nas duas obras mais antigas de Kátia Rebello, a importância da figura masculina, construída como um complemento essencial à vida da protagonista, vai além da esfera privada da mulher, pois são primordiais também para o sucesso da investigação do mistério central da narrativa. Tanto nestas obras, quanto nas de Cláudia Mattos, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Ateneia Feijó e Tessy Callado, há um outro detetive, homem, que desempenha papel relevante na investigação. Esses detetives homens são representados como mais experientes, “durões” e/ou familiarizados com o submundo, geralmente com um código moral mais flexível do que o das heroínas e dispostos a jogar com as mesmas armas dos criminosos. Especialmente nas narrativas de Nunes, Geber, Rebello e Mattos, essas personagens masculinas aparecem quer como um contraponto, quer como uma figura paternal que guia, protege e ensina as detetives mais ingênuas e inexperientes e um tanto isoladas do mundo “real”. Funcionam, assim, quase como heróis do *hard-boiled* em parceria com heroínas do policial clássico, as quais frequentemente se comportam como se esperaria de uma “boa moça” na literatura policial do início do século XX. É significativo também que essas personagens sejam assessoradas por figuras paternas e experientes em sua excursão pela realidade e métodos do mundo do crime, primeiramente, pela forma como reforçam estereótipos e papéis femininos – da mulher branca de classe média e alta – de fragilidade, inocência e reclusão (na esfera privada e segura do lar e da família), dependentes dos ensinamentos dos homens “do mundo”, assim representando a saída das mulheres, só recentemente possível, do mundo privado feminino para público masculino. Mas também deixa explícita a escolha dessas personagens de assumir posições de agência e dominância através da incursão pela ordem patriarcal e do domínio de armas e valores tradicionalmente associados ao masculino, identificando-se, assim, com a figura paterna.

Nas obras de Ateneia Feijó e Tessy Callado, contudo, os detetives homens, embora apareçam como figuras contrapostas às investigadoras mulheres, não operam como guias paternas, nem sequer as auxiliam na detecção. Pelo contrário, através de métodos ilegais, atrapalham as detetives: na obra de Callado, ele impede uma punição legal ao culpado, fazendo justiça com as próprias mãos, na obra de Feijó, evita uma resolução por parte da detetive, que possivelmente se daria através da ética do cuidado e não da Justiça. Assim como na ficção de Feijó, na obra de Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos, é uma mulher e não

um homem que oferece maior ajuda à protagonista na investigação. Interessantemente, é a maternidade que cria essa ligação de cuidado e empatia, ainda que de formas diferentes, em cada uma das obras. Ambas as narrativas também jogam com o arquétipo da *femme fatale* e a oposição entre mulher fatal e mulher cativa. Embora seja possível enxergar na narrativa de Reis e Passos uma modificação da utilização da figura da *femme fatale*, é em Feijó que, de fato, ela é desestabilizada.¹⁰¹ Já em Nelson Motta, a detetive pode ser vista tanto como uma Amazona, por operar com as armas violentas masculinas, quanto como uma *femme fatale*, por utilizar também o charme e a sedução, armas vistas como femininas. A detetive faz uso dos homens para seu prazer ou para alcançar seus objetivos, sem se envolver emocionalmente, nem se preocupar com os sentimentos deles, mas também carrega consigo autoridade legal e uma arma de fogo, no caso de ser preciso puni-los. É possível ver nela, ainda, a figura da Valquíria, que Régis Boyer caracteriza como uma mulher viril, que é tanto “matadora de homens”, como uma “sedutora” (Boyer, 2000: 746).¹⁰²

Como vimos, as narrativas apresentadas não desvelam a construção performática do gênero nem questionam a “feminilidade”, dada de forma essencialista. Alguns comportamentos e papéis sociais permanecem inabalados, como se naturais à essência feminina, embora outros, como a passividade, a dependência – especialmente econômica –, o enclausuramento e a domesticidade deixem de fazer parte dessa mesma essência. Relacionado a isto, é observável ainda que grande parte das protagonistas não deixa de ser objeto do olhar das outras personagens e, de certa forma, também do leitor, sendo frequentemente construídas descritivamente de forma a realçar sua beleza física, *performance* e indumentária femininas, embora assumam posição de sujeito nessas narrativas – e isso não possa deixar de ser ressaltado e valorizado. Frente ao impasse citado no primeiro capítulo, entre assumir uma postura masculinizada e, assim, usufruir da associação tradicional entre poder e masculinidade, ou, por outro lado, correr o risco de construir a detetive como um espetáculo erótico similar às formas como eram apresentadas as *femme fatales* do *noir*, a maioria das protagonistas aqui apresentadas escolhe a segunda possibilidade, levando, de fato, a passagens nas narrativas nas quais são colocadas sob o olhar dominante de personagens masculinas. É o

¹⁰¹ Para um debate mais aprofundado desta questão, ver o Anexo 3 desta dissertação.

¹⁰² Régis Boyer, no verbete “Mulheres viris”, apresenta uma abordagem relevante das Amazonas e Valquírias, ambas viris, mas estas últimas mais próximas da imagem da mulher fatal. Disposta a derrotar os homens tanto pela luta física, quanto pela sedução, essa “mulher-homem” passa a ser vista como “mulher-de-muitos-homens” e não, como as Amazonas, “mulheres-sem-homens”. Segundo o autor, esse tema – presente também nos mitos de Circe, Medéia, Fedra, Naná, Cibele, Freya e na “mulher fatal de nossos romances modernos” – “jamais conheceu um momento de eclipse, seja diretamente, como acabamos de evocá-lo, seja encarado pelo polo oposto, na imagem da mulher-virgem (...)” (Boyer, 2000: 746).

caso, por exemplo, das obras de Cláudia Mattos, Tessy Callado, Nelson Motta e Luiz Alfredo Garcia-Roza. Embora a maioria dessas passagens denunciem a objetificação frequente sofrida pelas detetives, acabam, muitas vezes, por também oferecê-las como objeto de desejo para o leitor, pela descrição de seus corpos e indumentária, frequentemente, inclusive, através do *gaze*¹⁰³ da personagem masculina. Em outras narrativas, em que o cuidado com a aparência e as vestimentas da detetive é o que mais se destacam, como as duas obras de Andrea Nunes e, principalmente, a de Mariana Pereira, a personagem pode se oferecer tanto como um espetáculo para o leitor homem heterossexual e a leitora lésbica, como uma “fantasia de empoderamento burguesa” para a leitora heterossexual (Munt, 1994: 47). Por outro lado, afirma Sally Munt ao analisar as constantes mudanças de roupas da detetive Warshawski, é possível ver nessa fetichização das vestimentas, uma explicitação do artifício da feminilidade, “the ‘draggish’ imperative of femininity”, que denunciam o caráter performativo do gênero, tal como o entende Butler (*ibid.*). Essa mudança de indumentária da detetive pode ser vista também como uma forma de disfarce e/ou de assumir uma das muitas identidades necessárias à sobrevivência da mulher em um ambiente predominantemente masculino (*ibid.*). Embora essas duas últimas leituras possam ser aplicadas, por exemplo, à análise de personagens do romance de Nelson Motta, elas dificilmente se acomodam às obras de Nunes e Pereira, em que os desfechos exaltam a feminilidade tradicional e nos quais os processos e resultados de cuidados com a aparência das detetives parecem se adequar mais ao que Munt denominou fantasias de empoderamento burguesas.

Por fim, é interessante ressaltar como, embora nos seja mais relevante focar nas detetives, em muitas das narrativas, como as de Andrea Nunes, Ateneia Feijó, Cláudia Mattos, Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos, Tessy Callado e Nelson Motta, outras personagens femininas, ainda que geralmente secundárias, oferecem diferentes pontos de vista, características e experiências, prefigurando a diversidade contida na instável categoria “Mulher” – ou seja, as vivências bastante diversas encontradas por mulheres diferentes. É, portanto, a partir dessas outras experiências que as narrativas muitas vezes denunciam opressões sofridas por mulheres de outras idades, classes sociais ou com histórias de vida diferentes da protagonista. O desenvolvimento dessas personagens secundárias pode ser visto, também, como uma estratégia possível para a consolidação de uma imagem feminina dotada

¹⁰³ Embora utilizado para tratar do cinema, tomamos de empréstimo o termo “gaze” da crítica feminista Laura Mulvey, a qual contribuiu de forma central para reflexões sobre a objetificação feminina através de construções cinematográficas. Segundo Mulvey, o cinema clássico norte-americano desenvolveu mecanismos de projeção e identificação com as personagens, conformando os olhares dos espectadores aos das personagens masculinas e sugerindo um *gaze*, ou olhar masculino, ativo que recai sobre figuras femininas fetichizadas, apresentadas em uma “condição de ‘para-ser-olhada’”, meros objetos do desejo masculino (Mulvey, 1975: 444).

de agência e força, já que, em muitos casos, não chegamos a adentrar mais profundamente seu mundo interior e suas vulnerabilidades, como fazemos com as protagonistas. Como nota Sally Munt, nos anos 1970 a ficção feminista investiu principalmente em modelos de agência femininos, já que, nas palavras da autora, “providing strong powerful role models was a political necessity”, embora essa estratégia apresente suas limitações (Munt, 1994: 155). Como afirma Elizabeth Wilson, “we feel ambivalent about the strong, powerful woman, since this (...) is an image that allows for no moment of weakness, and cannot reflect the diversity and complexity of our desires” (apud Munt, 1994: 131). Combinar o desenvolvimento de uma protagonista complexa e vulnerável com figuras femininas autônomas e fortes, porém secundárias na narrativa e mais planas, pode ser, portanto, uma estratégia para contornar essa limitação apontada por Wilson e Munt.

As narrativas aqui apresentadas, como vimos, são bastante diversas e rendem leituras mais aprofundadas, feitas, apenas em parte, no terceiro anexo. Seria interessante que estudos futuros se debruçassem mais sobre elas. A partir da nossa leitura, porém, foi já possível estabelecer diálogos frutíferos entre as obras e algumas das reflexões teóricas feitas até aqui, bem como levantar questões relevantes em relação à construção de protagonistas femininas na ficção policial brasileira. Esses desenvolvimentos serão essenciais para a leitura dialógica que realizaremos, no próximo capítulo, das três obras policiais brasileiras com autoria e protagonismo de mulheres, nomeadamente, *Os seios de Pandora* (1998), de Sonia Coutinho, *No fio da noite* (2001), de Ana Teresa Jardim, e *Fogo-fátuo* (2014), de Patrícia Melo.

3. Três investigações: Sonia Coutinho, Ana Teresa Jardim, Patrícia Melo

3.1. *Os seios de Pandora*, de Sonia Coutinho

Sonia Coutinho nasceu em 1939, em Itabuna, no estado da Bahia, mudou-se para Salvador aos oito anos e, aos vinte e nove, para o Rio de Janeiro, onde faleceu em 2013. Foi jornalista e tradutora e emergiu na cena literária nos anos 1960, tendo publicado quatro livros de contos entre 1966 e 1978. Ganhou atenção da crítica principalmente a partir do final da década de 1970 e início da de 80, com *Os venenos de Lucrecia* (1978), *O último verão de Copacabana* (1985) e a obra *O jogo de Ifá* (1980). Como afirma Luiza Lobo, em seu artigo “Micro-história e narrativa: o ‘ciclo dos romances de crime’ de Sonia Coutinho” (1999), a escritora baiana desenvolveu, em suas narrativas curtas, uma escrita intimista e ligada ao fluxo de consciência (Lobo, 1999: 1). Com a publicação do romance *Atire em Sofia* (1989), Coutinho parece caminhar em outra direção, ao se aproximar do gênero criminal, que também será importante para a obra subsequente, *O caso Alice* (1991), tendo ambos os livros sido publicados pela Editora Rocco.

Em 1994, a autora publica sua dissertação de mestrado, com o título *Rainhas do crime: ótica feminina do romance policial*, dedicada ao estudo de escritoras mulheres nesse gênero literário. Em 1998, lança, novamente pela Rocco, seu romance policial *Os seios de Pandora – uma aventura de Dora Diamante* (1998), com uma protagonista detetive, obra pela qual receberá o importante Prêmio Jabuti.¹⁰⁴ Contudo, como nota Luiza Lobo, e como também veremos ao longo da análise da obra de Sonia Coutinho, a escritora nunca abandonou, de fato, a atenção às *nuances* psicológicas de suas personagens, bem como seu cotidiano e intimidade, a partir de um olhar detalhista e de fluxos de consciência. Dessa forma, fez dialogar de forma clara duas vertentes da literatura brasileira, que, por vezes, são encaradas como opostas: a realista e a intimista.¹⁰⁵ Como veremos, a autora explorou também estratégias da literatura chamada pós-moderna. A partir dos anos 2000, Coutinho afasta-se do

¹⁰⁴ A autora já havia recebido o Jabuti em 1979, pelo livro de contos *Os venenos de Lucrecia*.

¹⁰⁵ Karl Schøllhammer aponta que há uma “polarização constante” no Brasil, utilizada por muitos críticos – e também aproveitada pela imprensa –, entre duas estéticas literárias contemporâneas: a “brutalidade do realismo marginal”, de um lado, e a delicadeza do cotidiano e dos “universos íntimos e sensíveis”, divisão segundo ele redutora e remanescente da oposição tradicional entre a “ficção ‘neonaturalista’” e a “‘psicológica’ e ‘existencial’” (Schøllhammer, 2009: 15). De acordo com Schøllhammer, a “literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (*ibid.*).

gênero policial e retorna aos livros de contos, recebendo por um deles, *Ovelha negra e amiga loura* (2006), o Prêmio Clarice Lispector, concedido pela Biblioteca Nacional, em 2006.

A protagonista de *Os seios de Pandora* é Dora Diamante, jornalista de trinta e poucos anos que se tornou nome conhecido no meio jornalístico por escrever “de maneira bem pessoal a respeito de um assunto com o qual ainda não era comum ver mulheres envolvidas: crime” (Coutinho, 1998: 12). Decidida a investigar e escrever uma reportagem sobre o assassinato da pintora Tessa Laureano, sua conterrânea, a detetive amadora viaja para Solinas, sua terra natal e local da morte de Tessa.¹⁰⁶ A pintora, assassinada aos cinquenta anos, fora muito famosa quando mais jovem, mas, posteriormente, seu nome havia sumido da imprensa. A detetive consegue que o jornal para o qual trabalha financie sua investigação, para a escrita de uma reportagem policial sobre o assassinato; porém, ao longo de seu percurso, a vida de Tessa se torna tão interessante quanto sua morte para a jornalista. Apesar de chegar a uma resposta quanto ao culpado e motivos do assassinato, tanto por indução, quanto por intuição, Dora não tem como comprovar suas suspeitas, e nem mesmo a polícia consegue fazê-lo. Embora o homem que atirou em Tessa acabe encontrado morto, o mandante do crime não é punido e nem mesmo se sabe se ele teria agido sozinho ou com a cumplicidade da família de Tessa. Dora publica, por fim, uma reportagem sobre a vida de Tessa que se apresenta como a única forma de fazer justiça à vítima, se não à sua morte, ao menos à sua vida, expondo as dificuldades que enfrentou, as opressões familiares e suas conquistas como mulher e artista. Essa publicação significa importante avanço na carreira de Dora e, no final, permanece uma esperança de que, no futuro, o mandante do crime venha a ser desmascarado; contudo, o desfecho acaba por ser insatisfatório se lido a partir de expectativas suscitadas pelas convenções clássicas do gênero policial, já que a detetive não tem provas capazes de incriminar o criminoso e nem sequer sabe se outros suspeitos também estariam envolvidos. Este desenlace também se mostra apenas parcialmente satisfatório para a protagonista, que termina feliz consigo mesma, ao refletir sobre suas conquistas e independência, mas, ao mesmo tempo, demonstra não se esquecer do sacrifício de Tessa, da impunidade dos culpados e das opressões e injustiças que ainda permanecem contra as mulheres, ao finalizar a narrativa notando que sua satisfação era “um tipo de satisfação um pouco triste” (Coutinho, 1998: 173).

Em sua dissertação de mestrado, *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial* (1994), Sonia Coutinho demonstra vasto conhecimento da tradição anglo-saxônica da

¹⁰⁶ Segundo indica Cristina Ferreira-Pinto Bailey, no ensaio “Tales of two cities: the space of the feminine in Sonia Coutinho’s fiction” (2008), a capital da Bahia, Salvador, presente em muitas das narrativas de Coutinho, é substituída, em *Os seios de Pandora*, por uma cidade baiana fictícia, Solinas, que, contudo, pela sua descrição, permite que os leitores a identifiquem como Salvador (Bailey, 2008: 26).

literatura policial, especialmente a escrita por mulheres, bem como do desenvolvimento brasileiro do gênero. Igualmente atenta a teorias pós-modernas, a autora nota como a ficção policial feminina frequentemente está em consonância com o espírito pós-moderno de desestabilização de conceitos como unidade e autoridade, apresentando-se como narrativas não totalizantes, híbridas e ex-cêntricas. Coutinho explicita, ainda, a partir das teorias de Linda Hutcheon, a aproximação do discurso feminista e do pós-moderno, em sua valorização de novas maneiras de ver, de forma descentralizada e consciente da sua localização social, histórica e cultural, utilizando “o posicionamento marginal para criticar o interior, a partir, ao mesmo tempo, do exterior e do próprio interior” (Coutinho, 1994: 30). Fazendo uso também do conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, argumenta que o romance policial de autoria feminina quebra com o caráter monológico do policial masculino, “em que uma só voz silencia todas as outras, ao estabelecer uma versão exclusiva da realidade, uma *verdade* que é preciso aceitar (...)” (*idem*: 31). Segundo a autora, “o novo policial feminino admite várias vozes, marcando uma nova postura estética e social” (*ibid.*).

Embora utilizando uma jornalista como protagonista do romance *Os seios de Pandora*, o que invoca uma alusão à “verdade”, segundo afirma Sally Munt sobre detetives jornalistas (Munt, 1994: 71), a narrativa de Coutinho parece renunciar a uma verdade imposta pela protagonista, especialmente no que tange à investigação criminal, que termina sem certezas e punição. A narrativa é construída de forma não-linear, narrada no passado pela protagonista Dora, a partir de suas memórias e reflexões, tanto sobre a investigação criminal conduzida e sobre a vida da vítima, como sobre sua própria vida pessoal. Tais memórias se intercalam, em alguns momentos, com o discurso da própria vítima, através de capítulos narrados em primeira pessoa por ela, bem como de cartas pessoais deixadas para uma amiga e que conduziram a detetive tanto na investigação quanto na rememoração e narração desse passado agora distante. É a partir das cartas da vítima e das memórias de outras personagens sobre ela que a detetive tenta deduzir quem poderia tê-la assassinado, mas, principalmente, quem ela foi em vida, tentando reconstituir mais os atos e sentimentos da vítima do que os do criminoso. Porém, ciente de que tanto essa reconstituição do passado de outras personagens, quanto a reconstituição de seu próprio passado através da narrativa, são transformações, recriações. Em conformidade com a poética pós-moderna, portanto, constrói uma narrativa que frequentemente se auto-questiona e auto-desestabiliza, bastante consciente dos seus limites e dos limites e contingências do conhecimento e da reconstrução de fatos passados. Como afirma a narradora, ainda no princípio da obra:

“[u]ma história que se embaralha na memória. Uma história que aconteceu há muito tempo, cujos detalhes se esfumaram. Que, recriada, se torna outra. O processo de inventar uma história verdadeira. A história de Pandora que abriu sua caixa e, de dentro, saíram pragas, a ruína e a morte”. (Coutinho, 1998: 24)

Reforçando o que afirmou sobre suas matérias policiais, a jornalista escreve de maneira bastante pessoal sobre o crime cometido contra Tessa, além de narrar o percurso investigativo de forma subjetiva e se deixando divagar por reflexões sobre sua vida e a da artista, consciente, assim, do seu envolvimento subjetivo com o caso investigado e com a vítima. Em consonância com o lema “o pessoal é político”, importante contribuição do feminismo radical para a segunda vaga do movimento feminista,¹⁰⁷ a narrativa parte dos momentos cotidianos das duas principais personagens, bem como de relatos intimistas – as cartas pessoais de Tessa e as narrações em primeira pessoa de ambas as mulheres – para explorar as formas como o patriarcado afeta a vida profissional, mas também privada, dessas personagens. Além disso, a narradora imagina o que poderia ter a vítima feito, pensado e sentido em determinados momentos, criando livremente cenas às quais não teve acesso, preenchendo lacunas com narrativas criadas. É como se a detetive recuperasse, assim, o lado de Tessa da história – ou seja, *herstory* – silenciada pela narrativa oficial dominante e pelo discurso monofônico patriarcal. Mas, ao mesmo tempo, fá-lo de forma consciente da impossibilidade de reaver o que foi e sem a pretensão de oferecer um novo discurso fechado e completo, deixando, assim, certas lacunas em aberto. Dessa forma, a detetive se reconhece mais como uma criadora de discursos e recriadora de experiências do que uma autoridade cujo discurso monofônico estabelece uma verdade incontestável e reconstitui o passado tal como ocorreu. Além disso, Dora afirma, em determinado momento da narrativa, que pretende escrever um livro sobre Tessa, chamado “A caixa de Pandora”. É também a jornalista que inicia a narrativa de *Os seios de Pandora*, em primeira pessoa, chamando, assim, atenção para uma possível pseudo-autoria da personagem Dora da narrativa metaficcional que se encontra diante do leitor. A leitura torna-se ainda mais desestabilizadora nos capítulos narrados em primeira pessoa por Tessa, que são prováveis recriações de Dora do que teria vivido e pensado a vítima do crime investigado.

Dessa forma, a narrativa não apenas traz a vítima e suas vivências para o primeiro plano, tornando-a sujeito e não apenas corpo passivo sobre o qual se constrói a narrativa da personagem detetivesca, mas também coloca em primeiro plano a questão da voz narrativa e

¹⁰⁷ Ainda que seja instável e contestável, é relevante apresentar a categorização do movimento feminista em vagas históricas, a partir das preocupações e perspectivas teóricas e políticas predominantes em diferentes períodos do feminismo. Geralmente, considera-se a primeira vaga como o período iniciado em meados do século XIX até os anos 1960; a segunda, dos anos 1960 até meados dos 1980, e a terceira, a partir dos anos 80 (Nogueira, 2012: 44). Sobre o feminismo radical, ver a nota 46 desta dissertação.

da autoridade do relato, quebrando com expectativas convencionais do gênero policial. A construção discursiva da detetive-narradora e sua autoridade e visão sobre os eventos, portanto, são, ao longo de toda a narrativa, desestabilizados. O caráter localizado e limitado da detetive, dependente das suas circunstâncias materiais, sociais e psicológicas, bem como de outros discursos, é realçado, inclusive pela narração em primeira pessoa. Tal limitação pode ser vista justamente como a potência de uma “objetividade corporificada”, uma posição e um “saber localizado”, como sugere Donna Haraway (1988: 18). Para Haraway, o projeto feminista deve partir do conhecimento localizado, crítico, que se reconhece como parcial e limitado, renuncia à transcendência e entende o sujeito que conhece como, ao mesmo tempo, contraditório e responsável pela visão que produz (*idem*: 21, 23).

A detetive também em muito se afasta do modelo racional e frio do detetive clássico, assim como do “durão” e cínico detetive *hard-boiled*. Repleta de vulnerabilidades, inseguranças e uma grande intuição e sensibilidade, o percurso de Dora envolve, ao mesmo tempo, razão, intuição, percepção, memória, a experiência física e emocional das cidades pelas quais passa, uma forte empatia com a vítima e, até mesmo, pesadelos e misticismo – envolvendo em especial o tarô e o candomblé. Vive também uma intensa experiência de náusea que se dá não no encontro com o cadáver da vítima, mas com a família dela, culpada pelas punições sofridas em vida por Tessa, assim como por sua morte. Ela não consegue permanecer no ambiente deles, pois este está contaminado por valores opressivos e violentos, por detrás de uma fachada de cordialidade. Dora demonstra-se humana e sensível, abandonando o local onde realizava entrevistas com a família de Tessa e notando que há “limites para o ardor no cumprimento dos chamados deveres profissionais” (Coutinho, 1998: 152). Pouco depois, a detetive sofre uma tentativa de assassinato e abandona de vez a cidade de Solinas/Salvador.

Por outro lado, o romance reitera frequentemente algumas ideias centrais, como a denúncia das opressões patriarcais exercidas sobre as personagens principais e a valorização da autonomia dessas mulheres, por vezes expressas de forma unívoca e contundente, por outras construídas de forma ambígua e até mesmo contraditória. Tessa Laureano é uma figura que, desde o princípio, alude ao estereótipo da *femme fatale*. Alçada, segundo a detetive-narradora, à categoria de mito em sua cidade natal, onde era “uma espécie de mistura de estrela de Hollywood e mãe-de-santo” (*idem*: 13), Tessa também é comparada às atrizes norte-americanas Rita Hayworth e Ava Gardner, ambas importantes figuras do cinema *noir*,

nos papéis de imortalizadas *femme fatales*.¹⁰⁸ Pintora de obras eróticas, como “flores-vaginas” e “caules-pênis” (*idem*: 38), e tendo-se envolvido com diversos parceiros amorosos, casada e descasada várias vezes, a vida de Tessa – com uma gravidez aos 16 anos – em nada se conforma com os valores da família burguesa em que nasceu. Pouco a pouco, ela é afastada da filha, marginalizada e excluída de toda a família. Por fim, Dora fica a suspeitar do próprio envolvimento da família de Tessa – sua mãe (Lenira) e seu irmão (Nelson) –, no assassinato, ficando a dúvida também aberta ao leitor.

De certa forma, a obra realça a oposição mulher-fatal/mulher-cativa, apesar de apresentar a figura da *femme fatale* de forma positiva, mais como uma transgressora, do que uma mulher fatal. Assim, parece reconfigurar a oposição, sendo possível percebê-la como um novo binômio: mulher-transgressora/mulher-cativa. Embora essa reconfiguração seja muito relevante sob um olhar feminista e incorpore também o reconhecimento da mulher fatal como tanto sujeito agente como vítima, a redução das mulheres casadas e com filhos a um mero estereótipo de mulheres-cativas submissas e inferiores ou, então, à figura de uma matriarca odiosa que reproduz as mesmas opressões que sofreu, pode ser problemática.¹⁰⁹ Tal postura está relacionada, em parte, ao ressentimento de Dora por ter que enfrentar tantas dificuldades em nome de sua liberdade. Como afirma sobre a irmã, uma mulher casada que vive sob os valores patriarcais da classe média baiana, “no fundo invejava a ‘normalidade’ da vida de minha irmã” (*idem*: 114), embora, ao mesmo tempo, achasse a casa e as cenas que encontra na casa dela um pouco tristes. Afirma, por fim, que embora não tivesse *escolhido* ser assim, havia em si “algo irremediavelmente diferente de todas aquelas coisas” (*ibid.*). Dora apresenta

¹⁰⁸ No papel de *femme fatales*, Rita Hayworth é lembrada principalmente pelos filmes *Gilda* (1946) e *The Lady from Shanghai* (1947), enquanto Ava Gardner fez especial sucesso como a sedutora Kitty Collins, de *The Killers* (1946).

¹⁰⁹ Ao se deparar, por exemplo, com a esposa do chefe, homem por quem é apaixonada, é reforçando tanto a competição feminina quanto a oposição mulher-cativa/mulher-livre que a narradora descreve a concorrente e a coloca automaticamente em uma posição de subserviência, sem sequer conhecê-la. Dora descreve-a como uma mulher que não era bonita, “[s]em maquiagem, *cara de esposa* mesmo” (Coutinho, 1998: 30). A jornalista também afirma, sem conhecer a relação do casal, que era a esposa quem cuidava da casa, dos filhos e “manifestava admiração pelas realizações profissionais do marido”, acrescentando ainda: “a uma pessoa como eu, ninguém admirava pelo trabalho duro” (*ibid.*). Tal passagem é relevante para a contestação das facilidades dos homens no mercado de trabalho, relegando o trabalho no espaço doméstico às esposas, enquanto as mulheres que trabalham fora geralmente enfrentam um duplo expediente (Andolsen, 1998: 450). Por outro lado, a narradora diminui a outra mulher, ao torná-la simplesmente a figura submissa no banco do passageiro do carro, que a protagonista avista e já reduz a um estereótipo. Em relação à mãe de Tessa, Dora também assume uma postura bastante firme de condenação. Ainda que ciente dos maus tratos e limitações sofridas por Lenira, envolvida desde nova em um casamento com um homem “sádico” (Coutinho, 1998: 148) e forçada também à maternidade, Dora não pode evitar sentir raiva dela. Enquanto busca valorizar a figura de Pandora e da mãe-de-santo, contraditoriamente, insulta Lenira, mentalmente, chamando-a de “bruxa” e “velha” (*idem*: 149). É provavelmente essa percepção negativa das esposas que leva Dora a se envolver com homens casados, deixando claro que sua sororidade se limita apenas a algumas mulheres, aquelas com experiências muito parecidas às suas.

aqui, portanto, contraditoriamente, a sua identidade como mulher-transgressora não como uma escolha, mas como essência.

No seu esforço de desestabilização das instituições patriarcais da família, casamento e maternidade, *Os seios de Pandora* é bastante contundente e, de fato – citando o título do artigo de Elódia Xavier apresentado no capítulo anterior –, coloca a família “no banco dos réus”. A violência, que é um marcante problema do espaço urbano, e tão central para a ficção policial, afeta as personagens de Coutinho não de forma aleatória, como se costuma ver frequentemente nas grandes cidades, mas, afirma Cristina Bailey, são punições resultantes das transgressões operadas pelas personagens femininas na sociedade patriarcal (Bailey, 2008: 15). Em *Os seios de Pandora*, a violência que incide sobre Tessa e Dora não ocorre nas ruas cruéis do Rio de Janeiro, como seria de se esperar, mas em Salvador, operada pela própria família da pintora. Assim, a narrativa aparentemente abandona o espaço do *hard-boiled*, em direção a uma localização frequente da *Golden Age* do policial, com sua desordem súbita no seio da pacata família burguesa. Contudo, neste caso, a ordem é revelada como a própria causadora da desordem, pois é denunciada em sua violência: as normas e os valores que embasam a ordem familiar são as causadoras da opressão de Tessa e, por fim, de sua morte. Marginalizada pela família, é de dentro da ordem familiar que sai a ordem de seu assassinato. À detetive cabe não o restabelecimento das coisas como eram, mas justamente a denúncia da opressão contida nessa organização conservadora, celebrando a ruptura de Tessa.

O desfecho da investigação não poderia, dessa forma, seguir o caminho das convenções clássicas do policial enigma, e, assim, relaciona-se ao universo do *hard-boiled* em sua ambiguidade e individualismo: a detetive atinge um dos seus objetivos e isso representa um ganho pessoal, mas os mandantes do crime não só não podem ser punidos, como também é revelada uma rede de interesses econômicos e políticos envolvendo poderosos indivíduos da cidade, muito além do alcance da detetive. Porém, ciente de que a mãe e o irmão de Tessa foram responsáveis pela sua exclusão da família e da cidade, e de que também podem estar diretamente envolvidos em seu assassinato, Dora expõe principalmente a culpa carregada pela instituição familiar burguesa.¹¹⁰

¹¹⁰ Interessante notar como na obra *Atire em Sofia* um assassinato semelhante ao de Tessa ocorre, cuja vítima é também uma mulher transgressora dos valores conservadores da família burguesa baiana. Porém, nesse caso, fica ainda mais explícita a culpa disseminada do crime, chegando a personagem Fernando, um amigo da vítima, a culpar a si mesmo e a todos que não ousam desafiar a sociedade patriarcal, abrindo, assim, a possibilidade da culpa atingir o/a próprio/a leitor/a. Uma longa passagem constrói tal reflexão, da qual considerou-se relevante citar alguns trechos, pela grande proximidade com a narrativa de *Os seios de Pandora*: “[o] gatilho da arma assassina, pensa, foi apertado por muitas mãos. E o alvo daqueles três tiros não era exatamente Sofia, sua pessoa física, mas o que ela representava, seu desafio. (...) Famílias inteiras reunidas estenderam as mãos, dobraram os dedos e, com risos/esgares, disseram, antes de apertarem três vezes o gatilho: ‘Celebramos nossos natais

Mas não é somente Tessa quem sofre com as opressões e violências simbólicas e físicas dentro de sua família. Já no início da narrativa, a violência doméstica aparece em uma matéria jornalística que Dora deve terminar de escrever, sobre um homem que espancava a esposa. As mulheres de gerações passadas também são descritas como sombrias, “[t]ristes sempre, chorando misteriosamente, como se tivessem dores ocultas, ligadas à própria essência de seu sexo. Maus-tratos dos maridos, traições, dores do parto. Ou choravam por estarem sozinhas, por não terem se casado” (Coutinho, 1998: 78-9). A própria família da protagonista Dora é problemática e, em alguns pontos, se assemelha à de Tessa. As escolhas da jornalista são encaradas como “um desgosto” para a família, especialmente para o pai, que a evita (*idem*: 92). Ela não se entende bem com a mãe e a irmã aparece como um contraponto a Dora, por ser casada e ter-se adaptado aos papéis sociais esperados. Além disso, todos os três relacionamentos sérios da jornalista resultaram em separação. Quando jovem, inocente e ainda virgem, casou-se com o primeiro marido, mais para escapar às limitações de seus pais e poder trabalhar como jornalista. O segundo homem, com quem se muda para o Rio, é com quem estabelece, de fato, uma relação de amor e de autodescoberta sexual. Porém, Dora sente falta de uma “sensação de segurança”, que ele, muito ousado e instável, não consegue oferecer. Quando o “lado romântico” da relação desaparece, ela termina o relacionamento. Da terceira vez, envolve-se com um homem mais velho, pois “queria agora um homem paternal”, mas esta relação também termina (Coutinho, 1998: 26).

Como nota Patrícia Martinho-Ferreira, em sua leitura dos contos da obra *O último verão em Copacabana*, é frequente, nessas narrativas de Coutinho, a presença de mulheres protagonistas independentes financeiramente, inteligentes e liberadas sexualmente, mas que não conseguem encontrar equilíbrio e completude em suas vidas, pois a liberdade conquistada no campo financeiro e social não significou uma independência emocional e psicológica (Martinho-Ferreira, 2016: 117). Assim, elas procuram uma “presença masculina como uma forma de proteção contra o mundo caótico que as rodeia” (*idem*: 117-18), embora esses relacionamentos falhem, pois os homens se mostram tão instáveis quanto elas. Em *Os seios de Pandora*, a protagonista percorre o caminho inverso das muitas detetives brasileiras citadas

com árvores e presentes, como deve ser. E comemos nosso bolo com gratidão e humildade, pacientemente reinamos no cotidiano. Se a empregada falta, as mulheres vão com boa vontade para a cozinha. Nossos filhos são preparados para serem bons católicos e os pais trazem o dinheiro para sustentar a casa. Mantemos a decência, sabemos dos nossos limites, onde alcança nossa cabeça, onde podem pisar nossos pés’. E soaram três tiros. (...) Havia a mão de sua mãe, que tentou inutilmente modificá-la e a do irmão que deixou de falar com ela. (...) E sua própria mão, também não apertou aquele gatilho? — pergunta Fernando a si mesmo, sentado em sua poltrona, depois do jantar, segurando no colo o velho álbum. Porque contra ele também era lançado o desafio de Sofia, contra ele e sua estratégia de acomodação, tudo que o salvou de servir de alvo, em lugar dela — ele imagina — para aqueles três tiros.” (Coutinho, 1989: 114).

neste estudo, no segundo capítulo, as quais encontram um homem paternal, protetor e/ou que oferece algum tipo de completude e segurança, emocional, física e/ou financeira. Dora, ao contrário, abandona seu antigo padrão de se envolver com homens mais velhos e paternais, cujo auge se encontra na figura de autoridade do seu ex-chefe e amante, Hugo, seu último relacionamento sério. Ela rememora momentos com este homem culto, com quem o contato intelectual era melhor que o sexual, e que, nas cenas narrativas da memória de Dora, frequentemente aparece explicando algo para a detetive. Ele também a infantiliza, chamando-a de “garotinha”, apelido do qual ela gosta: “inesperadamente, o ‘garotinha’ causou uma impressão profunda, como se ele tivesse dito, afinal, a palavra mágica pela qual eu esperara a vida inteira” (Coutinho, 1998: 31). Quando este relacionamento termina – devido à morte de Hugo –, Dora passa a ter apenas relações sexuais sem compromisso, em especial com o jornalista mais jovem, Dick, o qual ela afirma ser bem mais bonito do que os homens com quem estava acostumada a se relacionar, e com quem o sexo, na sua opinião, também é melhor do que com Hugo.

O amor que desenvolve pelo chefe é, primeiramente, romântico e utópico, ocasionando uma decepção quando o contato físico dos dois realmente acontece. Em oposição à atração física despertada por Dick e ao amor carnal, sua relação com Hugo é mais baseada em uma atração intelectual e no companheirismo e na proteção paternal. Esta libertação de Dora do paternalismo de Hugo – que ela desconfia ainda ter sido responsável pelo convite que recebe para um trabalho na França, após a investigação do assassinato de Tessa – contribui, portanto, para uma maior autonomia da personagem, mas, ao mesmo tempo, para um sentimento de solidão e desproteção. É relevante citar um conto de Sonia Coutinho, *Cordélia, a caçadora* – publicado na obra *Os venenos de Lucrecia* (1978) –, em que a proteção de um homem mais velho e paternal, inclusive chamado de Papá pela protagonista, apresenta-se como, na verdade, um tolhimento da liberdade da personagem. Diferentemente de Hugo, porém, o caráter de autoridade de Papá é acentuado pela violência, expressa principalmente através do sadismo sexual que quer impor a Cordélia. O final feliz da protagonista só é possível quando ela decide se separar e se torna uma nova mulher, independente, uma caçadora de aventuras casuais com homens mais jovens. A relação torna-se, portanto, baseada nos prazeres sexuais e o parceiro é “caçado” por sua atratividade física, tornado, assim, um objeto de desejo e de prazer visual, uma vítima, algo que também será encontrado na obra de Patrícia Melo, como veremos. Desta forma, a mulher inverte as posições tradicionais do patriarcado e assume uma postura ativa, bem como o *gaze* sobre o corpo masculino passivo.

Em sua dissertação de mestrado, Sonia Coutinho nota como as protagonistas detetives da literatura policial anglófona se assemelham aos modelos detetivescos do *hard-boiled* masculino no que tange à solidão, embora estabeleçam relacionamentos “fora das fronteiras das relações socialmente estabelecidas” (Coutinho, 1994: 83), como é o caso de Lotte, a mãe substituta de V. I. Warshawski, de Sara Paretsky. A autora afirma também que, nas relações convencionais, as mulheres detetives sofrem sempre alguma opressão e que a maior dificuldade se encontra nos relacionamentos com os homens. Nestes, há sempre uma “ameaça à independência pessoal” (*idem*: 83). Segundo afirma Coutinho, “o amor é um campo de lutas, no caso de uma mulher liberada, (...) crenças sociais entranhadas impossibilitam a igualdade entre os parceiros” (*idem*: 84). *Os seios de Pandora* segue essa tradição feminina, com personagens solitárias, cujos relacionamentos heterossexuais sempre falham. Em todo o caso, mesmo as relações substitutas, com colegas, conhecidos e eventuais amantes, construídas pelas personagens de Coutinho, são muito mais frágeis do que no caso da maioria das detetives anglófonas apresentadas no primeiro capítulo. Por outro lado, a exploração psicológica e emocional da intimidade das personagens de Coutinho tem muito mais espaço na narrativa, destacando-se até mesmo frente à investigação criminal. Contudo, como vimos em outras obras brasileiras apresentadas no segundo capítulo, a contestação da heteronormatividade e a exploração de outras possibilidades sexuais não encontram espaço na obra.

Já o construto da feminilidade através da indumentária e cuidados com a imagem é explorado de forma ambivalente, pois a beleza é apresentada como um ideal que, quando não atingido, torna-se uma maldição para a mulher. Por outro lado, o uso da aparência física também é explorado como uma arma de empoderamento feminino. Há uma oposição um tanto problemática e estereotipada entre a mulher-cativa sem maquiagem, representada pela esposa de Hugo, e a figura de mulher fatal bonita, produzida e sensual, representada por Tessa Laureano. Dora também valoriza a forma como se veste como forma de construir sua própria identidade, sendo, portanto, a indumentária feminina vista de forma, a princípio, empoderadora da mulher. Por outro lado, o esquecimento e solidão aos quais são condenados Tessa, à medida que envelhece, em grande parte estão relacionados à perda da beleza. Há uma exposição da forma como essa perda constitui, para a mulher na sociedade patriarcal e, especialmente, capitalista, um processo de perda de identidade. Tessa não se reconhece mais no espelho e também não se identifica com as mulheres nas revistas, muito jovens e bonitas, nem com as de meia-idade da televisão, muito maquiadas e cercadas pela família em suas cozinhas. Contudo, é através do consumo, mesmo tendo recursos financeiros tão limitados, que Tessa encontra certa alegria no meio da sua depressão.

É talvez a maternidade o aspecto que sofre o maior ataque desestabilizador da narrativa. As relações das personagens e vários dos diálogos e pensamentos da protagonista desconstruem a concepção biológica e essencialista da mulher a partir da qual o “instinto materno” é visto como inerente a ela e seu papel é considerado naturalmente o de ser mãe. Também o imperativo do autossacrifício materno é questionado. A forma como se constrói a narrativa não é apenas crítica em relação ao essencialismo da visão tradicional da maternidade, mas, em consonância com o feminismo radical, parece ver nesse papel social uma construção patriarcal que serve aos propósitos da submissão da mulher e que não é conciliável com a autonomia feminina. Dessa forma, a maternidade é vista em seus aspectos dolorosos, violentos e limitadores, cuja dor e violência vão sendo repassadas de mãe para filha, a cada geração. Assim como em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, autora cujas ideias foram determinantes para reflexões feministas posteriores, críticas da maternidade e da instituição familiar, *Os seios de Pandora* apresenta um embate entre indivíduo-espécie, pois a maternidade parece se oferecer mais como um bem à espécie – e, poderíamos adicionar, ao sistema patriarcal e à propagação dos seus valores – do que à mulher, que se torna alienada de si mesma. “Presas de uma vida obstinada e alheia” que cresce dentro de si, a mulher perde sua identidade e autonomia (Beauvoir, 1949a: 49). As inúmeras reações negativas do corpo da mulher à gestação e sua vulnerabilidade a doenças, com consequências graves, assim como as dores do parto, riscos de morte e subsequentes sacrifícios que requer a maternidade, são, para Beauvoir, um trabalho que não traz “nenhum benefício individual” à mulher (*idem*: 50), ideia que parece perpassar também *Os seios de Pandora*.

Lenira, a mãe de Tessa, engravida do marido de quem não gostava, ainda muito nova. Conta à filha, sem pudores, que tentou abortá-la, e reproduz contra Tessa a violência sofrida por ela própria, provinda dos valores familiares opressores e do marido agressivo. Lenira se insere, assim, em um ciclo vicioso de violência e ódio no qual é vítima e algoz, e no qual inserirá também a filha e a neta. Tessa não só tem uma gravidez indesejada, como fruto de um abuso sofrido na adolescência, como, ao ter a filha, encontra mais dificuldades: seus seios doíam e sangravam da amamentação, enquanto sua própria mãe reforçava os mesmos valores que um dia a haviam oprimido e obrigado ao autossacrifício: “o dever de uma mãe é dar seu leite, mesmo com os seios em carne viva e doendo insuportavelmente” (Coutinho, 1998: 102). Por fim, Lenira afirma que Tessa nunca seria capaz de ser mãe e a afasta da filha. Já no fim da narrativa, é revelado que o ódio de Lenira a Tessa não é fruto apenas de suas opressões passadas e gravidez indesejada, mas também devido a uma competição estabelecida com a filha pelo mesmo homem: o pai da filha de Tessa havia sido amante de Lenira e seduzira

Tessa. Em vez de culpar o homem por se ter aproveitado da inocência e vulnerabilidade de uma adolescente de 16 anos, Lenira culpa a vítima.¹¹¹

Como resume Dora, em diálogo com seu chefe e amante, o percurso de Tessa em relação à mãe e à filha é, portanto, um percurso de descoberta do caráter de construto dos papéis femininos. Nas palavras da narradora:

[d]isse a Hugo que, para mim, o grande momento dramático daquela história, mais que os dois tiros, foi a descoberta de Tessa: Zelda, na verdade, não era sua filha. Porque ser mãe ou filha, eu disse, são, ahn, *constructos*. Não existe maternidade *a priori*, mas sua construção. O dia-a-dia de mãe e filha é que constrói os papéis. (*idem*: 124)

É possível afirmar, assim, que o momento dramático de Tessa é também uma morte, não apenas de sua família, mas de parte de sua identidade: ela descobre que não é mãe, nem mesmo filha. A partir da famosa frase de Simone de Beauvoir, “[n]inguém nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1949b: 9), é possível dizer que Tessa percebe que ser mãe é um *tornar-se* mãe, ao qual ela renuncia. Além disso, substitui ainda sua mãe biológica por uma mãe espiritual: a mãe-de-santo Raimunda, de um terreiro de candomblé. Portanto, Tessa abandona a família tradicional e seus valores dominantes, pela religião africana marginal, tabu nos bairros de classe-média de onde vinha.

A imagem dos seios sangrando de Tessa, imagem que persegue Dora em seus pesadelos, é a marca da violência que a maternidade inflige contra o corpo da mulher, em uma visão essencialmente negativa, mas também de denúncia da opressão constituída pelos discursos construídos sobre o papel da mulher como destinada ao autossacrifício. A qualquer mulher que questione a sina da maternidade, da submissão e do autossacrifício é associado o arquétipo da mulher noturna e terrível, presente, como já vimos, em figuras como Pandora, Circe, Eva, Lilith, Carmen, etc. Ou seja, como no oposto Anjo/Monstro, a figura de uma mulher fatal, que, como Pandora, traz destruição, opõe-se, assim, à Virgem Maria, que representa criação, zelo e preservação. Como o oposto da figura materna, Tessa não é vista como quem nutre, mas como quem destrói. Se o amante de Dora afirma que a caixa de Pandora é “um símbolo da sexualidade ativa” e Pandora, “um arquétipo da mulher fatal” (Coutinho, 1998: 112), não é por acaso que Tessa pinta flores-vaginas e que seus seios sangram ao amamentar, aparentemente incapaz de ser Mãe/Virgem-Maria, por ser Mulher-

¹¹¹ Acusado de abusar de crianças e adolescentes, o pai da filha de Tessa é outro caso que permanece impune na obra. Advogado poderoso, aproveita-se da vulnerabilidade da viúva Lenira, criada para ser completamente dependente do marido e sem conhecimento para administrar os negócios da família depois da morte do parceiro. Assim, ele faz uso de sua competência profissional, respeitabilidade e autoridade dentro da família de Tessa para seduzir mãe e filha. Sua impunidade também é uma denúncia da impotência de famílias pobres contra criminosos ricos e poderosos, já que é revelado que ele abusou de menores de idade de classes mais baixas, cujas famílias não tiveram capital financeiro e social suficiente para assegurar sua punição.

fatal/Pandora. Por outro lado, é a sociedade conservadora e patriarcal burguesa, representada principalmente através do microcosmo da família de Tessa, que nega a ela a escolha da maternidade, pois, a partir de discursos sobre o que constitui uma “boa” ou “má” maternidade, ou condutas adequadas ou inadequadas a uma mulher, relega Tessa à sua posição de mulher-fatal/Pandora e não-mãe.

O caráter fatal da personagem, para si e para a cidade, acaba se revelando culpa da intolerância da sociedade. Isso fica ainda mais claro quando Dora afirma que o assassinato de Tessa e sua impunidade foram seguidos por uma série de pragas, epidemias e catástrofes, já previstas por uma vidente que jogava búzios. Assim, se a sexualidade ativa e a não-submissão feminina são causa de ruína, essa é uma ruína apenas dos valores tradicionais do patriarcado. As punições sofridas por Tessa não são punições divinas às transgressões da mulher-fatal, mas provêm do próprio sistema repressor, a reagir contra os insubmissos a ele. Ao contrário, as calamidades que tomam conta da cidade são uma punição divina à sociedade, causada pelo assassinato de Tessa. É esta a única forma de punição que essa narrativa policial encontra, embora não se saiba se os mandantes diretos do crime foram, de fato, atingidos por essas catástrofes em Solinas.

Se a narrativa apresenta oposições como casamento ou liberdade, mulher cativa ou livre, mãe ou mulher-fatal, também as duas cidades pelas quais a protagonista transita são representadas como polos opostos, que permitem igualmente destinos antagônicos. Não apenas em *Os seios de Pandora*, mas também em outras obras de Sonia Coutinho, Salvador e Rio de Janeiro se apresentam para a protagonista como um embate entre provincianismo e cosmopolitismo, conservadorismo e progresso, enclausuramento e liberdade, passado e futuro. Marcadas por duas experiências distintas de cidades diferentes – a Salvador do seu passado, cuja permanência em um passado cultural do país, em seu provincianismo e conservadorismo é ressaltada, e o Rio de Janeiro do presente –, as duas personagens principais de *Os seios de Pandora* demonstram ser duplamente *outsiders*. Como nota Cristina Bailey, no artigo “Tales of Two Cities: the space of the feminine in Sonia Coutinho’s fiction” (2008), as protagonistas de Coutinho frequentemente se tornam *outsiders* em sua própria terra natal e enfrentam uma dupla dificuldade no espaço metropolitano, pois se encontram “split between the patriarchal tradition within which they grew up, and the new social order of the cosmopolitan city, with its promises of freedom, independence, and self-realization” (Bailey, 2008: 15).¹¹² Bailey observa ainda, a partir de Regina Dalcastagnè, que a paisagem da cidade

¹¹² Contudo, ambas as cidades são apresentadas de forma ambígua e, segundo afirma Bailey em análise de diferentes obras de Coutinho, a forma como as narrativas da autora representam a relação entre as personagens e

tem sido registrada na literatura por personagens masculinas, enquanto a experiência urbana das mulheres, na maioria dos casos, restringiu-se aos limites do lar ou a outros espaços fechados. Em Coutinho, a cidade é não só percorrida por personagens femininas, como apresentada em sua percepção subjetiva e nas formas como afeta psicologicamente as personagens, estabelecendo, assim, uma relação mútua entre ambas (*idem*: 13).

À medida que Tessa envelhece e é esquecida pela mídia e por muitos dos seus antigos contatos, também se torna cada vez mais solitária e sua conquista do espaço urbano da cidade moderna se perde aos poucos, enquanto se recolhe cada vez mais ao espaço da casa. Ao envelhecer, perder sua beleza da juventude e sua atração sexual, Tessa parece ser forçada a retomar as posições às quais eram relegadas as mulheres em Salvador e que tanto lhe desagradavam: enclausuramento, castidade, invisibilidade. Ainda assim, se, como nota Luiza Lobo, a provinciana Salvador condena toda a vida da mulher à subserviência e ao enclausuramento doméstico ou, então, à punição (Lobo, 1999: 5), a metrópole acaba se mostrando a melhor opção disponível para as mulheres que almejam à independência, mesmo que esta possa vir acompanhada de perigos e dificuldades e, por fim, de um retorno à domesticidade e à invisibilidade. Por fim, esse retorno à casa não é, para Tessa, como a reclusão da família tradicional, pois não inclui a subserviência do casamento, nem o “teatro da maternidade” (Coutinho, 1998: 105). Nele, a personagem não precisa “assumir uma identidade definida. Como se pudesse, em vez disso, entrar na pele de qualquer personagem. Uma transformista” (*ibid.*). Coutinho opõe, assim, a fluidez identitária e seu caráter de constructo à fixidez dos papéis e *performances* sociais que se apresentam como resultado natural de identidades pré-existentes e dissimulam sua construção.

Assim, como fez a autora Sonia Coutinho, que trocou Salvador pela capital carioca, tanto a detetive quanto a vítima de *Os seios de Pandora* tomaram a difícil escolha de buscar sua autonomia no Rio de Janeiro. Dora se identifica fortemente com Tessa e, em vez de tentar entrar na mente do criminoso, tentando compreender sua forma de pensar e de agir e os seus motivos, como é comum no gênero policial, tenta, ao contrário, refazer as vivências, os pensamentos e sentimentos da vítima. Dora e Tessa não apenas apresentam inúmeras semelhanças, mas é justamente o caminho trilhado por Tessa que Dora parece repetir, realçando-se, desta forma, a possibilidade de reversibilidade de papéis entre detetive e vítima,

as cidades pelas quais se movem é até mesmo paradoxal. Enquanto na memória das personagens de *Os seios de Pandora*, a opressiva Salvador ainda guarda algo de aconchegante e familiar, a cidade cosmopolita também é apresentada de forma ambígua, pois, como nota Bailey, sua liberdade vem acompanhada de medo e, poderíamos adicionar, solidão. Dora afirma que o trabalho no Rio de Janeiro tornara-se tudo em sua vida, pois consumia quase todo o seu tempo e era também a “única saída possível para a solidão e o desenraizamento”, sendo a redação do jornal, para ela, “perigosamente, uma espécie de lar” (Coutinho, 1998: 90-1).

e não detetive e criminoso. Dora tem consciência de que assumindo a posição autônoma e transgressiva que Tessa também assumiu, pode encontrar o mesmo destino da vítima e as diferentes formas de punição sofridas por ela, resultantes do seu enfrentamento da sociedade patriarcal: a solidão, as inseguranças, o novo enclausuramento e, por fim, a morte. Porém, Dora termina a narrativa na direção contrária, a caminho do aeroporto, em direção à França, berço da Revolução Francesa e seus ideais de liberdade e igualdade, e, ao mesmo tempo, central para a consolidação dos valores burgueses e do pensamento positivista, tão criticados pelas feministas pós-modernas.¹¹³ Ao colocar em oposição o atraso dos valores rurais e provinciais de Salvador e o relativo progressismo da moderna cidade do Rio de Janeiro, é inevitável que se construa um certo otimismo quanto a um avanço cultural promovido em grande parte pelo progresso urbano. Dessa forma, é possível ver nas escolhas de Dora não apenas uma valorização da sua liberdade e das oportunidades presentes, mas certa esperança de escapar ao destino de Tessa embasada na diferença geracional de ambas, mas também na visão da outra como uma mulher vanguardista – uma mãe ou irmã política, talvez – cuja transgressão abriu o caminho para o aparecimento de novas mulheres transgressoras.

Como debatido anteriormente, a construção formal da narrativa dificulta a fixidez das visões da narradora e a sua autoridade, tal como a utilização do fluxo de consciência permite a exposição das vulnerabilidades e incertezas da protagonista, que apresenta, por vezes, questionamentos sobre si própria e sua visão de mundo. A narrativa constrói-se, assim, em uma ambivalência entre a crítica ao *status-quo* e uma crença reformista; entre a insatisfação quanto às injustiças sofridas no passado pela vítima e a esperança de melhores experiências para a detetive; entre a valorização de mães políticas – em detrimento de mães biológicas, conforme encontra Sally Munt em diversas narrativas policiais feministas anglófonas – e o individualismo da protagonista.¹¹⁴ É possível afirmar, por fim, que a detetive Dora se

¹¹³ Debateremos mais essa questão ao abordar a obra *No fio da Noite*, de Ana Teresa Jardim.

¹¹⁴ Como vimos no primeiro capítulo, muitas das autoras anglófonas que, através da narrativa policial, construíram críticas às instituições patriarcais e à família burguesa e valorizaram mães e irmãs políticas em detrimento das biológicas, fizeram-no a partir de um programa político, geralmente das correntes feministas socialista ou radical, preocupadas com ações coletivas. A valorização da classe das mulheres como uma irmandade de mulheres em busca de emancipação coletiva era essencial para tais vertentes. No caso de Coutinho, a atenção às diferentes experiências, de mulheres diversas – mas quase sempre de classe-média –, está mais presente em outras obras da autora, como *Atire em Sofia*, em que, inclusive, as experiências de mulheres negras são centrais. As vivências das diferentes personagens nas suas narrativas, por vezes, são vistas como relevantes para os percursos umas das outras, contudo, não há a defesa de ações coletivas e, além disso, o enfoque no autodescobrimento individual de cada uma delas e seus percursos frequentemente solitários afasta as narrativas de Coutinho dessas ficções policiais anglófonas. Em entrevista publicada em inglês no livro *Fourteen Female Voices from Brazil: Interviews and Works (2002)*, a própria Sonia Coutinho se afirma como “extremamente independente e individualista”. Nas palavras da autora, “[e]ven in terms of feminism, I always said that I didn’t have a program, that I wasn’t creating literature based upon political commitments” (*apud* Szoka, 2002: 225).

aproxima fortemente do detetive *hard-boiled*, um herói romântico solitário e individualista, aproximação que a própria protagonista faz ao afirmar que sua vida e de Tessa eram alimentadas por “certo tipo de heroísmo romântico” (Coutinho, 1998: 40). Embora Dora veja nesse herói alguém que ainda crê em uma justiça final e que, como ela faz em sua investigação, busca torná-la real, é também na figura do solitário que a jornalista vê um observador, um viajante do cotidiano: “[p]ercorrendo os mesmos lugares, sempre modificados. Lendo neles as progressivas marcas do tempo. Assim o solitário aprende a ser sutil” (*idem*: 115). A detetive solitária constitui-se, nesse sentido, como uma *flâneuse*, figura sobre a qual refletiremos mais detidamente ao tratar da obra de Ana Teresa Jardim, *No fio da noite* (2001).

3.2. *No fio da noite*, de Ana Teresa Jardim

Nascida em 1956, no Rio de Janeiro, cidade central para suas narrativas, Ana Teresa Jardim publicou sua primeira obra, o livro de contos *A cidade em fuga*, em 1997. A partir de então, lançou mais um livro de contos, *A mesa branca* (2002), a novela policial *No fio da noite* (2001) e o romance *Tanto tempo sem te ver* (2015), assim como o livro infanto-juvenil *Sacopenapan* (2012). Também teve seu conto “Vício de roteiro” publicado na antologia *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), organizado por Luiz Ruffato, e realizou o documentário *Presente dos deuses*, em 2000. Em 2012, reeditou *No fio da noite*, com ilustrações de João Paulo Andrade, e, em 2015, realizou o relançamento das obras *A cidade em fuga*, *No fio da noite* e *A mesa branca*. Ana Teresa trabalhou como figurinista, fez mestrado em Letras na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e doutorado em Media Studies na Universidade de Sussex, no Reino Unido. De volta ao Brasil, tornou-se professora associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde ministrou disciplinas voltadas principalmente para vestuário, teatro e cinema, até sua aposentadoria em 2015. Também publicou uma série de artigos e capítulos de livros acadêmicos, cujas principais questões são o cinema, a indumentária, o espaço da cidade e olhares de imigrantes sobre ele. A atenção dada à autora tanto à cidade quanto ao vestuário serão centrais na obra analisada aqui: o policial *No fio da noite*.¹¹⁵

A *Coleção Primeira Página*, já citada no capítulo anterior, foi coordenada por um nome importante do *true crime* brasileiro, José Louzeiro. Significativamente, é uma coleção que, já na capa, remete ao universo jornalístico e a certa pretensão de “verdade”.¹¹⁶ A coleção

¹¹⁵ Utilizamos a primeira edição da obra, publicada em 2001 pela Editora Nova Fronteira, na *Coleção Primeira Página*.

¹¹⁶ O título, o nome da autora e um excerto da narrativa se encontram diagramados na capa do livro de forma a aludir a um recorte de jornal, enquanto, na parte inferior, a imagem de um jornal dobrado contém o nome da

estabelece para o leitor um horizonte de expectativas bastante claro e familiar e promete tanto os prazeres da aventura de crimes verídicos, como o restabelecimento da ordem. Enfatizando novamente uma proximidade com os meios de comunicação de massa, afirma ainda oferecer “textos ágeis, para serem lidos de um só fôlego” (Jardim, 2001: contracapa). Explicitando bem a ambiguidade da narrativa policial, que oferece convenções e arquétipos, mas, ao mesmo tempo, surpresas e certo grau de inovação, a coleção ressalta ainda o caráter inusitado dos crimes e das personagens “surpreendentes” (*ibid.*).

De fato, encontraremos uma detetive bastante surpreendente: Nena é uma prostituta imigrante argentina que percorre a cidade do Rio de Janeiro, durante a noite, tentando desvendar o mistério do assassinato de uma amiga e colega de profissão assassinada. Como nota Mário Pontes, em apresentação da obra na orelha do livro, o espaço da cidade percorrido por ela se configura pela “reconstituição e a celebração” de lugares característicos “da vida boemia e marginal do Rio nos primeiros anos da década de 1920” (*idem*: orelha). Cidade que não é apenas cindida, mas múltipla, povoada por uma população bastante heterogênea, de diversos países, diferentes classes sociais e com ocupações várias. Contudo, esses espaços e personagens são apresentados a partir do ponto de vista subjetivo da narradora protagonista, cujas percepções pessoais e sem pretensões objetivas constroem a cidade e seus habitantes, bem como o encadeamento narrativo. Como no policial *hard-boiled*, essa cidade é muito mais sensível do que inteligível, apresentada através do olhar de uma personagem que é, ao mesmo tempo, detetive inteligente, artista sensível e prostituta. Ela reconstitui o Rio de Janeiro de 1922, que percorre com tanta destreza por ter “um mapa da cidade na cabeça e uma bússola nas solas dos pés” e conhecer “cada esquina, cada temperatura, cada humor daquela e de outras áreas do Rio” (*idem*: 18-19), por ter sido prostituta de rua antes de trabalhar em uma pensão/bordel.¹¹⁷

coleção – escrita como se fosse o nome do jornal – e, abaixo dele, o termo “Policial” categoriza a obra para os leitores. Já na contracapa, um paratexto sobre a obra e a coleção enfatiza mais uma vez o alinhamento da narrativa com a “melhor tradição literária da novela policial” e com a veracidade dos casos, bem como a ligação com o universo jornalístico, pois “as histórias são discutidas com os autores em ‘reuniões de pauta’ – como é hábito nas redações de jornais e revistas” (Jardim, 2001: contracapa). Ressalta ainda que as narrativas “são protagonizadas por personagens facilmente reconhecíveis no nosso universo social, que nem sempre é tão bem-organizado como os retratados nos romances policiais clássicos, em que a ordem perturbada pelo criminoso é restaurada graças à intervenção de um detetive ou policial habilidoso” (*ibid.*)

¹¹⁷ É interessante notar como a questão da construção subjetiva e afetiva da cidade, a partir de sujeitos que vêm de outros espaços, é relevante para a autora. Em seu artigo “Espaço, cultura e memória – relatos de migrantes no Rio de Janeiro”, Ana Teresa Jardim Reynaud – nome que usa em seus textos acadêmicos – explora as relações entre espaço e memória e as construções afetivas da cidade, explorando, a partir de relatos de imigrantes europeus no Rio de Janeiro, “a cidade invisível que as pessoas vivenciam com suas lembranças e afetos e que está imbricada no espaço real” (Reynaud, 2005: 160).

De acordo com Rachel Soihet, em texto em que analisa a vivência das mulheres pobres e a violência dos centros urbanos no Brasil no final do século XIX e início do século XX, embora fossem também afetadas pela imagem de fada do lar e pelo imperativo do confinamento doméstico feminino, as mulheres de classes mais baixas sempre apresentaram experiências e opressões diferentes das vivenciadas por mulheres de classe média e alta. Segundo afirma a autora, essas mulheres frequentemente fugiam ao estereótipo de mulher frágil e recatada, sendo para elas impossível cumprir as exigências de evitar espaços públicos desacompanhadas e de efetuar a vigilância recomendada sobre suas filhas, já que precisavam de trabalhar.¹¹⁸ As mulheres pobres se encontravam vulneráveis não apenas à violência doméstica e à da cidade, mas também às coerções que poderiam sofrer por parte da polícia por ocuparem o espaço público.¹¹⁹ As prostitutas, mais vulneráveis ainda pela marginalidade de sua profissão, “mais infame pecha para uma mulher na época” (Soihet, 2012: 366), não apenas precisavam ocupar o espaço público, como este era, em si, essencial para seu trabalho. Assim, a detetive Nena é acostumada a percorrer, observar e conhecer a urbe e seus habitantes, fazendo-o ao modo de Dupin: à noite. O seu percurso é, portanto, pelo outro lado da cidade, a cidade da noite e dos marginalizados, e seu caráter de marginalizada é, ao mesmo tempo, o que a envolve na investigação e o que serve como arma para resolvê-la.

Ao aproximar a narrativa policial da tragédia grega – através da análise de diferentes obras, entre elas *No fio da noite* –, Carmen de Paula Filgueiras, em sua tese de doutorado *A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea* (2012), nota que, se a duração da ação trágica é de um dia, do nascer ao pôr-do-sol, na obra de Jardim o preceito aristotélico é invertido, sendo a ação desenrolada durante uma noite, do pôr ao nascer do sol (Filgueiras, 2012: 67). Assim, observa ainda a autora, não é o sol que ilumina o percurso do herói, mas a lua que ilumina a jornada da heroína. Relevante para nosso estudo também é a relação que Filgueiras estabelece entre a narrativa de *No fio da noite* e o mito de Édipo, no qual há uma profecia que se cumpre e “o saber investigativo e racionalista não

¹¹⁸ Segundo Tânia Pellegrini, foi em 1920 que se iniciou no Brasil um processo de modernização conservadora, com o progresso da industrialização do país, processo este que excluiu grande parte da população (Pellegrini, 2005: 10). Com a busca pela modernização, tornou-se mais forte a preocupação com a moralidade, que, segundo Rachel Soihet, era considerada “indicação de progresso e civilização” (Soihet, 2012: 365). Apoiadas nas recomendações de juristas e médicos, tornaram-se mais rígidas as normas que regiam os comportamentos femininos, especialmente em relação à ocupação do espaço público, considerado domínio masculino – e ao qual as mulheres somente deveriam ter acesso se estivessem acompanhadas (*ibid.*). Nas palavras de Soihet, “[a] rua simbolizava o espaço do desvio, das tentações, devendo as mães pobres, segundo os médicos e juristas, exercer vigilância constante sobre suas filhas (...). Essa exigência afigurava-se impossível de ser cumprida pelas mulheres pobres que precisavam trabalhar e que para isso deviam sair às ruas à procura de possibilidades de sobrevivência” (*ibid.*).

¹¹⁹ Contudo, Soihet ressalta que muitas mulheres enfrentavam com vigor tais violências e não se deixavam submeter facilmente, especialmente no espaço doméstico (Soihet, 2012: 370).

anula o saber místico, os dois se complementam” (*idem*: 68). Portanto, vemos na ação de Nena e seu percurso noturno da cidade uma apropriação e transformação da ação trágica, mas também, podemos acrescentar, uma explicitação do caráter diferente da heroína e do espaço pelo qual circula. Nena é, primeiramente, ao contrário do herói clássico, uma mulher. Mas sua Outridade constitui-se não apenas pelo seu sexo, mas pela sua diferença em relação às outras mulheres, por ser imigrante, de classe baixa e prostituta.

Sua jornada, em segundo lugar, contrapõe-se a outro mito: o “mito solar” iluminista da razão e da crença no progresso racional e moral da sociedade. Em interessante análise da obra do Marquês de Sade e seu momento histórico, a pesquisadora Eliane Robert Moraes contrapõe o “mito solar” engendrado pela Revolução Francesa, segundo Jean Starobinski, e o gênero literário do gótico, que invadiu a França sob o nome de *roman noir* e constituiu um “mito noturno” (Moraes, 2011: 69, 71). Não só a literatura gótica foi importante para o gênero policial, como também o caráter ambíguo deste último caracteriza-se, em grande parte, por comportar em si tanto a celebração da razão e do cientificismo do positivismo, herdeiro direto do Iluminismo, como uma herança noturna do gótico e também do decadentismo e do boemismo *fin de siècle* (cf. Horsley, 2010).¹²⁰ Como se evidencia em algumas passagens da narrativa de *No fio da Noite*, o Rio de Janeiro encontra-se em um momento de modernização, mas a parte da cidade que Nena habita é não o das luzes do progresso, mas o da sombra das suas consequências para os marginalizados. O Rio moderno, cheio de automóveis e reformas que mudaram “as feições da cidade”, ainda exhibe áreas que guardavam “resquícios de seu passado colonial”, nos quais “a taxa de insalubridade era alta: morria-se de febre amarela e de outras doenças” (Jardim, 2001: 18-19). Não só a cidade marginal permaneceu esquecida pela oficial, mas também frequentemente teve que ceder espaço para a segunda. Nena nota como o morro do Castelo fora gradualmente desmontado para que, em 1905, fosse aberta a avenida Central, “símbolo do progresso” (*idem*: 19), causando a desapropriação da população do morro e sua expulsão da área. Também critica como novos espaços haviam sido construídos, nos moldes das inovações européias, enquanto a cidade antiga, sua pobreza e velhos costumes subsistiam.

Tentava-se assim, considera Rachel Soihet, implementar nas grandes cidades brasileiras tanto valores burgueses europeus, quanto suas configurações urbanas e símbolos de progresso, em especial dos franceses. Segundo a autora, buscava-se “*afrancesar*” a cidade do Rio de Janeiro, também impedindo, em determinados locais, a presença das camadas

¹²⁰ Contudo, é possível ver também esse mesmo embate e caráter de contradição no próprio decadentismo e também na modernidade. Antoine Compagnon é um dos autores que nota os paradoxos da modernidade, em que pares contraditórios, como decadência/progresso e tradição/originalidade, se embatem, irredutíveis a uma síntese (Compagnon, 2014: 15-16).

populares e tentando controlar seus comportamentos, em especial o das mulheres (Soihet, 2012: 366). Em *No fio da noite*, também fica claro como os oficiais da justiça não são aliados das “criaturas da noite”, que habitam o outro lado da cidade (Jardim, 2001: 38). Os policiais, que deveriam fazer cumprir o lema da ordem, mostram não estar disponíveis para fazê-lo caso a desordem ocorra na “zona”, onde essa desordem já é vista como *modus operandi*. Além disso, a dona da pensão alerta: “[a] polícia é cúmplice de todos os marginais desta cidade” (*idem*: 12). A jornada de Nena mostra esse outro lado da cidade, que não se afrancesou, a partir do espaço ocupado por “prostitutas mais humildes, e não as famosas ‘francesas’, que cobravam mais caro, tinham clientes mais ricos e viviam em relativo luxo” (*idem*: 11). Nena denuncia igualmente a farsa de que a cidade estaria, de fato, se “afrancesando”, ao mostrar como os marginalizados resistem e ocupam a cidade oficial, e como os moradores da cidade oficial alimentam uma falsa ilusão de viverem como os franceses, sua moral e seus hábitos, explícito ironicamente, por exemplo, pelo fato de muitas das prostitutas de luxo enganarem seus clientes, fingindo serem cortesãs francesas. Mostra-se ainda como essas duas cidades se interpenetram, especialmente à noite, quando seus mais diversos moradores, “prostitutas, rufiões, bicheiros, pederastas, artistas (...), jogadores, policiais, viciados, grã-finos e políticos”, convivem (*idem*: 20). Isso é ainda mais evidente nos espaços heterotópicos¹²¹ do submundo do crime, em que se encontram tanto gângsters e marginais como banqueiros e juizes, de diversas raças e origens – e aos quais Nena só tem acesso por causa dos contatos e dos conhecimentos que adquire na noite.

Nesse sentido, a narrativa de Jardim herda não apenas elementos da ficção policial estrangeira, mas de um dos mais importantes nomes do jornalismo e da crônica brasileira – e de quem Rubem Fonseca e Patrícia Melo também são herdeiros –, o autor-*flâneur* João do Rio, que, no início do século XX, percorreu e descreveu as ruas do Rio de Janeiro, apontando também o que ficou à margem do progresso; aquilo que Marta Passos Pinheiro denomina o “Rio subterrâneo”, “o avesso da cidade que ficaria conhecida como ‘maravilhosa’” (Pinheiro, 2012: 67). O *flâneur*, como nota Walter Benjamin a partir de sua leitura de Charles Baudelaire, é aquele que percorre a cidade, sem rumo, ocioso, em luta contra o tédio, mas também é o observador que busca conhecer o espaço e o outro, em uma nova configuração urbana na qual todos são desconhecidos e cujo aspecto ameaçador está “na origem da história de detetive” (Benjamin, 1938: 69). Charles Baudelaire vê na personagem de um consagrado

¹²¹ Aqui utilizamos o conceito de heterotopia de Michel Foucault, que apresenta o termo para denominar lugares diferentes, contraditórios, que justapõem em seu espaço, fechado em si mesmo, outros espaços e tempos diversos e incompatíveis. A detetive de *No fio da Noite* percorre alguns dos muitos lugares citados por Foucault como heterotopias, como o bordel e o cemitério. Ver Foucault (1986).

conto de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão”, o quadro do *flâneur*, e nele enxerga um “observador apaixonado” e incógnito, que fixa residência no “numeroso”, no “movimento”, no “fugidio” (Baudelaire, 1863: 857). Benjamin, por sua vez, nota que o *flâneur* é um sujeito que não se sente integrado na sociedade e cuja diferença do marginal é atenuada no conto de Poe – assim como, podemos acrescentar, ele faz com sua personagem Dupin, ao mesmo tempo um detetive racional excepcional, um *flâneur* atento e uma figura decadente e marginal. Ainda segundo Benjamin,

[n]as épocas de terror, quando cada um tem em si algo de um conspirador, cada um também chega a ter a oportunidade de desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* é o que lhe dá a melhor chance para isso. (...) Se (...) o *flâneur* chega a ser um detetive contra a sua própria vontade, trata-se de algo que socialmente lhe cai muito bem. Legítima a sua vagabundagem. (Benjamin, 1938: 69-70)

Assim, se a *flânerie* pode ser traduzida, em português, para passeio, deambulação, mas também, no seu caráter ocioso, para “vagabundagem”, “vadiagem”, fazendo do *flâneur* um “vagabundo”, um “vadio”, é possível estabelecer duplamente uma relação entre ele e nossa detetive, nas quais o sexismo é claramente perceptível. Primeiramente, enquanto os homens *flâneurs*/vagabundos são “homens da multidão”, homens da rua, ou seja, do povo, como nota Eliane Vasconcellos Leitão, tanto a expressão mulher da rua, mulher do povo, como vagabunda – e, podemos adicionar, vadia –, significam prostituta, que é considerado um insulto muito mais grave do que o equivalente masculino vagabundo/vadio: “homem que leva vida errante” (Leitão, 1988: 67). O mesmo se aplica, segundo a autora, às expressões “homem à toa” frente a “mulher à toa”, e, como já vimos no capítulo anterior, “homem público” em oposição à “mulher pública”. A narradora de *No fio da noite* afirma, logo nas primeiras páginas da narrativa, que a vida das prostitutas “era mesmo uma difícil vida fácil” (Jardim, 2001: 12), apresentando também várias das dificuldades e infelicidades que frequentemente encontram essas mulheres. Ironiza-se, assim, a associação da profissão com uma vida fácil, relacionada à carga semântica que carrega o termo “vagabundo” no masculino. Em segundo lugar, o próprio Baudelaire se compara às prostitutas, ao notar que o autor também se vende, ao vender seus pensamentos (Benjamin, 1938: 64). Reforça-se, nesta comparação, a associação entre os binômios hierárquicos mente/corpo e homem/mulher, já que, se o homem é sua mente e a mulher é seu corpo, comercializar a arte, no caso do artista homem, e o corpo, no caso da prostituta mulher, é perder sua condição de sujeito e tornar-se mercadoria.

Embora possamos afirmar que a prostituição reforça a visão reificada da mulher na sociedade patriarcal, ao mesmo tempo, negar a posição de sujeito às prostitutas tem sido uma postura criticada, por diversas feministas e por muitas profissionais do sexo, como

contraproducente. Por outro lado, não é possível ignorar os argumentos que apontam a impossibilidade de se falar em consensualidade, de fato, de grande parte das prostitutas, que não têm outras formas de assegurarem sua sobrevivência. Sob esta visão, a agência da detetive Nena pode ser considerada um ponto problemático e irresolúvel. Embora o assassinato de sua amiga prostituta seja mostrado como uma clara objetificação da vítima, vista como patrimônio em disputa entre pai e filho, e seja enfatizada a forma como a própria detetive é frequentemente tratada como objeto sexual, Nena é apresentada claramente como sujeito agente, autônomo e responsável por suas próprias escolhas. Embora vítima da sociedade que não lhe proporcionou outras opções e possível vítima da frequente violência que ela declara incidir sobre as prostitutas, a personagem, contudo, identifica-se, primariamente, com duas figuras agentes, centrais no gênero policial: detetive e *femme fatale*. Para isso, contribui a forma como é descrita, com características tradicionalmente associadas aos homens e que se opõem às características das outras prostitutas da pensão: ela é “corajosa e mesmo um pouco fria” (Jardim, 2001: 14).

Nena modifica tanto a jornada diurna do herói trágico, quanto o vagar pela multidão do *flâneur* e a investigação racional e desapegada do detetive clássico. A detetive percorre a cidade à noite, quando o comércio legal já está fechado e a maior parte da multidão que ocupa as ruas durante o dia já está de volta à segurança dos seus lares, restando apenas um grupo, bastante heterogêneo, pelos espaços boêmios e os do crime. Além disso, investiga um crime diretamente relacionado ao seu mundo, pois não apenas já faz parte da desordem da cidade, como as prostitutas da pensão onde trabalha são sua família de escolha e a vítima era como uma irmã para ela. Como vimos, a racionalidade, bem como o lema positivista de “ordem e progresso”, estampado na bandeira brasileira desde 1889, marcam grandes mudanças na cidade, mas acentuam as desigualdades entre o centro e as margens. Assim como não atendem aos marginalizados, também não são suficientes para a investigação da detetive, que aplica tanto habilidades proeminentes do subgênero policial clássico – a inteligência e o raciocínio –, quanto do *hard-boiled* – sua dureza, frieza e conhecimento do submundo urbano –, mas também faz uso da sorte, do misticismo, da sua extensa rede de contatos, da sua beleza e charme e da habilidade de lidar com pessoas. Como outros detetives brasileiros, recorre à “manha”, e como outras detetives marginalizadas e invisibilizadas, aproveita-se da invisibilidade e da forma como a objetificam e subestimam.

Em sua tese de doutorado, *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens* (2009), Carla de Figueiredo Portilho aproxima detetives muito diferentes, como Miss Marple, de Agatha Christie, a empregada doméstica negra Blanche

White, de Barbara Neely, e a investigadora particular chicana Gloria Damasco, de Lucha Corpi, demonstrando como todas elas fazem uso de táticas, a partir de astúcia e criatividade, para contornar suas posições desprivilegiadas nas relações de poder. A partir do conceito de Michel de Certeau de “artes de fazer” e sua distinção entre estratégias e táticas, mostra como a tática, “a arte do fraco”, se oferece como forma de resistência e “maneiras outras de fazer, que imprimem novos significados a códigos pré-estabelecidos e que, por meio de pequenas astúcias e golpes, re-significam essas práticas” (Portilho, 2009: 96). Especialmente Blanche White demonstra-se muito astuta ao utilizar sua própria condição marginal e invisibilidade a seu favor como detetive, que é o que faz também Nena em *No fio da noite*. Não apenas dotada de um conhecimento do submundo carioca devido à sua profissão, em diversos momentos a detetive se utiliza da forma como é objetificada, inferiorizada e subestimada, para alcançar seus objetivos.¹²²

Carmen Filgueiras, por sua vez, aponta na figura de Nena uma colagem de detetive e *femme fatale*, papéis a princípio inconciliáveis quando se desenvolveu o *noir* e cuja conciliação a autora atribui a uma “sensibilidade cultural pós-moderna” (Filgueiras, 2012: 79), a partir da qual a personagem significa algo inédito, nem literalmente detetive, nem mulher fatal. Tal colagem fica bastante explícita na indumentária da personagem que, na pressa, combina a feminilidade e sensualidade do corpete de renda e meias finas, com os trajes de um cliente, vestimentas masculinas comumente associadas ao universo *noir*: um impermeável e um chapéu de feltro. É interessante notar que, na primeira edição da obra, Nena calça umas “botas confortáveis que trouxera da Argentina” (Jardim, 2001: 14), enquanto na segunda publicação, de 2012, apenas se modifica, nesse mesmo parágrafo, os sapatos usados por ela: “[c]alcei uns sapatos de salto e foi assim que ganhei as ruas” (Jardim, 2012: Cap. 1, Local 112, para. 39). Os saltos realçam a aproximação da personagem com a *femme fatale* e evidenciam mais explicitamente sua feminilidade convencional, mas também funcionam como metonímia das dificuldades adicionais da detetive em relação às figuras masculinas. Com sapatos desconfortáveis e inadequados para percorrer longas distâncias na cidade, especialmente a “ladeira íngreme de paralelepípedos” (Jardim, 2001: 15) que inicia seu trajeto, podemos considerar que a narrativa chama a atenção para as dificuldades e o trabalho adicional das mulheres em grande parte das atividades nas quais se engajam,

¹²² Relevante notar como também Rachel Soichet encontra em registros históricos diversos casos em que, no final do século XX e início do século XXI, foi feito uso de valores e discursos patriarcais a favor das mulheres, reapropriando os “instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina contra o seu próprio dominador” (Soichet, 2012: 398). Uma das principais formas como isso se deu foi através do discurso da honra feminina, que residia em sua virgindade ou na fidelidade ao marido, e que foi utilizado para absolver mulheres julgadas por matar seus agressores sexuais.

remuneradas ou não. Ao tratar de questões de trabalho a partir de um olhar feminista, Barbara Hilkert Andolsen nota como no mundo profissional a mulher encontra não apenas desvantagens de prestígio e salário, mas também de tempo, por causa do “beauty work” exigido, de formas explícitas ou implícitas, pela sociedade e, muitas vezes, pelas empresas (Andolsen, 1998: 450). Tal “beauty work”, que a autora define como “all the tasks that women do in order to come closer to the socially constructed ideal of feminine beauty” (*ibid.*), pode ser encarado como tempo e esforço adicionais das mulheres no seu processo de embelezamento, mas também, podemos acrescentar, como dificuldades extras – e, portanto, também maior esforço e, por vezes, tempo exigido – que indumentárias pouco funcionais adicionam a determinadas funções e que podem até mesmo resultar em danos físicos à mulher.¹²³

Embora Carmen Filgueiras veja na construção da figura de Nena uma *colagem* (Filgueiras, 2012: 78), é possível ver na união de detetive e *femme fatale* também uma paródia que joga com a hibridez e a contradição da personagem protagonista, ao mesmo tempo que expõe as convencionalidades construídas em torno das figuras que ela apropria e transforma. Assim, a narrativa joga também com as expectativas do leitor, que espera aquelas “personagens facilmente reconhecíveis no nosso universo social” prometidas pelo paratexto da coleção e, tradicionalmente, pelo próprio gênero policial (Jardim, 2001: contracapa). Nena descreve o submundo como um lugar em que é preciso “fingir que é tudo natural”, “um espelho, uma das faces distorcidas do mundo real”, com figuras caricaturais e onde “as regras da normalidade são (...) inteiramente artificiais” (*idem*: 23). Tal anormalidade pode ser vista como reforçadora da normalidade do mundo “real”. Contudo, o exagero e a artificialização podem também levar a uma evidenciação do próprio caráter de construto dos comportamentos humanos. Por exemplo, o cáfeten Didi Beleza é representado como um homem do submundo de voz macia e coberto por roupas e acessórios reluzentes e de grifes caras, da moda dominante da cidade “oficial”; de certa forma, é, assim, uma paródia do universo de arbitrariedade e ostentação da moda, sobre a qual debateremos mais adiante. Enquanto joga pôquer, Didi coloca a mão sob a capa de Nena e percorre suas coxas; ela, contudo, afirma que aquilo configura “apenas um trejeito de homem, seu coração estava nas cartas” (*idem*: 26). Explicita-se, assim, a forma como a objetificação feminina e a dominação pelo homem, bem

¹²³ Nas últimas décadas, mas principalmente nos últimos anos, especialmente no Reino Unido, Canadá e nos Estados Unidos, a demanda de algumas empresas de que suas funcionárias se adequassem a normas de comportamento e vestimenta considerados femininos, em especial o uso de sapatos de salto alto, tem enfrentado críticas feministas, processos legais de mulheres contra empregadores e reivindicações de leis mais específicas contra o sexismo nas corporações e em seus códigos de vestimenta. Contudo, tais exigências feministas nem sempre têm encontrado respaldo das instituições judiciais e governamentais. Ver, por exemplo, Sachs (2001), McIntyre (2017), Yorke (2017).

como suas demonstrações de agressividade sexual, estão ligadas a *performances* masculinas naturalizadas, cuja reiteração passa tanto por hábitos enraizados culturalmente, quanto por uma necessidade de reafirmação da masculinidade hegemônica e do seu caráter dominante. Dessa forma, questiona-se a naturalização dessas posturas e gestos, historicamente justificadas a partir de uma essência masculina. Nessa “[c]idade de mentira, de ilusão”, com “[f]alsas francesas, ciganas falsas”, falsas ruivas (a própria Nena), nada é o que parece. Em sua explicitação da artificialidade dos corpos, gestos, indumentária e relações humanas, a narrativa expõe assim o caráter cultural do que é visto como natural e, no termo de Linda Hutcheon ao tratar da arte pós-moderna, “des-naturaliza” elementos do cotidiano humano (Hutcheon, 2004: 2). Ademais, justamente aquilo que seria encarado como mais obviamente falso à luz da ideologia dominante do progresso e do cientificismo, revela-se verdadeiro (*idem*: 28). Como nota Filgueiras, o “oráculo de Delfos carioca” é uma cigana conhecida como Cigana de Araque (Filgueiras, 2012: 80). Apesar do nome, sua profecia, pela qual não cobra nada à Nena, acaba por se revelar verdadeira: “[a] mulher de luvas brancas. Ela não foi a primeira – estremeceu. Seus olhos se turvaram. – A disputa menos natural – continuou. – E no final, a mãe que não acalenta, a mãe com fome, a mãe que te devora.” (Jardim, 2001: 29). O saber místico, considerado pelo racionalismo e o positivismo o mais artificial, acaba por se mostrar o mais verdadeiro.

A mãe que em vez de nutrir, devora, é a grande vilã de *No fio da Noite*. O assassino de Irena é seu ex-amante, um gângster que entra em conflito com o pai por tê-la matado. Afinal, afirma o pai e chefe, “antes de ser sua, ela era minha. E como se não bastasse isso você tinha que matá-la. (...) Mesmo entre nós existem regras” (*idem*: 72). Por fim, eles acabam se matando um ao outro, em sua disputa pelo domínio patriarcal, do qual Irena era apenas mais um bem. Revela-se, contudo, que todos os criminosos da cidade obedecem a um grande “chefão” (*idem*: 31), que dá suas ordens disfarçado. Como a vilã da narrativa de Patrícia Galvão, apresentada no capítulo anterior, o chefão disfarçado é, na verdade, uma chefe inesperada.¹²⁴ Porém, ao contrário da narrativa de Pagu, aqui temos uma quase-*femme-fatale* que é detetive, contra uma figura materna que é, na realidade, fatal para os outros e para si, pois é assassina e encontra uma punição no final, através de sua morte. A “Grande mãe” (*idem*: 97) localiza-se no que é apresentado como um espaço encantado, uma cozinha com “um cheiro dulcíssimo de pão assado” e que parece atrair a detetive como se alguém a convocasse “pela sua força mental”; alguém que a conhecia melhor do que ela mesma, “desde

¹²⁴ Interessante notar que também o assassino de Irena disfarçou-se com roupas de enfermeira e uma peruca loira para cometer diversos outros crimes.

a infância” (*idem*: 80). A cozinheira é uma senhora gorda e com ar de bondosa, de cabelos brancos em coque, avental de flores e “sorriso doce” e gestos suaves (*idem*: 81). Trata Nena com carinho, chamando-a de “minha filha” e oferece-lhe comida. Diante deste estereótipo de mãe bondosa, dona-de-casa e cozinheira, ou seja, fada ou rainha do lar, a detetive imagina, primeiramente, que seja a cozinheira ou mãe do “chefão”. E, no entanto, essa personagem revela não ser quem aparenta. Primeiramente, enquanto narra com detalhes os gestos da senhora ao cozinhar, Nena nota como ela age de forma calma e parece fria e imperturbável, quebrando com a imagem de sensibilidade e exacerbação emocional esperada, mas também aproximando-a da detetive, já que são ambas mulheres frias e que se destacam por não corresponderem ao que delas é esperado. Depois, a cozinheira, relevantemente chamada Eva¹²⁵, finalmente revela que é dona da cadeia de salgados “Quitutes Paraíso”, de grande sucesso na cidade, mas que tem, contudo, viciado e matado várias pessoas, por conter drogas que alteram a sensibilidade daqueles que a consomem, transportando-os para “outro mundo” (*idem*: 88) e colocando-os em estado de letargia. Assim, em vez de mãe que nutre e de mãe cívica que contribui para o bem-estar e progresso da comunidade, Eva é egoísta, destrutiva e fatal àqueles que alimenta.

A prostituta Nena, cujo nome na realidade é, ironicamente, Maria Inmaculada, termina a narrativa na cozinha da pensão/bordel, cozinhando com os novos temperos que começou a cultivar no jardim da casa. Deixa de ser, assim, detetive e toma, de certa forma, o lugar de Eva na narrativa como figura feminina responsável por afazeres domésticos, dedicando-se ao cultivo de plantas e a cozinhar, incorporando uma nova colagem de papéis, historicamente construídos como opostos: prostituta e fada do lar. De certa forma, a detetive mostra-se cultivadora e protetora durante toda a narrativa, já que se engaja na investigação em função de sua família de escolha e é com elas a seu lado que termina a narrativa. Por outro lado, até mesmo na criação do seu jardim, Nena demonstra ser uma figura ambivalente, impossível de ser reduzida a um arquétipo. Ela revela que cultivava urtigas, planta que, como aprendeu com Eva, pode ser comestível, se colhida e preparada da forma certa, ou, pelo contrário, tornar-se um “veneno poderosíssimo[,] usado desde tempos imemoriais” (Jardim, 2001: 85). A

¹²⁵ Relevante neste nome é o fato da figura bíblica de Eva ser também ambivalente. Se considerada em oposição à rebelde Lilith, que, segundo textos hebraicos, teria sido a primeira esposa de Adão, Eva se oferece como “o protótipo da mulher desejável dentro da ordem patriarcal: esposa fiel e obediente (...), mulher domada” (Macedo & Amaral, 2005: 62). Porém, ao mesmo tempo, no episódio bíblico da queda do paraíso, Eva também se aproxima de arquétipos femininos noturnos, como a própria Lilith e, principalmente, Sophia e Pandora. Relevante de se notar ainda é que é justamente através da tentação de um alimento proibido que Eva comete seu pecado e convence Adão a fazer o mesmo, sendo assim, castigados com a expulsão do paraíso e com a mortalidade (*ibid.*).

detetive, portanto, carrega em si uma série de ambivalências e demonstra sua capacidade de assumir diferentes posições e papéis.

Como heroína, a detetive se destaca das outras mulheres e homens na narrativa, mas encontra na figura da vilã tanto um duplo quanto um oposto, e, nas mulheres da pensão/bordel, encontra irmãs. No processo investigativo, seguindo o fio da noite que a leva “ao final do labirinto, à última peça do quebra-cabeça” (*idem*: 80), Nena é heroína e não coadjuvante, é Teseu e Ariadne, ao mesmo tempo. Também não lhe interessa o amor, nem se comprometer; apesar de se sentir atraída pelo jornalista que lhe fornece auxílio em sua investigação, Nena deixa claro que não quer se envolver com ele, pois “a independência é crucial para uma prostituta” (*idem*: 54). Afirma, porém, logo em seguida, “[t]udo que eu não precisava era *mais* um homem me dizendo o que fazer” [itálico nosso] (*ibid.*), ficando implícito nesse “mais”, bem como no subsequente encontro com seu cafetão Salvador, que a verdadeira e completa autonomia da protagonista não é possível. Tendo que ceder à chefia do cafetão e aos desejos dos clientes, sua posição de agência é, ao mesmo tempo, central para a narrativa e claramente frágil e transitória. O caráter efêmero da subversão contida na aventura de Nena fica claro ainda pela constatação que perpassa a narrativa de que o progresso não atinge os marginalizados, que a corrupção é generalizada e que “por mais que alguns morressem, nasciam sempre novos bandidos, a cada noite, naquela cidade” (*idem*: 95). A efemeridade da subversão da detetive também se aplica à sua desestabilização dos estereótipos e códigos de vestimenta culturalmente femininos, já que a moda dominante termina por incorporar a indumentária utilizada por ela.

A obra *No fio da noite* é finalizada com uma série de anexos numerados que, ao mesmo tempo que fazem referência ao caráter de veracidade dos casos de “true crime” da coleção, também constituem uma autoparódia pós-moderna. A associação entre documentos, como matérias jornalísticas e resultados médicos, que estabelecem contratos de leitura baseados em critérios de veracidade e objetividade, com uma ilustração de autoria de Nena e dez páginas de receitas culinárias de dona Eva, brincam com as expectativas dos leitores e instigam dúvidas quanto às fronteiras entre ficção e não-ficção na obra. Juntamente com a narração em primeira pessoa e, portanto, a representação da cidade e dos fatos a partir das percepções pessoais da personagem, é possível ver nessa autoparódia uma desestabilização da associação da obra com outros discursos que almejam à representação objetiva de fatos verídicos, como o jornalismo e a História, construída pelo paratexto da coleção. A partir da narrativa ficcional, o passado ganha novos significados e, a partir da autoparódia, a própria

possibilidade de reconstrução objetiva e neutra do passado é colocada em cheque, em consonância com o que afirma Linda Hutcheon sobre a paródia pós-moderna:

it teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential ‘reality’ is discursive reality when it is used as the referent of art, and so the only ‘genuine historicity’ becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. (Hutcheon, 1986: 182)

Como discutido no primeiro capítulo, o feminismo pós-moderno ressalta a relevância de se acentuar o caráter de construção discursiva e social de significados, teorias científicas e fatos históricos, já que a forma como têm sido erigidos, não apenas pela arte, mas, principalmente, pela História, Filosofia e Ciência patriarcais – também eurocêntricas, brancas e elitistas – foi comumente desfavorável às mulheres e frequentemente excluiu suas experiências.

Entre os vários documentos que são compilados no final da obra, há um artigo de uma revista de moda que informa que o novo furor na cidade constituía-se do uso de capa de chuva, de corte masculino, como vestido. Esta questão da moda – expressão tão clara da fluidez dos opostos novo/velho, do recomeço incessante e, portanto, da própria modernidade que é, como nota Compagnon (2014: 9), a contradição da tradição do novo – permite tanto reconhecer, quer na experiência da detetive, como na do leitor, a efemeridade do percurso ficcional e das subversões operadas pela protagonista, como também questionar a eficácia das produções culturais como meio de verdadeira subversão de normas sociais, o que é extremamente pertinente para se pensar a relação entre o gênero policial e o feminismo. Até que ponto essa moda – comprada agora por “senhoras e mocinhas sofisticadas”, para irem às compras, salões e às confeitarias (Jardim, 2001: 114) – mantém a carga subversiva contida na ousadia de uma prostituta ao se vestir “de homem” (*idem*: 26) e tomar a posição de um detetive pelo submundo de uma grande cidade, desafiando avisos de que “crime não é coisa de mulher” (*idem*: 14) e se enveredando numa investigação que representava também uma “insurreição tardia” das prostitutas, “cansadas de [se] sentir desprotegidas” (*ibid.*)? E não será a transformação dessa vestimenta transgressora em mercadoria e sua normalização uma transformação esvaziadora da sua estranheza, que poderia provocar questionamentos a respeito de divisões culturais referentes a indumentária e comportamentos? A narrativa não responde a essas questões, mas parece terminar de forma um tanto otimista, com a resolução do crime pela detetive, um resultado médico favorável, que comprova que Nena não apresenta tuberculose, e com humor e leveza trazidos pela paródia final. A matéria sobre moda segue o mesmo caminho: “com o progresso, a modernização e outras ‘bossas’, as mulheres começam a andar que nem homens. Fumando, bebendo, jogando, perambulando. O perambular é

também da ordem do dia” (*idem*: 114). Encontrar-se-ia aí, ao contrário do restante da narrativa, um otimismo em relação ao progresso? Ou uma ironia expondo o discurso afetado do mercado, que negligencia as experiências das mulheres que a ele não têm acesso? Por fim, ainda que seja exaltado o progresso e a liberdade das mulheres de perambular e “andar que nem homens”, a matéria termina ainda com uma série de regras sobre como a nova moda deve ser usada, transformando em novas normas a desestabilização de normas efetuada por Nena. É possível ver na obra, portanto, uma ambivalência já notada aqui, no segundo capítulo: a moda aparece como forma de assumir um disfarce, explicitando tanto o caráter performativo da identidade de gênero, como a multiplicidade de identidades possíveis de serem assumidas pela mulher, mas também se torna um espaço de esvaziamento de transgressões e criação de novas regras, bem como de fantasias de empoderamento disponíveis apenas para as mulheres que possuem poder aquisitivo para acessá-las.¹²⁶

3.3. *Fogo-fátuo*, de Patrícia Melo

Patrícia Melo é autora de dez obras literárias e vários roteiros para teatro, televisão e cinema. Publica, desde 1994, narrativas criminais – ou, como define a própria autora, “ficção urbana” –, na linha do *noir* de Rubem Fonseca, a quem reconhece como forte inspiração (Silva & França, 2016: 249-50).¹²⁷ Segundo afirma Elena Losada Soler, as obras de Melo são ficções criminais, mas algumas delas, como *O matador* (1995) e, em especial, *Inferno* (2000), dialogam com o que ela chama “novela de favela”, que, por sua vez, herda muito do naturalismo do século XIX, e que apresenta críticas sociais e “una descripción brutalista de la realidad” (Losada Soler, 2014: 11). O primeiro romance de Melo foi *Acqua Toffana* (1994), tendo sido bem recebida pela crítica; contudo, é a segunda ficção, *O matador* (1995), que conquista maior visibilidade e se torna um “fenômeno de vendas”, situando a autora na literatura brasileira como “a mais fiel herdeira da prosa brutalista de Rubem Fonseca”

¹²⁶ Como nota Samuel Abrantes em uma análise das transformações da moda feminina nas primeiras décadas do século XX – e publicada em uma compilação de artigos acadêmicos que também apresenta um texto de Ana Teresa Jardim Reynaud –, a própria moda se baseia em um paradoxo, pois “prega um individualismo, mas massifica-se em função de padrões estéticos”, constitui-se “como veículo de auto-afirmação ou auto-expressão de uma identidade”, mas também produz “‘visuais’ em massa” (Abrantes, 2006: 107). Se a moda feminina dos anos 1910 e 1920 libertou a mulher do espartilho e caminhou em direção a uma tendência andrógina – em que as calças compridas e camisas de corte tradicionalmente masculino são incentivadas –, parecendo, assim, servir a um projeto de liberação feminina, por outro lado, segundo afirma Abrantes, a partir de reflexões de *O sistema da moda* (1967), de Roland Barthes, a moda permanece impondo “modificações à silhueta feminina”, a partir, ao mesmo tempo, de padrões estéticos pouco maleáveis e de sentidos aleatórios, gostos imprevisíveis e efêmeros (*idem*: 103, 108).

¹²⁷ Na obra *O matador* (1995), Melo faz, inclusive, uma homenagem ao seu “pai” literário, ao utilizar uma personagem de um conto de Fonseca. Também já adaptou para o cinema um romance do escritor, *Bufo & Spallanzani* (2001), enquanto Fonseca adaptou, igualmente para o cinema, a obra *O matador*.

(Schøllhammer, 2009: 42). Melo lança, nos anos seguintes, mais oito obras: *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa negra* (2003), *O mundo perdido* (2006), *Jonas, o copromanta* (2008), *Ladrão de cadáveres* (2010), *Escrevendo no escuro* (2011) e o romance policial a ser aqui analisado: *Fogo-fátuo* (2014). Até 2008, publicou seus livros pela editora Companhia de Letras, mas, a partir do romance *Ladrão de Cadáveres*, passou a publicá-los com a Rocco, que também tem relançado suas obras anteriores desde então. Ganhou o Prêmio Jabuti, em 2001, por *Inferno*, e também conquistou prêmios internacionais, como o alemão *Deutscher Krimi* e o francês *Deux Océans*.

A obra *Fogo-fátuo* (2014) é a primeira narrativa de Patrícia Melo protagonizada por uma figura detetivesca, que é, justamente, uma mulher: a perita e coordenadora do Setor de Perícias da Central Paulista de Homicídios, Azucena Gobbi. Relevantemente, a detetive também é uma das duas únicas protagonistas mulheres de Melo, sendo que a primeira, no seu livro de estréia, protagoniza apenas a primeira parte da narrativa. Como notam Pedro Puro Sasse da Silva e Júlio França, em entrevista feita com a autora, “Azucena é a única mulher em um mundo predominantemente masculino” (Silva & França, 2016: 254). De fato, ela é exceção tanto no mundo ficcional das obras de Melo, quanto no mundo da instituição policial em que trabalha. Se, como nota Elena Losada Soler, até então Patrícia Melo explorara as relações de gênero através de narradores e protagonistas masculinos,¹²⁸ desvelando as formas como as normas da masculinidade tradicional oprimem tanto as mulheres quanto os homens (Losada Soler, 2014: 20), em sua nova obra, a autora concede o principal foco a uma personagem feminina e às opressões sofridas pelas mulheres.

Em *Fogo-fátuo*, há mais de um crime, mas o que ganha maior destaque na narrativa é aquele que também desperta maior interesse da mídia na São Paulo ficcional, mas realista, criada por Melo. O galã de telenovelas, Fábio Cássio, representado quase caricatamente, é assassinado durante sua *performance* na peça de teatro “Fogo-fátuo”, baseada em livro homônimo do escritor francês Pierre Drieu la Rochelle, e que tem como desfecho o suicídio do protagonista. A narrativa acompanha, de forma não-linear, a investigação da polícia de São Paulo, os últimos dias de Fábio, e as vivências de outras personagens envolvidas de alguma forma com o ator ou com Azucena.

Embora Azucena seja a protagonista, a narrativa de *Fogo-fátuo* é construída através de múltiplos pontos de vista, de diferentes personagens. Ao contrário das outras duas

¹²⁸ É relevante notar que, embora não sejam as protagonistas, em algumas obras de Melo, como *O matador* e *Inferno*, as personagens femininas são de grande importância para a narrativa e são construídas de forma complexa – e frequentemente apresentadas sob uma luz mais positiva do que as personagens masculinas.

protagonistas apresentadas aqui, a narração é feita em terceira pessoa e Azucena detém menos centralidade, assim como sua visão de mundo. Ao apresentar uma multiplicidade de vozes e construir outras personagens com quem o leitor pode se identificar, aproximando-se mais, assim, de uma narrativa polifônica, a detetive ainda claramente detém o maior foco. Além disso, ela é a protagonista no processo investigativo e seu código deontológico profissional e seus valores morais rígidos a colocam em posição de heroína, em uma instituição e sociedade corruptas. Apesar de ser uma agente policial e não detetive particular, aproxima-se muito dos detetives do *hard-boiled* e das suas irmãs do *hard-boiled* feminista anglófono, por sua posição firme e pela sua coragem de enfrentar as injustiças que encontra, inclusive o machismo.¹²⁹ Ao tratar justamente da relação de Azucena com os detetives do policial *hard-boiled* norte-americano, Patrícia Melo afirma, em entrevista para Silva e França, que sua protagonista “mesmo vivendo num ambiente machista e corrupto, (...) mantém seus valores. Para nossa sensibilidade atual, Azucena é uma heroína.” (Silva & França, 2016: 252). A autora também afirma que quis fazer da instituição onde sua heroína trabalha “um microcosmo da nossa sociedade” (*idem*: 251). Portanto, de forma semelhante a outras detetives norte-americanas citadas no primeiro capítulo, como Kate Delafield, de Katherine V. Forrest, há uma certa agência individual por parte da detetive dentro da instituição policial, em especial devido ao machismo que enfrenta. Há também uma visão do indivíduo como uma resistência meio à instituição e à sociedade corrupta.

Contudo, a narrativa pouco aborda estruturas da sociedade ou das instituições judiciária e policial, em si; a obra parece denunciar, principalmente, a forma como essas instituições estão contaminadas pela corrupção. Segundo afirma Melo sobre a instituição policial em que trabalha sua protagonista, “[h]á de tudo ali, sobretudo pessoas honestas, como ela. É assim que vejo o Brasil, um país feito de Azucenas, que estão inseridas numa realidade corrupta e amoral” (Silva & França, 2016: 252). Ao contrário de outras obras da autora, em que investiga os motivos da entrada de indivíduos no mundo do crime, – em alguns deles, como *O matador* e *Inferno*, inclusive, adentrando o mundo desigual e violento da marginalidade urbana – *Fogo-fátuo* se afasta dessas questões. Por outro lado, em alguns momentos, esse universo marginal é notado pelas personagens e algumas reflexões sobre ele são levantadas, principalmente, através do ponto de vista de Azucena, a partir do discurso indireto livre. Embora este romance não desenvolva exatamente um debate sobre o tema, deixa pontualmente alguns questionamentos sobre a precariedade e a desigualdade na

¹²⁹ No que poderá ser uma referência às obras de Sara Paretsky, Azucena também é descendente de italianos e fã de ópera, como V. I. Warshawski.

sociedade brasileira, e a incapacidade da polícia de resolver problemas tão complexos e enraizados na história do país.¹³⁰ A narrativa expõe ainda como a Lei frequentemente reforça as desigualdades de raça e classe-social, deixando impune os criminosos privilegiados.¹³¹ Por outro lado, ao finalizar a narrativa com punições legais a vários agentes policiais envolvidos em atos criminosos e a revelação de que os colegas mais próximos de Azucena são profissionais honestos e competentes, ressalta-se uma confiança na instituição policial e um otimismo em relação às possibilidades de sua atuação neutra e eficiente. A perita acredita, portanto, na Lei e se declara contra as ações de justiceiros que resolvem fazer justiça com as próprias mãos.¹³² Por outro lado, a narrativa expõe e critica as discriminações que perpassam a sociedade – em especial o machismo – a partir da forma como penetram nas instituições de poder e de cumprimento da ordem.

O sexismo e a violência contra o gênero feminino, simbólica, psicológica, mas, principalmente, física e sexual, estão disseminados por diversas arenas sociais representadas na narrativa. Está presente tanto nas perigosas ruas da urbe, como na instituição policial, na família, no meio cultural e nas imagens televisivas. Em primeiro lugar, o caso de um *serial killer* que violenta sexualmente e mata várias mulheres,¹³³ na região metropolitana de São Paulo, recebe pouca preocupação da polícia, do governo e da mídia, enquanto priorizam o caso do ator famoso, o suicídio/assassinato cuja espetacularização a narrativa critica. Azucena é a única da corporação a dar verdadeira importância aos crimes, mas o trabalho dedicado ao caso encontra a “lerdeza” do detetive responsável, que demora a tomar providências e permite que o criminoso faça mais vítimas antes de ser capturado (Melo, 2014: 177). Este crime de caráter sexual, como discutido no primeiro capítulo, apresenta uma grande carga sexista e misógina, assim como outras violências que acometem as personagens femininas.

¹³⁰ Azucena, por exemplo, questiona as medidas de Leandro, novo delegado-geral da Central de Homicídios, que pretende aplicar estratégias norte-americanas de asseguarção da ordem, em São Paulo. A detetive nota que a realidade brasileira é bastante diferente e que “não consegue imaginar o que significa ‘certa ordem’ em favelas (...)” (Melo, 2014: 169). Também afirma que “não acredita que a questão da ordem e da lei esteja diretamente relacionada com os altos índices de criminalidade” (*ibid.*), mas não apresenta os motivos de tal crença.

¹³¹ Um exemplo da denúncia da discriminação pela instituição policial e judiciária são as seguintes passagens, narradas sob o ponto de vista de Azucena: “nossa classe média está tão acostumada à ideia de que só pobre vai para a prisão, que não se preocupa quando um agente policial bate na sua porta” (Melo, 2014: 177); “[o] tenta por cento dos homicídios no Brasil não são apurados (...). Na hora de cometer o crime, siga estas regrinhas simples: não mate brancos, mate no escuro e evite o flagrante” (*idem*: 192). A partir do ponto de vista de Olga, mãe de Fábio, essa ideia também é reforçada, a partir de suas lembranças do que dizia seu falecido marido, promotor público: para se escapar impune de um assassinato no Brasil, basta “ser branco e ter dinheiro” (*idem*: 106).

¹³² Embora Azucena seja contra a pena de morte e a ação de justiceiros, por outro lado, quando “se trata de pedófilos, toda sua ideia de justiça cai por terra” (Melo, 2014: 284).

¹³³ Esses crimes apresentam semelhanças com os cometidos pelo *serial killer* da primeira obra de Melo, *Acqua Toffana*, no qual um homem também violenta e mata mulheres, além de morder seus seios.

A viúva do ator morto é uma dessas personagens e tem bastante centralidade na trama. Ex-prostituta e participante de um *reality show* sexista em que é extremamente objetificada, sofre com o pré-julgamento público e midiático, pois muitos a vêem como a óbvia *femme fatale* culpada. Também descendente de imigrantes – como Azucena –, Cayanne é uma jovem do interior do estado de São Paulo, uma nissei que Fábio descreve como uma mulher de “olhos asiáticos no rosto brejeiro”, em cujo estranhamento reside sua beleza (Melo, 2014: 38). Seu nome é uma versão diferente de Cayenne, que, por sua vez, é um nome francês que deriva de palavra tupi. Ou seja, em consonância com o que afirma Cláudia Castanheira no artigo “Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo” (2010), sobre o protagonista Máiquel, de *O matador*, há desde a construção do nome da personagem e da sua aparência – e, no caso de Cayanne, também da ascendência japonesa e proveniência do interior do estado –, a exposição de uma desterritorialização, conceito que Castanheira retira de Gilles Deleuze e Félix Guattari e que se refere a uma perda de quadros de referência de construção identitária.¹³⁴ Elena Losada Soler igualmente nota que nas obras *O matador* e *Inferno*, Melo explora a perda de vínculos da população das favelas com sua origem rural e a forma como a televisão se torna um território fonte de “estereótipos de otra cultura, ajena e imposible”, com os quais os indivíduos desenvolvem formas de identificação (Losada Soler, 2014: 12). É também nos nomes estrangeiros, mas aportuguesados, que se torna mais explícita essa apropriação e, como no caso de Cayanne, é através da preocupação com a aparência física e o reconhecimento público, mas principalmente da busca por poder aquisitivo e bens materiais que esses sujeitos procuram se reterritorializar.

Embora se case com um ator famoso e rico e melhore sua condição social, sempre que brigam, o marido lembra Cayanne de que ela não pertence àquele espaço e ao papel de esposa, lembrando-a de seu passado como garota de programa e chamando-a de “puta” (Melo, 2014: 38). Inferiorizada e/ou objetificada pelos homens que cruzam sua vida – Fábio, que a agride verbalmente e também é agressivo com ela, Cláudio, seu amante, que tenta controlar

¹³⁴ O conceito de *desterritorialização* foi criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Anti-Édipo* (1972). Em seu ensaio, Cláudia Castanheira utiliza como referência uma definição de Guattari do termo, inserida em um glossário modificado e republicado em *Micropolítica: Cartografias do desejo* (1986), de Guattari e Sueli Rolnik. No referido texto, o autor define os termos relacionais e indissociáveis de *territorialidade/desterritorialização/reterritorialização*, afirmando que “a espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. O capitalismo é um bom exemplo de sistema permanente de reterritorialização: as classes capitalistas estão constantemente tentando ‘recapturar’ os processos de desterritorialização na ordem da produção e das relações sociais. Ele tenta, com isso, controlar todas as pulsões processuais (...) que trabalham a sociedade” (Guattari & Rolnik, 1986: 323).

sua vida, Otávio, o parceiro de *reality show*, que a chama de burra e o advogado contratado para defendê-la, que a assedia sexualmente –, Cayanne enxerga na fama o único caminho para fugir dessa condição; transformar o seu “eu-recheio-de-bolo em festa de executivos” (*idem*: 61) em um eu autônomo e respeitado. Ela nota como todos os homens que deveriam defendê-la – seu marido, seu amante, seu advogado e até mesmo um agente policial, que a olha de forma perversa enquanto a interroga – constituem antes ameaças da qual precisa se defender sozinha. Assim, quando Azucena surge no seu interrogatório policial e deliberadamente demonstra admiração e empatia por ela, sente-se à vontade e acaba se abrindo, revelando informações que podem comprometê-la.

Embora de formas diferentes, Azucena também sofre com a marginalidade e a discriminação na polícia, bem como investidas sexuais, e, quase no final da narrativa, é estuprada pelo criminoso que investiga, levando ao extremo a forma como os homens tentam dominá-la e objetificá-la ao longo da obra. Como defende a própria Patrícia Melo, em entrevista, “o estupro, na história, é a forma como a nossa sociedade machista tenta colocar Azucena no ‘seu lugar de mulher’. ‘Você é só uma mulher’ tentam lhe dizer” (*apud* Silva & França, 2016: 254).¹³⁵ Além de descendente de estrangeiros e uma das poucas mulheres em uma instituição machista, Azucena é, em parte, uma *outsider*, uma ex-cêntrica também no espaço urbano. Ela vive não em São Paulo, mas em Guarulhos, cidade da região metropolitana de São Paulo, e sua condição de não-pertencimento ou de marginalidade se mostra também pela forma como se sente mais à vontade com os mortos do que com os vivos. Embora tenha alguns privilégios frente a Cayanne, pois tem estudo e uma profissão que lhe permite uma melhor condição de vida e maior autonomia, Azucena também enfrenta a marginalização e objetificação dentro da instituição em que trabalha. Procópio, delegado-geral da Central Paulista de Homicídios, é um homem antiquado e machista, posição que ironicamente já está marcada em seu nome, que, como nota Azucena, é anacrônico e não aceita diminutivos. Ele tem dificuldades em lidar com a perita, não a encara, não sabe como se dirigir a ela e insinua que ela “não tem pulso para lidar com sua equipe” (Melo, 2014: 69). A perita nota que Procópio trata os homens com mais deferência e que demonstra não tolerar

¹³⁵ É preciso notar, por outro lado, que o fato de os abusadores de Azucena terem cometido o mesmo crime contra o ator Fábio, com o mesmo objetivo financeiro de chantagear a vítima com as fotos tiradas do abuso, mostra como a violência sexual não é exercida exclusivamente sobre as mulheres, embora seja, na maior parte das vezes, de fato, cometida contra elas. Além disso, Fábio, na sua vida pessoal, não corresponde ao ideal de masculinidade hegemônica que a sua figura profissional e mediática projeta: sua impotência sexual e seus fetiches são traços de uma masculinidade marginalizada, o que o aproxima das mulheres (ver nota 97 desta dissertação). Assim, acaba condenado às posições que culturalmente foram impostas às mulheres: passividade e vitimização. Ao mesmo tempo, o caso do *serial killer* que estuprava e matava apenas mulheres, como já dito, reforça o caráter misógino que frequentemente acompanha a violência sexual.

mulheres em posição de chefia. Ela, por sua vez, já está acostumada, afirma o narrador, a partir do ponto de vista da personagem:

[q]uando entrou para a corporação, quase não havia mulheres fazendo o seu trabalho. Os homens tratavam as profissionais como imbecis. Certa vez, um perito chegou a lhe oferecer a mão para atravessar a rodovia Fernão Dias. A situação agora é diferente, as mulheres ocupam posições importantes, humanizam os departamentos policiais, mas o mundo policial continua machista e misógino. (*idem*: 70)

Essa posição superior de Procópio e seu nome sem diminutivos, bem como a diminuição e inferiorização das mulheres, são posturas ironizadas, contudo, pelo fato de que, sentado à mesa, em seu cargo de autoridade, ele “parece maior”, mas, ao se levantar, “é quase uma decepção”, um homem baixo e com dificuldades em encará-la (*ibid.*). Essa cena é representativa da forma como a narrativa constrói várias das suas personagens masculinas, indivíduos que, através da dominância exercida sobre as mulheres, da agressividade, do narcisismo e de uma pretensa superioridade, escondem suas fragilidades, sua impotência e suas inseguranças. Como já dizia Virginia Woolf, em 1929, em *A Room of One's Own*, a inferiorização da figura feminina tornou-se uma forma rápida para os homens assegurarem sua própria autoconfiança e senso de superioridade. Nas palavras da autora: “[w]omen have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size” (Woolf, 1929: 52). Assim também ocorre com Fábio, que, enfrentando a sua impotência sexual, reinstaura a inferiorização e objetificação de Cayanne, podendo voltar a ser, assim, um sujeito ativo frente ao corpo passivo da ex-prostituta.

Azucena também é excluída de uma investigação feita contra agentes policiais que vendiam informações a traficantes e executavam assassinos de integrantes da polícia. Apesar de saber que ela estava investigando por conta própria as chacinas em favelas da cidade e que ela também desconfiava serem cometidas por agentes policiais, o delegado Leandro finge ser conivente com tais crimes dentro da instituição e não divide com ela o que sabe. O mesmo faz o colega Tenório, de quem ela é mais próxima dentro da central de homicídios. Ela enxerga a situação como “machismo puro. Deixaram-na de fora – apesar de ela própria ter dado um alerta sobre a utilização dos dados das centrais para fins criminosos – como se ela fosse incapaz e precisasse ser protegida” (Melo, 2014: 235). Ao questionar Tenório sobre sua exclusão do caso, ele reforça essa percepção, ao responder: “Porra, *mocinha*, você ia ficar banguela. Eles iam fazer uma cirurgia expressa nesse seu narigão” [itálico nosso] (*idem*: 235).

A violência também se insere dentro do núcleo familiar. A narrativa explora a forma como uma engrenagem de violência é ativada, enquanto os oprimidos reproduzem as

opressões sofridas naqueles que a eles estão subjugados. Assim como na obra de Sonia Coutinho, em que as mães canalizam para as suas filhas o ódio reprimido contra os maridos, enquanto as preparam para assumir os mesmos papéis subjugados no sistema patriarcal, em *Fogo-fátuo* o mesmo acontece com a mãe de Azucena, Jandira. Como nota a detetive, “[n]a velhice, sua mãe se libertou da condição de coadjuvante que sempre lhe coube, e nunca mais perdeu a oportunidade de jogar uma pedra no leão sem dentes em que se transformou o marido” (*idem*: 195). No ciclo de violência familiar, não só as agressões do pai sobre a mãe eram descontadas em Azucena, como, ao descobrir as marcas de beliscões na filha, o pai agredia novamente Jandira, fazendo a menina sentir-se culpada. Talvez por se identificar tanto com o pai, ter seguido a mesma profissão e ter a mesma paixão que ele pela ópera, além de guardar ressentimentos da mãe e condená-la pelos maus tratos infligidos contra o marido, Azucena não se aprofunda na questão da culpa do homem no ciclo de violência de sua família. Já a mãe de Fáblio, Olga, libera as frustrações de sua vida conduzindo um cão para o atropelamento, culpando o animal pelas agressões infligidas a ele pelo último dono – “[o] que aquela gárgula teria feito, para provocar tamanha ira no seu dono? Atacado uma criança?” (Melo, 2014: 75). Note-se que a culpabilização da vítima é uma estratégia bastante usada contra as mulheres, especialmente quando se trata de crimes sexuais. No caso de Olga, seu ódio é alimentado tanto pela forma como se sente traída pela morte do marido, que a deixou cheia de dívidas, como por uma desilusão no sistema judiciário, que ganha força depois da morte do filho. Diante da violência, da injustiça e da desordem da sociedade, só consegue ver no “olho por olho” alguma solução. Assim, abandona qualquer piedade e abraça a raiva.¹³⁶

A maioria das personagens masculinas na narrativa fogem ao modelo hegemônico de agência e virilidade masculina, bastante distantes também de um caráter heróico. É o caso, por exemplo, além de Procópio e Fáblio, do glutão e preguiçoso fotógrafo da polícia, Jair, do também preguiçoso perito Vininho e do próprio pai de Azucena, já velho e frágil. O investigador de quem ela mais gosta, Tenório, é o que mais se aproxima de um modelo de heroísmo dos detetives do *hard-boiled*. É apresentado como um homem simples, de origem pobre e honesto. Porém, assim como o fotógrafo Jair, Tenório é homofóbico e rústico. Também faz comentários preconceituosos contra migrantes do nordeste do país, assim como age de forma machista com Azucena e com Cayanne. Contudo, em grande parte das posturas de seus colegas homens, Azucena enxerga uma “carapaça” (Melo, 2014: 91), uma estratégia

¹³⁶ A violência também esteve presente na vida da mãe e da irmã de Olga. Enquanto a mãe sofria com o alcoolismo do marido e sustentava a casa e cuidava das filhas sozinhas, a irmã de Olga, Telma, foi estuprada e não tinha dinheiro para um aborto ilegal. Assim, o filho, Fáblio, é adotado pela irmã mais velha, já casada.

para lidar com a instabilidade e a náusea causadas pelo contato direto e frequente com a morte, expondo assim o caráter de construto da forma como esses homens “durões” lidam com a profissão. A relação da perita com os cadáveres e com a morte é diferente da dos colegas. Embora não mais precise ir ao banheiro vomitar, como no princípio, em que tinha que “vomitar o defunto” (*idem*: 91), ela não cria a mesma carapaça que os colegas e vê sua posição de mãe como o principal motivo da sua vulnerabilidade diante dos mortos, mas, principalmente, das mães das vítimas. No entanto, se essa vulnerabilidade pode parecer uma fraqueza, ao longo da narrativa se revela como também um ponto positivo, não apenas para a humanização do departamento, como ela mesmo declara sobre a presença feminina na polícia, mas também como estratégia investigativa, já que cria mais facilmente uma relação de empatia com testemunhas e até com suspeitos. A detetive sabe utilizar a seu favor qualidades associadas ao universo feminino, como a empatia e a capacidade de ouvir o outro – por vezes, contra outras mulheres, como é o caso do interrogatório de Cayanne, mas, em outras passagens, de forma solidária em apoio a vítimas ou suas famílias. Embora não questione a Justiça, Azucena age em grande parte a partir de uma ética do cuidado,¹³⁷ que a leva a oferecer apoio aos familiares dos mortos e a ver as vítimas como os “desamparados” que ela “romanticamente” precisa defender (*idem*: 88). Esse sentimento é acentuado quando se trata de pedofilia, explicitando o cuidado materno envolvido na relação de Azucena com suas vítimas. Finalmente, ao assumir suas próprias vulnerabilidades, não se constitui num pólo oposto ao da vítima, como é comum nas dicotomias detetive/vítima, sujeito/objeto e ativo/passivo do policial clássico. Ela é capaz de empatizar com os mortos e seus familiares, assim como se identifica com eles, na medida em que também relaciona as dores e perdas alheias com as suas próprias.

Por fim, o assassino de Fábbo – Djavan – é representado como um ser maligno, sub-humano, ligado também a uma rede de pedofilia, que envolve até mesmo poderosos políticos, motivo pelo qual matou o ator, o qual descobriu seus crimes. Contudo, o assassino, garoto de programa e cafetão, é também a figura mais próxima da *femme fatale* e, assim, os papéis do *noir* parecem inverter-se: a heroína é a vítima da sedução do homem fatal – que, por sua vez, é punido com a morte em um acidente de carro, no final. Porém, a associação dessa figura fatal com a feminilidade não é totalmente eliminada, como se um homem másculo não pudesse assumir o papel da *femme fatale*. Azucena nota como o criminoso é uma “rosa da beleza”: “[d]o lugar de onde ela veio, a ‘rosa da beleza’ não é masculina, e a virilidade é tudo.

¹³⁷ Em relação à ética do cuidado, ver as páginas 43 e 44 e a nota 43 desta dissertação.

Homens bonitos como Djavan sempre lhe pareceram um terceiro gênero” (Melo, 2014: 272). Essa figura de beleza e sensualidade faz também com que ela se sinta diminuída em sua falta de feminilidade, por se descuidar da sua imagem. A figura ambivalente de Djavan, como também o é a figura da *femme fatale*, retira de Azucena sua autoridade e inverte a hierarquia da dicotomia detetive/criminoso, fazendo dela sua vítima. Mais tarde, ela se culpa por se ter deixado seduzir e tomado o café adulterado que ele lhe ofereceu. A droga que ela ingere, relevantemente, é conhecida como “Boa-noite Cinderela” e é frequentemente usada em casos de estupro. Em busca de sair do papel de “mocinha” que precisa ser protegida, ela volta justamente a essa posição, mas através de um percurso que lembra muito mais o das personagens masculinas do *noir* do que o das femininas dos contos de fadas, pois é sua agência, independência e atos transgressivos que a conduzem à posição de vítima, da qual não é salva por nenhum herói.

Já as personagens femininas, dificilmente se encaixam na dicotomia mulher-cativa/mulher-fatal. Até mesmo Olga, mãe de Fábio, e Jandira, mãe de Azucena, cujo papel principal na vida é o de cuidar da família, têm rompantes de raiva e atitudes violentas que não se adequam ao modelo da fada do lar. Cayanne, que se enquadraria muito bem na figura da *femme fatale* caso fosse culpada pela morte do marido, na verdade é inocente e é desenvolvida de forma complexa e empática, alternando também sua condição de vítima e agente, objetificação e posição de sujeito. Azucena, por sua vez, não se encaixa em nenhum arquétipo, sendo tanto guerreira, quanto vulnerável, mãe e mulher-fatal, pois é independente, fállica, liberada sexualmente e sabe usar seu charme a seu favor na profissão. É também detetive e vítima, sujeito e objeto.

Outra diferença relevante entre figuras masculinas, como a de Procópio e Fábio, e a da detetive, é a valorização dos homens de sua imagem pública e sua pouca atenção à ação, ou seja, são figuras que parecem descoladas do “mundo real” (Melo, 2014: 9). Fábio afirma que vive em seu mundo particular, dos seus sonhos e suas ideias, enquanto odeia o “mundo real. O mundo do IPTU (...), oficina mecânica, loja de material, essas coisas reais, inflação, Down Jones, (...) das filas” (*idem*: 9). Depois de morto, Azucena nota que as mãos dele parecem as “de um estudante de filosofia. Translúcidas. Homem fraco, ela pensa. Assexuado” (*idem*: 118), em oposição às de seu ex-marido, que são de “homem prático, viril” (*idem*: 119). Azucena, assim, identifica-se fortemente com o mundo do *hard-boiled*, da ação e do pragmatismo e não tem paciência para os jogos políticos, nem a preocupação com a imagem pública da polícia e da secretaria de Segurança, essenciais para Procópio. Ainda que aprecie arte, sua apreciação se dá corporalmente, ela sente a música e se emociona com a ópera. De

forma diferente de Azucena, também Cayanne apresenta um conhecimento mais mundano, frente ao seu parceiro de *reality show*, que entende tudo de “economia, política e artes” (*idem*: 53). Sua experiência do mundo é muito diferente da abstrata e lúdica do marido e o que ela valoriza, em oposição ao colega de televisão, é não o conhecimento por si, mas o uso pragmático dele para melhorar suas condições de vida. Ela se mostra, dessa forma, ainda mais que Azucena, em sintonia com a crueza do mundo marginal do *hard-boiled*, mundo este que, por vezes, penetra na bolha das classes média e alta. Por outro lado, há um embate entre a eficiência, juntamente a interesses políticos e econômicos, contra a ética, frequentemente representada pelo código da Justiça. Nesse ponto, Azucena se encontra ao lado da abstração e não aceita flexibilizações, em oposição ao ex-marido e a Procópio. É justamente quando tenta romper esse seu código, e se aproximar do suspeito desrespeitando procedimentos legais, que ela se torna vítima do criminoso. Como se os métodos dos detetives do universo marginal e cruel do *hard-boiled* não se adequassem a uma detetive mulher, agindo sozinha e traindo as regras da instituição da lei para a qual trabalha.

De certa forma, à detetive resta trabalhar para a instituição patriarcal policial, asseguradora do *status-quo* e da ordem, e seguir suas ordens e regras, mas, por outro lado, receber sua proteção e recursos, caso contrário, encontra-se vulnerável à desordem e à violência da cidade, especialmente perigosa para uma mulher sozinha. Frente à extrema violência e objetificação que sofre no fim da narrativa, porém, a autonomia relativa, mesmo com a marginalização que enfrenta dentro da instituição policial, parece a única alternativa. Como vimos anteriormente, no romance policial contemporâneo tem predominado o trabalho em equipe, demonstrando que já não há lugar para heróis solitários, homens ou mulheres, no gênero. A tendência de detetives a trabalhar de forma colaborativa se observa nas ficções policiais de autoria de escritoras brasileiras, que apresentamos no capítulo passado, assim como em diferentes obras estrangeiras citadas. Até mesmo a introvertida Lisbeth Salander tem diferentes colaboradores e, mesmo em sua vida pessoal, estabelece alguns vínculos duradouros. Após a violência sexual sofrida, Azucena também se direciona a esse caminho, e seus colegas e subordinados igualmente passam a trabalhar com mais afinco ao seu lado. O desfecho da heroína, assim, é em sintonia com sua equipe, dedicada à investigação da rede de pedofilia da qual fazia parte Djavan.

Na sua vida pessoal, o desfecho de Azucena também aponta para o restabelecimento de vínculos. Ao descobrir que o marido a estava traindo com sua irmã mais nova, Giulia, a perita se tornara desiludida não só com o matrimônio, mas com a instituição familiar. A protagonista nota, em diferentes passagens, que dói o “exercício da maternidade solitária”

(*ibid.*) e que, às vezes, “acha a maternidade um fardo pesado demais” (*idem*: 113). Assim que inicia o processo de divórcio, entra em um salão de beleza e pede um corte de cabelo bem curto. Esse passo em direção a uma aparência menos feminina¹³⁸ será acompanhado por uma série de mudanças na postura da personagem, que abandonará valores e comportamentos culturalmente associados às mulheres, como a extrema dedicação à família, o autossacrifício e a castidade sexual, limitada ao casamento. Ao saber que o ex-parceiro pretende entrar com o pedido de guarda das duas filhas crianças, ela arma um plano: entrega as duas filhas e ainda duas cadelas adotadas ao marido, afirmando que deixará a guarda das crianças com ele. Ainda leva dele a moto e, como Lisbeth Salander, expõe sua posição de mulher fálica, amazona, com sua arma e sua montaria solitária. Ao contrário das amazonas, contudo, não luta ao lado de outras mulheres; Azucena se encontra cada vez mais sozinha – o que se acentua com a morte súbita e inesperada da mãe e a viagem da irmã para o exterior. Além disso, o ex-marido, que até então havia seguido o exemplo de seu próprio pai, “provedor e ausente” (*idem*: 129), acaba surpreendendo Azucena e, ao contrário do esperado, se adapta bem ao papel de cuidador das crianças que, na sociedade patriarcal, é, e continua a ser, esperado da mãe – como mostra uma passagem da narrativa em que ele é o único homem na escola de natação infantil a acompanhar suas crianças. Por fim, as próprias filhas começam a preferir ficar na casa do pai. A família da detetive, portanto, passa por uma série de inversões de papéis, assim como de relações de poder.¹³⁹

A instituição da maternidade é, como nas outras obras aqui analisadas, desromantizada e desestabilizada. É apresentada de forma ambivalente, como uma alegria e, ao mesmo tempo, um fardo pesado, e a própria naturalidade biológica do instinto materno se desestabiliza: Olga não é, de verdade, a mãe de Fábio e, contudo, apresenta um amor quase obcecado pelo filho e a relação dos dois é muito menos conflituosa do que a de Azucena e sua mãe. O filho recém-nascido da irmã de Azucena, por sua vez, traz uma “nova energia na casa”, mas, ao mesmo tempo, é causador de uma deficiência hormonal na mãe que a deixa

¹³⁸ Embora os cabelos curtos demonstrem uma aproximação de uma aparência mais andrógina, na realidade Azucena permanece, nesse sentido, bastante adequada aos padrões de feminilidade. Vista a partir do ponto de vista de Cayanne, esta nota que a agente policial é “uma loira bonita, com cabelos cortados num estilo moderno. Feminina, nem parece uma policial, pensa Cayanne ao observar a caxemira rosa em decote em v que ela usa” (Melo, 2014: 162). Por outro lado, quando se encontra com o assassino de Fábio, que será também seu abusador, ela se apresenta bem distante desses padrões estéticos femininos, o que a faz se sentir envergonhada.

¹³⁹ Para além de sua inversão de papéis tradicionais com o marido, também a sua mãe passa a ser a dominante no casamento com o pai e Azucena se torna cuidadora dos pais. Quando a mãe morre e o pai decide voltar a namorar, ela também nota que a “velha dinâmica doméstica” tem seus papéis invertidos, já que agora são as filhas que implicam com a namorada do pai (Melo, 2014: 247).

num estado de prostração por algum tempo, após o parto (*idem*: 201).¹⁴⁰ Em relação às suas próprias filhas, a detetive também tem sentimentos contraditórios. Sente-se bem por se ver “livre, por não ter que cuidar da borra da maternidade” (*idem*: 267), o que lhe traz culpa e aumenta o ódio que sente do ex-marido. Por fim, ela se habitua ao “tipo de maternidade de fim de semana. Maternidade telefônica. Sem rotinas, Como se fosse avó. Ou pai” (*idem*: 301-2). E, como percebe Tessa, em *Os seios de Pandora*, dá-se conta de que é, de certa forma, libertador renunciar às obrigações do papel materno convencional, e de que “tudo se resume a (...) hábitos” (*idem*: 302), desnaturalizando, assim, a maternidade. Depois da morte da mãe, Azucena também passa a relegar grande parte do cuidado com o pai e a casa dele para a irmã mais velha.

Após seu divórcio, a protagonista de *Fogo-fátuo* assume ainda outros comportamentos culturalmente associados aos homens, como iniciar um relacionamento casual, com encontros puramente sexuais, com um homem mais novo, que objetifica. Quando se conhecem, ela é direta e propõe logo a relação sexual, deixando-o surpreso. Assim como Dora, de *Os seios de Pandora*, que desiste do matrimônio e mesmo de relacionamentos sérios em geral, e dos homens mais velhos e paternais por quem costumava se interessar, é também com um homem mais novo e um tanto inseguro que Azucena desenvolve um acordo sexual casual. E assim como o parceiro de Dora se chama Dick, gíria usada para “pênis” em inglês, Azucena enxerga seu parceiro como um “pênis descartável”, “bem melhor que aquele que vem acoplado a um homem problemático” (Melo, 2014: 207).¹⁴¹ No entanto, ela sente a necessidade de assumir outro nome para se envolver nessa relação. Como se precisasse criar uma nova personagem para si para se dar a liberdade de explorar ativamente sua sexualidade, afirma, assim, que se chama Wanda. Da mesma forma, retira do outro sua identidade, ao reduzi-lo a um pênis descartável e referir-se a ele como “sua vítima”, estabelecendo uma relação com as dicotomias criminoso/vítima e sujeito/objeto, tão presentes no romance policial. Azucena inverte, assim, a identificação de criminoso com o gênero masculino e de vítima com o feminino, que acompanha vários dos casos que ela investiga e as vidas das personagens

¹⁴⁰ A ambivalência da forma como Azucena enxerga a nova vida gerada pela irmã também fica claro quando o narrador explicita que, para a protagonista, o bebê era “a parte boa” do seu dia, e que “lhe traz de volta uma velha sensação, talvez a mais próxima que tenha conseguido chegar da ideia de religião”; no entanto, ela “não consegue também evitar o pensamento (...) de que aquele bebê perfeito como uma equação matemática já traz em si a semente da morte” (Melo, 2014: 201).

¹⁴¹ A desconfiança que a protagonista passa a apresentar em relação aos homens acaba por se revelar correta novamente, pois ela descobre tanto que os parceiros de trabalho estavam mentindo para ela sobre investigações dentro da polícia, como que o seu parceiro sexual também já havia descoberto sua identidade verdadeira e contara sobre os encontros dos dois para o amigo, o delegado Leandro.

femininas da obra. Os papéis tradicionais das relações patriarcais, em que a mulher existe para dar prazer e servir ao homem, também se invertem:

pênis descartáveis. Nadando no oceano. Depois da cópula, os machos explodem. Ou desaparecem no mar, com seu sexo inútil boiando até ser comido pela fauna marinha. Desde que assistiu a um documentário sobre a vida sexual dos cavalos-marinhos, tem na cabeça uma ideia clara da vida erótica ideal. Ali, portanto, o projeto é velho e simples como o das éguas do mar: sexo sem vínculos nem consequências. (Melo, 2014: 206)

Embora reconheça a importância de qualidades associadas ao universo feminino, como o silêncio e a escuta, e que fazem parte da sua vida profissional, mas também da sua vida privada, Azucena sabe que esse mesmo silêncio pode ser, por vezes, prejudicial. Porém, também os valores masculinos que assume não a satisfazem, assim como o seu afastamento de certas formas “femininas” de lidar com suas investigações, como o trabalho em equipe, a confiança nos colegas e a intuição, acaba por se revelar um erro. É também uma postura crítica quanto às formas que os colegas e conhecidos homens lidam com outras pessoas, a falta de empatia e os maus-tratos contra as mulheres que fazem com que Azucena não se identifique completamente com uma posição masculinizada.

Por fim, o acentuamento de sua marginalização dentro da central, somado à sua revolta contra o machismo dos colegas e o fato de a terem considerado indefesa, levam-na a assumir nova postura “masculina”. Como um herói do policial *hard-boiled*, resolve se aventurar sozinha e sem seguir os procedimentos legais da polícia. Porém, essa atitude ousada e transgressora acaba por levá-la não a uma posição de sujeito competente e heróico, mas, pelo contrário, torna-a objeto violentado pelo criminoso, que a estupra. A violência sexual sofrida afeta de diversas formas a posição de agência da detetive. Em primeiro lugar, é, obviamente, retirada de sua posição de autoridade frente ao criminoso e colocada na de vítima, passiva e objetificada pela dominação sexual. Em segundo lugar, Azucena sente-se culpada e incompetente por não ter evitado que o abusador a drogasse e isso mina sua posição de autoridade dentro da polícia. Por fim, tendo lutado, desde sua entrada na instituição policial, para ser reconhecida e tratada em pé de igualdade, o abuso sexual relembra sua condição de mulher e a associação do gênero feminino com o papel de vítima, passividade e fragilidade, reforçando o estereótipo de que, como afirma uma personagem de Ana Teresa Jardim: “crime não é coisa de mulher”. Essa posição inferiorizada é ainda mais acentuada pelo fato de que as fotos do seu abuso foram vistas pelos colegas de trabalho, quase todos homens, cuja posição ativa, em seu *gaze* masculino sobre o corpo passivo e objetificado de Azucena, é reforçada. Quando retorna à central de homicídios, ela se sente como “uma viúva recebendo os pêsames” (Melo, 2014: 282) e nota que a olham como se tivesse ficado aleijada, ou seja, como se a

parte masculina de si tivesse morrido, como se a mulher viril que há anos construíse segundo os padrões masculinos da sociedade e, particularmente, da instituição policial, tivesse sofrido uma castração. Relevantemente, lembra-se que a última vez em que foi tratada assim pelos colegas, foi quando estava grávida, ambas condições bastante diferentes, mas que, para os homens machistas da central, são parecidas, pois os relembram da diferença sexual de Azucena, como se revelasse sua vulnerabilidade biologicamente determinada. É nesse sentido que a detetive, usando um vocabulário homofóbico, também se compara ao que, em uma instituição machista, considera-se uma posição inferior e vergonhosa: “ela caiu numa armadilha na qual só velhas bichas caem. Parece que pode até ouvir o que seus colegas estão exclamando secretamente em coro: Boa-noite, Cinderela, uma desonra quase tão insuportável quanto a própria violência sexual” (*idem*: 282). Contudo, “aceitar o papel de vítima é tudo o que ela não quer” (*ibid.*).

Desiludida com os valores e papéis femininos, que não conseguiu conciliar completamente com sua profissão, mas crítica da postura masculina, além de ciente da falibilidade da mesma, Azucena se encontra ainda como sujeito dividido, pois não se reconhece nas imagens do seu abuso sexual. Como foi dopada pelo criminoso, não se lembra de nada e apenas se enxerga objetificada e abusada nas fotos que o violador tirou do abuso. Perdida num entre-lugar, pois não “Mulher”, nem “Homem”, não detetive-herói, nem vítima, a autoconstrução e reconstrução de Azucena parece apontar para um futuro, uma redescoberta a ser feita, que combina com o fato de Patrícia Melo ter anunciado mais duas obras a serem protagonizadas pela personagem. Contudo, o final de *Fogo-fátuo* é muito relevante como anúncio da reconstrução de si iniciada por Azucena. Depois de ter rompido suas relações com a irmã, devido à traição, a protagonista finaliza a narrativa no aeroporto, esperando pelo retorno de Giulia e, por fim, sentindo até mesmo vontade de abraçá-la. Seu percurso parece se direcionar, portanto, para a irmandade e para a reconstrução de laços familiares, ainda que sob outros moldes que não os impostos social e culturalmente – e que incluam um ponto importante da ética do cuidado: o cuidado consigo mesma. Ao perceber que perdoou a irmã, Azucena percebe também que “algo realmente está mudando na sua vida” (Melo, 2014: 302). E, como afirma a própria Patrícia Melo, em entrevista, a violência sofrida pela detetive será decisiva para seu percurso nos próximos livros, como é possível afirmar que já se anuncia neste final; “sua narrativa será cada vez mais feminista por causa dessa violência”, diz a autora (*apud* Silva & França, 2016: 254).

Conclusão: Últimas considerações, futuras investigações

Buscamos explorar, nesta dissertação, as tensões decorrentes da chegada das mulheres ao gênero policial como autoras e como personagens ficcionais. Demonstramos que elas têm participado da construção e reconstrução desse gênero desde o seu princípio, mais fortemente na literatura anglófona, mas também no Brasil. Vimos que há espaço para as detetives mulheres na ficção policial brasileira e que seu número tem crescido significativamente desde a década de 1990. Contudo, a partir de uma leitura feminista, foi possível observar que, como também acontece em ficções estrangeiras do gênero protagonizadas por mulheres, as detetives brasileiras encontram diversos desafios e apresentam ambivalências, e até contradições, ao assumirem o lugar tradicionalmente ocupado pelo herói detetivesco. Argumentamos, já na introdução deste estudo, que o gênero não é um molde fixo e que não pode ser encarado como inerentemente masculino ou conservador; contudo, as obras canônicas da ficção policial, as convenções estabelecidas como predominantes e as expectativas dos leitores apresentam frequentes obstáculos para a construção de narrativas e de protagonistas que possam ser lidas como aliadas a projetos feministas ou a preocupações afins ao feminismo. Ao mesmo tempo, para muitas autoras, tais dificuldades servem justamente como incentivo.

Ademais, as ambivalências dentro do próprio feminismo e o embate entre diferentes vertentes e propostas feministas tornam ainda mais complexo o diálogo entre o *genre* e o *gender*. No entanto, como gênero que, desde o princípio, apresentou excessos e paradoxos, o policial acaba por se oferecer como um terreno fértil para que as complexidades e contradições do projeto feminista sejam exploradas – ainda que, frequentemente, essa complexidade se perca, em prol de estruturas mais convencionais do gênero literário, do didatismo político ou de soluções simplistas. O que está também em jogo é um embate entre duas posições possíveis de enfrentamento do patriarcado: por dentro e por fora dele. Como dirá Gill Plain, trata-se de um embate entre alianças da mulher com o Pai, a Lei e, portanto, baseadas no pertencimento ao sistema de autoridade, contra uma identificação com a mãe e uma resistência localizada na marginalidade, na recusa e na desobediência (Plain, 2001: 154). Ao tomar lugar no gênero policial e assumir a posição do herói detetivesco arquetípico – masculino, individualista e autoritário –, a mulher escolhe operar por dentro da tradição patriarcal. Priscilla Walton e Manina Jones defendem que as escritoras feministas que se aventuram por essa literatura “contradizem a ideia utópica de que se pode operar fora da estrutura patriarcal da sociedade ocidental e, simultaneamente, tornam possível uma

compreensão do *gender* enquanto conjunto de discursos reguladores que podem ser desconstruídos na prática” (Walton & Jones, 2012: 152). Portanto, ao operar *dentro*, pode-se também operar *contra*, enquanto se expõe as normas e convenções dos discursos dos quais se apodera. Como gênero bastante autoconsciente das suas convenções e intertextualidade, e permeado por excessos, o policial se oferece como espaço possível de reconfigurações, a partir tanto dos excessos e transformações que se operam nas repetições, como também pelo ato de expor suas convenções e até mesmo de parodiá-las, o que frequentemente se observa na história da literatura policial. Como vimos no primeiro capítulo, até mesmo obras de períodos considerados bastante conservadores e de autores adeptos das convenções formulaicas tradicionais do policial, adicionaram novos elementos e, por vezes, até subverteram o gênero, o que muitas vezes só pôde ser percebido a partir de uma leitura mais detida de cada obra em particular. Portanto, nesse sentido, é possível encarar o gênero literário (*genre*) como algo que, ao mesmo tempo, é reiterado e modificado nas práticas discursivas que visam à sua repetição. O mesmo se passa, de certa forma, com os processos de construção da identidade de gênero (*gender*), que, segundo Judith Butler, constitui-se nas suas práticas de significação e somente no interior dessas práticas pode ser subvertida. Como afirma Butler, “a ordem de *ser* de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas” (Butler, 1990: 209).

A escolha pela literatura policial pode ser encarada, ainda, como uma possível tática, facilitadora na busca pela conquista de espaço editorial e de mercado. Como apresentado no segundo capítulo, Tânia Pellegrini afirma que a literatura ficcional brasileira, a partir de meados dos anos 1980, abandonou as “grandes narrativas” e a resistência política que até então se havia focado no combate à ditadura militar e passou a introduzir “soluções temáticas”, ligadas a minorias (Pellegrini, 2001: 60). A autora alerta que tal resistência significa, em grande parte, assimilação, pois se configuram “‘nichos’ (...); ‘fatias’ consumidoras de literatura homossexual e de literatura feminina e/ou feminista” (*idem*: 63). Podemos considerar, assim, que a utilização do gênero policial para a construção de uma literatura feminina ou feminista pode ser uma forma de se contornar essa restrição e de se alcançar um maior número de leitoras e leitores.

Como visto, igualmente no segundo capítulo, as obras policiais de autoria feminina e/ou com protagonistas mulheres da literatura brasileira se apresentam como um grupo heterogêneo, a partir do qual foi possível estabelecer um diálogo mais forte com as ficções aliadas ao feminismo liberal, debatido no primeiro capítulo. Concordamos com Walton e

Jones, que defendem que é importante não menosprezar a “fantasia de poder” feminista liberal. Segundo as autoras, “tanto escritores como leitores poderão usar esta fantasia como um ponto de partida, um local de agenciamento de mudança” (Walton & Jones, 2012: 161). Gill Plain, por sua vez, argumenta que as autoras se tornam, às vezes, excessivamente otimistas em relação à agência detetivesca feminina, porém, reconhece que “inserting the unfamiliar into the familiar landscape of the crime narrative they construct a critique through ‘insinuation’, and enable the margins to assume, at least temporarily, a position of centrality” (Plain, 2001: 87). Por outro lado, é relevante ir além desta posição, além de estar ciente de suas limitações, como fazem as três obras analisadas no último capítulo, nomeadamente, *Os seios de Pandora* (1998), de Sonia Coutinho, *No fio da noite* (2001), de Ana Teresa Jardim, e *Fogo-fátuo* (2014), de Patrícia Melo. Há um jogo consciente dessas ficções com as convenções do gênero policial, em que algumas construções narrativas e expectativas tradicionalmente relacionadas a tal gênero literário são frustradas ou parodiadas. Há também, como exploramos ao longo do capítulo, a reconstrução da figura detetivesca, através de figuras femininas que são, ao mesmo tempo, *outsiders* e participantes em uma sociedade patriarcal que criticam, mas cujas armas, comportamentos e valores masculinos assumem em seu próprio favor.

Por outro lado, essas personagens fazem uso de estereótipos ou qualidades associadas tradicionalmente ao feminino, como táticas para seu sucesso pessoal, profissional e investigativo. As detetives demonstram também suas fragilidades e vulnerabilidades, ao longo das narrativas, em uma posição que, por vezes, se alterna entre detetive e vítima. Desestabilizam papéis tradicionais femininos e sua legitimação essencialista na instituição patriarcal da família e criticam as opressões sofridas por diferentes mulheres na sociedade e as dificuldades enfrentadas por aquelas que desejam escapar a posições submissas e secundárias. Contudo, ficam explícitas suas posições localizadas e individualizadas dentro das estruturas de opressão, tendo suas ações, assim, uma efetividade pontual e suas subversões um caráter geralmente transitório. São incapazes, por fim, de desafiar as estruturas da sociedade como um todo, embora haja uma certa abertura para um otimismo quanto a conquistas e progressos futuros. Encontra-se nessas obras um caráter de ambivalência, posição que Merja Makinen vê como a principal postura do feminismo pós-1990 (Makinen, 2001: 21) e que é também um ponto central da arte pós-moderna, cujas características podem ser reconhecidas nessas narrativas.

Se, no segundo capítulo, vimos que muitas obras policiais brasileiras de autoria feminina exploram o desenvolvimento de um sentimento amoroso entre a detetive e um

parceiro, homem, de investigação, bem como o subsequente estabelecimento de laços monogâmicos entre essas personagens, nas obras apresentadas no último capítulo, acompanhamos, pelo contrário, um processo de desencantamento com relacionamentos amorosos heterossexuais. Também se observa a ausência ou quebra de laços familiares e/ou maternais. De acordo com Adrienne Gavin, em análise da literatura policial anglófona de autoria feminina, ainda são raros os casos de mulheres detetives ficcionais que são mães (Gavin, 2010: 268). No universo literário brasileiro, esses casos também são excepcionais; dentre as 17 obras lidas, apenas quatro apresentam protagonistas que são mães e, dentre estas, em apenas uma o papel tradicional da maternidade é questionado e desestabilizado (na obra de Patrícia Melo). Dentre as ficções policiais brasileiras protagonizadas por mulheres e apresentadas nos últimos dois capítulos, somente as três debatidas no terceiro capítulo desconstruem a instituição da maternidade e desnaturalizam os vínculos maternais e as funções atribuídas às mães na sociedade patriarcal. Nessas três narrativas, é central a apresentação da família tradicional como microcosmo da sociedade patriarcal e, portanto, espaço de opressão e violência. No lugar dos vínculos da família burguesa, outras ligações se estabelecem: com irmãs políticas (Dora Diamante e Tessa Laureano, na obra de Coutinho) e irmãs de profissão (Nena e as prostitutas da mesma pensão, na ficção de Jardim). Mesmo no caso do restabelecimento de vínculos entre a detetive e seus familiares, como é o caso da narrativa de Patrícia Melo, há a indicação da necessidade do desenvolvimento de outras formas de relacionamentos que não guiadas pelos ditames do autossacrifício e do amor incondicional impostos pelos papéis femininos tradicionais. Pelo contrário, mostra-se necessário que esses relacionamentos sejam regidos pelo diálogo, pela negociação e pela responsabilidade de todos os indivíduos envolvidos; modelo próximo, portanto, da ética do cuidado. Tal ética, embora destaque o valor do cuidado, socialmente associado às mulheres, atribui essa responsabilidade igualmente aos homens e ressalta também a importância do autocuidado.

Se Adrienne Gavin afirma que três elementos se destacam na ficção detetivesca feminista anglófona no século XXI, nomeadamente, a relação da detetive com outras personagens, questões referentes à maternidade e a violência contra as mulheres (Gavin, 2010: 267), podemos encontrar esses três aspectos, de maneira central, nas três obras analisadas no último capítulo. De fato, a detetive como sujeito solitário é inexistente nas 17 obras brasileiras lidas. Embora algumas incorporem esse arquétipo em determinados momentos de suas narrativas, todas recebem algum tipo de colaboração durante a investigação e também estabelecem vínculos com outras personagens. Da mesma forma que a questão da

maternidade, a violência contra as mulheres é um ponto central principalmente das três narrativas analisadas no último capítulo, embora também seja muito relevante nas obras de Cláudia Mattos, Tessy Callado, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos. No caso dessas sete ficções, a violência de gênero também afeta diretamente as detetives, demonstrando, como afirma Gavin, que, para a investigadora mulher, “crime is not simply a professional interest, but a devastatingly personal concern” (*idem*: 269).

Apontamos, no segundo capítulo, ausências na ficção policial brasileira com protagonistas mulheres. Não há nenhuma detetive lésbica e em apenas uma obra encontramos uma detetive negra. Outras raças foram igualmente excluídas da posição de heroína detetivesca, na qual predominam mulheres brancas, cisgênero, heterossexuais, jovens adultas e de classe média. Resta-nos apontar, igualmente, algumas ausências desta dissertação, que talvez possam ser endereçadas por futuros estudos. Tratamos brevemente da construção de personagens do sexo masculino em algumas das narrativas analisadas nos Capítulos 2 e 3, porém, seria interessante que tais personagens fossem estudadas de forma mais aprofundada, já que a construção e disrupção da masculinidade hegemônica e a forma como são representadas as personagens masculinas, especialmente em relação com aquelas do sexo feminino, também são extremamente relevantes para os estudos feministas. Embora tenhamos debatido de forma dialógica as 17 obras policiais brasileiras protagonizadas por mulheres detetives, sugere-se, para possíveis futuras pesquisas, uma análise mais detida dessas obras, que não foram estudadas exaustivamente.

Por fim, a ordem restabelecida pelas detetives de *Os seios de Pandora*, *No fio da noite* e *Fogo-fátuo* é parcial e efêmera e, no caso das obras de Jardim e Coutinho, a própria ordem é apontada como criadora de violência. Embora a posição de agência das detetives seja frágil, limitada e/ou efêmera e apresente custos altos para as protagonistas, todas decidem se submeter aos riscos e às novas regras impostas pelas suas escolhas de se assumirem como sujeito agente. Ainda que sua autonomia seja limitada e seu futuro seja incerto e repleto de vulnerabilidades, esse caminho se apresenta como a única saída possível de uma prisão que consideram pior: a dos papéis tradicionais femininos e da submissão dócil às violências simbólicas, psicológicas e físicas do patriarcado. Como mencionado anteriormente, mesmo nas obras policiais consideradas mais conservadoras, em que desfechos tradicionais oferecem a contenção do abjeto e o restabelecimento da normalidade, da ordem e do *status-quo*, ainda assim perseveram a insegurança e a desconfiança, residentes da sociedade “normal” que se busca restaurar, levando o leitor, segundo Sally Munt, à leitura compulsiva de novas narrativas (Munt, 1994: 9). Nas obras aqui analisadas no último capítulo, assume-se de forma

mais explícita a incompletude do projeto de contenção da desordem, da punição dos criminosos, da neutralização da ameaça e acaba-se por se desestabilizar a própria noção de ordem, bem como a possibilidade de justiça e de recuperação de uma harmonia, já, desde o princípio, inexistente. A busca das detetives aponta para um futuro a se desenrolar, assim como também aponta para o futuro o próprio movimento feminista, com suas demandas em curso, seus debates em aberto e suas questões a se resolver. Assim, alguns dos debates suscitados pelas narrativas aqui estudadas, bem como o projeto de recuperar, registrar e estudar as autoras e personagens mulheres que participaram e participam do desenvolvimento e renovação do gênero policial no Brasil, permanecem, igualmente, em aberto.

Referências bibliográficas

- Abranches, Graça (1984). “Um Passeio Doméstico: À Procura da Utopia num Espaço Cor-de-Rosa”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 13. P. 35-44.
- Abrantes, Samuel (2006). “Escrituras do corpo: 1910-1920”. In: Villaça, Nízia; Castilho, Kathia (orgs). *Plugados na moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.
- Albuquerque, Paulo de Medeiros e (1979). *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Altnoeder, Sonja (2011). “Transforming genres: subversive potential and the interface between hard-boiled detective fiction and chick-lit”. In: Efron, Malcah (ed.). *The Millennial Detective: Essays on Trends in Crime Fiction, Film and Television, 1990–2010*. Jefferson: McFarland. P. 82-96.
- Andolsen, Barbara Hilkert (1998). “Work”. In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 448-455.
- Ascari, Maurizio (ed.) (2000). *Two Centuries of Detective Fiction. A New Comparative Approach*. Bologna: Università di Bologna.
- ___ (2007). “On the Sensational in Literature”. In: ___. *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. P. 110-132.
- Assumpção, Vera Carvalho (2016). *Virgínia e seu labirinto*. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.
- Bailey, Cristina Ferreira-Pinto (2008). “Tales of Two Cities: the space of the feminine in Sonia Coutinhos’s fiction”. *Hispanic Issues On Line*, v. 3, fall. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11299/182561>>. Último acesso em 07 de Agosto de 2017.
- Bailey, Frankie (2010). “African-American Detection and Crime Fiction”. In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P.270-282.
- Bakhtin, Mikhail (2013). “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”. In: ___. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária. P. 3-51 [1929].
- ___ (1981). “Discourse in the novel”. In: ___. *The Dialogic Imagination*. Trad. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 269-422 [1935].
- Baudelaire, Charles (2006). “O pintor da vida moderna”. In: ___. *Poesia e prosa*. Trad. Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. P. 851-881 [1863].
- Barrett, Michèle (1999). “As palavras e as coisas: materialismo e método na análise feminista contemporânea”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 7, n.1 e 2. Trad. Ana Cecília Acioli Lima.

Florianópolis: UFSC. P: 109-125.

Beauvoir, Simone de (1970). *O segundo sexo - vol I: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro [1949a].

___ (1967). *O segundo sexo - volume II: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro [1949b].

Benjamin, Walter (1938). “A Paris do Segundo Império”. In: Kothe, Flávio R. (Org.) (1985). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática. P. 43-122.

Berglund, Birgitta (2000). “Desires and Devices: On Women Detectives in Fiction”. In: Chernaik, Warren; Swales, Martin & Vilain, Robert (eds.). *The Art of Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. P. 138-152.

Bergman, Kerstin (2014) *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir*. Milan: MimesisEdizioni.

Bernardo, André (2014). “Criador do Delegado Espinosa, Luiz Alfredo Garcia-Roza lança ‘Um Lugar Perigoso’”. *Saraiva conteúdo* [online], 23 de novembro. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/60862>>. Último acesso em: 20 de junho de 2017.

Bertens, Hans; D'haen, Theo (2001). *Contemporary American Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave.

Black, Joel (2010). “Crime Fiction and the Literary Canon”. In: Rzepka, Charles & Horsley, Lee (ed.). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 76-89.

Booker-Mesana, Corinne (2000). “Carmen”. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio: Ed. José Olympio. P.146-150.

Borges, Jorge Luis (1999). “O Conto Policial”. Trad. Rafael Gomes Filipe. In: ___. *Obras Completas*, Vol. IV, 1975-1988. Lisboa: Editorial Teorema. P. 198-207 [1978]

Bosi, Alfredo (2015). *História Concisa da Literatura Brasileira*. 50ª ed. São Paulo: Cultrix.

Bourdieu, Pierre (2002). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. [1998]

Boyer, Régis (2000). “Arquétipos”. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio: Ed. José Olympio. P.89-94

___ . “Mulheres viris”. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio: Ed. José Olympio. P.744-746.

Brito, Martha Caroline Duarte de (2015). “A saga do cavalo indomado: uma análise do ethos machista na obra barroiana”. *Revista Philologus*, anais da X CNLF, nº 63, ano 21, set./dez. P. 314-325.

Brunel, Pierre (2000). “Prefácio”. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio: Ed. José Olympio. P. xv-xx.

Butler, Judith (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1990].

___ (1993). “Corpos que Pesam sobre os Limites Discursivos do Sexo”. In: Louro, Guacira (org.) (2010). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. P. 153-172.

Cardoso, Abílio Hernandez (2001). “Subjectividade, desejo e morte no ‘film noir’ americano”. In: Sampaio, Maria de Lurdes & Vilas-Boas, Gonçalo (orgs.). *Crime, Detecção e Castigo: estudos sobre literatura policial*. Porto: Granito, Editores e Livreiros. P. 107-118.

Castanheira, Cláudia (2010). “Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 36, julho-dezembro. P. 241-250.

Cawelti, John G. (1977). *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Chandler, Raymond (2011). *The Big Sleep*. London: Penguin Books [1939].

___ (1944). “A arte simples do assassinio”. Trad. Carlos Leite. In: Sampaio, Maria de Lurdes & Vilas-Boas, Gonçalo (orgs.) (2012). *Ficção Policial: Antologia de Ensaio Teórico-Críticos*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento. P. 59-74.

Christofolletti, Rogério (2015). “Para Patrícia Melo, literatura policial vive bom momento”. *Literatura Policial* [online], 09 de março. Disponível em: <<https://literaturapolicial.com/2015/03/09/para-patricia-melo-literatura-policial-vive-bom-momento/>>. Último acesso em: 27 de junho de 2017.

Coelho, Nelly Novaes (1984). "A presença da <<Nova mulher>> na ficção brasileira atual." *Revista iberoamericana*, v. L, n. 126, Enero/Marzo. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3866>>. Último acesso em: 20 de junho de 2017.

Comellas, Pere (2014). “Rubem Fonseca e o policial noir”. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 3. P. 51-69. Disponível em: <revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2014.3.3>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Companhia das Letras (2017). “As esganadas”. *Companhia das Letras* [online]. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13252>>. Último acesso em: 21 de Junho de 2017.

Connell, R. W. (2005). W. “Knowledge and its Problems”. In: ____. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press. P. 1-86.

Coutinho, Sonia (1978). “Cordélia, a caçadora”. In: ____ (2005). *Os venenos de Lucrecia*. Rio de Janeiro: 7Letras.

____ (1989). *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco.

____ (1994). *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

____ (1998). *Os seios de Pandora - uma aventura de Dora Diamante*. Rio de Janeiro: Rocco.

Cuddon, J.A. (1998). “Crime Fiction”. In: _____. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4ª ed. London: Penguin Books. P. 192–195.

Dekker, Rudolf M.; Van de Pol, Lotte (1989). “Introduction”. In: _____. *The tradition of female transvestism in early modern Europe*. Macmillan: London. P. 1-4.

Descarries, Francine (2000). “Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural”. *Textos de História - Feminismos: teorias e perspectivas*, v. 8, n. 1-2. Trad. Tania Navarro Swain. P. 9-45.

D’Incao, Maria Ângela (2012). “Mulher e família burguesa”. In: Del Priori, Mary (org.); Pinsky, Carla Bassanezi (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. São Paulo: Contexto.

Dubois, Jacques (1993). *Le Roman Policier ou la Modernité*. Paris: Nathan.

Dunant, Sarah (2000). "Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction". In: Chernaik, Warren; Swales, Martin & Vilain, Robert (eds.). *The Art of Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. P. 10-20.

Feijó, Ateneia (2003). *O jantar da lagartixa*. Rio de Janeiro: Rocco.

Ferriss, Suzanne; Young, Mallory (2006). “Introduction”. In: ____ (eds.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge. P. 1-13.

Filgueiras, Carmen de Paula (2012). *A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea*. (Tese de doutorado não publicada). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Flax, Jane (1987). “Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”. *Signs*, vol. 12, n. 4. P. 621-643. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3174206>>. Último acesso em: 20 de Abril de 2017.

Fonseca, Rubem (1988). *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Foucault, Michel (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes [1975].

___ (1998). *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. [1979]

___ (1986). "Of other spaces". *Diacritics*, vol. 16, n. 1, spring. P. 22-27.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo (2005). *Berenice procura*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gatens, Moira (1998). "Modern Rationalism". In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 21-29.

Gavin, Adrienne E (2010). "Feminist Crime Fiction and Female Sleuths". In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 258-269.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (2000). "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity". In: ____. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press. P. 3-44 [1979].

Gonçalves, Michele C. Dávila (2005). "De 'Pulp Fiction' a Metaficção Literária: Las Transformaciones Del Personaje Detectivesco en la Narrativa Policial Brasileña". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 34, n. 2, novembro. P. 78-91. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/29741973>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Grand, Sarah (1894). "The New Aspect of the Woman Question". *The North American Review*, vol. 158, n. 448, mar. P. 270-276. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25103291>>. Último acesso em: 30 de Agosto de 2017.

Guattari, Félix (1996). "Notas descartáveis sobre alguns conceitos" In: Guattari, Félix; Rolnik, Sueli. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996. P. 317-323 [1986].

Hammett, Dashiell (1934). "Introduction". In: *The Maltese Falcon*. New York: Modern Library. P. vii-ix.

Haraway, Donna (1995), "Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". *Cadernos Pagu*, n. 5. Trad. Mariza Corrêa. P. 07-41. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Último acesso em: 20 de Abril de 2017. [1988]

Henrique, Lauro Luis Souza de (2016). *Romance policial contemporâneo: o retrato do personagem Espinosa*. (Dissertação de mestrado não publicada). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Hoeller, Stephen A (1994). "Sophia: the gnostic archetype of feminine soul-wisdom". In: Nicholson, Shirley (org.). *The goddess re-awakening - the feminine principle today*. Wheaton: The Theosophical Publishing House. P. 40-55.

Horsley, Lee (2009). *Twentieth-Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press.

___ (2010). "From Sherlock Homes to the Present". In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 28-42.

Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (1998). "Introduction". In: ___ (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 1-6.

James, P. D (2001). *An Unsuitable Job for a Woman*. New York: Scribner Paperback Fiction [1972].

Jameson, Fredric (2006). "Pós-modernismo e sociedade de consumo". In: ___. *A virada cultural. Reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Jardim, Ana Teresa (2001). *No fio da noite*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

___ (2012). *No fio da noite*. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.

Joviano, Lúcia Helena (2012). "Subjetividade antropofágica e construção do feminino na Pulp Fiction de Patrícia Galvão". *Contemporâneos - Revista de Artes e Humanidades*, n. 10, maio-out. Disponível em: <<https://www.revistacontemporaneos.com.br/n10/dossie/subjetividade-antropofagica.pdf>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Kayman, Martin A. (1992). "The Romance of the Detective". In: ___. *From Bow Street to Baker Street: mystery, detection and narrative*. London: Palgrave Macmillan. P. 101-135.

Kelly-Gadol, Joan (1976). "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History". *Signs*, vol. 1, n. 4, summer. P. 809-823.

Kinsman, Margaret (2000). "A Band of Sisters". In: Chernaik, Warren; Swales, Martin & Vilain, Robert (eds.). *The Art of Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. P. 153-169.

Kiss, Elizabeth (1998). "Justice". In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 487-499.

Klein, Kathleen Gregory (1995). "Habeas Corpus: Feminism and Detective Fiction". In: Irons, Glenwood (ed.). *Feminism in Women's Detective Fiction*. Toronto: University of Toronto Press. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.

___ (1995). "Introduction". In: *The Woman Detective: Gender & Genre*. Chicago: University of Illinois Press. P. 1- 14 [1988].

Koracakis, Teodoro (2008). "A encomenda de obras ficcionais temáticas na Literatura Brasileira das décadas de 1990 e 2000". *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da INTERCOM*. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0857-1.pdf>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Krumm, Pascale (1996). "'A Scandal in Bohemia' and Sherlock Holmes's Ultimate Mystery Solved". *English Literature in Transition - 1880-1920*, v. 39, n. 2, Elt Press. P. 193-203.

Larsson, Stieg (2008). *The girl with the dragon tattoo (Millennium I)*. Trad. Reg Keeland. London: Quercus Publishing.

___ (2009). *The girl who played with fire (Millennium II)*. Trad. Reg Keeland. London: Quercus Publishing.

___ (2010). *The girl who kicked the hornet's nest (Millennium III)*. Trad. Reg Keeland. London: Quercus Publishing.

Ledger, Sally (1997). "Introduction" and "Who was the New Woman?". In: ___. *The New Woman. Fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press. P. 1-34.

Leitão, Eliane Vasconcellos (1988). "A mulher brasileira - uma visão através da linguagem". *Letras de Hoje*, v. 23, n. 2, junho. P. 64-78.

Lemes, Cláudia (2015). *Eu vejo Kate: O despertar de um serial killer*. São Paulo: Empíreo. [Versão do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.

Livraria Cultura (2017). "As esganadas". *Livraria Cultura* [online]. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/livros/literatura-nacional/ficcao-policial/asesganadas-22907466>>. Último acesso em: 21 de Junho de 2017.

Lobo, Luiza (1999). "Micro-história e narrativa. O ciclo dos 'romances de crime', de Sonia Coutinho". *Anais do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, agosto. Disponível em: <<http://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/book/28>>. Último acesso em 07 de Agosto de 2017.

Losada Soler (2014). "Patrícia Melo. 'Novela de favela' y novela criminal. Género(s)". *Abriu*, n. 3. P. 9-27.

Macedo, Ana Gabriela; Amaral, Ana Luísa (orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

Machado, Cassiano Elek (2003). "O Sherlock de Copacabana". *Folha de São Paulo* [online]. Ilustrada, 06 de dezembro. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200306.htm>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Maia, Maria Carolina (2011). "Jô Soares chega ao topo com 'As esganadas'". *Veja* [online], 04 de novembro. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/jo-soares-chega-ao-topo-com-8216-as-esganadas-8217/>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Maihofer, Andrea (1998). "Care". In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 383-392.

Makinen, Merja (2001). *Feminist Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave.

Mandel, Ernest (1993). *Cadáveres esquisitos: uma história social do romance policial*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Cotovia.

Martinho-Ferreira, Patrícia (2016). “Urban Space and Female Subjectivity in Contemporary Brazilian Literature”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 6, n. 1, spring. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/8j10r03g>>. Último acesso em 07 de Agosto de 2017.

Massi, Fernanda (2009). “O detetive do romance policial contemporâneo”. *Revista Prólingua*. v. 2. n. 1, jan/jun. P. 80-89.

___ (2011). *O romance policial do século XXI. Manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Editora UNESP Cultura Acadêmica.

Mattos, Cláudia (2004). *Pescaria de corpos*. Rio de Janeiro: Rocco.

___ (2006). *A noite da caça*. Rio de Janeiro: Rocco.

Mazza, Cris (2006). “Who’s laughing now? A short history of chick lit and the perversion of a genre”. Ferriss, Suzanne; Young, Mallory (eds.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge. P. 17-28.

McIntyre, Niamh (2017). “Bosses banned from forcing women to wear high heels in Canadian province”. *Independent* [online]. 08 de abril. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/bosses-banned-women-high-heels-work-canada-employment-law-british-columbia-andrew-weaver-a7673581.html>>. Último acesso em: 31 de Julho de 2017.

Melo, Patrícia (2014). *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Merivale, Patricia (2010). “Postmodern and Metaphysical Detection”. In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 308-320

Messent, Peter (2010). “The Police Novel”. In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P.175-186.

Meyers, Diana Tietjens (1998). “Agency”. In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 372-382.

Monteiro, Karla (2014). “‘Romance policial é um papo sério’, afirma Patrícia Melo”. *Folha de São Paulo* [online]. 20 de dezembro. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1564996-romance-policial-e-um-papo-serio-afirma-patricia-melo.shtml>>. Último acesso em: 27 de junho de 2017.

Moraes, Camila (2014). “‘Quero que meus leitores virem a noite lendo’: O autor de ‘Dias perfeitos’ responde por um certo ‘boom’ da literatura policial no Brasil”. *El País* [online]. 01 de novembro. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/01/cultura/1414868880_610862.html>. Último acesso em: 27 de junho de 2017.

Moraes, Eliane Robert (2011). *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. SP: Iluminuras.

Moretti, Franco (1983). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. New York: Verso.

Motta, Nelson (2004). *Bandidos e mocinhas*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Mulvey, Laura (1975). “Prazer visual e cinema narrativo”. Trad, João Luiz Vieira. In: Xavier, Ismail (1991). *A experiência do cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

Munt, Sally R. (1994). *Murder by the Book?*. London: Routledge.

Neale, Sue (2010). “Crime Writing in Other Languages”. In: Rzepka, Charles & Horsley, Lee (ed.). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 296-307.

Nicholson, Linda (1998). “Gender”. In: Jaggar, Alison M.; Young, Iris Marion (eds.). *A Companion to Feminist Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing. P. 289-297.

Nielsen, Annie Alvarenga Hyldgaard (2007). *A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX*. (Dissertação de mestrado não publicada). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nogueira, Conceição (2012). “O gênero na psicologia social e as teorias feministas: dois caminhos entrecruzados”. In: Jaco-Vilela, Ana Maria & Portugal, Francisco. *Clio-Psyché: gênero, psicologia e história*. Rio de Janeiro: Nau Editora. P. 43-67.

Nunes, Andrea (2013). *O Código Numerati - Conspirações em Rede*. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>> [2010].

___ (2014) . *A corte infiltrada*. Recife: Carpe Diem [Edição E-book Kobo]. Disponível em: <<https://livrariacultura.com.br/>>.

Paretsky, Sara (1993). *Indemnity Only*. London: Penguin Books. [1982]

Patrício, Rosana Ribeiro (2006). *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Pellegrini, Tânia (2001). “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”. *Novos Rumos*, n. 35, ano 16. P. 54-64.

___ (2005). “Clear enigma: Brazilian crime fiction and urban violence”. *Centre for Brazilian Studies*. University of Oxford. Working Paper number CBS 69-05. Disponível em: <<http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/Pellegrini%252069.pdf>>. Último acesso em: 21 de Junho de 2016.

Pereira, Mariana (2013). *Ao meu ídolo, com amor...* . Balneário Rincão: Dracaena. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.

Perkins, PHEME (2000). “Sophia as Goddess in the Nag Hammadi Codices”. In: King, Karen L (ed.). *Images of the feminine in gnosticism*. Harrisburg: Trinity Press International. P. 96 - 112.

Pinheiro, Marta Passos (2012). “A alma encantadora das ruas: o cronista-flâneur no avesso da cidade”. *Revista Araticum*, v.5, n. 1. P. 67-74.

Pinsky, Carla Bassanezi (2012). “Mulheres dos anos dourados”. In: Del Priori, Mary (org.); Pinsky, Carla Bassanezi (coord.) *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. São Paulo: Contexto.

Plain, Gill (2001). *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Poe, Edgar Allan (2000). *Tales of Mystery and Imagination*. Londres: Wordsworth Editions [1908].

Porter, Dennis (1981). *The Pursuit of crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale.

Portilho, Carla de Figueiredo (2009). *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. (Tese de doutorado não publicada). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Preciado, Beatriz [Paul B.] (2011). “Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais”. *Estudos feministas*, v.19, n. 1, jan./apr. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveiras. P. 11-20.

Rago, Margareth (2012). “Trabalho feminino e sexualidade”. In: Del Priori, Mary (org.); Pinsky, Carla Bassanezi (coord.) *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. São Paulo: Contexto.

Rebello, Kátia (1990). *A casa da praia*. Florianópolis: FCC .

___ (1996). *Homicídio em dó maior*. Florianópolis: Editora Papa-Livro.

___ (1999). *Coincidência!*. Florianópolis: Editora Papa-Livro.

___ (2013). *A realidade e a ficção*. Florianópolis: Editora Papa-Livro.

Reimão, Sandra (2005). *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

___ (2014). “Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades”. *Miscelânea*, v. 16, jul.-dez. P.15-33. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/768>>. Último acesso em: 21 de Junho de 2016.

Reis, Pathy Dos; Passos, Maria Carolina (2015). *Blasfêmia*. Rio de Janeiro: Leya. [Edição do Kindle]. Disponível em: <<https://www.amazon.com/>>.

Reynaud, Ana Teresa Jardim (2005). “Espaço, cultura e memória: relatos de migrantes no Rio de Janeiro”. *Vivência*, n. 28. P. 159-166.

- Rubin, Gayle (1999). "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". In: Parker, Richard; Aggleton, Peter (ed.). *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. New York: Routledge. P. 143–178.
- Rzepka, Charles J. (2010). "Introduction: What is Crime Fiction?". In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 1-9.
- Sachs, Andrea (2001). "A Slap at Sex Stereotypes". *Time* [online]. 24 de Junho. Disponível em: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,151787,00.html>>. Último acesso em: 31 de Julho de 2017.
- Sampaio, Maria de Lurdes & Vilas-Boas, Gonçalo (2001). "Prefácio". In: ____ (orgs.). *Crime, Detecção e Castigo: estudos sobre literatura policial*. Porto: Granito, Editores e Livreiros. P. 9-12.
- Sampaio, Maria de Lurdes (2007). "Cartografia para Problemas Terminológicos e Conceptuais". In: _____. *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transferências e Transfusões*. (Tese de doutoramento). Porto: Ed. de Autora. P. 27-52.
- ____ (2011). "Millennium Trilogy: Eye for eye and the utopia of order in modern waste lands". *Cross-Cultural Communication*, vol. 7, n. 2. P. 73-81. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/ccc/article/view/j.ccc.1923670020110702.008/1784>>. Último acesso em: 27 de setembro de 2017.
- Sayers, Dorothy L (1987). *Strong Poison*. London: Hodder and Stoughton [1930].
- ____ (1931). "Introduction". In: ____ (ed.). *The Omnibus of Crime*. New York: Garden City Publishing Company. P. 9-47.
- Schmid, David (2010). "True Crime". In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 198-209.
- Showalter, Elaine (1979). "Toward a Feminist Poetics". In: ____ (ed.) (1986). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London: Virago. P. 125-143.
- ____ (2010). *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York: Random House. [2009]
- Schøllhammer, Karl Eric (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Scott, Joan (1994). "Prefácio a gender and politics of history". *Cadernos Pagu*, n. 3. P. 11-27. [1988]
- Silva, Pedro Puro Sasse da; França, Júlio (2016). "Entrevista com Patrícia Melo". *Revista Abusões*, n. 3, v. 3, ano 2. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2016.26220>>. Último acesso em: 10 de Agosto de 2017.

Soihet, Rachel (2012). “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: Del Priori, Mary (org.); Pinsky, Carla Bassanezi (coord.) *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. São Paulo: Contexto.

Szoka, Elzbieta (ed.) (2002). “Sonia Coutinho”. In: _____. *Fourteen Female Voices from Brazil: Interviews and Works*. Austin: Host Publications. P. 221 - 235.

Simpson, Philip (2010). “Noir and the Psycho Thriller”. In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P.187-197.

Swales, Martin (2000). “Introduction”. In: Chernaik, Warren; Swales, Martin & Vilain, Robert (eds.). *The Art of Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. P. xi-xv.

Teixeiro, Alva Martínez; Pereiro, Carlos Paulo Martínez (2014). “Da escala de cinza da escrita negra brasileira”. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal*, n. 3. P. 29-49. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5108700>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Todorov, Tzvetan (2006). “Tipologia do Romance Policial”. In: _____. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva. P. 93-104. [1966]

Trotter, David (2000). “Fascination and Nausea: Finding Out the Hard-Boiled Way”. In: Chernaik, Warren; Swales, Martin & Vilain, Robert (eds.). *The Art of Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. P. 21-35.

Vasquez, Pedro Karp (2004). *Saltos altos, punhos cerrados - o estilo do policial em gênero e número*. Rio de Janeiro: Rocco.

Vicelli, Karina Kristiane (2015). “Sangue e hambúrgueres – o novo realismo e o romance policial na obra *De gados e homens*, de Ana Paula Maia”. *e-escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis*, v. 6, n. 1, janeiro-abril. Disponível em: <revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/download/1874/pdf_328>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

Walton, Priscilla; Jones, Manina (2012). “Sim ou não? A problemática da narrativa de detecção feminina”. Trad. Marta Mascarenhas. In: Sampaio, Maria de Lurdes & Vilas-Boas, Gonçalo (orgs.). *Ficção Policial: Antologia de Ensaios Teórico-Críticos*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento. P. 135-168.

Winkler, Lasse (2010). “Stieg Larsson: the man who created the girl”. *The Telegraph* [online]. 04 de Junho. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/7803012/Stieg-Larsson-the-man-who-created-the-girl.html>>. Último acesso em: 01 de Setembro de 2017.

Woolf, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. In: _____. *A Room of One's Own & The Voyage Out* (2012). Hertfordshire: Wordsworth Classics. P. 27-115.

____ (1931). “Professions for Women”. In: Barrett, Michèle (ed.) (1996). *Virginia Woolf on*

Women and Writing. Reading: Cox and Wyman.P. 57-63.

Worthington, Heather (2010). “From ‘The Newgate Calendar’ to Sherlock Holmes”. In: Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee (eds). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 13-27.

Yorke, Harry (2017). “Employers can force women to wear high heels as Government rejects campaign to ban the practice”. *The Telegraph* [online]. 21 de Abril. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/2017/04/21/government-rejects-ban-employers-forcing-women-wear-high-heels/>>. Último acesso em: 31 de Julho de 2017.

Anexo 1: Obras policiais escritas por mulheres no Brasil a partir de 1990

AUTORAS	OBRA E ANO	PROTAGONISTA/ DETETIVE
Kátia Rebello	<i>Homicídio em dó maior</i> (1996)	Mulher
	<i>Coincidência!</i> (1999)	Mulher
	<i>Olhos de vidro</i> (2001)	Mulher
Sonia Coutinho	<i>Os seios de pandora</i> (1998)	Mulher
Ana Teresa Jardim	<i>No fio da noite</i> (2001)	Mulher
Ana Arruda Callado	<i>Aula de matar</i> (2003)	Homem
Ateneia Feijó	<i>Jantar da lagartixa</i> (2003)	Mulher
Eliane Narducci	<i>Saracusa.com</i> (2004)	Homem
Tessy Callado	<i>Faro felino</i> (2004)	Ambos
Cláudia Mattos	<i>Pescaria de corpos</i> (2004)	Mulher
Elaine Paiva	<i>O segredo da senhora Greey</i> (2005)	Homem
Vera Carvalho de Assumpção	<i>Paisagens noturnas</i> (2003)	O mesmo detetive homem em todas as obras
	<i>Rigor da forma</i> (2009)	
	<i>Peças fragilizadas</i> (2012)	
	<i>Royal Destiny</i> (2013)	
	<i>Serpente tatuada</i> (2013)	
	<i>Mandalas translúcidas</i> (2014)	
	<i>Virgínia e seu labirinto</i> (2016)	Mulher
Olivia Maia	<i>Desumano</i> (2006)	Homem
	<i>Operação P-2</i> (2007)	Homem
	<i>Segunda mão</i> (2010)	Homem
	<i>A última expedição</i> (2013)	Homem
Jeanette Rozsas	<i>As sete sombras do gato</i> (2007)	Homem
Carina Luft	<i>Fetichê</i> (2010)	Homem
Andrea Nunes	<i>O código numerati – conspirações em rede</i> (2010)	Ambos
	<i>A corte infiltrada</i> (2014)	Ambos
Heleusa Maria Concer	<i>O pentagrama de Dante</i> (2013)	Homem

Patrícia Melo	<i>Fogo-fátuo</i> (2014)	Mulher
Mariana Pereira	<i>Ao meu ídolo, com amor</i> (2014)	Mulher
Paula Bajer Fernandes	<i>Nove tiros em chefe Lidu</i> (2014)	Homem
Sally Satler & Carla Fernanda da Silva	<i>O caso dos ossos</i> (2014)	Homem
Pathy dos Reis & Maria Carolina Passos	<i>Blasfêmia</i> (2015)	Mulher
Vivianne Geber	<i>Missão pré-sal 2025</i> (2015)	Ambos
Patrícia Baikal	<i>Mariposa</i> (2015)	Homem
Cláudia Lemes	<i>Eu vejo Kate – o despertar de um serial killer</i> (2015)	Homem ¹⁴²
Isabel Moustakas (pseudônimo)	<i>Esta terra selvagem</i> (2016)	Homem

¹⁴² A obra *Eu vejo Kate – o despertar de um serial killer* (2015) foi escrita e publicada originalmente em inglês, fora do Brasil, e só depois traduzida e lançada em português, no mercado nacional.

Anexo 2: Obras policiais brasileiras protagonizadas por detetives mulheres¹⁴³

AUTORA	OBRA	DETETIVE PROTAGONISTA	ORIENTAÇÃO SEXUAL	RAÇA	CLASSE SOCIAL
Kátia Rebello	<i>Homicídio em dó maior</i> (1996)	Amadora: estudante	Heterossexual	Não especificado	Média
	<i>Coincidência!</i> (1999)	Amadora: professora de inglês	Heterossexual	Não especificado	Média
	<i>Olhos de vidro</i> (2001)	Amadora: jornalista	Heterossexual	Não especificado	Média
Sônia Coutinho	<i>Os seios de Pandora</i> (1998)	Amadora: jornalista	Heterossexual	Não especificado	Média
Ana Teresa Jardim	<i>No fio da noite</i> (2001)	Amadora: prostituta	Heterossexual	Não especificado	Baixa
Ateneia Feijó	<i>O jantar da lagartixa</i> (2003)	Amadora: fotógrafa	Heterossexual (já tentou ter relações sexuais com uma amiga lésbica, mas não se sentiu atraída por ela)	"Morena"	Média
Cláudia Mattos	<i>Pescaria de corpos</i> (2004)	Agente policial: delegada	Heterossexual	Branca	Alta
Tessy Callado	<i>Faro felino</i> (2004)	Agente policial: delegada	Heterossexual	Negra	Média
Andrea Nunes	<i>O código numerati – conspirações em rede</i> (2010)	Amadora: arqueóloga, professora universitária e doutoranda	Heterossexual	Branca	Média-alta

¹⁴³ Vale a pena ressaltar, mais uma vez, que incluímos nesta tabela apenas obras que se encaixam no gênero policial conforme delimitado no primeiro capítulo e que apresentam uma protagonista detetive mulher. Em todos estes casos, esta personagem é central na narrativa, assim como também é primordial sua ação investigativa de um crime. Desta forma, excluímos algumas obras que, em um primeiro momento, chegaram a ser consideradas, mas, por fim, revelaram não se adequar perfeitamente a esses requisitos, como *A casa da praia* (1990) e *A realidade e a ficção* (2013), de Kátia Rebello, *Suicidas* (2012), de Raphael Montes, e *Eu vejo Kate – o despertar de um serial killer* (2015), de Cláudia Lemes. Uma exceção é a obra *Faro felino* (2004), de Tessy Callado, pelos motivos explicitados no segundo capítulo.

	<i>A corte infiltrada</i> (2014)	Amadora: futura monja budista	Heterossexual	Branca	Média-alta
Patrícia Melo	<i>Fogo-fátuo</i> (2014)	Agente policial: perita e coordenadora do setor de perícias	Heterossexual	Branca	Média
Mariana Pereira	<i>Ao meu ídolo, com amor</i> (2013)	Agente policial: delegada	Heterossexual	Branca	Média
Pathy dos Reis & Maria Carolina Passos	<i>Blasfêmia</i> (2015)	Amadora: Jornalista	Heterossexual	Branca	Média
Vivianne Geber	<i>Missão pré-sal 2025</i> (2015)	Amadora: engenheira	Heterossexual	Não especificado	Média
Vera Carvalho Assumpção	<i>Virgínia e seu labirinto</i> (2016)	Amadora: costureira de alta-costura	Heterossexual	Não especificado	Média-baixa
AUTORES HOMENS					
Nelson Motta	<i>Bandidos e mocinhas</i> (2004)	Agente policial: delegada	Heterossexual (já teve uma experiência lésbica, mas não gostou)	Branca	Média
Luiz Alfredo Garcia-Roza	<i>Berenice procura</i> (2005)	Amadora: taxista	Heterossexual	Branca	Média-baixa

Anexo 3: Apresentação panorâmica das obras policiais brasileiras com detetives mulheres

Kátia Rebello

Nas narrativas de Kátia Rebello – tanto as selecionadas aqui, quanto outras que, apesar de tematizarem mistério e crime, não se enquadram exatamente no gênero detetivesco, segundo delimitação feita anteriormente –, o relacionamento amoroso entre a detetive e um homem que a auxilia e, por vezes, protege no seu percurso, torna-se tão central quanto o mistério. São narrativas com narrador em primeira pessoa e que não apresentam muita experimentação ou desafio às convenções da literatura policial, embora fujam da fórmula tradicional ao colocar os problemas pessoais da detetive em primeiro plano. Envolvidas por acaso em um mistério, o descobrimento do crime acaba por ser, enfim, um desafio importante para o autodescobrimento das detetives amadoras e para descobertas de segredos familiares. Os desfechos são tradicionais, com a resolução dos crimes e punição dos culpados, mas com principal destaque ao “final feliz” da protagonista. Os auxiliares homens das detetives são frequentemente figuras paternais que guiam as inexperientes mulheres em suas descobertas. Em *Homicídio em dó maior*, a detetive é uma colegial auxiliada por um homem adulto; em *Coincidência!* (1999), é uma professora de inglês cujo parceiro é um homem bem mais velho; em *A casa da praia* (1991) – que de romance policial torna-se um *thriller* e, por fim, um drama de amor – a menina de quinze anos é ajudada e protegida pelo irmão mais velho. Em todos estes, a protagonista envolve-se romanticamente com seu parceiro, e, nos dois últimos citados, também sexualmente.

Se *A casa da praia* apresenta um desafio ao tabu do incesto, as outras narrativas de Kátia Rebello mantêm-se dentro dos padrões normativos sexuais tradicionais e também não se envolvem em questionamentos feministas, críticas político-sociais ou causas minoritárias. Ainda que muito pouco complexo e inovador em termos narrativos e formais, é *Olhos de vidro* (2001) que oferece uma perspectiva um pouco mais interessante a partir de uma leitura com preocupações feministas, pois a detetive não recebe auxílio de um homem, a criminosa é também uma mulher – que, como no caso da narrativa de Patrícia Galvão citada anteriormente, se veste de homem para cometer seus crimes – e, por fim, um escritor misterioso de ficções policiais, acaba por se revelar, na verdade, duas mulheres: as tias da detetive. Por outro lado, a protagonista só se envolve no enredo criminal por acaso, mas o seu interesse amoroso pelo escritor que investiga e o posterior envolvimento emocional e sexual heterossexual com outra personagem masculina são centrais na narrativa.

Andrea Nunes

Publicadas mais de uma década depois, os romances de Andrea Nunes apresentam semelhanças com as narrativas de Rebello. Observa-se nas obras de Nunes a parceria de um homem experiente, “calejado” pela sua profissão – seja ela agente da Polícia Federal, como no caso de *O código numerati: conspirações em rede* (2010) ou jornalista investigativo *free-lancer*, como na obra *A corte infiltrada* (2014) – com uma detetive jovem, inexperiente em detecção criminal e até um tanto ingênua. Ambas são apresentadas como bonitas e inteligentes, mas isoladas do mundo “real”, uma confinada à “torre de marfim” da investigação acadêmica, a outra ao mosteiro budista no qual está prestes a se tornar monja. Ambas, porém, têm habilidades e conhecimentos que auxiliam na detecção, mas, por serem inexperientes e não terem a malícia dos seus parceiros, acabam se deixando enganar pela/o criminosa/o e precisam ser salvas por homens. Em *O código numerati*, o percurso de autodescobrimento da protagonista ao longo da narrativa inclui principalmente a aceitação das escolhas de sua mãe – que deixou a faculdade de medicina para ser dona de casa e cuidar dos filhos – e a percepção de que um relacionamento heterossexual não comprometeria sua independência pessoal e profissional, permitindo-se, assim, ser feliz ao lado do delegado com quem partilha o protagonismo da obra. No entanto, outras personagens femininas secundárias acabam por fazer um contraponto à ingenuidade das protagonistas. Uma monja budista sábia e uma psicóloga a princípio excêntrica demonstram-se detentoras de muito conhecimento e experiência em *A corte infiltrada*. Em *O código numerati* é uma senadora indígena competente, com forte responsabilidade ética e competência

profissional que inicia investigações e pede o auxílio da protagonista, e uma freira tida como louca que se mostra, no final, uma mulher sábia e culta, detentora de um conhecimento único.

Vivianne Geber

Missão pré-sal 2025 (2015), de Vivianne Geber, apresenta também muitas semelhanças com as obras anteriores. É protagonizada por uma dupla de investigadores, que se apaixonam durante a narrativa, embora não cheguem a consumir a relação; o final da obra apenas sugere que caminham para ficarem juntos. A engenheira inteligente, segura e atraente Victoria é auxiliar de Rodolfo, capitão de corveta da Marinha, em uma narrativa de espionagem na qual é preciso descobrir e impedir o autor do roubo de um projeto tecnológico militar brasileiro – que acaba por se revelar uma investigação de corrupção e, por fim, de assassinatos. Durante o percurso, Victoria se revela progressivamente mais frágil e assustada, enquanto Rodolfo percebe que a vulnerabilidade dela desperta nele um instinto de proteção paternal. Ele, como um experiente e “durão” capitão, guia racionalmente a operação e também frequentemente usa a força física para defender sua família, Victoria e a si próprio. No final, é revelado que a esposa de Rodolfo – uma mulher a princípio apresentada como dona de casa “cativa”, fútil, frágil e pouco chamativa, o oposto da sensual e autônoma Victoria – trabalha com os criminosos, motivada por ciúme e vontade de vingança, reforçando o estereótipo de mulher passional e louca. Revelado que a mulher cativa, era, na verdade, uma criminosa – por fim, punida pelas suas transgressões –, enquanto a sedutora e aparentemente independente, forte e fatal Victoria na realidade não ameaçava a autoridade e protagonismo masculino, a narrativa caminha para que o herói tenha um final feliz com a protagonista.¹⁴⁴

Mariana Pereira

No que se refere à centralidade do romance e do erotismo na narrativa, *Ao meu ídolo, com amor* (2013), de Mariana Pereira, também se aproxima bastante das obras anteriores. A ficção de Pereira, apesar de apresentar uma investigadora da polícia de São Paulo, não se incomoda muito com os detalhes, nem a verossimilhança de procedimentos policiais, privilegiando as experiências pessoais da protagonista. Ana Maria é uma detetive jovem – e até, por vezes, bastante imatura – e muito bonita, cujos pais foram assassinados e que tem medo de se envolver seriamente com um homem e ter uma família, devido aos perigos de sua profissão. É uma mulher que preza acima de tudo sua autonomia (econômica, emocional e sexual) e que busca demonstrar que, apesar de ser mulher, pequena e magra, é uma profissional competente e corajosa. É principalmente através do sucesso profissional, da agressividade, das suas armas de fogo, da boa pontaria (da qual se gaba) e do seu dever policial de proteger – e não de ser protegida – que se afirma frente à sociedade; ou seja, como uma Amazona, que através do belicismo e da distância emocional em relação aos homens, mantém seu domínio. Porém, ao longo da narrativa, aproxima-se, cada vez mais, do que tradicionalmente se associa ao feminino: fragilidade, insegurança, vulnerabilidade emocional e vaidade. Ao se apaixonar, rende-se, aos poucos, ao amor e à feminilidade, reconhecendo também seu desejo reprimido de cumprir papéis associados à mulher, tradicionalmente, como de “esposa” e “mãe”, embora não abra mão de sua profissão, da justiça que persegue em nome dos pais e das armas fálicas que adora. O relacionamento sexual casual com um agente policial que é seu subordinado e que é coadjuvante em sua vida – na qual o trabalho ocupava o papel central –, é substituído, assim, por um amor romântico que ganha centralidade na narrativa, em detrimento da investigação policial. Por causa de seu envolvimento emocional com este homem, até mesmo sua *performance* profissional fica comprometida, embora, no final, ela seja bem-sucedida. Diferentemente da maioria das protagonistas anteriormente citadas, contudo, ela não necessita que a salvem do criminoso ou que outros o punam, pois é ela quem se salva e mata seu adversário.

¹⁴⁴ É interessante ressaltar que, através da alternância de diversos pontos de vista ao longo da narrativa, estratégia também utilizada nas obras de Nunes, outras personagens femininas, como algumas mulheres da Marinha, fortes e competentes, ganham algum espaço, embora bastante diminuto. Nos limitamos a analisar apenas as personagens mais relevantes na obra.

Luiz Alfredo Garcia-Roza

A perda e a recuperação da feminilidade convencional também é importante para o percurso de Berenice, em *Berenice Procura* (2005), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, embora ela se apresente como uma mulher mais madura e experiente do que as detetives anteriormente citadas. A detetive começa a investigar o assassinato de uma prostituta transgênero, ciente de que a polícia não priorizaria essa investigação e intuindo que o maior suspeito seria, na verdade, inocente. Berenice torna-se consciente de que, como taxista, é uma caixa de ressonância da cidade e procura uma voz própria, agindo sobre a cidade e levando a cabo uma investigação policial – norteadas pela intuição – que a leva a medir forças com o seu ex-marido. Este é representado como um homem bruto, machista, homofóbico e agressivo, que censura a profissão e o vocabulário da ex-mulher e que possivelmente é o culpado pelo crime investigado (o final é ambíguo). Suas afirmações sexistas, bem como seus avanços amorosos sobre Berenice, são refutados pela taxista. A protagonista é, de fato, uma mulher independente, correta, trabalhadora e contestadora, que sustenta a casa, a mãe e o filho desde a morte do pai, em uma profissão predominantemente masculina e na qual muitas vezes tem que suportar o interesse sexual dos clientes homens. Porém, fica, de fato, incomodada com a afirmação de que estaria perdendo sua feminilidade e percebe que se tem vestido de forma convencionalmente masculina. Assim, o encontro sexual com o outro protagonista, o morador de rua Russo, acaba se apresentando não apenas como um momento de completude para dois solitários, mas também como um reencontro entre Berenice e sua sexualidade e feminilidade. *Berenice Procura* é uma obra com a preocupação de abordar a desigualdade brasileira tão evidente no encontro de mundos diferentes em Copacabana, assim como criticar o sexismo, a homofobia e a transfobia, embora por vezes caia em contradições em relação a essas pretensões, através tanto de descrições fetichistas do corpo de Berenice, quanto da manutenção de convenções sociais e linguísticas referentes a mulheres e minorias sexuais.¹⁴⁵

Vera Carvalho Assumpção

O romance em que consideramos mais problemática a exacerbação do valor da feminilidade tradicional, juntamente com a corroboração de estereótipos femininos, é *Virgínia e seu labirinto* (2016), de Vera Carvalho Assumpção. Autora de seis obras com o mesmo detetive homem, Assumpção apresenta nessa ficção uma detetive amadora que trabalha como costureira de alta-costura e narra em primeira pessoa suas dificuldades profissionais, o encontro amoroso com um amante casado e o seu suposto assassinato, que ela decide investigar. A protagonista, cujas principais características são a garra e a ganância de ser bem-sucedida profissionalmente e ascender socialmente, com frequência reafirma sua luta por independência econômica, desenvolvimento pessoal e autonomia sexual, reforçando sua qualidade de agente autônoma. Em consonância com as preocupações do feminismo liberal, embora nunca utilize o termo, ela critica a vontade do ex-marido de que a esposa abra mão de sua identidade e ambição para ser apenas mãe e dona de casa – criticando-o também por ter pouca ambição profissional e financeira na vida. Ao mesmo tempo, Virgínia também se demonstra bastante dependente de sua realização amorosa e o enredo acaba por se centrar mais na vida pessoal da detetive e do amante que ela julga morto do que no crime, que, por fim, se revela inexistente. O desfecho da narrativa foca o sucesso amoroso da protagonista, um prêmio por ser uma mulher “guerreira” e distinta das outras: donas de casa, mulheres que não se cuidam e acabam por engordar ou aquelas que são descritas como estereótipos – perfeitamente montadas, como as imagens da televisão, mas sem profundidade. Ratifica-se, assim, a competição feminina instigada pelo patriarcado. O sucesso amoroso vem associado também ao sucesso profissional e econômico, pois seu amante, que ela descobre ter enriquecido devido ao tráfico de drogas no Brasil, decide investir em seu empreendimento de moda e, assim, com o dinheiro de transações ilegais que ela tanto critica ao longo da narrativa, Virgínia pode vencer as dificuldades da crise econômica brasileira e da corrupção dos políticos.

¹⁴⁵ Alguns exemplos, além da sexualização da protagonista e da preocupação com a feminilidade, é a reiteração de preconceitos contra homossexuais e travestis por parte de Berenice, embora ela se considere defensora dessas minorias. É relevante notar, ainda, que personagens dessas minorias sexuais – mas também de minorias raciais – permanecem secundários e sem voz, enquanto os protagonistas são brancos, cis e heterossexuais, dotados de certa instrução e autonomia.

Com o oportunismo e individualismo feroz de Mandrake, Virgínia, todavia, não carrega a lucidez ou autoconsciência de suas próprias contradições, como o detetive fonsequiano, e, ao longo da narrativa, a exposição dos conflitos pessoais dos habitantes da alta sociedade ocupam o espaço geralmente reservado aos conflitos do submundo e dos marginalizados nas obras de Fonseca. Predomina em *Virgínia e seu labirinto* a falta de sororidade e o individualismo da protagonista, que, em primeira pessoa, critica frequentemente as outras mulheres da trama – com exceção da própria mãe, de quem é muito próxima –, por falta de autonomia e falta de vaidade ou, por outro lado, por excesso de vaidade e sensualidade. Reforça-se, assim, tanto o estereótipo da dona de casa que não cuida da aparência e perde o marido para a amante – e no caso a amante é a própria Virgínia e a dona de casa é sua melhor amiga –, quanto o da mulher exageradamente produzida e fútil ou deliberadamente sensual e pouco confiável, que a própria narradora compara às mulheres fatais do cinema *noir*. A *performance* masculina normativa também se mostra relevante para a protagonista através dos comentários que tece sobre um amigo e empregado que é homossexual. Se, por um lado, ele é representado como amigo fiel e bondoso, por outro, é visto frequentemente em seu exotismo ou não-ameaça e, por vezes, até mesmo sob uma ótica preconceituosa, em que a sua *performance* afeminada é depreciada pela narradora, a favor de momentos em que ele assume postura e roupas mais “másculas”.

Ateneia Feijó

Em *O jantar da lagartixa* (2003), de Ateneia Feijó, e *Blasfêmia* (2015), de Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos, é interessante ressaltar o oposto da maioria das obras citadas até aqui; nelas observa-se o auxílio concedido às detetives por outras mulheres. Em ambas também é relevante para o enredo o misticismo, embora ele seja positivo para a protagonista em *O jantar da lagartixa*, enquanto é a origem dos crimes e dos problemas da detetive em *Blasfêmia*. Na obra de Feijó, é a mãe esotérica e intuitiva da detetive que oferece apoio e conforto à protagonista, mas que também chega a conclusões lógicas às quais o experiente delegado de polícia Mota, que também investiga o caso, não consegue chegar. Em oposição ao delegado, contratado para atuar no caso como detetive particular, a protagonista Abigail não tem uma equipe disponível, nem faz uso de métodos ilegais, mas consegue solucionar parte do mistério, utilizando a intuição, o conhecimento e a dedução. Porém, só encontra, de fato, a resposta completa quando o amigo e colega de trabalho Amadeu confessa o crime e diz tê-lo cometido para protegê-la e para evitar que Luiz (o autor do crime) acusasse injustamente a empresa de Eugênia, chefe dos dois, de crimes contra indígenas. Eugênia é herdeira de parte de uma importante mineradora, e fundadora da Revista Galáxia, na qual surpreende com "seu faro extraordinário para comunicação e marketing" (Feijó, 2003: 16). Esta personagem, a princípio, lembra uma *femme fatale*, com sua vaidade, poder e capacidade de sedução, além de ser apresentada ao leitor como possível suspeita do crime investigado. Glamorosa e sensual, também parece fazer um contraponto à protagonista, com quem rivaliza: uma morena "comum", discreta, que chora a morte do amigo/amante. No entanto, ao longo da narrativa, a oposição entre as duas vai se desfazendo. A detetive também é descrita como uma mulher que sabe afiar "as garras libidinosas para seduzir o eleito da vez" (*idem*: 17). Por fim, algo mais as une em uma mesma condição: Luiz acaba por ocupar de certa forma o espaço da *femme fatale* ao revelar-se um homem charmoso e manipulador, que seduzira as duas mulheres para alcançar seus objetivos egoístas.¹⁴⁶

Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos

Enquanto em *O jantar da lagartixa*, as crenças da detetive e, principalmente, de sua mãe envolvem um misticismo ou um sincretismo religioso, *Blasfêmia*, de Pathy dos Reis e Maria Carolina Passos, passa-se em uma cidade do interior de Utah, nos Estados Unidos, onde a protagonista Claire nasceu e cresceu, e em que predomina a religião mórmon, também chamada de Os Santos dos Últimos Dias (SUD). Criada nessa religião, a protagonista passa a vê-la como conservadora e opressora e afasta-se dela. Porém, é um culto religioso fictício, a Ordem da Verdade Apoteótica, que se revela, no

¹⁴⁶ É relevante notar que Luiz Antônio é bissexual e que seu carrasco Amadeu (que, como já foi referido, assassina Luiz para proteger Abigail e Eugênia), é conservador e homofóbico. Seria possível ver neste ato de Amadeu, uma punição simbólica da ambiguidade sexual associada à ambiguidade moral e falsidade do criminoso.

final, o maior problema para a detetive, pois seus membros – alguns dos casais mais poderosos e ricos da cidade – acreditam que Claire seja a encarnação de Sophia, entidade divina expulsa do paraíso e que, segundo profecia, daria a luz a Christus, um ser divino destinado a reinar junto aos seus escolhidos.¹⁴⁷ Claire descobre, assim, que foram responsáveis pela morte de seu irmão, a fuga do pai e, indiretamente, o suicídio da mãe, e que sua gravidez é fruto de um estupro, também cometido por eles.

Claire somente descobre a verdade quando os criminosos a tornam refém em sua casa, com o objetivo de lhe retirarem o filho, fruto da violação, e de a matarem em seguida. Inesperadamente, porém, sua morte é evitada por uma das componentes da seita, uma mulher apresentada, desde o princípio, como uma bela e sedutora oportunista, pouco confiável. Embora seja cruel e sequestre o bebê da protagonista, é ela quem evita que Claire seja assassinada pelos outros participantes do culto. No final de uma narrativa repleta de personagens mulheres que foram vítimas de seus maridos, a vitória da mulher fatal sobre seu marido e companheiros de crime funciona quase como uma vingança feminina, embora seus atos criminosos se dirijam também à protagonista e uma punição futura fique subentendida no final aberto da narrativa.

Ainda que rebelde e autônoma, Claire/Sophia simboliza, por fim, a Mãe; assim, faz direta oposição à figura da mulher fatal, contra a qual precisará lutar para recuperar seu bebê. A maternidade é apresentada sob diversas luzes ao longo da narrativa. A princípio, parece pesar a enorme responsabilidade de ser mãe e o medo de ver sua identidade reduzida a esse papel. Por outro lado, quando Claire descobre que está, de fato, grávida – embora ainda não saiba que tenha sido de um estupro – nasce em si uma semente de esperança em meio ao caos em que se encontra. Por fim, Claire quase falece depois do parto e é dada como morta, chegando a receber um velório com caixão vazio e uma lápide em sua cidade natal. Sua “ressurreição”, portanto, confere-lhe, acima de tudo, a identidade de mãe, em busca do filho, que se apresenta, mais uma vez, como uma esperança. E, no entanto, o desfecho deixa claro que Claire permaneceu investigando a localização da sequestradora de seu bebê e, finalmente, descobriu seu paradeiro, para lá se direcionando, por fim. É possível, assim, argumentar que a protagonista assume o papel de uma heroína fortalecida pelo sofrimento e pelos novos conhecimentos de si e da causa de suas tragédias, permanecendo também não apenas detetive, mas, igualmente, justiceira.

Cláudia Mattos

Delegada do Rio de Janeiro, Luiza, de *Pescaria de corpos* (2004) – “uma bela ruiva, de cabelos cacheados e compridos, olhos azuis muito claros, alta e com um corpo de fazer criminoso sentir compulsão de se entregar” (Mattos, 2004: 12) – é representada como excepcional, devido à sua inteligência, formação acadêmica e condição financeira. Filha de pais ricos, é formada em Direito, com doutorado em Psicologia e cursos feitos no FBI, DEA e Interpol, além de ser poliglota. Luiza acredita que “o serviço de inteligência é a mais importante tarefa policial” (*idem*: 13) e, como Sherlock Holmes, é uma aristocrata intelectual, com vasto conhecimento em sua área. Assim como o detetive britânico, também tem seu duplo maligno: o irmão gêmeo Jonas, que se revela o *serial killer* que ela procura. Unidos por sua excepcionalidade intelectual e por um gosto por histórias policiais, os gêmeos também desenvolvem uma forte competitividade entre si, o que leva Jonas a praticar os crimes, não por prazer sádico ou motivos financeiros ou emotivos, mas com o mesmo objetivo pelo qual as narrativas policiais clássicas oferecem seus cadáveres: como um jogo intelectual de enigma, em que autor e leitor competem em inteligência e capacidade criativa/dedutiva. No caso, o jogo é entre ele e a irmã, sendo que o próprio criminoso oferece à detetive pistas para que ela, por fim, descubra sua identidade. Ao longo da narrativa, Luiza afirma que os gêmeos são muito parecidos e, em diferentes momentos, ela demonstra que sua vontade de se tornar detetive também incorpora uma capacidade para se colocar no lugar do criminoso e adentrar o lado sombrio do crime, um lado que ela, ao mesmo tempo, deseja e reprime.¹⁴⁸

¹⁴⁷ O mito da queda e subsequente redenção de Sophia é, de fato, um mito existente no gnosticismo, com diferentes versões e frequentemente associado à figura bíblica de Eva. Sobre esta questão, ver Perkins (2000) e Hoeller (1994).

¹⁴⁸ Em seu retorno na obra *A noite da caça* (2006), Luiza reforça seu lado sombrio, a sua proximidade com a mente criminosa e a potencialidade de reversibilidade entre o detetive e o culpado. Embora também protagonizada por Luiza – agora trabalhando no setor privado –, a obra *A Noite da caça* (2006) não é um romance policial, mas um *thriller* e por isso escolhemos não incluí-la entre as obras deste panorama comparativo.

No entanto, o fato de Jonas ser homem e de levar tão a sério a competitividade com Luiza, e de escolher, por um lado, uma mulher bonita, mas pouco inteligente, como esposa, e, por outro, mulheres parecidas com Luíza – privilegiadas, autônomas, bem-sucedidas ou de famílias proeminentes – como vítimas, demonstra uma distância entre os dois, marcada pela misoginia do criminoso. É relevante notar, por fim, como os irmãos se opõem no que se refere à própria literatura policial, da qual ambos são amantes, como podemos observar no diálogo em que Luiza pergunta se Jonas está se oferecendo para ser seu Hercule Poirot, ao que ele responde: “Ah, mas que sacrilégio. Agatha Christie não é uma autora policial. É uma autora de mistério. Quantas vezes a gente vai discutir isso?” (*idem*: 42). Ao negar à maior escritora de literatura policial o nome do gênero que ele tanto admira, bem como ao vencer a irmã no jogo intelectual e em sua própria área acadêmica e profissional, Jonas parece tentar dominar aquelas mulheres que escapam à posição secundária que lhes é imposta socialmente, ao mesmo tempo que parece acusar a irmã de cometer erros na sua investigação devido à intrusão de emoções e sentimentos.

Enquanto Jonas consegue se adequar bem à sociedade, Luiza destoa do seu contexto e, muitas vezes, é vista pelas outras pessoas como uma excêntrica, uma *outsider*. Também na polícia ela se sente deslocada e encontra preconceito por parte de colegas e subordinados, ao mesmo tempo que novamente um homem – o agente policial Malta¹⁴⁹ – faz um contraponto à não adequação da delegada à instituição. Com ascendência – e aparência – estrangeira, a detetive também carrega uma formação intelectual norte-americana e inspiração declarada em heróis policiais do universo anglófono, como Hercule Poirot e Kay Scarpetta. Ou seja, originários de países desenvolvidos em que, como é ressaltado mais de uma vez na narrativa, os crimes e as investigações criminais são diferentes, mas também, podemos adicionar, nos quais as mulheres já conquistaram mais espaço. Além disso, Luiza assume a Delegacia Especial de Atendimento ao Turista não tanto para melhorar os índices de criminalidade – ou seja, não tanto para a ação “masculina” de investigação e punição, que o secretário de Segurança Pública admite que a curto prazo não será possível –, mas para um papel tradicionalmente associado ao feminino de atender bem e cuidar das vítimas. Tal aprimoramento das relações com os turistas tem o principal objetivo de melhorar a imagem da polícia do Rio de Janeiro, beneficiando politicamente o governo. É, porém, a imagem da delegada que se destacará quando os assassinatos em série começarem, levando a mídia a focar mais sua aparência física e condição financeira do que seu trabalho e os procedimentos da polícia. Bem-sucedida em encontrar as respostas para o enigma, Luiza é mal-sucedida em revelar a verdade para a sociedade, deixando essa responsabilidade para outra mulher, uma jornalista que, ao contrário da detetive, tem um código de ética bem menos rígido e está disposta a jogar com as mesmas armas dos corruptos e dos criminosos,¹⁵⁰ tal como o faz Malta.

Tessy Callado

A única detetive negra encontrada é a delegada Janaína, de *Faro felino* (2004), escrita pela escritora – branca – Tessy Callado. É preciso ressaltar que escolhemos incluir aqui esta narrativa porque a detetive tem papel central para a investigação dos crimes da trama, contudo, ressaltamos que, embora seja figura relevante para a narrativa e central para a parte detetivesca do enredo, a personagem não é protagonista da obra. Nesta história narrada em terceira pessoa, mas a partir de pontos de vista múltiplos, as personagens que se destacam, além da detetive Janaína, são a viúva de

¹⁴⁹ Malta é um agente policial “da velha escola” (Mattos, 2004: 18) e que acaba por se tornar parceiro investigativo de Luiza. Ele é um homem experiente, bruto, que utiliza mais o faro do que o intelecto, mais próximo dos detetives *hard-boiled*, mas talvez ainda mais próximo dos protagonistas de Rubem Fonseca, com seu conhecimento do submundo carioca e sua proximidade dos marginalizados, como as prostitutas. Apesar de durão, antiquado e até mesmo machista – postura que se ameniza à medida que conhece melhor Luiza –, acaba por se revelar um homem íntegro e compreensivo e é ele quem oferece apoio e cuidado à detetive no final da narrativa. Ele agrega seu faro e experiência profissional à investigação intelectual de Luiza e assume uma posição paternal em relação a ela, no final da narrativa.

¹⁵⁰ Além da jornalista, outras personagens femininas fortes e bem-sucedidas perpassam a narrativa. Uma delas é uma interessante personagem feminina, uma atleta de setenta e oito anos, primeira e única mulher brasileira a conquistar cinco medalhas de ouro em um mundial master de natação. Como Luiza, só consegue alcançar tal excepcionalidade desafiando as expectativas da família: pratica natação escondida do pai e do marido, que “achavam que não era coisa de mulher ser atleta” (Mattos, 2004: 44). Somente depois da morte deles e com os filhos já crescidos, ou seja, apenas após se livrar dos papéis sociais de filha, esposa e mãe, consegue perseguir um projeto pessoal que a faz se sentir, de fato, realizada como sujeito.

classe média-alta Leontina, seu vigia noturno e ex-detetive da polícia Bomtempo, e a esposa dele, Dalvinha-Dadá, faxineira que termina assassinada pelo criminoso procurado pela delegada. O cotidiano, desafios e reflexões dos três ganham destaque entre capítulos que dão um espaço menor ao ponto de vista de outros empregados da mansão de Leontina. Janaína, por sua vez, só aparece no vigésimo primeiro capítulo; apenas seis capítulos, de um total de trinta e seis na obra, se centram nessa personagem. Nestes, acompanhamos suas ações investigativas, embora nada se saiba do seu mundo interior e da sua vida pessoal. Embora conte com uma equipe, Janaína toma a frente, sozinha, de grande parte dos procedimentos policiais. Apresentada como “fria e observadora”, mas também amigável, compreensiva e empática, é uma personagem representada como autônoma, ativa, competente, honesta e ambiciosa (Callado, 2004: 107). Contudo, antes de qualquer outro adjetivo, a delegada é caracterizada como “negra e bonita como uma princesa banto” (*idem*: 102). Poucas páginas depois, é descrita de forma fetichista, através do olhar de um colega de trabalho, o que, no caso de uma personagem negra, torna-se ainda mais problemático, já que, como vimos no primeiro capítulo, a mulher negra, vista como intensa e animalésca, é ainda mais objetificada e sexualizada do que a branca.

Por outro lado, nada sabemos sobre a orientação sexual da protagonista, nem ela se envolve em qualquer relação amorosa ou sexual durante a narrativa. Em relação a preconceitos, alguns termos são usados de forma pejorativa para se referir à detetive, envolvendo seu gênero e raça, como “criolona” (*idem*: 120) e “negona” (*idem*: 145). Embora toque brevemente na questão do sexismo, ao se referir ao chefe como um “antiquado machista” que faz pouco caso das suas suspeitas no caso, nada sabemos da opressão sofrida por ela como mulher negra (*idem*: 127). Por outro lado, a partir de personagens de classes mais baixas, como Dalvinha e a nordestina migrante Severina, são apresentados os cotidianos, as dificuldades e as opressões sofridas por mulheres com menos condições financeiras. Também a partir delas e do ex-detetive Bomtempo, são tecidas algumas críticas sociais, assim como denúncias de corrupção e violência na polícia. Os crimes da narrativa, claramente misóginos, poderiam ser relacionados à objetificação e submissão da mulher na sociedade patriarcal, questões exploradas em certas passagens da narrativa; tal relação, contudo, acaba por ser ofuscada pela loucura e crueldade enfatizadas no indivíduo criminoso, um ser visto como sub-humano, uma “fera” que tem o apelido de Tigrão (*idem*: 150). Na cidade cindida do Rio de Janeiro, a narrativa joga com oposições, como o universo aristocrático da mansão frente ao da favela, o crime aparentemente típico do policial clássico (uma governanta assassinada em uma mansão supostamente bem protegida do mundo exterior) frente aos crimes do submundo; mundos que, no entanto, se conectam através da personagem Bomtempo, ex-detetive corrupto, ladrão e assassino.

Nelson Motta

Também uma delegada do Rio de Janeiro, como as duas últimas detetives citadas, e ambígua como Luiza, a detetive Marlene divide o protagonismo da obra de Nelson Motta, *Bandidos e Mocinhas* (2004), com o detetive-bandido Dida¹⁵¹ e a vítima Lana. Filha de mãe sindicalista e ativista pelos direitos humanos e de pai militar defensor da ditadura, Marlene segue a carreira de agente policial contra a vontade do pai e com o apoio da mãe. Apesar de “durão” e conservador, em casa o militar nunca tem a última palavra, nem nos debates políticos, nem nas decisões familiares. Marlene “era a síntese dessas contradições, a serviço do público, em nome da justiça e da lei” (Motta, 2004: 14). É possível observar também contradições em toda a obra, que dá vida e voz a personagens femininas fortes, ousadas e independentes e que são centrais para a narrativa, mas que, ao mesmo tempo, são representadas de forma extremamente sexualizada – a começar pela capa do livro¹⁵² –, a

¹⁵¹ Dida é o poderoso braço-direito do chefe do tráfico da favela onde habita, um jovem esperto e respeitado, mas também sexualmente impotente. Apenas com a delegada Marlene conseguirá, por fim, ter uma relação sexual, em um desfecho que podemos enxergar uma inversão das posições tradicionais feminina e masculina: a experiente delegada desvirgina o jovem de 18 anos do submundo e depois afirma que os dois não podem mais se ver. Ao contrário de *Berenice procura* (2005) – em que poderíamos ver na relação sexual dos protagonistas uma recuperação de Berenice da sua feminilidade –, não é Dida quem torna Marlene mais mulher, mas ela quem faz dele mais homem, já que a potência sexual masculina é culturalmente tão relevante para a construção da masculinidade (ver Bourdieu, 1998; Connell, 2005).

¹⁵² A capa da obra se assemelha às capas das *pulp fictions* norte-americanas, que frequentemente apresentam imagens de mulheres sensuais. A capa dianteira de *Bandidos e Mocinhas* tem ilustrações de uma mulher loira de *lingerie*, sobre um fundo com a imagem de um carro e um casal prestes a se beijar. Já a contra-capla apresenta o desenho de duas mulheres, uma negra e uma branca, também semi-nuas, e de um helicóptero e uma mão segurando um revólver. No *website* da editora da obra, o

partir da frequente descrição de seus corpos e *performances* de forma fetichista. Além disso, se uma delas, Lana, é uma mulher fatal que chega a assediar sexualmente um homem e é punida com a morte pela mulher dele, a outra, Marlene, é a mocinha, mas falha em descobrir o culpado do crime que investiga; quem o faz é o detetive-bandido Dida, disfarçado de investigador privado e com quem a delegada acaba tendo uma relação sexual, no final. Lana, a mulher fatal, é morta pela mulher cativa que desprezava e considerava “rústica, mal acabada” (*idem*: 178) – uma mulher do lar, boa esposa e mãe, sem muitas ambições. Porém, esta última mente para o marido e o manipula para que coloque veneno na bebida de Lana, enquanto ele acredita se tratar de uma substância inofensiva de purificação mística. Assim, é possível ver nesse desfecho a expiação da culpa do homem por sua vaidade e suas más escolhas, posicionando-o como vítima de, afinal, duas figuras negativas de mulheres fatais, em consonância com o que a própria Marlene afirma: “como em tantas histórias policiais, o recomendado é *cherchez la femme*, a forma francesa de dizer que sempre atrás de um crime há uma mulher, e sempre a culpa é dela” (*idem*: 197). Porém, também é possível encarar como subversivo o desfecho dessas personagens: o homem confinado ao papel de vítima passiva pela mulher cativa, que acaba por se tornar também fatal. Também é possível ver na figura de Marlene uma heroína que recorre não apenas a métodos ilegais para encontrar e punir os criminosos – como o fazem muitos detetives homens ao longo da história do policial –, mas que faz uso também de armas da *femme fatale*: a beleza, o charme e a sedução.

livro é também descrito como uma “pulp fiction carioca de luxo” (Grupo Companhia das Letras [2017]. “Bandidos e Mocinhas”. *Companhia das Letras* [online]. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=27026412>>. Último acesso em: 21 de Junho de 2017).

