

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Paula Beatriz Coelho Domingos Faria

O romance policial pós-moderno:

um estudo sobre violência contra a mulher e protagonismo feminino na série

Millennium

Juiz de Fora

2026

Paula Beatriz Coelho Domingos Faria

O romance policial pós-moderno:

um estudo sobre violência contra a mulher e protagonismo feminino na série

Millennium

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Linha de pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientador: Professor Doutor Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Faria, Paula Beatriz Coelho Domingos.

O romance policial pós-moderno : um estudo sobre violência contra a mulher e protagonismo feminino na série Millennium / Paula Beatriz Coelho Domingos Faria. -- 2026.

317 f.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Protagonismo feminino. 2. Violência contra a mulher. 3. Narrativa policial. 4. Mulheres detetives. 5. Série Millennium. I. Silva, Anderson Pires da , orient. II. Título.

Paula Beatriz Coelho Domingos Faria

O romance policial pós-moderno: um estudo sobre violência contra a mulher e protagonismo feminino na série *Millennium*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 03 de junho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Laura Barbosa Campos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 18/05/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 03/06/2026, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Simone Ferreira, Professor(a)**, em 03/06/2026, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LAURA BARBOSA CAMPOS, Usuário Externo**, em 05/06/2026, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Cabral de Almeida Cardoso, Usuário Externo**, em 08/06/2026, às 10:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nicea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 02/07/2026, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2990316** e o código CRC **4037F30E**.

Aos meus pais, já que, ao contrário de Lisbeth
Salander e de tantas mulheres, tenho a quem recorrer
em momentos de vulnerabilidade.
A todas as mulheres que continuam de pé, mesmo
feridas pela violência generalizada.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho seria inviabilizada não fossem o apoio, a generosidade e a presença constante de algumas pessoas e instituições, a quem sou imensamente grata.

Agradeço a Deus, pelo aprendizado constante e pela compreensão de que o conhecimento é também um exercício de humildade diante da complexidade do mundo.

Agradeço aos meus pais, Maria de Fátima e Sebastião, por mostrarem na prática o que é esforço e dedicação, por moverem montanhas em benefício da minha educação e dos meus estudos e por fomentarem desde cedo o meu apreço pelos livros e o meu projeto de tornar-me uma doutora. Agradeço também pelo amor incondicional e pelo apoio irrestrito diante de tantos desafios.

Ao meu companheiro, Rodrigo, pelo amor, pelo incentivo e pela parceria diária durante os altos e baixos desde o nascimento deste projeto.

Agradeço a C. S., F. B. e aos demais amigos que me proporcionaram diálogos fundamentais e o suporte necessário enquanto esta pesquisa ganhava corpo.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, pelo apoio para que eu pudesse dedicar o tempo necessário ao processo de doutoramento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte ao desenvolvimento desta pesquisa.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, por ampliar meus horizontes e respaldar minha trajetória acadêmica e a de tantos outros pesquisadores, proporcionando o desenvolvimento do pensamento crítico, do diálogo e da construção coletiva do conhecimento. A universidade pública é necessária e seu impacto social precisa ser defendido e reconhecido.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, por proporcionar tantas descobertas e apontar caminhos acadêmicos produtivos ao longo destes quatro anos.

Ao professor Anderson Pires da Silva, pelo conhecimento compartilhado e pelos apontamentos que direcionaram esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, pelos debates, provocações intelectuais e indicações de leitura que contribuíram de forma decisiva em cada etapa do desenvolvimento desta tese.

Por fim, a todos que incentivaram, com o maior ou menor dos gestos, o avanço deste projeto, seja no campo pessoal ou no acadêmico.

“Estar na margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal” (hooks, 2019).

RESUMO

A priorização do protagonismo masculino é uma constante na literatura policial desde o seu advento, com destaque tanto para os detetives racionais e infalíveis do romance de enigma quanto para os detetives cínicos e violentos do romance *noir*. Nas diferentes vertentes do gênero, as mulheres costumam ocupar papéis coadjuvantes associados, por exemplo, à condição de vítimas. Porém, no contexto da pós-modernidade e da contemporaneidade, é notável um processo de complexificação dessas convenções narrativas, não apenas no que diz respeito à construção dos protagonistas, mas também no que concerne à representação da violência, que ganha maior densidade crítica. Nesse cenário, há uma ampliação do espaço para as protagonistas femininas, a exemplo do que ocorre na série *Millennium*, objeto de análise desta tese. A pesquisa tem o propósito de examinar a construção da protagonista Lisbeth Salander, com foco nos três primeiros romances da série criada por Stieg Larsson. A meta é investigar de que modo a personalidade e o percurso da personagem articulam uma crítica contundente à violência de gênero, em suas diversas formas, ao mesmo tempo em que dialogam com a tradição dos romances detetivescos. Partindo do pressuposto de que a protagonista é uma figura simultaneamente transgressora e ambivalente, a análise se concentra em diferentes dimensões de sua caracterização, que atuam como dispositivos narrativos promotores de tensões entre a busca pela autonomia das mulheres e os entraves impostos pelas estruturas sociais e institucionais. A pesquisa aborda as transformações relacionadas ao protagonismo feminino e à incorporação da violência de gênero como assunto dos enredos, além de esmiuçar aspectos centrais do perfil de Lisbeth Salander, como sua atuação à margem da legalidade, sua aparência dissidente, a condição de tutelada, a vida sexual ativa e a dificuldade em estabelecer vínculos afetivos estáveis. A tese adota uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, fundamentada principalmente em estudos sobre a pós-modernidade, mas também nas contribuições da crítica feminista. A investigação evidencia que a série *Millennium* desloca o tema da violência contra a mulher do plano individual para o coletivo, apontando um arcabouço amplo que situa a protagonista de Larsson como uma figura “ex-cêntrica”, que ocupa posições narrativas múltiplas, como a de investigadora, a de suspeita e a de vítima. Esse deslocamento narrativo soma-se à singularidade da protagonista, transformando sua trajetória em um ponto de convergência para evidenciar a dimensão histórica, social e cultural da violência de gênero, sem deixar de

expor as ambiguidades e contradições herdadas do próprio sistema patriarcal no processo de busca pela emancipação feminina.

Palavras-chave: Lisbeth Salander; narrativa policial; protagonismo feminino; série *Millennium*; violência contra a mulher.

ABSTRACT

The prioritization of male protagonists has been a constant in crime fiction since its inception, exemplified by the rational and infallible detectives of the puzzle mystery as well as the cynical and violent detectives of *noir* fiction, both of whom possess relatively stable profiles. Across the different strands of the genre, women have typically occupied minor roles, often associated with the position of victims. However, within the context of contemporaneity and postmodernity, a process of increasing complexity in these narrative conventions can be observed, particularly in the construction of protagonists and in the representation of violence, which acquires greater critical depth. In this scenario, the space for female protagonists expands, as exemplified by the *Millennium* series, which constitutes the object of analysis of this study. The research aims to examine the construction of the protagonist Lisbeth Salander, particularly in the first three novels of the series created by Stieg Larsson. The objective is to investigate how the character's personality and trajectory articulate a scathing critique of gender-based violence in its various forms, while simultaneously engaging with the detective fiction tradition. Starting from the premise that the protagonist is a simultaneously transgressive and ambivalent figure, the analysis focuses on different dimensions of her characterization. These dimensions act as narrative devices that foster tension between the pursuit of women's autonomy and the hurdles imposed by social and institutional structures. The study examines transformations related to the emergence of female protagonists and the incorporation of gender-based violence as a central theme in narratives, while providing a detailed analysis of key aspects of Lisbeth Salander's profile, such as her extralegal activities, her dissident appearance, her status under state guardianship, her active sexual life, and her difficulty forming stable emotional bonds. The research adopts a qualitative, interpretive approach, grounded primarily in postmodern studies as well as contributions from feminist criticism. The study demonstrates that the *Millennium* series shifts the theme of violence against women from an individual to a collective level, pointing to a broad framework that positions Larsson's protagonist as an "ex-centric" figure who occupies multiple narrative positions - such as investigator, suspect, and victim. This narrative shift, combined with the protagonist's uniqueness, transforms her trajectory into a point of convergence that highlights the historical, social, and cultural dimensions of gender-based violence, while simultaneously exposing the ambiguities and contradictions inherited from the patriarchal system itself in the pursuit of female emancipation.

Keywords: Crime fiction; female protagonists; Lisbeth Salander; *Millennium* series; violence against women.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	EM BUSCA DE PISTAS	19
2.1	PRESSUPOSTOS QUANTO ÀS IDEIAS DE PÓS-MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE	20
2.2	LITERATURA E SOCIEDADE: CAMINHOS PERCORRIDOS PELAS NARRATIVAS POLICIAIS	34
2.3	OS PERFIS DOS DETETIVES MASCULINOS E SUA RELAÇÃO COM AS MULHERES	50
2.4	A MULHER COMO VÍTIMA, A <i>FEMME FATALE</i> E OS IMPASSES PARA O PROTAGONISMO FEMININO	67
3	PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA POLICIAL	81
3.1	CONVICÇÕES, COMPORTAMENTOS E ESTILO DE VIDA DAS PROTAGONISTAS FEMININAS	86
3.2	RELACIONAMENTOS DAS DETETIVES FEMININAS	101
3.3	CAMINHOS E MÉTODOS INVESTIGATIVOS SEGUIDOS POR DETETIVES FEMININAS	120
3.4	PERCALÇOS ENFRENTADOS PELAS DETETIVES FEMININAS EM FUNÇÃO DO GÊNERO	134
4	VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA POLICIAL	147
4.1	A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO GATILHO PARA A INVESTIGAÇÃO E MOTOR NARRATIVO	149
4.2	AS DIFERENTES FORMAS DE VIOLÊNCIA	161
4.3	A PROBLEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO A PARTIR DO PROTAGONISMO FEMININO	179
4.4	A VIOLÊNCIA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA	195
5	O PERFIL DE LISBETH SALANDER E A JUSTAPOSIÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO COM A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA	212
5.1	TECNOLOGIA, PODER E MARGINALIDADE: A ATIVIDADE <i>HACKER</i> E A	

	PREVALÊNCIA DO SABER ILEGÍTIMO	216
5.2	CORPO, APARÊNCIA E DISSONÂNCIA ESTÉTICA: A FISCALIDADE DE LISBETH SALANDER	233
5.3	DA INCAPACIDADE JURÍDICA À LIDERANÇA PRAGMÁTICA: A CONDIÇÃO DE TUTELADA	249
5.4	ENTRE A AUTONOMIA E A VULNERABILIDADE: OS VÍNCULOS AFETIVOS INSTÁVEIS	265
5.5	LIBERDADE, AMBIVALÊNCIA E SUBVERSÃO: A SEXUALIDADE DISSIDENTE	282
5.6	DO INDIVIDUAL AO COLETIVO: A DESCONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS TOTALIZANTES E A EXPOSIÇÃO DA VIOLÊNCIA ESTRUTURAL	293
6	CONCLUSÃO	306
	REFERÊNCIAS	311

1 INTRODUÇÃO

A publicação de *Os assassinatos da rua Morgue* (*The murders in the rue Morgue*), de Edgar Allan Poe, em 1841, é considerada o marco inaugural da literatura detetivesca. Ambientados em Paris, centro urbano associado à multidão, à modernidade e ao anonimato, esse conto e os outros dois que têm Auguste Dupin como protagonista - *O mistério de Marie Rogêt* (*The mystery of Marie Rogêt*, 1842) e *A carta roubada* (*The purloined letter*, 1844) - já estabeleciam um paralelo entre literatura e sociedade ao retratar a preocupação relacionada com o crime e o perigo dos espaços urbanos e apresentar os esquemas mentais e a descoberta de pistas por um investigador racional como soluções plausíveis.

Quase dois séculos mais tarde, é possível observar diferentes nuances que o gênero policial assumiu ao longo de sua história bem como as construções que se tornaram características desse tipo de enredo. Em geral, uma narrativa detetivesca é identificada como uma vertente da literatura policial em que há um crime a ser investigado (normalmente um assassinato) e a presença de um detetive ou investigador, além do criminoso, cuja identidade e as motivações precisam ser descobertas ao longo da trama. Todavia, mesmo que o legado dos detetives clássicos ainda se faça presente nos romances e contos policiais contemporâneos, os protagonistas dessas obras vêm passando por diversas mudanças que ora rompem com a estrutura da narrativa de enigma, ora a reforçam. Na contemporaneidade, é possível encontrar detetives que não contam com o intelecto e as habilidades dedutivas de seus precursores e que nem sempre obtêm sucesso em suas investigações, mas também não são raros os personagens especialistas em determinado assunto que, por meio de seus conhecimentos e experiências ímpares, conseguem desvendar os crimes mais complexos.

O processo de complexificação da literatura policial não é um fenômeno restrito às publicações mais recentes. A partir do advento do romance *noir* norte-americano, na década de 1930, já é possível identificar obras que, mesmo mantendo o mistério e o suspense, priorizam uma representação mais crítica da sociedade e passam a explorar, por exemplo, a corrupção institucional e a violência estrutural, o que não ocorria tão marcadamente no século XIX. No entanto, no fim do século XX e início do século XXI, as transformações são ainda mais notáveis e incluem, por exemplo, a possibilidade de protagonismo feminino, um avanço significativo, dada a frequência com que as obras policiais se focam na exaltação da inteligência do protagonista masculino enquanto as personagens mulheres dificilmente expõem seu ponto de vista. Ainda que as mulheres detetives tenham aparecido

esporadicamente na literatura policial desde os fins do século XIX, nas últimas décadas seu intelecto e suas habilidades ganharam novas nuances e começaram a ser mais explorados.

Partindo desses pressupostos, esta pesquisa concentra-se no romance policial que conta com protagonistas mulheres e promove reflexões a respeito das questões de gênero presentes na sociedade contemporânea, sobretudo aquelas relacionadas à violência, tão presente nas narrativas detetivescas. Nosso objeto de estudos é a série de romances *Millennium*, criada pelo jornalista sueco Stieg Larsson, publicada a partir de 2005, que evoca aspectos da estética pós-moderna a partir, por exemplo, da “ex-centricidade” da protagonista e a complexa relação de aproximação e distanciamento com personagens e obras consideradas clássicas da literatura detetivesca.

A série *Millennium* integra o subgênero rotulado como *noir* nórdico ou *noir* escandinavo, que se popularizou a partir da década de 1990, abordando temas moralmente complexos e priorizando a crítica social, com enredos desenvolvidos em cenários gélidos. Essas narrativas apontam que um crime cometido em um cenário rodeado por neve pode ser tão assustador e difícil de desvendar quanto um outro cometido em um beco escuro, como ocorre nas narrativas *noir* norte-americanas. Entretanto, apesar de a violência explícita ser um elemento comum aos dois subgêneros, a expressão “*noir* nórdico” funciona mais como uma etiqueta comercial do que como uma aproximação narrativa irrefutável entre a literatura detetivesca produzida contemporaneamente em países escandinavos e aquela produzida nos Estados Unidos a partir da década de 1930. O *noir* nórdico traz uma perspectiva cosmopolita, que amplia as possibilidades tanto do sucesso comercial quanto da promoção de discussões a respeito de temas relevantes em diferentes contextos mundo afora. Na série *Millennium*, a escolha de Estocolmo como cenário viabiliza a abordagem de diversas categorias de crimes numa perspectiva crítica, indo das variadas formas de violência contra a mulher à corrupção política, além dos crimes cibernéticos e da presença marcante da tecnologia que permeia a identidade e o percurso da protagonista Lisbeth Salander.

Ganha destaque também a trajetória de Lisbeth que, ao longo das diferentes obras que compõem a série, desempenha funções variadas: ela é vítima, investigadora e suspeita, o que demonstra um protagonismo feminino pouco comum nas narrativas policiais. Do ponto de vista descritivo, o narrador em terceira pessoa destaca o talento relacionado à tecnologia, a introspecção e a aparência física da personagem, traçando um panorama que foge às “regras” associadas à identidade dos protagonistas mais conhecidos do gênero detetivesco, mas também as reforça em alguma medida.

Tomando essas ideias como ponto de partida, é importante introduzir algumas informações complementares sobre nosso objeto de estudo. Stieg Larsson foi o autor dos três primeiros romances da série, cujos títulos foram traduzidos pelos editores brasileiros como *Os homens que não amavam as mulheres* (*Män som hatar kvinnor*, 2005), *A menina que brincava com fogo* (*Flickan som lekte med elden*, 2006) e *A rainha do castelo de ar* (*Luftslottet som sprängdes*, 2007). As obras foram publicadas pela primeira vez no Brasil entre 2008 e 2009. Embora a presente pesquisa se concentre nesses três primeiros romances, é importante mencionar que, desde a concepção dos personagens, Larsson tinha a intenção de dar continuidade às histórias de Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist, mas sua morte precoce levou à escolha de um novo autor para as narrativas que deram sequência à série: David Lagercrantz, que escreveu *A garota na teia de aranha* (*Det som inte dödar oss*, 2015), *O homem que buscava sua sombra* (*Mannen som sökte sin skugga*, 2017) e *A garota marcada para morrer* (*Hon som måste dö*, 2019). Essas três obras foram publicadas quase simultaneamente na Suécia e em diversos outros países, incluindo o Brasil.

Diante do sucesso da série, com mais de 100 milhões de livros vendidos, a saga não foi finalizada após a publicação dos três romances de Lagercrantz. A autora Karin Smirnoff deu continuidade à história e já publicou dois outros romances: *Havsörnens skrik*, em 2022 (publicado em inglês como *The girl in the eagle's talons*), e *Lokattens klor*, em 2024 (publicado em inglês como *The girl with ice in her veins*). Essas duas narrativas, que ainda não foram publicadas no Brasil, não são as últimas da série *Millennium*. Há a previsão de ao menos mais um romance a ser escrito pela mesma autora.

O fato é que, desde o primeiro romance da série, a construção identitária da protagonista Lisbeth Salander promove mudanças significativas, tanto em comparação com os detetives masculinos mais conhecidos quanto com o modelo de detetive feminina que remete a Miss Marple. Agatha Christie criou uma personagem que, em certa medida, promove uma harmonia entre a representatividade feminina no universo da investigação criminal e as imposições do patriarcado, embora nas entrelinhas de seus enredos seja possível observar uma crítica e um desafio a essa tradição. Stieg Larsson, por outro lado, rompe com a busca por uma conformidade. Lisbeth Salander desafia diretamente as normas e expõe as violências subjacentes às estruturas do patriarcado. A personagem é concebida como uma *hacker* investigadora com habilidades excepcionais, tanto físicas quanto intelectuais. Ela é vítima da violência em suas mais diversas formas, adepta de uma estética transgressora e do isolamento emocional, recusando-se a estabelecer qualquer diálogo com autoridades masculinas.

Lisbeth é uma figura que intencionalmente rompe com as expectativas sociais: ela tem

uma vida sexual ativa, é convicta de suas habilidades extraordinárias como *hacker* e, em vez de buscar aprovação ou aceitação da sociedade, compreende sua condição de “ex-cêntrica”. Sua aparência e comportamento desviam completamente dos estereótipos tradicionais femininos: tatuagens, *piercings*, roupas escuras, um estilo de vida marcado pela busca da independência, o desprezo pelas normas convencionais de feminilidade e o combate declarado aos homens que odeiam as mulheres, além do código moral próprio, que permite a utilização da violência de forma premeditada como método investigativo e recurso de autopreservação.

Nesse contexto, nosso objetivo é analisar o perfil e a trajetória de Lisbeth Salander, considerando que a série *Millennium* se aproxima e se afasta do romance policial tradicional e das demais categorias associadas ao gênero - além de fazer um movimento semelhante em relação à literatura culta e à literatura de entretenimento - e buscando identificar uma expansão das perspectivas de representatividade das mulheres em romances detetivescos com base na multiplicidade de abordagens narrativas e na discussão da temática da violência contra a mulher. A hipótese levantada é a de que as obras analisadas, ao promoverem um diálogo com os diferentes subgêneros da literatura policial e priorizarem o protagonismo feminino e a temática da violência contra a mulher, não apontam para um caminho de conformação ou resolução dos problemas apresentados. Pelo contrário, a concepção da protagonista como uma figura simultaneamente transgressora e ambivalente promove um tensionamento das contradições que atravessam as representações contemporâneas da violência de gênero.

Diversos aspectos do perfil e das atitudes de Lisbeth Salander atuam como dispositivos narrativos que evidenciam a presença estrutural da violência contra as mulheres na sociedade. Ao mesmo tempo, as narrativas são atravessadas por ambiguidades, reinscrevendo, por vezes, a protagonista em enquadramentos típicos da lógica patriarcal. Sob essa perspectiva, o impacto crítico da série criada por Larsson não se restringe à excepcionalidade de Lisbeth Salander enquanto investigadora feminina nem à exposição das diversas formas de violência contra a mulher praticadas cotidianamente. Os romances *Millennium* utilizam a trajetória individual de Lisbeth como ponto de convergência na abordagem dessas duas temáticas - protagonismo feminino e violência de gênero -, de modo a transpor os conflitos do plano individual para o da estrutura social e cultural.

Para discutir esses aspectos, a presente tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro deles parte da complexa relação das narrativas pós-modernas com o passado. Nele,

abordamos os conceitos de pós-modernidade e contemporaneidade, fundamentais para a compreensão de características que se destacam na série *Millennium*, bem como o percurso histórico das narrativas policiais até o ápice do romance detetivesco contemporâneo, com vistas à compreensão das condições que possibilitam o surgimento de uma protagonista como Lisbeth Salander. Ainda no primeiro capítulo, a revisão crítica da tradição do gênero policial - focada em protagonistas masculinos e marcada pela recorrente representação das mulheres como vítimas, personagens secundárias ou antagonistas a serem derrotadas pelo detetive - proporciona um parâmetro de avaliação dos diálogos e tensões promovidas na obra de Larsson, considerando os percalços para o alcance do protagonismo feminino nessa categoria literária.

O segundo capítulo é dedicado à construção do protagonismo feminino na literatura policial e busca compreender as diferenças e semelhanças entre Lisbeth Salander e personagens como Miss Marple, Cordelia Gray, V. I. Warshawski, Kinsey Millhone e Blanche White. Essa análise está focada em aspectos como o comportamento, o estilo de vida, os métodos investigativos e os percalços enfrentados pelas detetives femininas, de modo a evidenciar os avanços e as ambiguidades presentes no perfil de Lisbeth Salander. Já o terceiro capítulo diz respeito à retratação da violência de gênero na literatura detetivesca, começando com reflexões sobre narrativas em que as violências praticadas contra mulheres funcionam como gatilhos para a investigação ou como motor narrativo. Também nos focamos no modo como se dá a representação das mais diversas formas de violência de gênero, que não se restringem à violência física ou sexual. Outro ponto de destaque do capítulo é a análise da problematização da violência de gênero a partir do protagonismo feminino, já que, por um lado, o centro das narrativas policiais costuma ser ocupado por personagens masculinos e, por outro, a vitimação tende a impossibilitar o protagonismo das mulheres. O terceiro capítulo aborda ainda a utilização da temática da violência como estratégia narrativa, sobretudo no que diz respeito à violência física, que pode ser explorada como um recurso que torna as obras mais vendáveis, mas também pode encontrar uma brecha crítica e ser abordada com vistas à promoção de reflexões sobre o tema.

O quarto capítulo promove uma análise mais aprofundada do perfil da personagem Lisbeth Salander, cujo lugar dentro da tradição dos romances detetivescos e do atual debate sobre gênero, poder e violência é mais bem compreendido a partir do percurso desenvolvido nos capítulos anteriores. O primeiro ponto explorado no capítulo são as habilidades técnicas de Lisbeth e sua atuação como *hacker* de projeção internacional, pois é assim que ela é apresentada ao leitor, e não como uma vítima de violência. Sua atuação à margem da

legalidade questiona as formas tradicionais de produção do conhecimento investigativo. No entanto, seu perfil é complexo e não se restringe às competências que possibilitam seu empoderamento. Por isso, também são explorados o impacto de sua aparência, que desafia as expectativas associadas à feminilidade; a condição de tutelada, que aponta os mecanismos institucionais de controle sobre corpos considerados desviantes; sua sexualidade e a instabilidade de seus vínculos afetivos, que expõem ambivalências das representações contemporâneas da autonomia feminina.

Cada um desses elementos funciona como um dispositivo narrativo que evidencia tanto as múltiplas formas de violência de gênero naturalizadas socialmente quanto as constantes tensões entre a protagonista e as normas sociais que moldam comportamentos femininos e definem o pertencimento institucional. A análise articulada desses elementos culmina na compreensão da transposição narrativa dos conflitos individuais da protagonista para as questões coletivas - e vice-versa, considerando que o individual é político - e demonstra que a singularidade de Lisbeth não se limita a sua excentricidade ou “excentricidade”, mas representa de forma crítica as estruturas sociais e culturais promotoras da violência de gênero.

2 EM BUSCA DE PISTAS

A presente pesquisa tem como temas o protagonismo feminino e a abordagem da temática da violência contra a mulher na literatura policial, mais especificamente, nos romances que compõem a série *Millennium*. Essas duas questões são consideradas a partir da desconstrução do gênero policial clássico, associada à ideia de pós-modernidade, e da trajetória das personagens femininas nesse tipo de narrativa, compreendida a partir da contemporaneidade literária. Portanto, a pesquisa passa pelos conceitos de pós-modernidade e contemporaneidade, que são trabalhados conjuntamente no sentido de abranger a complexidade do tema e do objeto de estudos, além de sanar possíveis imprecisões decorrentes da abordagem isolada de um dos conceitos. Enquanto a ideia de contemporaneidade permite explorar as especificidades da representação feminina em um contexto sociocultural complexo e dentro de um gênero em que os protagonistas são predominantemente homens, a pós-modernidade auxilia na compreensão da desconstrução de elementos associados ao gênero policial a partir do protagonismo de uma mulher “ex-cêntrica” e da centralidade do tema da violência de gênero como um conflito complexo e insolúvel.

Ao abordar a temática do protagonismo feminino no romance policial pós-moderno e contemporâneo, esta pesquisa opta por concentrar-se sobretudo na análise da personagem principal, em vez de privilegiar os aspectos estruturais da narrativa. A escolha se fundamenta em razão da relevância do perfil do detetive protagonista para o desenvolvimento desse tipo de enredo. Em geral, as habilidades e comportamentos do detetive são os fatores de maior destaque nas narrativas. Mas para além do gênero detetivesco, enredo e personagens são sempre indissociáveis. Segundo Candido (2014, p. 53-54), “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Para o autor, é a personagem que dá vivacidade ao enredo e às ideias presentes em um romance e, portanto, o leitor precisa aceitar a verdade da personagem para que a leitura seja realizada. Todavia o pleno significado da personagem só é atingido quando ela é inserida em um contexto. Ou seja, o romance também depende da construção estrutural para adquirir força, mas é a personagem o elemento mais atuante e mais comunicativo dentro da narrativa.

Conforme Candido, o desenvolvimento do romance moderno caminhou, entre o século XVIII e o início do século XX, rumo a uma complexificação da psicologia dos

personagens, estabelecendo uma passagem “do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (Candido, 2014, p. 60). Assim, a natureza da personagem depende da intenção do seu criador. Se a meta é traçar um panorama de costumes, ela conta com uma visão própria sobre os elementos, pessoas e ambientes que a cercam. Mas se o foco está nos problemas e conflitos humanos, as questões singulares da personagem se destacam do contexto circundante.

Na série *Millennium*, é perceptível um duplo movimento: o panorama de costumes é exposto quando as diversas formas de violência contra a mulher são abordadas como consequências de um sistema social que normaliza e banaliza a misoginia e o machismo. Mas as consequências dessa cultura patriarcal são avassaladoras na trajetória da protagonista Lisbeth Salander bem como na formação de sua visão de mundo e na definição de seu comportamento, o que exemplifica a abordagem dos conflitos humanos. Assim, há uma transposição constante entre a abordagem dos conflitos pessoais vivenciados por Lisbeth e a retratação panorâmica da violência de gênero como um problema da sociedade. Essa movimentação narrativa, paralelamente à desconstrução de pressupostos presentes nas obras policiais clássicas, traz novas nuances para a estrutura das narrativas detetivescas.

Esses aspectos reunidos demonstram a complexidade e a multiplicidade das abordagens presentes nas obras que compõem nosso objeto de estudo e por isso são analisados aqui a partir da identificação de aproximações e distanciamentos em relação às características típicas da literatura policial ou detetivesca. Nosso foco de análise vai além da questão do protagonismo feminino, que tem sido menos escasso nos romances policiais das últimas décadas. A proposta é, também, o desenvolvimento de reflexões sobre a utilização da estrutura do romance policial para a criação de narrativas que versam sobre o papel feminino na sociedade convergindo com a problematização da violência contra a mulher. Focamo-nos, portanto, numa tríade: o protagonismo feminino, a questão da violência de gênero e a estética narrativa pós-moderna associada, entre outros fatores, à colocação de grupos historicamente silenciados no centro dos enredos, na queda das barreiras entre literatura culta e literatura de entretenimento e na desconstrução das regras do próprio gênero policial.

2.1 PRESSUPOSTOS QUANTO ÀS IDEIAS DE PÓS-MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE

Ao longo dos capítulos que se seguem, utilizamos o conceito de pós-modernidade para abordar a desconstrução da forma clássica do gênero policial, examinando como Stieg

Larsson se apropria e ressignifica elementos narrativos tradicionais do gênero. Ainda que grande parte das obras literárias consideradas pós-modernas tenham sido publicadas na segunda metade do século XX, diversos elementos presentes nos romances da série *Millennium* evidenciam a influência de autores como Paul Auster, Thomas Pynchon e Umberto Eco, cujas obras ficcionais exemplificam o que se entende como pós-modernidade literária.

Embora Larsson não utilize exatamente os mesmos recursos narrativos e estéticos, esses escritores - em suas obras *Cidade de Vidro* (*City of Glass*, 1985), *V. (V.)*, 1963) e *O nome da rosa* (*Il nome della rosa*, 1980), respectivamente – recorreram, como ele, à estrutura do romance policial, em um jogo de aproximações e distanciamentos, para explorar questões como identidade, fragmentação do saber e a relação entre alta literatura e literatura de consumo. Essas questões são abordadas a partir da desconstrução de algum aspecto típico do gênero policial. Por isso, embora seja necessário considerar a inexatidão e a ambiguidade inevitavelmente ligadas ao conceito de pós-modernidade (Compagnon, 2010; Perrone-Moisés, 2016), ele se torna relevante quando se pensa especificamente na utilização de aspectos formais ligados ao gênero policial para despertar a atenção dos leitores para temas complexos, propor reflexões sobre eles ou, até mesmo, ressaltar a insolubilidade de determinados impasses. Ou seja, a ideia de uma literatura pós-moderna faz sentido na medida em que a série *Millennium* promove um borramento das fronteiras entre literatura de entretenimento e literatura culta, paralelamente a um jogo de aproximações e distanciamentos com elementos consolidados dentro do gênero detetivesco.

Perrone-Moisés (2016) afirma que, apesar das contradições envolvendo o conceito de pós-modernidade, os bons escritores continuam se dedicando à inteligibilidade e à interpretação da realidade. Ao refletir sobre a ambiguidade que coloca a pós-modernidade tanto como uma continuidade da modernidade quanto como seu fim ou superação, a pesquisadora conclui que o momento atual é propício para as reflexões sobre o passado recente e as críticas aos caminhos tomados no presente. A partir desse exercício, ela acredita que nossa época deixará de ser vista como “pós” e passará a ser pensada como “pré alguma coisa”.

Segundo a autora, muito do que se considera pós-moderno no campo das artes é apenas uma assimilação irônica e uma exacerbação das propostas modernas. Assim, as definições sobre o que vem a ser uma literatura pós-moderna são imprecisas. A mesma linha de raciocínio é seguida por Compagnon (2010), que questiona se o prefixo “pós” não designa, na verdade, uma retomada, por conta de seus ares de pastiche e paródia, que, no caso dos

romances policiais da atualidade, podem ser pensados como uma aproximação para a posterior desconstrução dos clássicos do gênero.

[...] E, depois, a ruptura sendo moderna por excelência, disseram-no, romper com o moderno seria o cúmulo do moderno! Encontram-se aí os paradoxos e as ambivalências que obcecaram toda a tradição moderna, mas amplificados ainda mais. Como reconhecer o novo autêntico, separá-lo do “neo” que se torna imediatamente “retrô”? Isso é tanto mais difícil quanto o verdadeiro novo pretende muitas vezes uma renovação ou um renascimento [...] (Compagnon, 2010, p.119).

Conforme Hutcheon (1991), o romance pós-moderno promove questionamentos sobre conceitos interrelacionados do humanismo liberal, como os de autonomia, certeza, autoridade, unidade, totalização, centro, continuidade, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, entre outros. Entretanto, a autora não acredita que esses questionamentos correspondam a uma negação dos conceitos, mas sim a uma reflexão sobre sua relação com a experiência. “A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador” (Hutcheon, 1991, p. 84). Assim, os recursos da modernidade podem ser utilizados ou ignorados em um contexto pensado como pós-moderno, sem que haja um compromisso com o novo ou uma preocupação em romper com o passado. A literatura pós-moderna recorre a vários estilos do passado despreocupadamente, sem apego aos dogmas da coerência ou do equilíbrio, apropriando-se da ambiguidade, da pluralidade e da coexistência de estilos. Para Compagnon (2010) a citação é a mais potente figura pós-moderna, já que a meta da pós-modernidade é a promoção de um diálogo entre elementos heterogêneos.

Por outro lado, com o aprofundamento da ideia de contemporaneidade, com base nas proposições de Agamben (2009), as análises de narrativas associadas à pós-modernidade se enriquecem. O filósofo concebe uma visão sobre a contemporaneidade que vai além da ideia de atualidade. Para ele, o contemporâneo é justamente aquele que não coincide de maneira perfeita com o seu tempo. A partir das ideias de Nietzsche, ele desenvolve a noção de que o contemporâneo, por não se adequar às pretensões de seu tempo, pode ser considerado inatual, mas pelo mesmo motivo também consegue apreender melhor o seu tempo, mantendo nele um olhar fixo focado em sua escuridão, e não em suas luzes.

Segundo o autor, “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 62-63). No entanto, essa ideia de obscuridade não corresponde à simples ausência da

luz ou à passividade diante desta ausência, mas sim a uma habilidade para neutralizar as luzes de seu tempo de modo a descobrir suas trevas, que não podem ser isoladas das luzes. Assim, para Agamben, o contemporâneo fratura “as vértebras de seu tempo” e torna essa fratura o local de um encontro entre diferentes tempos e gerações.

Nesse contexto, a contemporaneidade pode ser associada a uma demarcação temporal fluida e à ideia de deslocamento identitário (Hall, 2006) presente na pós-modernidade, já que o contemporâneo não se adéqua ao próprio tempo e é marcado pelo descontentamento, pelo olhar crítico e pelo vislumbre de possibilidades oriundas da escuridão. Ele pode, inclusive, olhar para o passado e enxergar novas possibilidades, como ocorre quando se detecta a presença da metaficção historiográfica¹ (Hutcheon, 1991) em obras literárias. Embora as ideias de contemporaneidade e pós-modernidade não partam de uma mesma perspectiva teórica, elas podem convergir a partir de reflexões mais amplas aplicáveis aos estudos literários.

Assim, esta pesquisa parte da compreensão dos romances da série *Millennium* como obras, ao mesmo tempo, contemporâneas e pós-modernas. Interessa-nos, entre estes dois conceitos aqui coincidentes, especialmente a ideia de pós-modernidade, em função da ascensão das narrativas focadas em personagens “ex-cêntricos” (Hutcheon, 1991) - no caso deste estudo, o foco está no protagonismo de Lisbeth Salander -, da possibilidade de uma convergência entre literatura culta e literatura de entretenimento e da utilização de temas e recursos recorrentes nesta última categoria literária com o objetivo de promover reflexões e conscientizar o leitor, a exemplo do que ocorre com a temática da violência na série *Millennium*.

Como a contemporaneidade corresponde a uma relação de adesão e distanciamento com o próprio tempo e, portanto, aquilo que adere plenamente aos diferentes aspectos da própria época não pode ser contemporâneo (Agamben 2009), a relação de proximidade, afastamento e reelaboração estabelecida no romance policial pós-moderno entre as diferentes vertentes do gênero, coincide com o encontro entre os variados tempos na contemporaneidade. Assim, os outrora infalíveis detetives dos romances de enigma podem reaparecer em obras da atualidade assumindo-se como personagens mais vulneráveis. Detetives do romance *noir*, podem parecer menos “durões”. E novos protagonistas, como

¹ Linda Hutcheon (1991) define a metaficção historiográfica como uma prática que envolve tanto a autorreferência ficcional quanto uma reflexão sobre a produção do saber histórico. Essa prática se faz presente em obras que misturam de forma consciente e crítica eventos e personagens históricos com a invenção literária, evidenciando a natureza construída de toda narrativa histórica.

Lisbeth Salander, podem surgir fazendo um movimento duplo no sentido de reforçar e refutar as vertentes já conhecidas do gênero policial.

Os paradoxos, conflitos e negociações que ocorrem no interior do sujeito pós-moderno correspondem a um importante ponto para a compreensão das rupturas e retomadas presentes nas narrativas policiais contemporâneas, que recorrem à intertextualidade e à metalinguagem, dialogando constantemente com as narrativas tradicionais do gênero, seja para exaltar ou para contestar ações, situações e personagens já conhecidos.

A contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (O Nome da Rosa, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica (Deleuze e Guattari 1980). Mas a forma dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam (Hutcheon, 1991, p. 87).

A autora recorre à arquitetura pós-moderna para demonstrar como o pós-modernismo conta com alternativas múltiplas e provisórias que se opõem a conceitos unitários e fixos, sem, entretanto, rechaçar a atração exercida por esses conceitos: essa arquitetura não abandona os avanços tecnológicos do antigo modernismo, mas subverte sua uniformidade, anistoricidade e objetivos, além de suas consequências. Assim, a troca do detetive profissional pelo trabalho conjunto de um jornalista e uma *hacker*, a abordagem da violência contra a mulher de forma complexa e amplificada - tanto como um trauma que perpassa toda a trajetória da protagonista Lisbeth Salander quanto como um problema estrutural da sociedade construída com base no patriarcado - e o próprio protagonismo de uma mulher “ex-cêntrica” demonstram a desconstrução do gênero policial tradicional nos romances componentes da série *Millennium*.

Os detetives da contemporaneidade podem ou não ser conhecidos devido a suas habilidades ou dons intelectuais. Alguns deles podem ser convidados a investigar o crime justamente em função de sua capacidade dedutiva ou experiências. Mas esta é uma entre muitas possibilidades. Outros detetives precisam investigar o crime por terem se tornado suspeitos e almejarem a prova de sua inocência. Além disso, a partir do surgimento do romance *noir*, na década de 1930, eles começam a se destacar também por características consideradas negativas, como a rudeza, a ambiguidade moral e até mesmo o uso da violência

como recurso para obter informações relevantes na solução de crimes, que, a propósito, nem sempre é uma meta atingida ao fim da narrativa. Ainda estão presentes, no entanto, fatores como a obstinação pela justiça e a inocência do investigador em relação ao cometimento do crime, o que mantém a popularidade desses protagonistas. Há que se considerar ainda a aproximação desses personagens com a ideia de “pessoas normais”, o que não ocorre com os detetives clássicos do romance de enigma.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a pós-modernidade traz ao gênero policial a possibilidade de ruptura com a construção do detetive tradicional, ela também pode reforçar essa construção, em maior ou menor medida, já que as narrativas não assumem um compromisso com a negação de características marcantes do gênero preexistente. A coexistência de várias identidades possibilita a aglutinação em um mesmo personagem, por exemplo, dos conhecimentos profundos em uma área essencial à investigação do crime com a vulnerabilidade e o envolvimento emocional nesta missão, a exemplo de Lisbeth Salander, protagonista criada por Stieg Larsson. Ela é uma *hacker* de alta performance que atua como investigadora porque foi vítima de violência patriarcal e deseja, além de assegurar sua própria integridade, evitar que outras mulheres sejam violentadas. Nesse contexto, a desconstrução do detetive como personagem clássico das narrativas policiais se dá a partir de uma complexificação que é favorecida, na série *Millennium*, por recursos narrativos como a quebra da barreira entre literatura de entretenimento e literatura culta, a multiplicidade temática e as aproximações e distanciamentos com os perfis de personagens mais conhecidos do gênero policial, como, por exemplo, o detetive de enigma e o detetive *noir*.

A utilização da estrutura das narrativas policiais para desenvolver um enredo complexo, repleto de críticas e reflexões sobre questões cujos efeitos vão do micro ao macrocosmo social - como ocorre com a violência contra a mulher - é um indício do rompimento das barreiras ou limites entre a “alta literatura” ou literatura culta - promotora de reflexões social e culturalmente relevantes - e a literatura de consumo ou de entretenimento - na qual os romances policiais, em geral, estariam, enquadrados por conta de características como seu apelo mercadológico, a abordagem superficial do tema da criminalidade, as reviravoltas narrativas e sua concepção como jogos de raciocínio ou quebra-cabeças em que o leitor é ludibriado pelo autor.

Conforme descreve Jameson (1985), muitas obras pós-modernistas surgem como reações específicas ao cânone da modernidade e a seu predomínio em espaços como museus e universidades, o que vai ao encontro do pensamento de Hutcheon (1991). Além disso, o autor também associa a pós-modernidade ao desgaste da distinção entre cultura erudita e

cultura popular, lembrando que muitos pós-modernistas ficaram fascinados com a chamada paraliteratura, que engloba vários gêneros considerados padronizados, como o próprio mistério policial. É o que ocorre com autores que questionam, a partir dos enredos e das identidades dos personagens, a fronteira entre literatura culta e literatura de entretenimento.

Para Jameson (1985), a pós-modernidade não é apenas um conceito capaz de descrever ou referenciar determinado estilo. Ela também diz respeito a uma periodização que tem a função de estabelecer uma correlação entre a emergência de novas características formais da vida cultural e o surgimento tanto de um novo tipo de vida social quanto de uma nova ordem econômica, conhecida também por denominações como sociedade de consumo, sociedade do espetáculo ou sociedade pós-industrial. Perrone-Moisés (2016) também aproxima as questões econômicas do conceito de pós-modernidade, que, segundo ela, se alimenta da modernidade assumindo uma atitude consumista comum nos tempos atuais. Já Compagnon fala de uma aproximação entre arte e publicidade a partir da década de 1960, o que tornaria a pós-modernidade a ideologia ou a não ideologia da sociedade de consumo. Essa proximidade é uma forma de explicar o borramento das fronteiras entre literatura culta e literatura de consumo.

Paralelamente a esses pressupostos, as reflexões de Easthope (1991) são particularmente elucidativas no que diz respeito à transformação dos estudos literários ao longo das últimas décadas, que levou ao cultivo de um novo olhar sobre a literatura de entretenimento. O autor aponta que, durante muito tempo, o campo da crítica literária operou sob um paradigma tradicional, sustentado por uma distinção rígida entre "alta literatura", digna de estudo acadêmico, e produções culturais consideradas inferiores ou voltadas simplesmente para o consumo. Contudo, com o avanço das teorias culturais e um movimento de revisão das hierarquias no campo literário, essa divisão passou a ser questionada. Conforme Easthope, assim como ocorre nas ciências com as mudanças de paradigma descritas por Thomas Kuhn, os estudos literários também passaram por uma crise teórica que levou à conclusão de que todos os discursos disponíveis em uma sociedade devem ser estudados, e não apenas aqueles legitimados por uma elite cultural.

Essa perspectiva é produtiva quando aplicada à literatura policial, um gênero que historicamente foi relegado às margens do cânone. Ao abrirmos o campo de investigação para os discursos populares e de massa, torna-se evidente que a literatura policial atua como uma representação privilegiada das ansiedades, valores e contradições sociais de cada época. O racionalismo otimista do século XIX, a corrosiva visão de mundo do *noir* norte-americano dos anos 1930 e a ênfase contemporânea em questões complexas - como a violência contra a

mulher e o protagonismo feminino - mostram como o gênero reflete e responde às transformações culturais e sociais. A própria vulnerabilidade crescente do detetive no romance *noir*, já distanciado da onipotência lógica de Sherlock Holmes, revela um deslocamento fundamental no modo como as sociedades modernas representavam sua relação com a ordem e a justiça. Nesse contexto, não se trata apenas de legitimar o estudo da literatura policial como um campo válido dentro da crítica literária, mas de reconhecer que ela oferece *insights* essenciais sobre os discursos sociais em circulação. O exame dos enredos contemporâneos que abordam explicitamente temas como o machismo estrutural, a misoginia e a violência de gênero, como ocorre na obra de Stieg Larsson, evidencia que a literatura policial pós-moderna funciona como um espaço privilegiado de reflexão crítica.

Entretanto, embora a legitimidade da literatura de entretenimento enquanto discurso cultural pertinente seja um pressuposto para o desenvolvimento desta pesquisa, precisamos ir além dessa legitimação para compreender a queda da separação dessa literatura de consumo em relação à alta literatura no contexto pós-moderno e contemporâneo. Em outras palavras, para além do entendimento da literatura de entretenimento como uma produção que tem o seu valor e merece ser lida e analisada, a questão é que muitas obras da literatura considerada culta produzida sobretudo nas últimas décadas contam também com características da literatura de entretenimento (ou seria o contrário?). Não obstante essa convergência de elementos outrora considerados opostos não seja um fenômeno passível de generalização - e não se restrinjam necessariamente às obras publicadas nas últimas décadas -, ela atingiu um patamar que inviabiliza uma classificação binária.

Entender essa quebra de barreiras é importante, pois há algumas décadas, Todorov afirmava que as narrativas policiais têm regras próprias. Para ele, “fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” (Todorov, 2013, p. 95). Essa visão já não é viável atualmente, considerando, a partir do apagamento de barreiras tão impositivas, a possibilidade de junção entre a complexidade narrativa e o apelo ao entretenimento. A série *Millennium*, objeto de estudo desta pesquisa, é um exemplo disso, já que, sem deixar de lado o apelo mercadológico, promove uma ampla discussão não só a respeito dos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade, mas também sobre assuntos como a corrupção, a violência em geral, a sexualidade e os posicionamentos políticos.

No contexto pós-moderno, as barreiras entre “alta cultura” e “cultura de consumo”, se não caem por terra, ao menos tornam-se mais fluidas (Hutcheon, 1991). Hott (2021) acredita na necessidade de repensar essa oposição e propõe uma abordagem em termos históricos e

dialéticos em que as duas vertentes culturais são interdependentes e inseparáveis. O autor compreende a contradição que permanece no campo social por conta do amálgama entre cultura e economia com vistas à dominação das subjetividades, mas lembra que a cultura de massa também é uma forma complexa e conta com sua própria poética para além da padronização estética.

Dessa forma, é possível identificar certa autonomia em parte da produção estética oriunda da indústria cultural em relação ao processo de produção. “A autonomização das formas, isto é, a propensão das formas à criação de certa autonomia relativa à sua função original, é o processo através do qual podemos especular que a repetição automática corrompe a forma gerando autonomia” (Hott, 2021, p. 127). Em outras palavras, dentro da indústria cultural algumas obras de arte podem evidenciar-se a partir de uma autenticidade, dimensão crítica ou densidade estética. Parte da ficção detetivesca exemplifica este fenômeno ao propor desafios mentais que apresentam ao leitor as estruturas de poder da sociedade moderna, com críticas, por exemplo, à ação do Estado e ao capitalismo. Mesmo assim, é inquestionável o apelo comercial associado a obras que priorizam o mistério e recorrem à estrutura narrativa baseada na investigação de crimes, o que também ajuda a explicar a convergência entre literatura culta e literatura de entretenimento, já que esse apelo leva escritores que inicialmente não se identificavam com o gênero a adotar suas características com vistas ao aumento das chances de publicação e venda de suas obras.

Nesse sentido, recursos como a serialização, contribuem tanto para o sucesso comercial das obras quanto para o aprofundamento das reflexões propostas pelos autores. Para Portilho (2009) a serialização, embora ocorra sobretudo em função das estratégias de marketing das editoras, é uma oportunidade para o estudo e o desenvolvimento de personagens de modo mais complexo, explorando sua maturidade, seus relacionamentos, as consequências de suas atitudes, entre outros aspectos. Com frequência, o autor pode preferir contar a história toda em um único livro, mas é persuadido pela editora a criar uma sequência para a trajetória de seus personagens. Isso ocorre em função da busca pela formação de um público fiel, disposto a acompanhar a trajetória do detetive protagonista ao longo de diversas narrativas, com a resolução de um caso após o outro. Desse modo, o número de leitores cresce progressivamente na medida em que os novos livros são publicados enquanto a personalidade dos protagonistas ganha novas camadas e sua trajetória adquire outras nuances.

A serialização, com a manutenção de determinado cenário e a presença de um ou mais personagens em diversas narrativas possibilita que o leitor crie uma familiaridade com os elementos que se repetem, como ocorre com as telenovelas, seriados e até mesmo filmes da

contemporaneidade. Isso viabiliza o desenvolvimento mais aprofundado das características, comportamentos e personalidade do protagonista. Conforme ressalta Eco (2024), essa é uma estratégia narrativa intertextual baseada na transposição de uma mesma personagem para uma diversidade de obras que funciona como uma forma de criar a sensação de veracidade.

É notável, por exemplo, que Sherlock Holmes tornou-se o detetive ficcional mais conhecido da literatura policial, sendo muito favorecido pela serialização. Ele é visivelmente mais humanizado e complexo do que, por exemplo, Auguste Dupin (da obra de Edgar Allan Poe) porque Arthur Conan Doyle explorou sua personalidade e suas habilidades em quatro romances e 56 contos, um quantitativo considerável se compararmos com os únicos três contos em que Dupin aparece solucionando mistérios. Ou seja, Doyle dispôs de muitas páginas e de tempo suficiente para aprofundar a trajetória e o perfil de seu icônico detetive enquanto os leitores se apegavam cada vez mais a ele².

A serialização também foi uma característica relevante dos contos protagonizados por Auguste Dupin, mesmo que explorada em uma escala bem menor em relação ao que ocorre com Sherlock Holmes. Portilho lembra que o subtítulo de *O mistério de Marie Rogêt* (*The mystery of Marie Rogêt*, 1842), o segundo dos três contos, é “uma sequência de *Os assassinatos da Rua Morgue*”, mas os dois contos são muito diferentes, sendo o único ponto em comum entre eles a presença de Dupin. A serialização também favoreceu Hercule Poirot, outro entre os detetives mais renomados da história da ficção policial, que consegue triunfar em praticamente todos os desafios enfrentados. Quanto mais complexos os mistérios a serem desvendados, maiores são as oportunidades que o detetive belga alocado na Inglaterra tem de demonstrar suas habilidades, sua personalidade, suas preferências e seus hábitos, mantendo-se presente na memória dos leitores por mais de um século.

No caso de Lisbeth Salander, protagonista dos romances da série *Millennium*, a serialização também é amplamente explorada. No entanto, além do foco na complexidade do perfil da personagem e em suas notáveis habilidades, a serialização atua no sentido de

² Doyle, ao escrever e publicar o conto *O problema final* (*The Final Problem*), em 1893, desejava dar um fim à trajetória de Sherlock Holmes. No conto, o detetive enfrenta o professor Moriarty, seu arqui-inimigo, nas cataratas de Reichenbach, na Suíça, acaba caindo e é considerado morto (Doyle, 2010f). No entanto, diante da pressão do público e dos editores para que o autor “ressuscitasse” o personagem, em 1901, Holmes foi trazido de volta no romance *O cão de Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*), embora o enredo desta obra se passasse cronologicamente antes dos acontecimentos de *O problema final*, não demandando, portanto, uma explicação para o retorno do personagem (Doyle, 2010e). Entretanto, com a publicação do conto *A casa vazia* (*The Empty House*), em 1903, o leitor foi informado de que Holmes havia fingido a própria morte para combater Moriarty (Doyle, 2011), o que contribuiu tanto para o reconhecimento do detetive como um gênio insuperável quanto como um ser humano vulnerável, cuja vida é colocada em risco. Esse aprofundamento na personalidade do detetive só foi possível por conta da serialização.

enquadrá-la em diferentes papéis - como o de investigadora, o de vítima e o de suposta criminosa -, abordando também suas emoções e limitações e promovendo uma conexão entre o âmbito da vida pessoal da personagem e as questões complexas entranhadas na sociedade, como a misoginia e a violência contra a mulher.

Filgueiras (2012), em seu estudo sobre o romance *Os coxos dançam sozinhos* (2002), de José Prata, enfatiza a síntese, em um só personagem, das três principais figuras típicas das narrativas policiais: o detetive, a vítima e o criminoso. No caso, o inspetor Brandão ocupa os três lugares e, ao narrar os acontecimentos em primeira pessoa, já começa revelando ao leitor que é ele o criminoso responsável pelo assassinato que ele mesmo investiga. “O romance de Prata atualiza o saber trágico ao explicitar, através da pluralidade dos vários papéis sociais de Brandão, como o seu estado de negação é patologicamente sintomático. O inspetor não suporta enfrentar os seus fantasmas e, assim, produz mais mortes” (Filgueiras, 2012, p. 90-91). Ou seja, a partir de uma estética que pode ser pensada como pós-moderna, o escritor conecta o universo singular ao coletivo ao abordar a experiência pessoal do detetive/assassino/vítima atrelando-a aos eventos coletivos das histórias africana e portuguesa.

Com o papel preponderante da serialização e da fragmentação, um processo semelhante ocorre nos romances protagonizados por Lisbeth Salander. Em *Os homens que não amavam as mulheres*, ela é apresentada como alguém que ganha o protagonismo gradativamente ao utilizar suas habilidades como *hacker* para investigar crimes, especialmente os cometidos contra mulheres, ao mesmo tempo em que mantém uma aparência e um estilo de vida diferentes dos padrões sociais e busca defender-se das acusações, preconceitos e violências com que lida cotidianamente (Larsson, 2015a). Mas, ainda que não seja uma assassina, a personagem também é tratada como uma suspeita, especialmente no segundo romance da série, *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b), e chega a ser presa nas narrativas de *A rainha do castelo de ar* (Larsson, 2015c) e *O homem que buscava sua sombra* (Lagercrantz, 2017). Além disso, ela também é uma vítima, tanto das violências praticadas no espaço privado pelo pai e pelo tutor quanto das violências sofridas no âmbito social, associadas, quase sempre, ao machismo e à misoginia. Essa condição de vítima é enfatizada em *A rainha do castelo de ar* (Larsson, 2015c), embora Lisbeth transite entre os diferentes papéis ao longo de cada um dos romances.

Protagonistas como Lisbeth Salander são considerados por Hott (2021) como antidetetives, ou seja, personagens que, ao mesmo tempo, investigam crimes e desvendam suspenses, além de buscarem compreender a si mesmos e ao mundo em que habitam, numa constante busca de sentido. Essa urgência existencial também permite uma aproximação entre

Lisbeth Salander e o perfil do detetive metafísico, pois ao contrário do protagonista clássico do romance de enigma, cuja racionalidade serve para restaurar a ordem social, a atuação de Lisbeth, a partir das margens, volta-se contra o próprio Estado. Os crimes por ela investigados – focados, por exemplo em redes corporativas de abuso e nas engrenagens da violência de gênero - não são retratados como anomalias isoladas, mas sim como o próprio *modus operandi* do mundo patriarcal. Nessa perspectiva, a atuação como hacker não é uma mera habilidade técnica, mas sim um recurso essencial na constante busca de sentido presente na trajetória da protagonista.

Lisbeth compartilha com o detetive metafísico a premissa de que a resolução do mistério não parte de uma crença ingênua na ideia de justiça e não resulta no restabelecimento de uma suposta harmonia. Suas investigações expõem uma fratura incurável entre o sujeito e as instituições. Ao expor os arquivos digitais e os segredos de abusadores e feminicidas, Lisbeth confronta os traumas de sua própria biografia, corporificando um antidetetive cuja eficácia investigativa atende ao propósito ontológico de afirmar sua própria agência e reconstruir sua subjetividade em um universo onde a verdade é instável e o poder é difuso. Assim, em um processo semelhante ao que ocorreu no início do século XX e deu origem ao detetive “durão” *hard-boiled* - não necessariamente em detrimento do detetive autocentrado dos romances de enigma -, a partir da década de 1960, as derivações do gênero *noir* criam as condições para o surgimento do antidetetive, que rejeita a identidade fixa e a racionalidade, tendo como recursos favoráveis a serialização, típica da literatura de consumo, e a crítica social, mais ligada à literatura considerada culta.

Lisbeth Salander é uma personagem feminina que demonstra o processo de complexificação e desconstrução do romance policial, considerando não apenas os rompimentos e reforços de diversas características do gênero, mas também outros aspectos como, por exemplo, o fato de sua trajetória ter sido desenvolvida, até o sexto romance, por dois autores homens³, o que, da perspectiva da crítica feminista inserida na pós-modernidade, pode ser visto de formas diversas. Quando se considera, por exemplo, que a problematização da violência contra a mulher é o principal foco dos romances e que Lisbeth se consolidou como uma heroína cujo propósito de vida é combater essa violência, a autoria masculina parece cooperar com os propósitos do movimento feminista. Por outro lado, fatores como as poucas amizades ou referências femininas na maior parte da trajetória de Lisbeth e a repetida

³ Até a conclusão desta tese, a série *Millennium* contava com oito romances publicados, sendo os dois últimos *Havsörnens skrik* (título cuja possível tradução é *O grito da águia marinha*), publicado em 2022, e *Lokattens klor* (algo como *As garras do linco*), publicado em 2024. Esses dois títulos, ambos escritos por Karin Smirnoff, ainda não foram publicados no Brasil.

descrição física da personagem a partir de pontos de vista masculinos, ainda que ela desafie os padrões de aparência vigentes, podem ser compreendidos sob um viés mais ambíguo. A princípio, a constante presença da ambiguidade, que perpassa os relacionamentos e a visão de mundo da protagonista e vai além de sua aparência física, torna as narrativas da série *Millennium* mais pós-modernas do que efetivamente feministas, sobretudo quando se pensa na apropriação e subversão dos pilares do gênero policial.

Kaplan (1993) investiga de que forma o pós-modernismo afeta a teoria feminista e a prática estética. Ela se pergunta se o pós-modernismo promove alguma alteração na representação feminina e na condição de espectadora e se ele prejudica ou promove os objetivos culturais feministas. Suas conclusões, a partir da análise de alguns videocliques veiculados pela MTV e considerados pós-modernos, ressaltam a importância do movimento de desconstrução que essas obras promovem em relação às imagens femininas presentes dentro dos limites do patriarcado.

Para a pesquisadora, o pós-modernismo deve ser pensado segundo duas vertentes: uma “utópica”, associada à desconstrução de categorias binárias e à abertura de novas possibilidades para o sujeito, e outra “cooptada”, mais ligada ao consumo, à violência e à espetacularização das imagens. Nosso objeto de análise, a série *Millennium*, transita entre essas duas vertentes. Quando descentraliza a figura do herói tradicional, colocando em seu lugar uma personagem “ex-cêntrica” (Hutcheon, 1991) - no caso, Lisbeth Salander é uma mulher que foge dos padrões de feminilidade patriarcal -, os romances em questão promovem uma fissura considerável nas representações de gênero, o que os aproxima do pós-modernismo utópico e também das perspectivas feministas. Por outro lado, essa ruptura não se consolida como um projeto efetivamente feminista, pois questões como a colocação da própria violência como recurso viável para o combate à violência inserem nas tramas uma ambiguidade que, em certos momentos, reiteram as estruturas patriarcais. Ainda assim, essas mesmas características ambíguas podem ser associadas à consciência de que o patriarcado, enquanto estrutura de poder, é inescapável (Saffioti, 2015).

Ao analisar o videoclipe *Material Girl*, de Madonna, Kaplan (1993) argumenta que mesmo uma imagem sexualizada - e relativamente compatível com os lugares reservados à mulher no patriarcado - tem a capacidade de apontar outras possibilidades para a mulher, associadas à autoconfiança e à independência. Lisbeth Salander, por sua vez, atua quase no extremo oposto da cantora pop no que diz respeito à aparência física: ela rejeita, a princípio, os padrões de beleza tradicionais. Seu estilo pessoal pode ser classificado como gótico ou alternativo, com uma postura introvertida, roupas pretas, tatuagens e *piercings*. Mesmo assim,

como Madonna, a personagem criada por Larsson faz questão de afirmar-se sexualmente, reforçando sua autonomia apesar das violências sofridas, inclusive o estupro.

Esses aspectos tensionam a visão patriarcal, mas não produzem uma crítica feminista contundente, já que, em virtude da ambiguidade, não se alinham plenamente a um ideal emancipatório feminista, mesmo tendo um potencial inquestionavelmente subversivo, considerando que, no patriarcado, mulheres são frequentemente associadas à fragilidade e à submissão. Como enfatiza Kaplan, a desconstrução de oposições binárias é uma etapa importante, pois cria um espaço de resistência, mas não necessariamente conduz a uma transformação social. Nesse sentido, a série *Millennium* expõe diretamente as ambiguidades do pós-modernismo, flertando com o feminismo, mas sem construir narrativas essencialmente feministas.

Outro aspecto de destaque nessas narrativas que possibilita sua associação a uma literatura pós-moderna, promotora da queda das barreiras entre literatura de entretenimento e literatura culta, é a fragmentação que, assim como a complexificação dos enredos, também é favorecida pelo recurso da serialização. A identidade de Lisbeth Salander não se apoia no antigo eixo fixo e unificado do detetive de enigma, embora ela conte com as principais características deste último ligadas à racionalidade. Diante de um Estado e a uma sociedade patriarcais que tentam insistentemente fixá-la sob rótulos institucionais imutáveis, a resposta de Lisbeth é a pulverização de sua identidade em múltiplos avatares e performances dissidentes. Sua subjetividade é descentrada: ela é, simultaneamente, Wasp dentro da comunidade *hacker*, uma jovem marginalizada de aparência *punk* no plano físico, uma investigadora milionária anônima e uma mulher vitimada sob tutela estatal. A recusa em performar uma identidade única e legível constitui uma apropriação vital da lógica da fragmentação pós-moderna.

A fratura identitária de Lisbeth também é perceptível em sua profunda desconexão com os modelos tradicionais de socialização e na dificuldade em estabelecer vínculos emocionais estáveis. Sua personalidade espelha o colapso das grandes narrativas integradoras, incluindo a da harmonia afetiva e familiar. A própria habilidade como *hacker*, que define sua atuação no mundo, exemplifica essa condição fragmentária, já que a personagem interage com a realidade por meio de telas, códigos e fluxos de informação descontinuados. É na articulação dessas múltiplas e contraditórias facetas que Lisbeth encontra sua potência de agência. E a serialização é um recurso de destaque para que todas essas facetas sejam exploradas.

Em *Os homens que não amavam as mulheres*, primeiro romance da série, a história de Lisbeth Salander começa a ser contada, sendo associada à questão social das diversas formas de violência contra a mulher, enquanto ela e Mikael Blomkvist investigam o desaparecimento de Harriet Vanger, que vem sendo procurada sem sucesso há décadas tanto pela polícia quanto pela família. Ao final desta primeira narrativa, a mulher é encontrada e todo o mistério que envolve seu desaparecimento é desvendado. No entanto, merecem destaque a demora de quase quatro décadas para o desvendamento do crime e a impunidade do criminoso. Harriet havia fugido por não encontrar outra saída diante dos abusos que sofria por parte do pai e do irmão (Larsson, 2015a). Por outro lado, apesar dessa revelação, o leitor ainda tem muito a descobrir sobre a protagonista Lisbeth Salander. Sua trajetória não tem um desfecho e ainda há muitas informações sobre o seu passado que são pinceladas, criando pontas soltas a serem desenvolvidas nos romances seguintes. Do mesmo modo, a questão da violência contra a mulher é trabalhada de forma ampla, criando a sensação de que, se existe uma solução para o problema, ela está muito longe de ser alcançada.

Por conta da relevância da serialização para o sucesso dos romances policiais e considerando sua cooperação tanto para o desenvolvimento do perfil fragmentado dos protagonistas quanto para a complexificação dos enredos, priorizamos, nesta pesquisa, as personagens que participam de mais de uma narrativa, sejam essas narrativas romances ou contos policiais. Isso ocorre tanto com Lisbeth Salander, que é mais profundamente analisada, quanto com outras personagens femininas cujas trajetórias são abordadas, sobretudo no segundo capítulo.

2.2 LITERATURA E SOCIEDADE: CAMINHOS PERCORRIDOS PELAS NARRATIVAS POLICIAIS

Apesar da predominância do protagonismo masculino ao longo dos quase dois séculos de literatura detetivesca, Sonia Coutinho (1994) aponta o romance gótico feminino produzido no século XVIII como um dos precursores do romance policial, por abordar a violência, o medo, os segredos e os mistérios. As obras identificadas como pertencentes a este estilo eram ambientadas, por exemplo, em castelos assombrados, trazendo entre suas temáticas a questão do medo ligado ao sobrenatural, o que, a princípio, pode ser um critério de afastamento da perspectiva racional presente nas obras policiais. No entanto, alguns romances de Ann

Radcliffe, colocavam suas heroínas em ruínas cheias de passagens secretas e indícios de cometimento de vários crimes, oferecendo também explicações lógicas ao fim das narrativas e desvinculando os crimes do viés sobrenatural (Portilho, 2009). Além disso, Radcliffe recorria à técnica de explicar ao leitor as circunstâncias do crime a partir do diálogo entre dois personagens, sendo um deles um conhecedor de determinado assunto relevante para a compreensão do crime e o outro um curioso que faz diversas perguntas. Essa técnica passou a ser muito utilizada com o advento das narrativas detetivescas, como ocorre, por exemplo, nas obras de Arthur Conan Doyle, nos diálogos entre Sherlock Holmes e John Watson.

Por outro lado, também é interessante a perspectiva dos estudos sobre literatura policial que concebe a tragédia clássica *Édipo rei*, de Sófocles, escrita por volta de 429 a.C., como antecessora desse gênero ficcional. No texto de Sófocles (2018), o protagonista busca desvendar o assassinato de seu precursor, o rei Laio, pois uma praga assola Tebas e o Oráculo de Delfos afirma que o desvendamento do crime é a chave para livrar a cidade do sofrimento. Embora a narrativa seja marcada pelas profecias e o desfecho trágico, Édipo é um homem racional. Ele, que já havia solucionado o enigma da esfinge, passa a atuar como um investigador, interrogando testemunhas e reunindo indícios até que descobre que ele mesmo é o assassino de Laio, seu pai. Nesse caso, as profecias se cumprem e prevalecem sobre a racionalidade de Édipo.

Entretanto, as possibilidades de origem das narrativas policiais no romance gótico feminino ou na tragédia grega, em geral, não são consideradas nos estudos sobre a história do gênero. O marco inaugural geralmente é atribuído à publicação de *Os assassinatos da rua Morgue* (*The murders in the rue Morgue*), de Edgar Allan Poe, em 1841. Este conto e os outros dois que têm Auguste Dupin como protagonista, ao retratar a preocupação relacionada com o crime e o perigo dos ambientes urbanos (Rancière, 2021), já estabeleciam um paralelo entre literatura e sociedade, que mais tarde tornou-se ainda mais evidente nas obras detetivescas. Além disso, as narrativas focadas em um protagonista racional e desenvolvidas a partir de esquemas mentais e da busca por pistas revelam um processo de racionalização relacionado à ascensão do positivismo, já que a obra de Auguste Comte começou a ser publicada na década de 1830.

Quase dois séculos mais tarde, é possível observar diferentes nuances que o gênero detetivesco assumiu ao longo de sua história bem como as construções que se tornaram características desse tipo de narrativa policial. Nas narrativas detetivescas tradicionais, chamadas de romances de enigma, o protagonista investigador desvenda o crime com base em seus conhecimentos em diversas áreas da ciência, uma inteligência incomparável e uma ampla

capacidade analítica. Os personagens mais lembrados, nesse caso, são Sherlock Holmes (das obras de Arthur Conan Doyle) e Hercule Poirot (criado por Agatha Christie), além de Auguste Dupin, o já citado personagem de Edgar Allan Poe. Mas os romances de enigma correspondem apenas à mais tradicional vertente dos enredos policiais, que vêm ganhando diversas outras nuances.

Embora teça análises um tanto datadas a respeito desse tipo de narrativa, Todorov (2013) propõe uma classificação relevante para a compreensão dos enredos detetivescos ao longo de sua história. Ele aborda as três vertentes mais conhecidas do gênero, que, como o próprio autor admite, não abarcam todas as possibilidades de construções narrativas e não configuram necessariamente uma evolução. São elas: o romance de enigma, o romance *noir* e o romance de suspense. Na contemporaneidade, todas essas possibilidades se misturam.

Nas narrativas de enigma, que correspondem ao gênero detetivesco tradicional, o protagonista investigador promove a reconstrução das ações do criminoso para desvendar o mistério. Nesse caso, a narrativa destaca os atributos intelectuais do detetive, normalmente um personagem masculino, que não se envolve emocionalmente com a história do criminoso ou da vítima e não corre riscos ao colocar em prática sua investigação. Temos, portanto, um protagonista considerado infalível, com comportamento frio, racional e centrado. O detetive ficcional surge como um herdeiro do método positivista de investigação. Segundo Ranciére (2021), o realismo literário deixou de lado os grandes heróis para dar atenção ao homem comum e aos fatos cotidianos, sem a necessidade de uma relação de nexos causal para a criação do encadeamento da história. Porém, isso não ocorreu, a princípio, nas narrativas policiais, já que a necessidade de um nexo causal passou a ser vista como um dos pilares da composição do romance de enigma, justamente em função da herança positivista. Ranciére esmiúça a evolução do romance policial para mostrar uma contraposição com as narrativas realistas, em que não há um significado encoberto a ser revelado, mas sim uma pluralidade de significados abertos.

No romance de enigma, uma ação violenta é necessária para dar início à trajetória do detetive racional, mas ela já está concluída quando o enredo começa a se desenvolver. Nem sempre há uma descrição detalhada sobre como a violência foi cometida. No entanto, o detalhamento está presente no processo de reconstituição estabelecido na mente do investigador como ferramenta de desvendamento bem-sucedido do enigma. Já no romance *noir*, encontramos protagonistas “durões” ou mesmo brutais, que são vulneráveis e nem sempre obtêm sucesso em suas investigações. Eles contam com personalidades moralmente ambíguas, podendo recorrer à violência para obter as informações de que necessitam, ao

contrário do que ocorre com os detetives intelectuais e respeitáveis do romance de enigma. Os enredos *noir* se desenvolvem em ambientes sombrios, onde ocorrem atos violentos, que são retratados detalhadamente. Quanto às personagens mulheres, é perceptível uma expansão de suas possibilidades de atuação e elas contam com uma participação mais ativa nos enredos *noir*, podendo se envolver com o crime e despertar o interesse amoroso ou sexual do detetive, ainda que sejam caracterizadas de forma estereotipada, como sedutoras ou interesseiras, assumindo o arquétipo da *femme fatale*.

Assim, as narrativas *noir* publicadas nos Estados Unidos a partir de 1930 promovem uma subversão das narrativas de enigma ao deixarem de lado o otimismo, o conformismo, a moralidade e a infalibilidade do detetive, colocando em evidência os questionamentos e as críticas a respeito do homem e da sociedade. Por terem surgido após a quebra da Bolsa Nova York em 1929 e o fim da chamada *Jazz Age*, refletindo as mudanças oriundas dos processos de urbanização e industrialização estadunidenses, em um período marcado pela corrupção política e social e pelo aumento da criminalidade, essas narrativas giram em torno de enredos sombrios e retratam o lado obscuro da vida urbana.

O termo "*noir*" - do francês, "negro" ou "escuro" - foi popularizado pela crítica de cinema francesa na década seguinte. Os críticos referiam-se sobretudo aos filmes norte-americanos com abordagens pessimistas em relação aos crimes e estéticas focadas na construção de uma atmosfera sombria, além dos protagonistas imperfeitos e adeptos de um código moral dúbio. Com o tempo, a denominação foi estendida para incluir os romances policiais que inspiraram muitos desses filmes, devido à similaridade no tom e no conteúdo. De fato, o advento do romance *noir* foi muito explorado pela indústria cinematográfica, com vários romances do subgênero sendo adaptados para as telas em produções de baixo orçamento e boa lucratividade, o que torna os laços entre o gênero policial e a literatura de consumo ainda mais estreitos. Os filmes *noir* ajudaram na solidificação do subgênero e influenciaram a percepção dos romances.

Embora esta vertente da narrativa policial tenha características diferentes das ligadas aos romances de enigma, estes últimos não entraram em declínio para o surgimento do novo subgênero. Inclusive, muitas narrativas *noir* mantiveram a estrutura de investigação das narrativas de enigma. E naquele mesmo momento, por volta de 1930, Agatha Christie estava apresentando Miss Marple ao público leitor, com diversos enredos desenvolvidos ao modo tradicional, porém com uma detetive amadora que, além de mulher, era solteira e idosa e utilizava conhecimentos associados tipicamente ao universo doméstico e feminino para desvendar os crimes. Nessas narrativas, os crimes eram cometidos em pequenas cidades -

geralmente, no vilarejo de St. Mary Mead -, tendo como cenários prioritariamente os ambientes privados, em um claro contraste com o romance *noir*. Essa coexistência pode ser encontrada até hoje, já que os leitores ainda apreciam as narrativas de enigma com seus detetives inteligentes e detalhistas, mas também são adeptos das narrativas repletas de críticas sociais e com protagonistas complexos e ambíguos, além das narrativas que misturam os dois subgêneros.

O fato é que o romance *noir* dá início a um processo de complexificação do gênero policial a partir da transfiguração do pensamento racionalista, substituindo-o por mistérios intrincados, elementos passionais, crimes relacionados à corrupção e à violência cruel e desfechos que dificilmente incluem os finais felizes. No *noir*, portanto, é evidente um tom pessimista que afasta o subgênero da estrutura da consolação (Eco, 2015), tão presente nas narrativas protagonizadas por Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Segundo Eco, as narrativas que seguem essa estrutura podem abordar questões complexas, mas sempre conduzem a uma resolução restabelecadora da ordem e da justiça, proporcionando uma sensação de conforto e alívio ao leitor. Assim, a estrutura da consolação é uma das explicações para o sucesso a longo prazo da literatura policial clássica ou de enigma, em que é evidente o propósito de apaziguar a ansiedade da classe média masculina, a partir da capacidade de proteção do sujeito comum pelo indivíduo racional. Ou seja, o detetive é sempre bem-sucedido em suas investigações e o criminoso é sempre punido.

Sob essa perspectiva, a ficção policial de enigma concebe o crime como um impasse concreto e apresenta o criminoso como a única causa deste problema. No entanto, o crime é um fenômeno coletivo presente nas sociedades capitalistas, mas, no romance policial tradicional, ao desvendá-lo, o detetive estabelece um processo de individualização do problema. Quando o assassino é aprisionado, as narrativas criam a sensação de controle social e de domínio da anomalia presente no sistema. “Ao encontrar uma única solução válida para todos, a ficção de detetives não permite leituras alternativas, a sociedade requer unidade, coerção, e declara a si mesma como inteiramente inocente” (Hott, 2021, p. 45).

Mas no caso do romance *noir*, embora o detetive seja muitas vezes movido pela noção de justiça, dificilmente ela é alcançada, o que abre espaço para a crítica social e a visão do crime como um problema enraizado na sociedade. Por isso, o protagonista tem seu próprio código comportamental: ele tem consciência da imoralidade que cerca o grupo social do qual ele é um integrante e os ambientes que frequenta, já que circula pelas paisagens urbanas consideradas mais inóspitas e perigosas, ao invés de se restringir aos ambientes associados às classes privilegiadas. Essa experiência aliada aos riscos corridos e aos desafios enfrentados

faz com que o detetive crie uma noção própria de justiça e de atitudes aceitáveis. Assim, ao lutar contra a impunidade, ele acaba empregando a violência contra a violência. Os romances da série *Millennium* retomam essa perspectiva, com Lisbeth Salander - cujo perfil é, ao mesmo tempo, próximo e distante dos detetives *noir* - recorrendo à violência para evitar que ela própria e outras mulheres sejam violentadas.

Se no romance de enigma o enredo é focado na solução ou desvendamento do crime, com o detetive sendo movido pelo desafio intelectual e o propósito de “montar o quebra-cabeças”, no romance *noir*, este foco desloca-se para o próprio crime, que coincide com a narrativa. Assim, no *noir*, geralmente não existe a apresentação de uma retrospectiva sobre um crime que já foi solucionado de forma bem-sucedida. Pelo contrário, com frequência o detetive não tem certeza sobre a possibilidade de desvendamento do mistério. Ou seja, não há garantia alguma de que a investigação será bem-sucedida e nem de que o detetive conseguirá preservar sua integridade física. Os desfechos desses romances não apresentam uma resolução ou verdade definitiva, sendo a interpretação desenvolvida pelo protagonista apenas uma entre as várias possibilidades de conclusão. Além disso, a responsabilidade sobre o crime normalmente não cai sobre apenas um personagem, pois as ideias de crime e de culpa são apresentadas de forma difusa.

O detetive *noir* busca desvendar grandes conspirações e traições, tratando o crime como uma situação generalizada e, frequentemente, sem solução, ao invés de concebê-lo como um fator isolado e almejar a recuperação de um *status quo* supostamente harmonioso. Nesse caso, o interesse do leitor é despertado em relação à descoberta de quem é o responsável pelo crime, além de por que razão e como ele foi cometido. Mas também há o interesse em acompanhar a trajetória e os riscos corridos pelo detetive, saber como ele irá lidar com os percalços encontrados e se chegará são e salvo ao fim da investigação. A presença do positivismo cientificista governando as ações dos detetives clássicos em oposição ao perfil truculento focado em uma “dureza” associada à masculinidade que define a personalidade do detetive *noir* exemplifica a convergência entre a literatura de entretenimento e as mudanças históricas e sociais (Matias, 2013), o que também é visível no contexto pós-moderno, em que as ideias de identidade e cultura são reelaboradas a partir de uma perspectiva múltipla e fragmentária.

Além das narrativas de enigma e *noir*, há ainda uma terceira categoria da classificação de Todorov (2013), que também reflete as inquietações e temores históricos e sociais: a narrativa de suspense, que busca despertar o interesse do leitor tanto a partir do desejo de desvendar o que ocorreu no passado quanto da ânsia pela descoberta do que acontecerá ao

detetive e aos demais personagens ao longo da investigação. Aqui também temos um detetive vulnerável cuja própria história é contada ao longo da narrativa. Para que essas duas vertentes se desenvolvam, o enredo conta com uma complexidade maior, o que também gera novas possibilidades de ação e caracterização para as personagens mulheres.

Com essa complexificação ascendente, mesmo que os protagonistas masculinos continuem prevalecendo, é possível encontrar personagens femininas ocupando lugares de liderança ou de oposição aos rumos da investigação. Ao contrário do que ocorre, em geral, no romance de enigma tradicional, elas podem atuar mais ativamente na solução dos crimes e ter suas questões pessoais e seus pontos de vista retratados e considerados pelos demais personagens. É este o caso de Lisbeth Salander, protagonista da série *Millennium*, que reúne características não só do romance de suspense, mas também das outras duas categorias aqui mencionadas.

Todorov afirma que historicamente, o romance de suspense surgiu em dois diferentes momentos: na transição entre o romance de enigma e o romance *noir* e durante o período em que o romance *noir* se consolidou. Ou seja, sobretudo na primeira metade do século XX. Ele chama os romances do primeiro período de histórias de detetive vulnerável, pois o protagonista perde a imunidade, sofre agressões e se arrisca constantemente. Já os romances publicados no segundo período são chamados pelo autor de histórias do suspeito-detetive, pois retomam o crime pessoal do romance de enigma ao mesmo tempo em que se adequam à nova estrutura, com enredos girando em torno de uma investigação conduzida por um protagonista que precisa provar sua inocência ao se tornar o principal suspeito ou ser acusado de um crime. Esse protagonista muitas vezes não é um detetive profissional, mas precisa assumir esse papel para evitar a punição pelo crime que não cometeu. “Pode-se dizer que, nesse caso, a personagem é ao mesmo tempo o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial, dos verdadeiros assassinos)” (Todorov, 2013, p. 103).

Embora a série *Millennium* não se enquadre apenas na categoria dos romances de suspense, esse processo é nitidamente exemplificado quando Stieg Larsson, ao conceber os personagens Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist, promove uma desconstrução da figura do detetive, não só porque nenhum deles é um detetive no sentido *lato* - os protagonistas são uma *hacker* e um jornalista exercendo a função de investigadores -, mas também porque os dois são acusados injustamente de crimes, sendo suspeitos dentro das investigações policiais e também condenados pela opinião pública. Cabe mencionar ainda que, devido às grandes habilidades de Lisbeth como *hacker* e à experiência de Mikael no jornalismo investigativo, nenhum dos dois se enquadra no perfil de detetive amador, tão comum em narrativas

detetivescas tradicionais. Ao mesmo tempo, é possível encontrar em Salander e Blomkvist características dos detetives de enigma e *noir*, mas os dois também se afastam desses perfis a partir da desconstrução das ideias já consolidadas a respeito dos detetives ficcionais. Esse jogo de aproximações e distanciamentos impossibilita que os personagens se enquadrem completamente em uma classificação específica.

Segundo Massi (2011), na atualidade o romance policial conta com limites mais amplos, mas a figura do detetive instituída por Edgar Allan Poe continua sendo praticamente indispensável, ainda que nem sempre o personagem que desempenha esta função na narrativa seja um detetive profissional. Além disso, como os ideais ou princípios positivistas já não são predominantes nas sociedades contemporâneas, as investigações não são concebidas do mesmo modo, podendo ser diluídas em núcleos periféricos ao invés de seguir uma sequência de ideias direcionada e centrada apenas no protagonista. “Dessa forma, o perfil do sujeito que realiza a investigação foi alterado, modificando também o perfil dos criminosos” (Massi, 2011, p. 159-160).

Para a estudiosa, os romances policiais da contemporaneidade apresentam alterações decorrentes das próprias mudanças da sociedade quando comparados aos romances policiais tradicionais, e esse processo ocorre com a anuência do público leitor, que aprova a incorporação de temas de interesse social às narrativas. Mas vale lembrar que até mesmo as narrativas de enigma já estavam atreladas à história social. Conforme aponta Mandel:

A história do romance policial é uma história social, pois aparece entrelaçada com a própria história da sociedade. Se formularem a pergunta: ‘por que a história social deveria estar refletida na história de um gênero literário específico?’, a resposta será: porque a história da sociedade burguesa é também a história da propriedade e da negação dessa propriedade – ou, em outras palavras, do crime; porque a história da sociedade burguesa é também a crescente e explosiva contradição entre as necessidades ou paixões individuais e padrões mecanicamente impostos de conformismo social; porque a sociedade burguesa, por si mesma, gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele; ou talvez porque a sociedade burguesa seja, em resumo, uma sociedade criminosa? (Mandel, 1988, p. 212).

Segundo Massi (2011), mesmo quando os autores não têm a intenção de retratar o panorama histórico ou social em que seus enredos são desenvolvidos, os romances detetivescos *bestsellers* sempre revelam traços da realidade em que estão inseridos. Isso possibilita a identificação dos leitores com os personagens, além do reconhecimento de costumes, hábitos e valores presentes na sociedade da qual os leitores fazem parte. A autora também aborda o paralelismo intencional entre ficção e realidade presente nos romances

policiais contemporâneos. Para ela, nas narrativas tradicionais do gênero, fica claro para o leitor que todos os elementos do enredo são fictícios, mas nas narrativas contemporâneas é possível destacar mais aspectos reais do que imaginários. Assim, o leitor consegue identificar o contexto histórico presente nas narrativas quando elas abordam, por exemplo, guerras que realmente aconteceram.

Esse processo é evidente na série *Millennium*. Com uma longa trajetória como especialista em questões políticas europeias, Stieg Larsson incorporou de maneira orgânica em suas narrativas uma crítica contundente ao cenário político e social da Suécia e da Europa como um todo. Em *Os homens que não amavam as mulheres*, por exemplo, o autor entrelaça uma investigação criminal com discussões sobre o crescimento de grupos neonazistas, a corrupção empresarial e a fragilidade das instituições democráticas diante dessas ameaças (Larsson, 2015a). A violência contra a mulher, tema central da obra, não é tratada como um elemento isolado da trama, mas como parte de uma estrutura social e política que tolera, encobre ou mesmo perpetua tais abusos.

Ao relacionar diretamente as práticas misóginas individuais com sistemas mais amplos de poder - realmente existentes tanto no mundo corporativo quanto no político -, Larsson rompe com a visão da violência de gênero como um problema privado ou desvinculado do contexto social. Sua narrativa evidencia como o machismo estrutural e a misoginia são alimentados por forças políticas retrógradas, que buscam minar os avanços dos direitos humanos e da igualdade de gênero. Dessa forma, o leitor não apenas acompanha um enredo policial envolvente, mas é também estimulado explicitamente a pensar sobre questões reais e urgentes da sociedade atual. Essa fusão entre trama criminal e crítica política - que, na obra de Larsson não fica apenas nas entrelinhas - é uma das marcas mais potentes da literatura policial contemporânea e reforça o papel do gênero como espaço de reflexão e de denúncia.

Na ficção detetivesca baseada no princípio do enigma, o crime é apresentado como exceção e desassociado da sociedade. Por isso, a vitória do detetive contra o criminoso representa uma expurgação da sociedade concebida como um organismo social e os crimes investigados não são os delitos corriqueiros, mas sim os assassinatos com os quais as autoridades policiais são incapazes de lidar. Daí a necessidade da atuação do detetive, um indivíduo dotado de impressionante capacidade intelectual, além de um excêntrico interesse pelo mistério, para que o crime seja desvendado. Enquanto o romance de enigma trata o crime como uma exceção e coloca uma questão coletiva como um problema pontual, romances contemporâneos como os que compõem a série *Millennium* recorrem à estrutura detetivesca para explorar questões ou desafios sociais, culturais e políticos de forma mais ampla e

enfática. Evidencia-se, portanto, praticamente um processo inverso. Se o romance de enigma proporcionava à burguesia a sensação de controle, as obras contemporâneas do gênero aderentes à estética pós-moderna levam ao leitor uma consciência da multiplicidade e da impossibilidade de síntese que torna esse controle inalcançável.

No entanto, essa inversão é realizada com base na própria estrutura já consolidada do gênero. Não há uma rejeição contundente da figura do detetive onisciente e com habilidades dedutivas admiráveis. Personagens como Lisbeth Salander, inclusive, incorporam características presentes nos detetives de Poe, Doyle e Christie. A protagonista criada por Larsson mostra-se uma investigadora habilidosa e uma *hacker* de alta performance, além de utilizar os disfarces, a memória fotográfica e a aptidão para a matemática em benefício de suas investigações. Ou seja, ela conta com habilidades raras, que a aproximam do detetive de enigma. Por outro lado, ao desvendar os rastros digitais dos personagens investigados, Lisbeth toma para si, enquanto representante de uma minoria marginalizada - ela é órfã, não completou os estudos e, a princípio, é considerada mentalmente incapaz -, a ideia de poder que o detetive tradicional detinha por pertencer à burguesia. Trata-se, então, da representação de uma mulher vítima de violência não só como protagonista, mas também como detentora de um poder outrora monopolizado por personagens masculinos. Ela é uma mulher que odeia os homens que odeiam as mulheres e assume a posição de defensora das vítimas, uma justiceira.

Como heroína, Lisbeth Salander não incorpora apenas características dos protagonistas do romance de enigma. Também são evidentes tanto em seu perfil quanto nas situações vivenciadas por ela muitos elementos do romance *noir*. A propósito, obras como as de Stieg Larsson têm sido classificadas como “*noir* nórdico”, sobretudo em virtude da exploração da violência, substituindo os guetos norte-americanos pelos grandes centros escandinavos. A marcante cena do estupro ao qual Lisbeth é submetida, com uma narração detalhada das ações de seu agressor, e a cena posterior em que a personagem reage a essa violência ao reencontrar o criminoso alguns dias mais tarde, para citar os exemplos mais proeminentes na narrativa de *Os homens que não amavam as mulheres* (Larsson, 2015a), estão extremamente ligadas à estética *noir*. Mas esta última não discute especificamente a violência contra a mulher como um problema social, como faz Larsson ao desconstruir os pressupostos sobre o papel da mulher presentes tanto no romance de enigma quanto no *noir*.

A aproximação entre o romance policial contemporâneo e o romance policial *noir* se dá, além da forma como a violência é abordada, pela concepção do criminoso como metáfora da própria sociedade e a ideia de que o crime a ser investigado ou combatido é um problema generalizado e irreversível. É justamente o que acontece com a violência contra a mulher,

apresentada na série *Millennium* como uma consequência da misoginia e do poder concentrado nas mãos de autoridades masculinas, tanto no âmbito estatal quanto no familiar. Nesse sentido, a prevalência da cultura patriarcal é praticamente irreversível e o vilão feminicida é uma referência ao próprio patriarcado. Entretanto, nas narrativas *hard-boiled*, as causas da corrupção moral não são reveladas tão claramente quanto nos romances da série *Millennium*. Em ambos os casos, o mal é, ao mesmo tempo, pessoal e social. Mas, obras como as de Raymond Chandler, por exemplo, não associam a corrupção política e policial com a reprodução da autoridade do Estado e não apresentam as razões sociais que levam a esta corrupção. O autor apenas oferece ao leitor idealizações generalizantes que viabilizam o seguimento da jornada do detetive Philip Marlowe (Hott, 2021).

Em *O sono eterno* (*The big sleep*, 1939), primeiro romance protagonizado por Marlowe, são abordados temas como a infidelidade e a obsessão sexual. O enredo retrata, sim, uma sociedade decadente no período pós-guerra, mas aborda a questão da desordem e do mal-estar a partir de uma perspectiva individualista ou pessoal. Assim, as transgressões privadas são inseridas dentro de uma perspectiva mais ampla e aliam-se a questões como a corrupção política e as relações de poder, mas o foco fundamental dos enredos são os delitos privados, com um mistério tradicional de assassinato que, ao invés de ambientar-se nos locais frequentados pela aristocracia britânica do século XIX, ocorrem nas metrópoles norte-americanas no contexto entreguerras.

Todavia, é inegável que a busca feita pelo detetive de Chandler o impulsiona também para fora do contexto individual, fazendo-o passar de uma realidade a outra, sendo estas duas realidades aparentemente independentes, mas na verdade interligadas. Ou seja, Chandler promove uma conexão entre o macro e o microcosmo da sociedade - ainda que o microcosmo se sobressaia como foco narrativo - através das ações do protagonista que desencadeiam uma série de acontecimentos violentos. Por isso, nas narrativas protagonizadas por Philip Marlowe, é possível identificar um desequilíbrio estrutural, uma desordem que já existe quando o detetive inicia seu trabalho e que permanece quando ele o conclui, sem que se aponte nem uma origem definitiva nem uma perspectiva de mudança.

Essa crítica social e política que já estava presente nas narrativas *noir* é ainda mais enfática e aprofundada no contexto contemporâneo. Ou seja, há uma continuidade, um avanço no que diz respeito à presença da crítica social nas narrativas policiais. Sendo assim, as mudanças ou reestruturações presentes na pós-modernidade não correspondem a uma negação ou desligamento das características presentes nos romances policiais tradicionais e *noir*. Hott (2021) destaca o apagamento da identidade do sujeito na multidão metropolitana, a reificação

das condições de trabalho e a impossibilidade de apreensão da realidade como condições que deram origem às narrativas policiais e que permanecem na atualidade.

Mas mesmo que o legado dos “detetives clássicos” ainda se faça presente nos romances e contos policiais contemporâneos, os protagonistas dessas obras vêm passando por diversas mudanças e ora rompem com as estruturas narrativas já consolidadas, ora a reforçam. É possível encontrar, por exemplo, detetives que, apesar da obstinação pela justiça, não contam com o intelecto e as habilidades dedutivas de seus precursores e que nem sempre obtêm sucesso em suas investigações. É o caso de Mikael Blomkvist. Também não são raros os investigadores especialistas em determinado assunto que, através de seus conhecimentos e experiências ímpares, conseguem desvendar os crimes mais complexos, como ocorre com as habilidades de Lisbeth Salander no universo das redes digitais.

O romance policial contemporâneo, portanto, funde as características do enigma, do *noir* e do suspense. A proposta narrativa agora vai além do ímpeto de desvendar um enigma, focando-se na representação verossímil da rotina dos habitantes dos grandes centros para denunciar as condições desumanas da vida urbana e a estrutura social que impulsiona a criminalidade (Padrão, 2002). Em outros termos, conforme aponta Massi (2011), as narrativas policiais contemporâneas mantêm o núcleo do romance policial tradicional - com a tríade criminoso, detetive e vítima -, mas o expandem ao abordar outras temáticas, que não se resumem à busca pela revelação da identidade do criminoso ou da motivação do crime. O esquema de racionalidade interna ainda é valorizado, mas os escritores contemporâneos atribuíram ao gênero policial novas características sem negar ou descaracterizar as tradicionais. Ou seja, a complexificação narrativa possibilita a coexistência de várias estruturas e subcategorias.

Ainda assim, esses escritores dissolvem o núcleo do romance policial tradicional e descentralizam o enredo, que anteriormente focava-se apenas na performance do detetive. Dessa forma, é possível inserir nos diversos núcleos narrativos assuntos relevantes na contemporaneidade, como a questão da violência contra a mulher, discutida nos romances da série *Millennium*. Esse processo é descrito por Filgueiras (2012) como uma utilização do gênero como isca, pois desde a década de 1980, os autores de romances policiais vêm reunindo e exercitando sensibilidades e referências culturais variadas com base nos encontros viabilizados pela globalização. “A aceleração na recepção das transformações tecnológicas tem operado inegáveis modificações de percepção e criado uma espécie de arquivo cujas gavetas podem ser abertas e reorganizadas em diferentes níveis interpretativos” (Filgueiras, 2012, p. 61).

A pesquisadora destaca a revolução técnica que provocou grandes mudanças no cotidiano das cidades quando a literatura policial surgiu, no século XIX, mas também analisa as mudanças ideológicas pelas quais o gênero passou ao longo de sua história, estabelecendo um paralelo entre os efeitos poéticos da tragédia e da ficção policial na contemporaneidade e compreendendo as narrativas policiais como um suporte da ficção contemporânea. Isso porque, segundo ela, há uma imposição do saber trágico em virtude da multiplicidade de falas e verdades que embriagam a sociedade atualmente. Dessa forma, o romance policial contemporâneo, ao retratar e enfatizar o crime coletivo ao invés do crime individual, promove uma modificação do próprio gênero literário.

Mesmo que o gênero policial tenha surgido com base em valores estéticos considerados menores, sendo por muito tempo ignorado pela crítica, cujo capital cultural é muito diferente daquele cultivado pelo operário, na atualidade, tanto críticos quanto autores já nutrem um novo olhar a respeito dessa categoria literária. Sendo assim, essas narrativas ganham novas camadas de significado e interpretação e sua recepção é ainda mais ampliada, alcançando capitais culturais diversos, por conta da variabilidade de suas referências e sensibilidades. Esse processo de complexificação se desenvolve em consonância com o diálogo constante entre literatura e sociedade em um contexto de acúmulo de informações, que não são garantidoras do saber. Assim, conforme propõe Filgueiras, com uma desorientação do sentido, a busca pela interpretação torna-se compulsiva e ao homem pós-moderno resta recorrer à vontade como guia para suas ações, já que o princípio da racionalidade foi substituído por saberes múltiplos.

A exploração das emoções e da individualidade do detetive protagonista também é um fator de complexificação. Segundo Massi (2011), os detetives dos romances de enigma, além de lógicos e racionais, também eram frios e solitários, não expressavam emoções e não faziam amigos. Sua única função era apresentar uma boa performance nas investigações. Em contrapartida, na contemporaneidade os detetives vivem fortes emoções, nutrem relacionamentos e compartilham o passo a passo de suas investigações, podendo até mesmo atuar dentro de equipes ou compor duplas investigativas.

Esses personagens, em geral, não contam com habilidades especiais e com frequência ocupam a função de detetives sem, de fato, exercerem essa profissão, podendo, inclusive, recorrer a suas habilidades em outros ramos profissionais ao reunirem esforços para desvendar mistérios complexos. Ou seja, esses personagens são mais “comuns”, pois sentem compaixão pelas vítimas, são mais sensíveis e emotivos e menos lógicos ou racionais, não são infalíveis, precisam de ajuda, podem cometer erros e correm riscos. Mas a conexão entre esse

universo individual e a coletividade da vida social torna-se um sintoma dos romances policiais contemporâneos, no contexto das multiplicidades narrativas, já que diversos autores, a exemplo de Larsson, utilizam as emoções e experiências individuais do protagonista para promover reflexões aprofundadas sobre questões que impactam a sociedade de forma ampla. Em sua tese a respeito dos romances policiais contemporâneos produzidos fora dos centros hegemônicos, Portilho (2009) propõe a leitura desses romances como uma contraescritura das narrativas policiais tradicionais, pois seus enredos mostram crimes que são o objeto de investigação dos detetives classificados por ela como “ex-cêntricos”, tomando emprestado o conceito proposto por Hutcheon (1991). Para a pesquisadora, o que esses detetives realmente investigam são as sociedades contemporâneas, suas relações de poder e o papel desempenhado pelas comunidades marginalizadas no contexto da pós-modernidade.

Todorov (2013) chega a apontar a existência de obras policiais que não se enquadram em nenhuma das categorias pensadas por ele, ou seja, narrativas que podem ser situadas em lugares intermediários entre os diferentes enquadramentos, que se situam à margem do gênero. Essas possibilidades múltiplas e de difícil categorização são também abordadas por Massi (2011, p. 106), para quem “os gêneros discursivos nem sempre dão conta de englobar todos os discursos, uma vez que foram estabelecidos a partir de padrões anteriores, que não correspondem aos discursos contemporâneos”. Ou seja, sempre será possível encontrar narrativas que não se enquadram nos gêneros já conhecidos.

A coexistência de diferentes subgêneros e o surgimento de novas características possibilitam a compreensão das narrativas policiais em um novo contexto, em que as fronteiras discursivas, estéticas e temáticas tornam-se cada vez mais porosas e desafiam as categorizações. E as formas de conceber o sujeito, ou seja, os perfis dos personagens, dentro das narrativas acompanham essas transformações estruturais, pois à medida que os romances e contos policiais começam a apresentar abordagens híbridas, instabilidades classificatórias e perspectivas múltiplas, os detetives deixam de encarnar uma subjetividade estável, invulnerável e detentora de soluções inquestionáveis para os conflitos construídos nas narrativas. Eles passam então a assumir identidades ambíguas, fragmentadas e descentralizadas.

Da perspectiva dos Estudos Culturais, a identidade é um fenômeno simbólico que se sustenta a partir das relações sociais cotidianas e das discursividades que se fazem presentes nessas relações. Nesse sentido, destacam-se as reflexões de Stuart Hall (2006), que detecta o surgimento de novas identidades fragmentadas em detrimento das identidades antigas e unificadas. Para o autor, o sujeito pós-moderno passa por uma crise identitária, já que sua

antiga visão estável do mundo social tem sido abalada por conta da desintegração da paisagem cultural relacionada a classes, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, causando o que o pesquisador chama de “perda do sentido de si”, ou seja, a mudança da visão que o sujeito tem a respeito de si, que desencadeia seu deslocamento no mundo social e em si mesmo.

Hall (2006) classifica três perfis de sujeitos que se desenvolveram ao longo da história do pensamento ocidental, sendo o primeiro deles o sujeito iluminista, um indivíduo centrado, racional, com consciência e capacidade de ação. A identidade desse sujeito conta com um núcleo interior, que emerge quando a pessoa nasce e se desenvolve com ela. Observa-se, portanto, uma concepção individualista das identidades, que pode ser associada aos detetives do romance de enigma. A segunda categoria proposta por Hall é do sujeito sociológico, cuja identidade tem um núcleo interior que se forma não individualmente, mas em relação às outras pessoas, numa concepção interativa, sem autonomia ou autossuficiência. Essa perspectiva é colocada em voga também pela corrente do Interacionismo Simbólico, que atribui à identidade a responsabilidade pela costura do sujeito à estrutura. Na literatura policial, o sujeito sociológico aparece quando as questões em voga na sociedade, como o problema da violência urbana, começam a ser retratadas. Isso acontece de forma explícita no romance *noir*, em que os assassinatos são cometidos com maior frequência em ambientes metropolitanos, espaços públicos que representam os guetos e cenários sombrios, em detrimento dos espaços privados predominantes, por exemplo, nas obras de Agatha Christie, consideradas romances de enigma.

No entanto, a partir da ascensão do sujeito sociológico é que se inicia o processo de fragmentação que culmina na atribuição de várias identidades a um mesmo sujeito, tornando as identificações - que antes eram fixas - provisórias e problemáticas, já que as diferentes identidades podem se contradizer e até entrar em conflito. Surge, então, o sujeito pós-moderno, cuja identidade é móvel e se define não mais biologicamente, mas historicamente, coincidindo com a pluralidade de perspectivas e a multiplicidade de temas que são perceptíveis nas obras da série *Millennium*. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2006, p.13).

Nesse sentido, o conceito de identidades deslocadas (Hall, 2006) é aplicável à análise do perfil e da trajetória dos protagonistas como Lisbeth Salander. Essas identidades saem do centro em direção às margens na medida em que, a partir do advento do romance *noir*, os detetives deixam de pertencer necessariamente a uma classe intelectualizada e de contar com habilidades dedutivas acima da média e conhecimentos em diversas áreas das ciências. Na

atualidade, esses protagonistas podem aglutinar em si diversas identidades e se deslocar entre elas ao longo das narrativas, que englobam a investigação e a trajetória pessoal, emocional e profissional dos personagens.

Lisbeth Salander encarna de modo exemplar a noção de identidades deslocadas e fragmentadas, representando o paralelismo entre a concepção de personagens na literatura contemporânea e a ascensão do sujeito pós-moderno. Ao longo das narrativas, a personagem transita entre múltiplos papéis e esferas sociais, impossibilitando qualquer tentativa de classificá-la de forma linear ou estável. Ela é, simultaneamente, uma jovem mulher marcada por uma história pessoal de extrema violência e uma *hacker* com habilidades excepcionais. É também uma figura marginalizada que rejeita as estruturas institucionais, especialmente as forças policiais e o sistema judiciário, que deveriam protegê-la, mas na prática, falharam repetidamente. Enfim, em vez de uma identidade coerente e contínua, sua construção identitária é permeada por deslocamentos, rupturas e contradições.

Essa complexidade se reflete também na desconstrução do modelo tradicional do detetive, que Lisbeth opera em sua trajetória. Se o detetive clássico era legitimado por seu *status* social e por seu reconhecimento institucional (atuando com o apoio ou o respeito das autoridades), Lisbeth atua à margem da legalidade. Sua principal ferramenta de investigação é a atividade como *hacker*, associada à criminalidade e à invasão de privacidade. Ao contrário dos detetives consagrados, ela é vista com desconfiança e uma aberta hostilidade pelas instituições oficiais. Sua atuação de forma velada e sem validação pública reforça a condição de *outsider*. No entanto, é justamente dessa posição marginalizada que ela retira sua força investigativa e sua capacidade de denunciar estruturas de poder corruptas, evidenciando mais uma vez a lógica da fragmentação e do reposicionamento identitário. Além disso, a trajetória de Lisbeth é profundamente atravessada pela condição de mulher e de sobrevivente das múltiplas formas de violência. Em vez de assumir o papel idealizado da mocinha defensora da lei, ela constrói sua própria lógica de justiça, pautada na descrença em relação às instituições oficiais.

Ao agir para proteger outras mulheres que sofreram violência, Lisbeth rompe com os padrões narrativos tradicionais da literatura policial e exemplifica um novo tipo de protagonismo: um sujeito que não apenas se desloca entre fronteiras morais e sociais, mas que também reivindica novas formas de agência política e pessoal. Sua imagem encarna, assim, a noção de uma identidade em permanente reconstrução: fluida, contraditória e profundamente situada no contexto das lutas sociais contemporâneas.

2.3 OS PERFIS DOS DETETIVES MASCULINOS E SUA RELAÇÃO COM AS MULHERES

A relação com o passado é central tanto para a discussão das narrativas policiais sob a perspectiva pós-moderna quanto para os debates acerca da contemporaneidade, embora cada abordagem a trate de forma específica. A pós-modernidade visita e desconstrói o passado, num movimento que questiona as grandes narrativas e revela suas limitações sem rejeitá-las necessariamente, já que também as reforça ao abordar o passado de maneira irônica ou fragmentária. Já na contemporaneidade, o encontro com o passado também assume uma dimensão de continuidade e ruptura simultâneas, pois o presente se constitui em diálogo constante com aquilo que o precedeu, sem necessariamente desconstruí-lo, mas reinterpretando-o de acordo com novas urgências e paradigmas.

Por considerar essa relação como passo essencial para a compreensão das narrativas policiais da atualidade é que a presente pesquisa também se debruça sobre a história dessa categoria literária. Interessa-nos principalmente o papel desempenhado pelas mulheres, considerando o posicionamento e o comportamento de alguns dos protagonistas masculinos mais conhecidos. Essa análise prévia proporciona um entendimento mais abrangente sobre o protagonismo feminino e a abordagem da violência contra a mulher nos romances da série criada por Larsson.

Ao analisar os diferentes perfis de protagonistas que surgiram ao longo da história do gênero policial, é perceptível que tanto os detetives de enigma quanto os protagonistas dos romances *noir* nutrem uma visão, em geral, paternalista a respeito das mulheres. Ambos veem o feminino como sinônimo de fragilidade e dependência, o que afasta a possibilidade de uma relação igualitária. Ainda que os detetives *hard-boiled* considerem as mulheres como ameaçadoras e manipuladoras, eles continuam acreditando que são superiores em relação a elas e mantêm um tratamento condescendente sempre que se sentem desafiados. Em ambas as vertentes, o detetive tem uma postura de supremacia, julgando-se mais habilidoso, inteligente e competente, sendo, portanto, o responsável por proteger - ou controlar - as mulheres, descritas como frágeis ou moralmente ambíguas. Essa atitude se relaciona com o perfil solitário: ao manter as mulheres à distância, seja por desconfiança ou medo, o detetive reforça sua imagem de indivíduo autossuficiente, imune às fragilidades das emoções e, por isso mesmo, incapaz de estabelecer vínculos igualitários.

É claro que é possível encontrar eventuais exceções ao estilo de vida solitário dos detetives ficcionais mais conhecidos. Jules Maigret, por exemplo, é casado e seu

relacionamento se mantém firme ao longo de toda a sua trajetória. O comissário criado por Georges Simenon protagonizou dezenas de romances e contos e, embora tenha sido apresentado ao público em 1931, não é propriamente nem um detetive de enigma nem um detetive *noir*. Sua esposa Louise, um elemento de estabilidade na rotina do personagem, é retratada como uma mulher dedicada ao lar, que prepara pratos deliciosos e compreende as exigências profissionais que orientam o cotidiano do marido. Mesmo que a vida pessoal do personagem e o modo como ele vê as mulheres não sejam um grande destaque nas narrativas, é possível inferir que Maigret não compartilha do comportamento misógino de personagens como Sam Spade e Philip Marlowe.

Embora a concepção da personalidade de madame Maigret seja profundamente arraigada em um estereótipo de gênero que associa a mulher ao espaço doméstico, a relação do casal é de parceria e de conforto emocional. Mas Madame Maigret é uma personagem secundária, uma dona de casa que se dedica ao bem-estar do marido e mantém um comportamento submisso, ganhando menos destaque do que, por exemplo, a *femme fatale* do romance *noir*. De todo modo, Maigret representa um tipo de masculinidade mais respeitosa do que os detetives norte-americanos que ficaram conhecidos na mesma época, sobretudo porque a esposa⁴ contribui para o aprofundamento do lado emocional e humano do personagem.

Mas isso não ocorre com a maioria dos detetives ficcionais mais conhecidos, que preferem assumir-se como superiores às mulheres nos mais diversos aspectos. Essa postura já era visível há quase dois séculos, quando Poe publicou seus contos policiais. Por exemplo, em *A carta roubada* (*The purloined letter*, 1844), a mulher vítima de chantagem cujo nome não é mencionado conta com a simpatia do protagonista Auguste Dupin, que assume o papel de seu defensor. Ele afirma que, ao recuperar a carta, agiu como partidário desta dama, apossando-se do documento sem que o chantagista, ministro D., percebesse (Poe, 2021a).

Dupin, mesmo recebendo um pagamento ao concluir sua missão, age, portanto, como um protetor da reputação feminina ao recuperar a carta que poderia comprometer uma mulher de alta posição social. O detetive desempenha o papel de salvador e guardião da honra e da privacidade ao adotar uma posição paternalista, perpetuando a ideia de que as mulheres

⁴ Em 2011, a escritora Renata Pallottini publicou o romance *Chez Mme. Maigret*, cujo enredo gira em torno de uma investigação conduzida pela agora viúva do comissário, que decide desvendar um crime em que o inspetor já estava trabalhando e em cujas circunstâncias ela se vê involuntariamente envolvida. Ao revisitar o universo criado por Simenon, a autora não o altera. O perfil de Madame Maigret como esposa dedicada é mantido. No entanto, com a morte do marido, ela se depara com outras possibilidades, considerando seu conhecimento a respeito de tantos casos desvendados por ele e uma realidade sociocultural em que os papéis de gênero já não são tão rígidos.

necessitam da intervenção masculina para manter sua integridade e escapar de situações comprometedoras. Assim, os atributos como a astúcia e a sagacidade utilizados para recuperar a carta, contribuem para o posicionamento do detetive como um herói que, com seu raciocínio lógico, restaura a ordem e protege os indefesos. Essa dinâmica, em que mulheres são apresentadas em posições de fragilidade e dependência, tornou-se uma tendência histórica nas narrativas detetivescas. Ao longo da evolução do gênero, poucas foram as mulheres que conquistaram o protagonismo. Elas continuaram sendo frequentemente retratadas como vítimas ou como possíveis antagonistas, no caso das *femmes fatales*, com poucas exceções que quebraram essa tradição e introduziram detetives femininas como protagonistas em um cenário dominado por homens.

Sherlock Holmes - ainda que mais recentemente tenha ganhado novas versões cujos posicionamentos já não são tão paternalistas ou misóginos, como ocorre nos romances da série *Enola Holmes*, escritos por Nancy Springer - era adepto de um posicionamento muito desconfiado em relação às mulheres. Em *O signo dos quatro* (*The Sign of the Four*, 1890), ele diz que prefere lidar com questões lógicas do que envolver-se com uma mulher, afirmando que não pretende parabenizar Watson por seu casamento (Doyle, 2010g). Já em *Escândalo na boêmia* (*A Scandal in Bohemia*, 1891), Watson afirma que Holmes costumava questionar a inteligência das mulheres, mas depois de conhecer Irene Adler parou de fazê-lo (Doyle, 2010d).

De fato, em toda a trajetória do detetive, Irene Adler pode ser apontada como a personagem feminina que mais o impactou. Ele se refere a ela como “a mulher”, utilizando essas palavras como um título honorífico. Por conta de sua grande inteligência e independência, Adler conta com a admiração de Holmes, mas também com uma desconfiança permanente depois de se tornar a única mulher a derrotá-lo e a questionar sua atuação, em *Escândalo na Boêmia* (Doyle, 2010d). A personagem é uma cantora de ópera que possui uma fotografia comprometedora com o rei da Boêmia. Este último procura Holmes temendo que ela utilize a fotografia para atrapalhar seu casamento iminente com a filha do rei da Escandinávia. No entanto, Adler está comprometida com outro homem e consegue evitar que Holmes cumpra a missão de recuperar a fotografia. A partir de então, ela é mencionada em alguns outros contos como “a mulher” e, em *As cinco sementes de laranja* (*The Five Orange Pips*, 1891), Holmes admite que foi vencido quatro vezes, sendo três vezes por homens e uma única vez por uma mulher (Doyle, 2010b). A mulher em questão provavelmente é Irene Adler.

Apesar da postura ligeiramente desconfiada em relação às mulheres, Holmes não desmerece o feito de Irene Adler, demonstrando certa admiração ao se referir à personagem, o que revela uma exceção e não um posicionamento respeitoso e igualitário em relação a todas as mulheres. Por outro lado, mesmo que se possa encontrar traços da *femme fatale* em Adler - como a inteligência, a autonomia e a beleza -, a forma como ela é vista pelo protagonista não coincide com o olhar cultivado pelos detetives do romance *noir* em relação às mulheres fatais, sobretudo por conta da admissão da derrota por Holmes, mas também pelo respeito mútuo em detrimento do desejo de sedução ou dominação nutrido pelos detetives *hard-boiled*.

Considerando a autoria feminina dos romances e contos protagonizados por Hercule Poirot, embora seu posicionamento também seja projetado por estereótipos, a atitude deste detetive com as mulheres é bastante cortês. Ele tem interações significativas com personagens como Miss Lemon e Ariadne Oliver, reconhecendo a inteligência feminina. Mesmo assim, por vezes, ele assume uma atitude protetora em relação às mulheres. Conforme aponta Adelle Moraes (2021), Agatha Christie é uma mulher que escreve em um contexto predominantemente masculino. Por isso, a autora é capaz de conceber personagens femininas complexas, inteligentes, capacitadas e com características bem exploradas ao longo das narrativas - a exemplo de Miss Marple -, mas para conquistar um público leitor que ainda cultivava uma visão misógina, ela equilibra essas personagens com o protagonismo masculino e os padrões predominantes e esperados em sua época, o que confere a suas obras uma perspectiva diferenciada. Assim, as tramas de Poirot com frequência contam com mulheres complexas e interessantes, sejam elas vítimas, testemunhas ou vilãs.

Ariadne Oliver, por exemplo, aparece em romances como *A morte de Mrs. McGinty* (Christie, 2021) e *O cavalo amarelo* (Christie, 2020a), e é uma escritora de romances policiais e amiga de Poirot. Ela tem um temperamento criativo, espontâneo e impulsivo, diferente do comportamento racional e lógico de Poirot, o que proporciona um contraponto significativo para os enredos. Mas há também uma dubiedade imposta quando Ariadne, ao utilizar sua “intuição feminina” para ajudar o detetive, quase sempre o induz a erros, o que transforma sua atuação em um alívio cômico nas tramas. No entanto, é inegável que suas observações e a própria amizade com Poirot movimentam os enredos em que ela aparece. Seu perfil caótico e dramático é muito diferente do método lógico e meticuloso de Poirot e essa contraposição, além da comicidade, também viabiliza a exploração de um viés afetivo do detetive belga. A personagem feminina o admira, mas também o provoca, e ele a escuta com atenção, mesmo que sua paciência seja limitada.

Outra personagem relevante na rotina de Poirot é Miss Lemon, a secretária competente, capaz de acompanhar a obsessão do protagonista pela ordem, cultivando uma grande capacidade de organização. Ela planeja criar um processo de arquivamento perfeito e mantém com o detetive uma relação estritamente profissional, sem a demonstração de emoções. Mas mesmo exercendo uma função subalterna, a personagem conta com o respeito e a admiração do investigador. Cabe mencionar ainda a condessa Vera Rossakoff, a única possível paixão de Hercule Poirot. Ela é descrita como uma mulher bela e enigmática, além de sedutora e charmosa. A personagem se envolve em atividades criminosas como o roubo de joias, tendo uma habilidade notável para escapar de situações difíceis. Rossakoff oscila entre a criminalidade e a legalidade, podendo ser vista tanto como uma adversária quanto como uma aliada do detetive, a depender do contexto. Mas embora se sinta fascinado pela personalidade da condessa, o detetive mantém o profissionalismo e não se envolve emocionalmente com ela. Rossakoff participa de apenas três narrativas - *A pista dupla* (*The Double Clue*, 1923), *Os Quatro Grandes* (*The Big Four*, 1927) e *A Captura de Cérbero* (*The Capture of Cerberus*, 1966) -, mas merece atenção por despertar o lado emocional do detetive e por ser forte e complexa, fugindo do estereótipo mais comum associado às mulheres na literatura policial.

Se na obra de Agatha Christie há várias mulheres cujos perfis são elaborados e complexos, contando com a apreciação do detetive, o mesmo não ocorre nos romances *noir*. Mesmo que a *femme fatale* seja um avanço na representação feminina quando comparada, por exemplo, às mulheres vítimas presentes nos contos policiais de Edgar Allan Poe, suas opiniões e habilidades são vistas pelos protagonistas de forma depreciativa. Na obra de Dashiell Hammett, por exemplo, os diálogos são construídos de modo a revelar a autoconfiança de Sam Spade ao lidar com as *femmes fatales*. A linguagem direta e as frases curtas e incisivas estão ligadas à personalidade dura e cínica do detetive. Nesse sentido, mesmo que Spade não seja um adepto dos esquemas mentais, seus diálogos com Brigid O'Shaughnessy funcionam como uma batalha de inteligências, em que um interlocutor tenta obter informações e ganhar vantagens sobre o outro.

Mas ao introduzir o sexo e a violência no enredo de *O falcão maltês* (*The Maltese Falcon*, 1930), Hammett cria uma antítese do perfil contido e distante dos detetives das narrativas de enigma. Spade não apenas se envolve sexualmente com várias mulheres adotando um comportamento questionável ao ter como amante a esposa de seu sócio. Ele também se envolve com uma mulher ligada à investigação, que a princípio apresenta-se como cliente e acaba revelando-se uma suspeita a ser investigada. Mas esse relacionamento não impede que o protagonista entregue a amante à polícia, já que apesar do envolvimento sexual

com a personagem, ele também a considera perigosa e manipuladora. Essa atitude é coerente com o perfil do detetive durão e com a visão de Spade a respeito das mulheres. Quando Brigid tenta dissuadi-lo da decisão, ele recorre a uma lista de oito argumentos para denunciá-la por seus delitos e afirma que não vai “banciar o otário”, lembrando que ela é uma assassina e não convém que um detetive encontre um assassino e o deixe à solta. Como contraponto, a única possível razão que ele encontra para mudar seus planos é o fato de que os dois talvez se amem, o que, em seguida, ele trata como um argumento irrelevante, revelando que a postura ao mesmo tempo desamparada e sedutora de O'Shaughnessy não o fará mudar de ideia (Hammett, 2021, p. 262-263).

A importância de Brigid O'Shaughnessy, enquanto exemplo de *femme fatale*, para o desencadeamento dos acontecimentos de *O falcão maltês*, merece destaque, especialmente no que diz respeito à mútua tentativa de manipulação entre ela e o protagonista. O enredo do romance tem início quando ela procura o escritório de Spade e seu sócio Miles Archer, apresentando-se como senhorita Wonderly e agindo como uma “donzela em apuros” que precisa encontrar a irmã desaparecida antes que os pais retornem de viagem. Desde a primeira interação, Spade desconfia da história contada por ela, mas aceita ajudá-la por conta do dinheiro oferecido. Ao seguir o homem que supostamente teria fugido com a irmã de Brigid, o sócio de Spade é assassinado, o que desperta ainda mais a desconfiança do detetive.

Ao longo de toda a narrativa, Spade mantém-se cético em relação às intenções de Brigid, desconfiando de suas súplicas e pedidos de proteção e encontrando inconsistências nos relatos dela. Mas isso não o impede de se sentir atraído pela bela mulher a ponto de envolver-se sexualmente, usando a proximidade entre os dois para obter informações e avançar em sua investigação, enquanto ela tenta influenciá-lo para alcançar seus próprios interesses, tendo os atributos físicos e a sedução como principais trunfos. Ambos recorrem a manipulações e criam um relacionamento pautado pela ambiguidade. Embora seja possível encontrar indícios de misoginia desde o advento da literatura policial, que pode ser considerada um gênero primordialmente masculino, em *O falcão maltês*, como referência do romance *noir*, essa característica torna-se ainda mais evidente. Spade considera as mulheres perigosas, tem atitudes desdenhosas e acredita que desistir de denunciar a amante para a polícia seria uma demonstração de fraqueza. Sendo assim, sua denúncia no desfecho do enredo tem mais a ver com o seu ideal de masculinidade do que com o desejo de justiça, já que ele não lamenta a morte do sócio, cuja culpada é Brigid (Hammett, 2021).

O detetive não finge se comover com as demonstrações de afeto de Brigid. Pelo contrário, por vezes ele repete que não acredita nas palavras da amante, fazendo críticas

diretas e mantendo a postura de superioridade. No entanto, ele alterna momentos de ternura e cuidado paternalista com outros de desconfiança e necessidade de controle. Por outro lado, o perfil e as ações de Brigid funcionam como um suporte narrativo para que o leitor saiba mais sobre a personalidade do protagonista. A dinâmica do relacionamento entre os dois personagens reflete claramente a forma como a mulher é posicionada no *noir*: um objeto de desejo e uma representação do perigo a ser contornada ou controlada pelo protagonista.

Apesar do maior destaque dado ao relacionamento de Spade com O'Shaughnessy, em suas interações com outras mulheres, o detetive também demonstra uma visão hierárquica de gênero ao usar um tratamento supostamente carinhoso - com chamamentos como “meu bem” e “meu anjo” -, que na verdade revela um tom condescendente. É o que acontece com sua assistente Effie, que revela muita dedicação e competência no desempenho de suas tarefas e é próxima de Spade, mas frequentemente recebe um tratamento paternalista. Destaca-se também a atitude fria do protagonista em relação a Iva Archer, esposa do sócio de Spade e amante do detetive. Spade mantém uma distância emocional e despreza os sentimentos da personagem, tratando-a como uma complicação em sua vida.

Seguindo a mesma linha de detetive “durão”, Philip Marlowe, criado por Raymond Chandler, também nutre uma relação de desconfiança e paternalismo com as mulheres. Assim como ocorre com Spade, Marlowe considera perigosa a possibilidade de se envolver emocionalmente ou confiar minimamente nas personagens femininas. Desse modo, as *femmes fatales* usam a beleza e a sexualidade para buscar informações e tentam seduzi-lo, mas ele se mantém cético e geralmente imune às tentativas de manipulação. É o que ocorre, por exemplo, com as irmãs Sternwood, em *O sono eterno* (Chandler, 2009). É notável, no entanto, um contraponto entre Sam Spade e Philip Marlowe no contexto da interação com as personagens femininas: o primeiro não evita envolver-se sexualmente com mulheres ligadas a suas investigações, mas mantém a busca pela verdade e seu objetivo investigativo sempre acima desses relacionamentos. Já Marlowe, cultivando o mesmo tipo de desconfiança em relação às mulheres, mantém-se distante delas e geralmente resiste às suas tentativas de sedução. Em ambos os casos as mulheres são consideradas perigosas.

Nas interações com essas mulheres, Marlowe não utiliza tanto o tom paternalista quanto Spade. No entanto, ao se deparar com a personagem Carmen Sternwood nua em sua cama, ele solicita que ela aja como uma “garotinha bem-educada” e vista suas roupas (Chandler, 2009). Também é relevante o momento em que ele a encontra entorpecida na cena de um crime e resolve dar-lhe alguns tapas no rosto para que ela recupere a consciência e saia do local. Mais tarde, ao refletir sobre a situação, Marlowe acredita que ela não se incomodou

em ser esbofeteada, e que, portanto, seus namorados provavelmente já fizeram o mesmo, por motivos que ele, o detetive, é capaz de compreender. Por outro lado, ao evitar que Carmen seja denunciada à polícia, ele toma uma atitude paternalista oposta à de Spade, que entrega Brigid, apesar de seu envolvimento sexual com ela. Marlowe sugere que Carmen receba ajuda médica, pois a vê como uma pessoa doente e não como uma criminosa.

Já as consequências dos crimes cometidos por Charlotte Manning, uma *femme fatale* que ganha destaque em *Eu, o júri* (*I, the jury*) - romance *noir* escrito por Mickey Spillane e publicado originalmente em 1947 -, são mais definitivas do que a prisão enfrentada por Brigid O'Shaughnessy. Nesse caso, o detetive Mike Hammer fala abertamente sobre o desejo de conquistar Charlotte enquanto a considera uma pessoa de interesse na investigação, mas não uma suspeita. O relacionamento entre os dois culmina na promessa de um compromisso, justamente o tipo de envolvimento que Spade e Marlowe tentam, cada um a seu modo, evitar. No entanto, quando percebe que ela é a assassina de seu melhor amigo Jack Williams, Hammer não hesita em cumprir seu plano de vingança (Spillane, 1990).

Em geral, Hammer, como os demais detetives *noir*, mantém uma desconfiança em relação às mulheres. Ele evita as relações sexuais com as personagens enquadradas no perfil de *femme fatale*, embora descreva diversas tentativas de sedução por parte delas. Mas, ao se envolver com Charlotte Manning, ele cogita a possibilidade de um casamento e afirma que sua esposa deve permanecer em casa, sem um trabalho para além dos afazeres do lar, mesmo que Manning já seja uma médica bem-sucedida (Spillane, 1990). Ou seja, embora supere, temporariamente, a barreira da desconfiança, o detetive o faz em benefício de uma visão patriarcal sobre o papel da mulher. Em síntese, no romance *noir*, ou a mulher é independente, interesseira e perigosa, ou é frágil e digna de proteção.

Outra personagem feminina de destaque no enredo de *Eu, o júri* é Velda, a assistente de Hammer, com quem ele mantém um relacionamento de confiança e troca insinuações sobre um possível envolvimento romântico. Ele acredita que a assistente é apaixonada por ele e que ela sofre sempre que ele se envolve com outras mulheres. Velda, assim como a maior parte das personagens femininas da trama, é descrita por Hammer com base em seus atributos físicos, sendo apontada como uma distração para ele durante o trabalho, embora ela também seja uma profissional competente, que tem uma licença de investigadora e sabe manejar uma arma. A possível parceria dos dois em campo é muito pouco explorada, já que Hammer, na maior parte do tempo, conduz sua investigação sozinho ou na companhia do policial Chambers.

No entanto, a relação do detetive com Charlotte Manning ganha maior destaque e a função narrativa da *femme fatale* como assassina reforça a prevalência de uma visão negativa sobre a mulher, retratada como um sinal de perigo para o detetive do romance *noir*. Manning conhece os planos de Hammer com relação ao assassino de seu amigo e, mesmo depois de ter seus crimes descobertos, recorre à sedução para tentar dissuadi-lo de seu propósito. Mas após matá-la ele observa que, na verdade, ela buscava distraí-lo para alcançar uma arma guardada em um móvel posicionado atrás dele. Portanto, de forma contundente, Spillane destaca que ceder aos encantos de uma *femme fatale* pode custar a vida do protagonista.

Apesar das habilidades de Mike Hammer, Charlotte Manning só é considerada efetivamente como suspeita na parte final da trama. A princípio ele desconfia de outros personagens que também estão ligados a esquemas criminosos, mas não são os responsáveis pela morte de Jack Williams. Como ocorre, em geral, nas narrativas *noir*, o crime investigado não corresponde a um fato isolado. Ele sempre está interligado a um esquema maior de corrupção, chantagem ou negócios escusos. Mesmo assim, o foco permanece no desejo de vingança cultivado pelo detetive, que se autodeclara o juiz responsável pela sentença de morte do assassino e expressa a sensação de triunfo depois de atirar em Charlotte.

A partir dos exemplos ligeiramente parecidos de Sam Spade, Philip Marlowe e Mike Hammer, é perceptível que no romance *noir*, embora não haja uma relação respeitosa e muito menos igualitária dos detetives com as personagens femininas, há uma complexificação dos enredos e as mulheres, mesmo que ainda sejam vistas como a materialização da fragilidade e da delicadeza, ganham novas nuances, a exemplo do que ocorre com as desafiadoras *femmes fatales*, símbolos de perigo para os detetives.

Essa perspectiva ainda está presente em muitas obras contemporâneas, já que os subgêneros das narrativas policiais tendem a se misturar, ora enfatizando características misóginas, ora contrapondo essa visão, a partir, por exemplo, de uma concepção satírica, como ocorre com o detetive estagiário, Jaime Bunda, criado pelo escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela. O nome desse personagem evoca e desconstrói a imagem do agente secreto James Bond, que foi criado por Ian Fleming em 1953, sendo protagonista de mais de 20 filmes produzidos a partir de 1962. Enquanto Bond dismantela organizações criminosas, Jaime é desajeitado em suas investigações e fisicamente desengonçado devido ao seu volumoso glúteo. Temos, assim, a metáfora de uma figura ingênua e inexperiente, simbolizando a própria nação angolana, ainda em processo de compreender e firmar sua identidade.

Em *Jaime Bunda, agente secreto: estória de alguns mistérios* (2001), o personagem, além de não saber como conduzir a investigação adequadamente, é usado por sua amante, Florinda, para descobrir se o marido dela, que é um contrabandista, está sendo investigado pela polícia. Jaime a princípio acredita que Florinda pretende deixar o marido para se relacionar somente com ele. No entanto, o comportamento da amante deixa claros seu apreço pelo conforto proporcionado pelos negócios do marido e a inexistência de uma intenção de se separar. Diante dessa situação, o detetive estagiário busca se posicionar de acordo com o perfil dos detetives do romance *noir*, ou seja, depois de ler as conhecidas narrativas policiais norte-americanas, ele passa a ver Florinda como uma *femme fatale*, desaprovando seu comportamento, e afirma que somente os homens podem manter dois relacionamentos ao mesmo tempo. No entanto, a forma como suas opiniões são expostas é irônica, já que o personagem é incapaz de desprezar a amante e agir como fariam Sam Spade e Philip Marlowe. A condução da narrativa revela uma crítica implícita à misoginia presente na sociedade patriarcal. Embora veja Florinda de maneira estereotipada e inferiorizada, Jaime não consegue lidar com o fato de que ela não pretende se separar do marido. Ele faz planos de confrontá-la, mas não os concretiza e não percebe que a amante o está usando para proteger seus próprios interesses. É Florinda quem define os rumos do relacionamento com Jaime, revelando, na prática, uma fragilidade masculina.

Essa fragilidade também pode ser verificada nos detetives ficcionais brasileiros Remo Bellini, criado por Tony Bellotto, e Delegado Espinosa, criado por Luiz Alfredo Garcia-Roza, embora as narrativas protagonizadas por eles não tenham o mesmo teor satírico que as dedicadas a Jaime Bunda. Bellini, que possui formação na área do Direito, abandona a profissão também exercida pelo pai, para trabalhar como detetive particular em uma agência comandada pela personagem Dora Lobo, de quem se mostra constantemente dependente. Ao narrar suas rotinas profissionais, ele revela ao leitor uma série de inseguranças como, por exemplo, quando se esforça para parecer sério e profissional ao interrogar um informante, quando afirma sentir confirmada sua vocação de detetive a partir do interesse de Dora por suas teorias e quando Dora viaja e ele se sente “inseguro como um bebê abandonado” (Bellotto, 2017, p. 211). O primeiro nome de Remo Bellini e o sobrenome de sua empregadora fazem alusão à lenda da fundação de Roma, em que os irmãos Rômulo e Remo sobrevivem após serem amamentados por uma loba. Assim, Dora Lobo, além de chefe, também atua como uma orientadora e mentora para o protagonista, que não gosta de apelidos e prefere ser chamado pelo sobrenome, mas não reclama quando ela o chama de “filhote” e de “frango”. Enfim, Bellini nutre profundo respeito e admiração por Dora, que chega a matar

uma pessoa para salvá-lo, sendo também a responsável pelo desvendamento do principal mistério presente em *Bellini e a esfinge* (Bellotto, 1995).

A insegurança do personagem não se restringe ao âmbito profissional. Mesmo se envolvendo intensamente com várias mulheres, como os detetives *noir*, ele se distancia da postura autoconfiante de Spade e Marlowe ao demonstrar uma grande preocupação com seu desempenho sexual, ao invés de manter uma postura desconfiada em relação às parceiras. Essa insegurança ligada aos relacionamentos também se faz presente no perfil do Delegado Espinosa. Em *Uma janela em Copacabana* (2001), ele é enganado por Celeste, uma *femme fatale* que adota uma imagem de fragilidade e seduz o protagonista para que ele sinta vontade de protegê-la. Mas além dos personagens que remetem ao detetive *noir* ao mesmo tempo que o desconstroem, a contemporaneidade literária também possibilitou a concepção de duplas de detetives compostas por um homem e uma mulher que atuam de forma a explorar novos caminhos investigativos, a criação de detetives femininas com personalidades complexas, a exploração dos dilemas e percalços enfrentados por essas personagens e a ascensão de detetives masculinos com posicionamentos progressistas em relação às mulheres, reconhecendo suas competências e sua independência.

Isso acontece, por exemplo, com o detetive Lincoln Rhyme, protagonista da série de romances criados por Jeffery Deaver. No primeiro deles, *O colecionador de ossos* (*The bone collector*, 1997), o leitor é apresentado ao ex-chefe de perícia forense da polícia de Nova York, aposentado em virtude de um acidente de trabalho que o deixou tetraplégico. Ele é um grande criminalista e consegue traçar o perfil detalhado de um assassino após analisar a cena do crime. Mas em virtude de sua condição física - ele consegue mover apenas um dedo e a cabeça - Rhyme já não pode se deslocar até os locais onde os crimes ocorrem e se vê desmotivado, decidindo recorrer a uma eutanásia. É nesse contexto que se estabelece a parceria entre ele e a personagem Amelia Sachs, policial patrulheira que passa a integrar a equipe liderada por Rhyme e atua como seus braços e pernas nas análises das cenas de crimes, que são realizadas de forma detalhista e minuciosa. A princípio, a personagem segue as instruções do parceiro, mas ao longo dos diversos romances, ela passa a conduzir as análises de acordo com o próprio conhecimento e experiência.

Os dois personagens criam um vínculo emocional que motiva ainda mais a captura do assassino. Esse relacionamento não aproxima Lincoln Rhyme dos detetives *noir*, que também se relacionam com as mulheres, mas as associam ao perigo e à desconfiança. Amelia Sachs é uma parceira confiável, escolhida para representar Lincoln Rhyme nas cenas de crimes. Apesar do destaque dado a sua beleza física, ela não assume a atitude de uma *femme fatale* e,

mesmo não desejando inicialmente colaborar com a investigação, acaba empenhando-se ao máximo para que o criminoso seja capturado.

Rhyme tem o intelecto e as habilidades dedutivas dos detetives de enigma, mas atua em um mundo complexo e obscuro, típico do romance *noir*. Por outro lado, a tetraplegia o distancia da violência física e da masculinidade agressiva dos detetives *hard-boiled*, mas a frieza com que ele analisa as cenas de crime e a familiaridade com os indícios de extrema violência o aproximam da estética *noir*. Isso é perceptível quando ele dá instruções que Sachs não consegue seguir, como a de serrar as mãos de um cadáver em uma cena de crime. Para Rhyme, essa é uma prática aceitável e necessária à coleta de provas, já que ele deseja analisar as algemas em que as mãos estão presas e obviamente o cadáver é incapaz de sentir dor. Para Sachs, o pedido é uma possibilidade nauseante e inconcebível. Mas a dualidade entre a frieza de Lincoln e a sensibilidade de Amelia não é abordada a partir de uma associação simples da feminilidade à dificuldade de lidar com cenas de crime em que atos extremamente violentos foram praticados. Pelo contrário, a personagem analisa os locais de forma assertiva e chega a prestar atenção a detalhes esquecidos, eventualmente, por Lincoln, mesmo sendo uma policial, inicialmente, inexperiente na área investigativa. Por isso, apesar da recusa da própria Amelia, Lincoln faz questão de que ela componha sua equipe, demonstrando respeito por suas habilidades e interesse por sua intuição e perspicácia.

Por outro lado, o detetive depende das impressões e habilidades práticas de Sachs e, ao instruí-la sobre o que deve ser feito com relação, por exemplo, ao recolhimento de pistas e evidências, utiliza um tom professoral e exigente, atuando como um líder dando instruções e muitas vezes ignorando as limitações ou discordâncias de sua parceira. Cabe a ela a exposição de seus argumentos e o enfrentamento às intransigências de Rhyme, até que ele se torna mais flexível e os dois criam um jeito próprio de trabalhar juntos. A valorização do trabalho de Sachs por Rhyme demonstra que ele não age com a desconfiança de um detetive *noir* em relação às mulheres, mas sua postura de superioridade e liderança relativiza esta conclusão. Com o passar do tempo, as reações de Sachs tanto na execução de suas missões profissionais quanto no relacionamento pessoal com Rhyme culminam na mudança de comportamento do detetive, que vai de uma atitude controladora a uma colaboração mais equilibrada.

Outro detetive contemporâneo que estabelece relações relativamente igualitárias com personagens femininas é Robert Langdon, o professor de iconografia religiosa da Universidade de Harvard que protagoniza a série de Dan Brown composta pelos romances *Anjos e demônios* (*Angels and Demons*, 2000), *O código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2003), *O símbolo perdido* (*The Lost Symbol*, 2009), *Inferno* (*Inferno*, 2013), *Origem* (*Origin*,

2017) e *O segredo final* (*The secret of secrets*, 2025). Langdon conta com a ajuda de diferentes mulheres ao longo das investigações e mostra-se interessado em suas contribuições, sem uma abordagem misógina. Ele valoriza as habilidades e conhecimentos das colegas e reconhece sua importância para a resolução dos mistérios. Langdon também demonstra empatia diante das fragilidades das parceiras, como os sentimentos expostos por Sophie Neveu em relação ao avô assassinado, em *O código da Vinci*. Ainda assim, todos os enredos são construídos de modo a manter o protagonismo masculino, tão comum nas narrativas policiais. Sophie, por exemplo, é uma competente criptógrafa e atua junto à polícia da França, mas se encontra em um momento de fragilidade e precisa, portanto, da ajuda do professor simbolista.

Essa dinâmica das investigações conduzidas por um homem e uma mulher é recorrente em romances policiais da contemporaneidade e também está presente nos romances da série *Millennium*, em que os protagonistas Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist criam uma relação profissional respeitosa e empática, baseada na mútua admiração. No entanto, ao contrário do que acontece com Sophie, que participa de apenas uma das investigações de Robert Langdon, a trajetória de Lisbeth é amplamente explorada em todos os romances da série iniciada por Stieg Larsson. Langdon e suas diferentes parceiras, assim como Blomkvist e Salander têm em comum o fato de serem protagonistas que atuam como investigadores, mas não são detetives profissionais. Nesse aspecto, Lisbeth Salander, uma *hacker* de alta performance, se aproxima de Robert Langdon, que é capaz de decifrar códigos e interpretar símbolos. Mas enquanto ela é vista como uma jovem desajustada que não completou os estudos, Langdon é um renomado professor universitário.

A série *Millennium*, que a princípio apresenta Blomkvist desempenhando um papel central, vai gradativamente revelando que a verdadeira protagonista é Salander, o que é visível no próprio posicionamento de seu parceiro. Observa-se, assim, um movimento em que a protagonista feminina ganha mais destaque à medida em que a parte masculina da dupla investigativa assume um papel, ainda que muito relevante, secundário. Isso não ocorre nem em Jeffery Deaver nem em Dan Brown. Amelia Sachs e as diferentes auxiliares de Langdon mostram-se muito competentes e são admiradas por seus parceiros, mas não chegam a ocupar o papel de protagonistas.

Em *Os homens que não amavam as mulheres*, Blomkvist conhece Salander quando descobre que o empresário que o contratou para investigar o desaparecimento da sobrinha obteve antes um relatório detalhado a seu respeito, produzido pela *hacker*, que estava a serviço da empresa de segurança *Milton Security*. Ao observar as informações privadas

contidas no relatório, ele percebe que Lisbeth as obteve por meio das redes digitais e decide trabalhar com ela. A princípio a jovem introvertida não demonstra interesse pelo trabalho em equipe em busca da personagem desaparecida, mas muda de ideia à medida que sua desconfiança em relação ao jornalista diminui. A narrativa então passa a alternar momentos de destaque tanto para as habilidades de Blomkvist quanto para as de Salander, com ambos exercendo ações fundamentais na resolução dos mistérios. Mas a partir do segundo romance da série, *A menina que brincava com fogo* (*Flickan som lekte med elden*, 2005), o enfoque na trajetória de Salander torna-se maior.

Paralelamente à investigação, Lisbeth Salander precisa lidar com sua própria história de repetidos abusos, incluindo um estupro, e diversas outras personagens femininas também enfrentam variadas formas de violência, o que demonstra a intencionalidade do autor de abordar a indiferença com que a violência contra a mulher é socialmente tratada, sendo constantemente minimizada e ignorada. Nesse contexto, a obstinação de Blomkvist e seu compromisso ético com a verdade são requisitos importantes na condução da investigação. Todavia, ao descobrir que Martin Vanger é um estuprador e *serial killer*, ele tem dúvidas, mas decide não divulgar a informação, já que o criminoso, ao tentar fugir, envolve-se em um acidente de automóvel e morre. Como Martin já não representa riscos para as mulheres, o jornalista pondera suas opções e, buscando poupar Harriet Vanger de reviver os traumas relacionados à violência sexual, ele escolhe proteger a reputação da família que o contratou, como fariam os detetives dos romances *noir*. Ainda assim, o dilema ético de Blomkvist demonstra que ele não relativiza a questão da violência contra mulheres, o que contribui para o estabelecimento de uma parceria de respeito e confiança com Lisbeth Salander. A protagonista, inclusive, propõe uma solução que ameniza o sentimento de culpa nutrido por Mikael: a família Vanger deve indenizar as famílias das mulheres vitimadas e fazer doações anuais para uma instituição que presta assistência a mulheres em situações de vulnerabilidade.

O posicionamento de Mikael em defesa das mulheres vitimadas favorece a aproximação entre ele e Lisbeth. Os dois se envolvem sexualmente enquanto o jornalista mantém também um relacionamento com Erika Berger. Mikael se divorciou após a esposa descobrir sua relação de muito tempo com Berger, que também é casada, mas mantém um relacionamento aberto. A partir de então, ele decide não esconder de suas ocasionais parceiras sexuais o envolvimento com a colega de trabalho. No caso de Lisbeth essa tentativa nem seria possível, pois ao investigar o jornalista antes de conhecê-lo, a *hacker* descobre tudo não somente sobre Erika Berger, mas sobre toda a trajetória profissional e pessoal dele. Assim como ocorre com Robert Langdon, Mikael Blomkvist não apresenta comportamentos

explicitamente misóginos, respeitando e valorizando as habilidades e contribuições das mulheres no campo profissional. Entretanto, no âmbito pessoal, seu perfil sexualmente ativo e cercado por várias mulheres com quem eventualmente se envolve, ainda está ligado a um estereótipo masculino apreciado na cultura patriarcal, mesmo que suas atitudes não tenham o objetivo de enganar ou desvalorizar as personagens femininas.

Harding (2019), ao discutir a instabilidade das categorias analíticas utilizadas nas teorias feministas, conclui que os homens considerados feministas também se beneficiam do sexismo e não renunciam aos privilégios costumeiros. Mas, segundo a autora, ainda assim eles podem cooperar com as demandas da causa feminista. Para ela, é importante substituir a visão totalizante cujo foco é uma pretensa comunhão de experiências por sistemas múltiplos baseados nos objetivos comuns. Essa visão corrobora o pensamento de bell hooks⁵:

Feministas visionárias sempre compreenderam a necessidade de converter os homens. Sabemos que todas as mulheres do mundo poderiam se tornar feministas, mas, se os homens permanecerem sexistas, nossa vida ainda será desvalorizada. A guerra dos gêneros ainda seria uma norma. As ativistas feministas que se recusam a aceitar homens como companheiros de luta - que nutrem medos irracionais de que se homens se beneficiarem de qualquer maneira de políticas feministas, as mulheres perdem - erraram ao fazer o público olhar para o feminismo com suspeita e desdém. E houve um momento em que mulheres que odiavam homens preferiam ver o feminismo não progredir a confrontar as questões que elas tinham com os homens. É urgente que homens levantem a bandeira do feminismo e desafiem o patriarcado. A segurança e a continuidade da vida no planeta exigem a conversão feminista dos homens (hooks, 2023, p. 164).

Assim, a hesitação da Lisbeth ao permitir que Mikael Blomkvist se aproxime, tanto emocionalmente quanto para ajudá-la em suas investigações, retrata, em um nível pessoal, o medo apontado por hooks. Mikael não é um devotado defensor das causas feministas em sua totalidade, mas é capaz de notar diversas falhas do sistema patriarcal, sobretudo quando se trata da violência contra a mulher. E esse é um requisito essencial para seu alinhamento com os objetivos de Lisbeth e para sua diferenciação em relação aos detetives *noir*.

Em cada um de seus relacionamentos, é possível destacar pontos em que o jornalista expressa sua admiração em relação a habilidades ou comportamentos de suas companheiras, sem que haja uma tentativa de se sobressair ou de estabelecer uma competitividade. Ele reconhece, por exemplo, a habilidade de Erika Berger de dirigir a revista fundada pelos dois,

⁵ A autora adotou o pseudônimo *bell hooks* grafado em letras minúsculas, com vistas à ênfase em suas ideias em detrimento de sua identidade pessoal. Em respeito a essa escolha autoral, o presente trabalho mantém essa grafia no corpo do texto. Nas referências bibliográficas, entretanto, seguimos a padronização estabelecida pela ABNT para a indicação de autoria.

confia em Lisbeth Salander para descobrir tudo sobre qualquer pessoa com a aplicação de seu talento como *hacker* e admira o empenho de Monica Figuerola em sua rotina de atividades físicas, assumindo-se incapaz de acompanhá-la. Enfim, o personagem mantém uma visão positiva sobre as mulheres que o cercam, embora seja inegável que ele também desfruta dos benefícios proporcionados aos homens pelo patriarcado, como por exemplo o fato de não se encarregar da criação da filha, cuja responsabilidade recai sobre sua ex-mulher.

Sua atitude, porém, não é discriminatória em relação às mulheres e isso fica claro quando, mesmo não entendendo certos aspectos do comportamento de Lisbeth, ele exalta as habilidades da parceira e a apoia em suas decisões. A relação entre os dois personagens é de cooperação. Eles só se distanciam quando Lisbeth se sente mal ao ver Mikael e Erika juntos e decide afastar-se. Lisbeth, que, como os detetives *noir*, vive sozinha, tem motivos concretos para evitar o envolvimento emocional com homens, dado o histórico de violência sofrido por ela e pela mãe. Mas apesar do distanciamento imposto por ela, Mikael mantém sua colaboração com a *hacker* à distância e, no segundo romance da série, quando Lisbeth se torna suspeita de homicídio, ele conduz uma investigação paralela à da polícia, com vistas a provar a inocência da protagonista (Larsson, 2015b).

A parceria nas investigações e a amizade entre os personagens se mantém ao longo da série, mesmo havendo uma interrupção de seu envolvimento sexual. Blomkvist vive relacionamentos ocasionais com várias mulheres, o que, de certa forma o aproxima do detetive *noir*, embora ele não veja as mulheres com desconfiança ou como sinônimo de perigo. No romance *noir*, a abordagem da vida sexual do detetive é uma nuance nova, que ajuda a humanizar o protagonista e contribui para sua caracterização, diferentemente do que ocorre nos romances de enigma. Nos romances da série *Millennium*, a sexualidade é abordada de maneira mais complexa, sem que haja, por parte de Blomkvist, um julgamento depreciativo em relação às mulheres com quem ele se relaciona. Lisbeth Salander, por sua vez, também é sexualmente ativa e se relaciona ocasionalmente tanto com mulheres quanto com homens, mas embora sua aparência física, considerada exótica, seja frequentemente notada e comentada pelos personagens masculinos, ela não é uma *femme fatale*, sendo movida, em suas investigações, principalmente pelo desejo de fazer justiça às mulheres vítimas de violência e mantê-las seguras em relação a seus agressores. Assim, na série *Millennium*, a vulnerabilidade física dos protagonistas é somada à exploração de cenas de violência, numa clara aproximação com a estética *noir*.

No desfecho da narrativa de *Os homens que não amavam as mulheres*, Blomkvist é atraído pelo criminoso e por pouco não se torna também uma vítima de assassinato, sendo

salvo por Salander (Larsson, 2015a). Já em *A menina que brincava com fogo*, Salander enfrenta um risco extremo, passando por diversas violências que incluem ser enterrada viva. Nesse caso, é o Blomkvist quem chega a tempo de ajudá-la (Larsson, 2015b). Ao contrário do detetive *noir*, Mikael Blomkvist é retratado como um homem progressista no que diz respeito à igualdade de gênero, sobretudo quando se posiciona de forma contrária à maioria dos outros personagens masculinos da série. Ele defende os direitos das mulheres e rebate os argumentos de quem as julga com base em sua aparência ou em sua sexualidade. O personagem também é sensível às questões de violência e discriminação. Suas investigações frequentemente envolvem situações de abuso contra mulheres e ele demonstra seu apoio e solidariedade. Isso ocorre também em relação a Lisbeth Salander. Além de não mencionar a atuação dela como *hacker* ao ser interrogado pela polícia, Blomkvist mantém segredo ao descobrir detalhes sobre o passado da personagem, respeitando sua privacidade. Em *A rainha do castelo de ar* (*Luftslottet som sprängdes*, 2005), ele decide apoiá-la em sua decisão sobre como defender-se da acusação de tentativa de assassinato e não insiste para que ela utilize a gravação em vídeo do estupro que sofreu como prova dos abusos de seu tutor (Larsson, 2015c).

Por outro lado, como forma de tornar as qualidades e habilidades femininas ainda mais evidentes, também há um destaque, na série *Millennium*, para as inabilidades do jornalista-detetive. Ele não dispõe de talentos semelhantes aos de Lisbeth Salander quando o tema é a investigação. A *hacker*, além da habilidade com novas tecnologias, também tem memória fotográfica e facilidade em atuar disfarçada, características que a aproximam do detetive de enigma. Já Mikael Blomkvist utiliza-se de conhecimentos práticos adquiridos com a experiência no jornalismo para obter as informações que deseja, recorrendo a sua rede de contatos e à habilidade na condução de entrevistas. Todavia, as construções narrativas deixam clara a ausência de algumas características comuns dos detetives ficcionais mais conhecidos. Mikael não tem grandes habilidades físicas para lidar com situações de perigo, não aprova a utilização da violência e não consegue desvendar códigos.

Ele falha, por exemplo, em *A menina que brincava com fogo*, ao tentar impedir que Lisbeth seja perseguida pelas ruas de Estocolmo durante uma madrugada. O jornalista vai atrás do agressor Magge Lundin, mas acaba ele próprio sendo vítima de uma agressão física, enquanto Lisbeth consegue escapar (Larsson, 2015b). Além disso, em *Os homens que não amavam as mulheres*, ele não consegue decifrar a lista de nomes e números anotados por Harriet Vanger. É sua filha adolescente que, ao visitá-lo, compreende que as anotações são referências ao Levítico, terceiro livro da Bíblia, e remetem a passagens que descrevem diferentes formas de feminicídio. Essa lista se torna uma peça-chave na investigação, pois

conecta os nomes de mulheres que foram assassinadas de maneira semelhante aos métodos descritos no texto (Larsson, 2015a).

Enfim, o perfil de Mikael Blomkvist torna evidentes algumas aproximações com detetives masculinos conhecidos, mas as características de maior destaque em sua personalidade e em sua atuação investigativa funcionam no sentido de desconstruir aspectos centrais do perfil desses detetives. Além disso, seu posicionamento em relação às mulheres favorece a concepção de Lisbeth Salander como protagonista definitiva da série *Millennium*. O perfil de Salander é mais detalhadamente analisado ao longo dos próximos capítulos. Neste tópico, sua relação com Mikael Blomkvist é mencionada no sentido de compreender justamente a mudança promovida por Larsson quanto à postura do personagem masculino em relação às mulheres e à possibilidade do protagonismo feminino em comparação com os demais perfis de detetives mencionados.

2.4 A MULHER COMO VÍTIMA, A *FEMME FATALE* E OS IMPASSES PARA O PROTAGONISMO FEMININO

No romance de enigma as mulheres frequentemente desempenham o papel de vítimas, já mortas no início da investigação, ou então papéis secundários, como o de testemunhas que não representam um grande impacto no desvendamento do crime. Há também os casos em que a personagem feminina é a assassina e os casos em que ela está em apuros e precisa da ajuda do detetive para manter sua integridade, ainda que o enigma em si seja mais atraente para ele do que a possibilidade de ajudá-la. Em contrapartida, o detetive, o amigo dele, os policiais e até mesmo o criminoso quase sempre são homens.

Partindo dos elementos de maior destaque nos contos que inauguraram a literatura policial, observa-se que nenhum dos personagens fundamentais é uma mulher. Por outro lado, nas três narrativas detetivescas de Edgar Allan Poe, as vítimas dos crimes investigados por Dupin são todas mulheres. Em *Os Assassinatos da Rua Morgue*, as vítimas são madame L'Espanaye e sua filha Camille (Poe, 2021b). Em *O Mistério de Marie Rogêt*, a vítima é a própria Marie e a narrativa é inspirada no caso real de Mary Cecilia Rogers, que foi assassinada em Nova York (Poe, 2021c). Em *A Carta roubada*, embora a vítima não seja assassinada, a trama gira em torno de uma carta comprometedora roubada de uma mulher cuja identidade não é revelada (Poe, 2021a). A princípio, os papéis que cabiam ao gênero feminino nas narrativas policiais eram, majoritariamente, o de vítima, cuja história e os pontos de vista

não tinham relevância, e o de mulher frágil e dependente do apoio masculino materializado na figura do detetive racional.

A recorrência de vítimas femininas demonstra a ideia vigente de que as mulheres eram vulneráveis e passivas, sendo frequentemente colocadas em situações de perigo ou dependência, enquanto os homens desempenhavam papéis de salvadores ou solucionadores de problemas. Conforme aponta a pesquisa de Kátia Moraes (2023), mesmo quando as mulheres eram retratadas como protagonistas em narrativas de enigma tradicionais (o que não era frequente), essa ideia de vulnerabilidade permanecia. Em sua análise das protagonistas de *The Female Detective* (1864), do escritor Andrew Forrester, e *Revelations of a Lady Detective* (1864), de William Stephens Hayward - consideradas as primeiras detetives femininas da literatura vitoriana -, a pesquisadora detecta um conflito por conta da ideia de uma “domesticidade feminina” e das regras comportamentais associadas às mulheres na era vitoriana. Ela destaca a manutenção do foco narrativo nas habilidades profissionais das protagonistas, enquanto sua subjetividade como seres femininos é deixada de lado.

Segundo a autora, os dois escritores, apesar de optarem pelo protagonismo feminino, trazem à tona aspectos que vilanizam a imagem da mulher, quando apresentam inquietações masculinas baseadas na divisão binária do gênero feminino entre virgens e prostitutas. Mrs. Gladden, a protagonista de Forrester, por exemplo, acredita que uma mulher criminosa geralmente é pior do que a média dos criminosos masculinos. Já um dos personagens masculinos de Hayward, afirma que o trabalho de investigação feminino costuma ser bem-sucedido porque “os homens tendem a baixar a guarda quando eles veem uma anágua” (Hayward, 1864, p. 57, apud Moraes, 2023, p. 81). Há na obra, portanto, uma sugestão da exploração dos feitos femininos a partir da perspectiva da sexualidade e uma abordagem que atribui a eficácia da detetive à decisão dos homens de reduzir a resistência ou a desconfiança ao se depararem com uma mulher investigadora. Ou seja, a posição hegemônica masculina é mantida, como já ocorria desde o conto inaugural do gênero policial.

Em *Os assassinatos da Rua Morgue*, uma testemunha afirma ter ouvido dos vizinhos que uma das vítimas, Madame L’Espanaye, era uma vidente. No entanto, também há um consenso entre as testemunhas de que ela e sua filha não costumavam receber visitas em sua casa. Ou seja, ela não prestava atendimentos como cartomante ou outro serviço semelhante (Poe, 2021b), mas o levantamento desta possibilidade estabelece uma oposição: de um lado, o pensamento racional e analítico, posto como positivo e associado a Dupin; de outro, o pensamento místico, baseado na intuição ou superstição, colocado como negativo e associado à vítima. Dupin analisa cautelosamente as pistas, como os relatos de gritos em diferentes

idiomas e os detalhes da cena do crime e, ao resolver o enigma, ele desmascara a irracionalidade das explicações sobrenaturais, reafirmando o poder da lógica e da observação. Madame L'Espanaye, a partir da suposição levantada sobre sua profissão, representa uma visão do mundo focada em forças ocultas e conhecimentos não científicos. Sua morte, então, é subentendida como uma consequência de sua adesão a uma prática irracional, em contraste com a abordagem lógica e metódica de Dupin, responsável por trazer de volta a tranquilidade e a sensação de segurança.

Construções narrativas semelhantes acontecem em vários contos de Arthur Conan Doyle, como *A banda malhada* (*The adventure of the speckled band*) e *As faias acobreadas* (*The adventure of the copper beeches*), ambos publicados em 1892. Embora Sherlock Holmes se posicione mais como um defensor paternalista de jovens mulheres em contexto de perigo do que como seu contraponto ou opositor, a retratação da figura feminina como impotente e dependente do socorro masculino se destaca. Em ambos os contos, jovens mulheres procuram o detetive em busca de ajuda diante de situações ameaçadoras desencadeadas por homens controladores: o padrasto tirânico em *A banda malhada* (Doyle, 2010a) e o patrão manipulador em *As faias acobreadas* (Doyle, 2010c). Essas mulheres, ao contrário do que fazem madame L'Espanaye e sua filha, colocam-se sob a proteção e orientação masculina ao procurarem o detetive, mesmo que a causa de suas preocupações seja a própria imposição da autoridade patriarcal.

O paternalismo de Holmes em relação às personagens femininas em situação de risco ou vulnerabilidade evidencia-se quando sua investigação ganha contornos de tutela protetiva, o que geralmente não ocorre quando ele presta serviços a um homem. Em *A banda malhada*, Miss Stoner busca ajuda temendo por sua vida e Holmes, ao colocar seus planos em prática, dirige-se a ela de modo firme e direto, afirmando que ela precisa seguir seus conselhos em todos os aspectos e sem hesitação, pois sua vida pode depender dessa obediência. A resposta da jovem é uma plena aceitação das orientações do detetive. Ela afirma que está em suas mãos (Doyle, 2010a). Ainda que Holmes se comporte como detentor de uma autoridade irrefutável também quando é procurado por personagens masculinos, em sua relação com mulheres fragilizadas, a necessidade da obediência feminina explicita uma hierarquia mais enfática em que o detetive se posiciona como um sábio protetor e a cliente torna-se uma figura passiva que depende do discernimento dele.

Em *As faias acobreadas*, Miss Violet Hunter, que está prestes a aceitar um trabalho como governanta cujas circunstâncias são intrigantes, é orientada por Holmes a assumir alguns riscos moderados como parte do plano investigativo. Embora Watson considere a

jovem como alguém capaz de cuidar de si mesma, Holmes, ao aconselhá-la, afirma que não gostaria de ver uma irmã sua se candidatando a tal emprego. O tom paternalista se perpetua nas instruções dadas a Violet, que as segue prontamente, sendo recompensada com elogios do detetive por sua utilidade no desfecho do caso.

Nos dois contos mencionados, a capacidade investigativa concentra-se totalmente no detetive (como ocorre em praticamente todas as narrativas protagonizadas por Holmes), enquanto as personagens femininas, por mais corajosas e participativas que sejam, são retratadas como auxiliares que precisam ser guiadas. Essa estrutura reflete e reforça os valores tradicionais vigentes no contexto histórico vitoriano - mas não restritos a ele -, no qual a mulher é vista como alguém a ser protegida e vigiada, e não como alguém capaz de resolver seus próprios conflitos.

O paternalismo e a culpabilização da vítima feminina, enquanto reflexos de uma sociedade misógina, também está presente na obra de Agatha Christie, embora a autoria feminina revele algumas pinceladas de crítica e subversão à tradição patriarcal. Em *Um corpo na biblioteca* (*The body in the library*, 1942), por exemplo, o assassinato de uma jovem atraente de origem humilde, com roupas chamativas e aparência estereotipada, gera julgamentos imediatos por parte de personagens que a reduzem a uma imagem de vulgaridade. Entretanto, o que mais choca não é o assassinato em si, mas o fato de o corpo de uma jovem com essas características ter sido encontrado na biblioteca da casa de uma abastada e respeitável família.

A narrativa tem uma mulher como protagonista, mas também reforça o papel de submissão feminina na sociedade patriarcal, além de abordar a rivalidade feminina logo no início do enredo, quando Mrs. Bantry, a dona da casa, sonha com uma exposição de flores em que suas ervilhas-de-cheiro ganham um prêmio enquanto a esposa do vigário anda pelo local usando um maiô, mas não chama nenhuma atenção. Ela acorda do sonho e se depara com a notícia da jovem morta em sua biblioteca. Mais tarde, Miss Marple descobre que a jovem Ruby Keene trabalhava como dançarina em um hotel e tinha ganhado a atenção de Mr. Jefferson, um homem rico que a via não como uma possível amante, mas como uma substituta para sua filha morta, e planejava torná-la sua herdeira. A detetive amadora então comenta:

É como o Rei Cofétua e a Donzela Mendiga. Se você fosse mesmo um velho solitário e cansado, e se, talvez, sua própria família o estivesse negligenciando... [...] Bem, amigar-se de alguém que ficará deslumbrada com sua magnificência... para colocar de um modo melodramático, mas espero que você entenda o que digo... Bem, isso é bem mais interessante. Faz você se sentir uma pessoa muito maior, um monarca beneficente! É bem

possível que o sujeito fique deslumbrado, e isso, é claro, é um sentimento prazeroso para a gente [...] (Christie, 2020b, p. 92).

Dias (2021) destaca uma “sutil misoginia” nas narrativas policiais tradicionais ou de enigma, considerando a manutenção do foco narrativo nos protagonistas homens e em seus amigos ou assistentes, que contam a história ao leitor, sempre ressaltando os profundos conhecimentos e habilidades que levam ao desvendamento dos mistérios. No caso de Miss Marple, uma protagonista feminina, ela precisa lidar com as constantes dúvidas sobre suas habilidades e negociar com os princípios patriarcais para conseguir triunfar com suas investigações. A misoginia, nesses casos, é sutil porque, nos romances de enigma, as cenas em que o investigador ou o narrador discorre abertamente sobre uma suposta inferioridade feminina são bem menos frequentes do que as cenas em que as habilidades masculinas são destacadas. O que ocorre, é um apagamento das personagens mulheres ou uma “presença ausente do feminino” (Perez, 2022) à medida que as narrativas giram em torno da exaltação aos feitos do protagonista, que quase sempre é um homem culto e racional, além de infalível em suas missões.

A mulher submissa não representava, a princípio, um obstáculo ou ameaça ao detetive tradicional, pois não configurava um “inimigo” a ser vencido, como ocorre com a *femme fatale* no romance *noir*. Como aponta Umberto Eco (2021), a necessidade de nomear e enfrentar um inimigo é central para a construção de uma identidade. Por isso, a ideia de um detetive centrado, racional e capaz de solucionar os mais complicados mistérios parece reconfortante e contrasta com a figura de um criminoso, imprevisível e anônimo, associado à criminalidade ascendente nas grandes cidades. O assassino cuja identidade precisa ser revelada no romance de enigma é tratado como uma anomalia dentro de um sistema supostamente estável que tem a figura do detetive como símbolo do controle. Mas, quando começam a ser ambientadas em grandes centros - que são o palco não apenas das lutas de classes, mas também das de raça e de gênero -, as narrativas policiais passam a construir figuras femininas como possíveis antagonistas do detetive, as mulheres fatais. Em outras palavras, os conflitos sociais são integrados aos enredos da literatura policial à medida que ela se complexifica.

Já na narrativa inaugural da literatura policial, *Os assassinatos da rua Morgue*, é possível observar uma movimentação narrativa reveladora: conforme destaca Hott (2021), diante dos indícios de que as vítimas, além de serem “frágeis”, possuíam dinheiro, o suspeito mais lógico do assassinato é um escriturário do banco do qual uma das vítimas havia feito

uma alta retirada em dinheiro. Ou seja, faz muito sentido que, ao retratar as inquietações de uma sociedade capitalista, cujos pilares desencadeiam a criminalidade, o texto considerado o primeiro conto do gênero policial tenha um agente do capitalismo como possível criminoso. Mas, mesmo sendo detido como suspeito, o escriturário é inocentado em seguida por Auguste Dupin, quando o detetive revela que o responsável pelas duas mortes brutais é um orangotango.

E é nesse contexto que a narrativa toma o rumo da culpabilização das vítimas, como se o seu destino trágico fosse um castigo devido ao seu estilo de vida e sua ocupação, que não pareciam obedecer à identidade adequada para duas mulheres em uma sociedade construída sobre o solo do patriarcado. Madame L'Espanaye e sua filha não são colocadas diretamente como antagonistas de Dupin. Mas, não havendo um criminoso a ser detido, estabelece-se uma oposição entre o detetive, que representa a ordem e o controle, e as duas vítimas, cujas identidades ficam à margem do aceitável na sociedade em questão.

Para o macho que governa e escreve, ou que escrevendo governa, desde o início a mulher foi apresentada como inimiga. Não nos deixemos enganar pelas mulheres angelicais, ao contrário: justamente porque a literatura maior é dominada por criaturas doces e belas, o mundo da sátira - que é, aliás, o do imaginário popular - demoniza a mulher constantemente, desde a antiguidade, por toda a Idade Média e até os tempos modernos (Eco, 2021, p. 21).

A culpabilização implícita das vítimas nas narrativas detetivescas não se restringe à obra de Poe. Ela evolui e atinge seu auge no romance *noir*. Assim, a identidade da mulher insubmissa é construída de modo a colocá-la em uma posição prévia de criminosa ou antagonista para que a violência aplicada a ela ao longo da narrativa seja justificada. Em *Eu, o júri*, a morte da personagem Charlotte Meaning é um exemplo emblemático: ela é assassinada porque era também uma assassina, a líder de um esquema criminoso e planejava seduzir o detetive para fazê-lo desistir de matá-la ou para que ela pudesse matá-lo. O perfil de vilania dessa personagem feminina é construído a partir do arquétipo da *femme fatale*, uma mulher autoconfiante, bela e independente, características inadmissíveis numa sociedade tradicional. Na visão do detetive, ela merece morrer e é a culpada pelo seu destino.

Outro exemplo de destaque em que a vítima feminina é culpabilizada no romance *noir* é o enredo de *A dama do lago*, romance de Raymond Chandler. Nesse caso são duas as mulheres assassinadas e a culpa recai sobre elas a partir da própria estrutura narrativa e da forma como o detetive Marlowe as descreve. A primeira mulher assassinada é Crystal

Kingsley, esposa de um executivo, retratada como alcoólatra, promíscua, infiel e perdulária (Chandler, 2014). Ela mantém um casamento de aparências e desaparece após uma viagem com o amante. É Crystal a dama cujo corpo é encontrado no lago de uma propriedade da família. Esse corpo feminino, por sua trajetória desviante, parece já condenado tanto pelo marido quanto pelo detetive desde o início da narrativa.

O segundo assassinato é o de Mildred Haviland, apresentada como a principal vilã do enredo. Ela usa sua aparência frágil e modos delicados para manipular homens, cometer crimes e se esquivar da culpa. No desfecho do enredo, Marlowe revela que foi Mildred quem matou Crystal. A rivalidade feminina é, assim, explorada e a violência entre mulheres, motivada por ciúmes e autopreservação, é naturalizada. Mildred também acaba assassinada, mas por um ex-companheiro que é policial e tenta culpar o protagonista pelo crime. Apesar de não ser o assassino, Philip Marlowe expõe uma visão a respeito das vítimas que reforça a ideia de que elas morreram porque “se colocaram nessa situação”, seja por sua sexualidade ativa, seja por desafiar os papéis de gênero tradicionais.

Crystal e Mildred são representadas como mulheres perigosas e manipuladoras, o que sustenta a noção de que mereceram seu destino trágico. Portanto, o romance reforça um dos pilares do *noir*: a *femme fatale* é uma antagonista, uma ameaça à ordem que precisa ser neutralizada, uma inimiga construída da forma como aponta Eco, como um alicerce para a afirmação da identidade do protagonista. “Ter um inimigo é importante não somente para definir a nossa identidade, mas também para encontrar o obstáculo em relação ao qual medir nosso sistema de valores e mostrar, no confronto, o nosso próprio valor. Portanto, quando o inimigo não existe, é preciso construí-lo” (Eco, 2021, p. 12). No universo *noir*, a mulher que subverte a norma é descrita de modo depreciativo e torna-se o inimigo ideal.

Segundo Eco, esses inimigos nem sempre são construídos a partir de uma diferença comportamental ou cultural que nos afeta diretamente. Na verdade, não é o potencial de ameaça que ressalta a diversidade dos inimigos construídos. É a própria diversidade que se torna sinal de ameaça quando alguém tem o interesse de representar o “outro” como ameaçador. No entanto, apesar da retratação a partir de um viés negativo, por contribuir amplamente para a exploração da identidade do protagonista, a *femme fatale* represente um avanço considerável na representação feminina dentro do gênero policial, em comparação com o papel de vítima totalmente silenciada ou de testemunha secundária do crime. No romance *noir*, a personagem feminina ganha mais espaço, persegue seus próprios interesses e chega a desafiar o detetive, embora ele sempre seja o vencedor do embate. Mas apesar do

perfil independente, essa personagem também é penalizada.

Sua personalidade é construída como um desafio para o “detetive durão”, e ela circula pelos ambientes urbanos, sobretudo os “guetos”, pois a partir da ascensão do *noir* os crimes a serem investigados não ocorrem mais exclusivamente entre os representantes das classes privilegiadas. Além disso, como os detetives tornam-se vulneráveis e passam a ter sua vida pessoal mais retratada ao longo da narrativa, as interações com a *femme fatale* fazem parte tanto da investigação quanto de sua vida privada. Filgueiras (2012) considera que a introdução da *femme fatale*, como alteridade feminina nos romances policiais, é a responsável pela grande virada do romance de enigma para o *noir* quando o conteúdo ideológico de ambos é analisado. Essa personagem feminina utiliza a sedução como meio de controle da imaginação erótica do protagonista, viabilizando a abordagem do tema da sexualidade e a própria afirmação da ideia de masculinidade cultivada pelo detetive.

Ela é fatal porque significa a possibilidade de alteração na ordem do campo simbólico e, ao abalar a estabilidade do detetive acerca do que é verdadeiro ou não, cria condições para que ele invente uma nova identidade porque o sujeito passa, assim, a interferir no antigo sistema que lhe orientava. Inserindo-se no universo daquela autoridade, ou seja, no grande Outro, o detetive está entre dois códigos, é lançando no lugar entre duas mortes, entre dois sistemas simbólicos (Filgueiras, 2012, p. 42).

A partir desta perspectiva, a pesquisadora conclui que a *femme fatale* deixa de ser fatal quando o detetive se livra do “feitiço” exercido por ela, acabando por perder sua singularidade. Ou seja, sem a *femme fatale*, “o detetive não se inventa enquanto sujeito e, por isso, não altera os modos coletivos de conhecimento” (Filgueiras, 2012, p. 44). Em síntese, a função real dessa personagem é a de reforçar as ideias de força e masculinidade associadas ao protagonista. A *femme fatale* só é conhecida pelo leitor a partir do olhar masculino. Seu próprio discurso e trajetória não são expostos e, apesar da imagem glamourosa, ela ainda pertence a uma das minorias sociais pouco retratadas nos romances tradicionais. Essa mulher fatal não tem, de fato, voz e só existe, dentro das narrativas, como parte do código adotado por quem detém o poder de narrar, ainda que ela exerça um papel importante no desvendamento do crime investigado pelo protagonista.

Sendo assim, embora o papel exercido pela mulher no romance *noir* seja bem diferente daquele presente no romance policial de enigma, o protagonismo e o poder de fala continuam sendo masculinos. Hott (2021) destaca que, nos romances de Raymond Chandler, o detetive Philip Marlowe, embora lide com diversas mulheres sedutoras ao longo de sua trajetória, é o único personagem não estereotipado e o aprofundamento de seu perfil funciona

como uma estratégia de defesa pessoal e autoafirmação masculina, que se torna evidente no tratamento dado por ele a homossexuais e mulheres.

Portanto, a *femme fatale*, mesmo sendo uma personagem determinante para a concepção do romance *noir*, ainda não possui a autonomia de um protagonista e não determina o curso da narrativa, que continua sob o controle do detetive masculino. É ele, inclusive, quem decide qual será o destino da personagem feminina. Isso acontece, por exemplo, em *Eu, o júri*, de Mickey Spillane; em *O sono eterno*, de Raymond Chandler e em *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, considerado o romance inaugurador das narrativas *noir*. Seja para dar um fim à vida da *femme fatale*, seja para classificá-la como louca, seja para entregá-la à polícia, é o protagonista masculino quem define o desfecho dessas personagens.

E ao se tornar o responsável por controlar ou conter a *femme fatale*, o detetive *noir*, assim como faz o detetive de enigma, presta sua contribuição, se não para a manutenção, ao menos para uma pretensa retomada da ordem social, do *status quo*. Se no romance de enigma o crime é retratado como uma exceção à regra e a descoberta do criminoso representa a ilusão de prevalência da ordem e da estabilidade, no romance *noir*, a *femme fatale* também é uma exceção. Ela não é como as mulheres, segundo a ótica patriarcal, deveriam ser e, por isso, sua contenção equivale à reafirmação dos limites do patriarcado diante da desordem que essa mulher insubmissa representa. Dessa forma, sua punição, morte ou humilhação não retoma uma suposta ordem - que não existe no romance *noir* -, mas reafirma a autoridade e a dominação masculina com um desfecho que mostra a virilidade defensiva e melancólica de um protagonista que triunfa sobre a mulher fatal, mas continua impotente diante de um sistema social corrupto e injusto.

No contexto *noir* e na própria sociedade patriarcal, uma mulher ambiciosa e astuta, que anseia por independência é aquela que deixa de cumprir o seu papel social e, por isso, não é digna de respeito, confiança ou liberdade. Ela é habilidosa, tem seus méritos, mas não é páreo para o protagonista. Esse poder concentrado nas mãos do detetive, assim como a concepção de uma masculinidade focada na “dureza” da personalidade, reflete uma reação do patriarcado aos avanços das conquistas e às mudanças no comportamento das mulheres.

Millett (1970), observa em *The Princess* (1847), de Alfred Tennyson, a inquietação dos personagens masculinos (e do próprio autor) diante da figura da mulher que rompe com os papéis convencionais, já que a protagonista, a princípio, rejeita o casamento e faz questão de estudar. A obra expressa uma ambiguidade do poeta diante das demandas femininas, oscilando entre a ironia que busca neutralizar o desafio e uma inquietação sincera diante do feminismo ascendente. O poema acaba reafirmando a ordem patriarcal com a retomada do

romance entre a princesa e o príncipe, mas a tensão provocada pela atitude da figura feminina não é inteiramente resolvida.

Uma tensão semelhante é perceptível no universo do romance *noir*, na relação entre o detetive e a *femme fatale*. Por exemplo, em *O Falcão Maltês* (1930), de Dashiell Hammett, Sam Spade conhece Brigid O'Shaughnessy, uma personagem bela, sedutora e inteligente, que rompe com o modelo da mulher dócil e moralmente íntegra. Como a princesa de Tennyson, Brigid materializa um desvio da norma vigente. O detetive sente-se atraído e ao mesmo tempo ameaçado por ela (Hammett, 2021). A decisão de Spade de entregá-la à polícia, mesmo após se envolver emocionalmente, revela o limite ético do protagonista diante dessa mulher “fora dos padrões”. Os princípios do patriarcado são mantidos nos desfechos das duas obras, mas, ainda assim, a mulher que busca a independência abala as certezas tanto do príncipe quanto do detetive. A inquietação provocada por essas personagens femininas é, paralelamente, um indicativo de sua força e do desconforto que elas causam em universos estruturados com base no privilégio masculino.

No caso da *femme fatale*, suas origens remetem a passagens bíblicas e à mitologia, que a levaram ao imaginário ocidental muito antes do advento das narrativas *noir* e quase sempre como um sinônimo de perigo para os homens. Lilith, figura da tradição judaica que teria sido a primeira esposa de Adão, por ter se recusado a obedecer ao homem, foi expulsa do paraíso e passou a ser associada aos demônios e à tentação. Já Eva, ao comer o fruto proibido e oferecê-lo a Adão, é a responsável pela entrada do pecado no mundo. Dalila, por sua vez, ao trair Sansão e cortar os cabelos dele, demonstra a forma como a mulher astuta é imaginada como instrumento da ruína masculina. Essas e outras narrativas colaboraram para a imagem da mulher sedutora tornar-se um sinônimo de ameaça, o que criou as bases para o surgimento da *femme fatale* moderna, eco de uma tradição cultural que associa o desejo feminino à desordem e à decadência do homem.

Conforme aponta Millett (1970), ao desenvolver o perfil da personagem Salomé, para sua peça de mesmo nome inspirada em uma passagem bíblica, Oscar Wilde não optou por uma mulher emancipada e historicamente situada, mas recorreu ao arquétipo da *femme fatale*, uma mulher construída não como sujeito, mas como uma fantasia. Salomé é descrita como uma figura sensual e exótica que, ao invés de representar uma mulher progressista, encarna os desejos ocultos de Wilde relacionados, segundo Millett, à sua homossexualidade que não poderia ser expressa. A personagem seria, então, uma manifestação do mito misógino da mulher como demônio castrador, típica da tradição ocidental e, ao seguir esse viés, Wilde escolheu não a libertar, reforçando um imaginário repressivo.

A noção de misoginia, pensada não apenas como um conjunto de preconceitos individuais, mas como um sistema social de controle, é central para a compreensão dessa mitologia em torno da mulher fatal e das representações literárias das mulheres enquanto seres perigosos e indignos de confiança, como ocorre na vertente *noir* da literatura policial. Manne (2019), propõe uma distinção fundamental entre misoginia e sexismo: enquanto o sexismo atua como um sistema de justificações ideológicas que procura naturalizar a superioridade masculina, a misoginia funciona como um mecanismo de policiamento, encarregado de punir e controlar as mulheres que desafiam ou ameaçam as normas patriarcais. Segundo a autora, a misoginia funciona como um sistema de fiscalização e imposição da subordinação das mulheres aos homens, que também recompensa a conformidade com os princípios do machismo.

Esse enquadramento é elucidativo para a compreensão da *femme fatale*, que corresponde a uma personagem feminina transgressora em relação às expectativas de submissão, seja por sua sexualidade autônoma, seja por sua inteligência ou pela capacidade de manipulação. Ela é retratada como uma ameaça que deve ser neutralizada. Seguindo a linha de pensamento de Manne, o destino de tais personagens no enredo corresponde a um dispositivo narrativo que reafirma o controle patriarcal, punindo comportamentos considerados desviantes. A postura dos detetives homens diante dessas mulheres exemplifica como a misoginia se infiltra tanto nas dinâmicas narrativas quanto na construção simbólica das personagens.

No conhecido ensaio *Um teto todo seu* de Virginia Woolf (2020), a personagem Mary Beton decide fazer uma pesquisa na biblioteca do Museu Britânico a respeito do que se escreve, em obras de diversas áreas, sobre as mulheres. Ela percebe, que embora em sua época - década de 1920 - as mulheres já possam votar e exercer diversas profissões, elas ainda escrevem muito pouco sobre suas experiências, enquanto os homens têm sempre muito a dizer sobre as mulheres. Não que eles concordem em tudo: alguns acham, por exemplo, que as mulheres podem ter alma e caráter e outros acreditam que não. Mary observa que muitos desses homens parecem escrever com raiva das mulheres, mesmo tendo eles o poder, o dinheiro e a influência dos quais elas não desfrutam. A personagem questiona se a raiva e a necessidade de colocar as mulheres em uma posição de inferioridade não são uma forma de assegurar a autoestima masculina, como uma necessidade de autoafirmação. Se as mulheres não forem inferiores, como poderiam os homens se engrandecer? As mulheres atuam, assim, como espelhos distorcidos dos homens que fazem com que eles se vejam sempre maiores que seu tamanho real. Esse processo é muito evidente e nas narrativas *noir*, pois

mesmo que, a princípio a mulher fatal não pareça estar em uma posição de inferioridade, o detetive sempre triunfa sobre os planos dela ao mesmo tempo em que reforça a própria superioridade, expondo uma personalidade autossuficiente, controladora e desconfiada em relação às mulheres.

Hott (2021) associa a constante reiteração da masculinidade do detetive na obra de Raymond Chandler como uma reação às conquistas das mulheres ocorridas nas décadas de 1920 e 1930, como sua participação na Primeira Guerra Mundial, o direito ao voto e o aumento de seu acesso ao mercado de trabalho. Essas mudanças levaram também a alterações comportamentais e liberdades pessoais, consideradas como ofensas por muitos homens, cuja visão conservadora é expressa nas atitudes ressentidas e misóginas do detetive Marlowe. Assim, a *femme fatale* o abala, mas praticamente nunca consegue vencê-lo. É sob o ponto de vista do detetive que ela é retratada, ou seja, a personagem feminina é o objeto do discurso em Chandler e nas narrativas *noir* em geral. Ela não ocupa o lugar de vítima do crime a ser investigado - embora possa ser uma vítima do poder masculino ao final da narrativa, sendo até mesmo assassinada -, mas também não ocupa o lugar do sujeito atuante, ainda que pareça ameaçadora. Em *A dama do lago* (*The Lady in the lake*, 1943), Marlowe, ao conversar com um capitão da polícia sobre a *femme fatale* Mildred Haviland/Muriel Chess, recebe dele a seguinte descrição: “Esperta, insinuante, e não prestava. Sabia lidar com os homens. Era capaz de fazer qualquer um rastejar sobre os seus sapatos. Esse bobalhão aí fora [Degarmo] é capaz de arrancar a sua cabeça se você disser qualquer coisa contra ela” (Chandler, 2014, p. 180).

Coutinho (1994) aponta que a estética *noir* surge a partir de uma realidade social inerente ao tempo de guerra e lembra que as mudanças no papel social da mulher nesse período não decorreram da vontade ou da ambição delas, como os detetives de Hammett e Chandler dão a entender. “A nova mulher surge na tela como uma criatura malvada e calculista, fatal para o homem - quando a realidade é que ela foi forçada, pelas circunstâncias sociais, a se afirmar de formas que sua cultura, anteriormente, não havia encorajado” (Coutinho, 1994, p. 52). Isso inclui a expressão da sexualidade feminina, considerada repugnante por detetives como Philip Marlowe que, em *O sono eterno*, chega a afirmar que odeia mulheres. A mulher sexualmente liberada desperta no detetive a desconfiança e o incômodo que o levam a reforçar constantemente suas fantasias de virilidade. Ele exhibe, então, uma postura de autocontrole, de contenção emocional e de superioridade moral, contrastando com as mulheres que tentam seduzi-lo ou manipulá-lo. Ao resistir a essas

mulheres e, por vezes, humilhá-las, o protagonista reafirma seu domínio e seu papel central na narrativa.

Enquanto isso, a ambição da personagem feminina é, quase sempre, associada à sexualidade, pois a *femme fatale* deseja poder, dinheiro e liberdade e, para alcançar essas metas, o sexo é a ferramenta mais eficiente, considerando justamente o ideal de virilidade masculina. Nesse jogo, a mulher não é apenas o “outro”. Ela é um reflexo deformado diante do qual o protagonista se afirma como um homem dominante. Essa oposição reitera o poder patriarcal: enquanto o protagonismo e o poder pertencem ao homem, a mulher é o perigo iminente, que precisa ser contido ou punido.

Enfim, a *femme fatale* representa um avanço em termos de representatividade feminina nas narrativas policiais, mas não possui autonomia e, muito menos, protagonismo. Nesse sentido, embora tenha a imagem da mulher fatal como característica de destaque, o romance *noir* não corrobora a ideia de uma mulher independente, autoconfiante, sexualmente ativa e que atue em pé de igualdade com os personagens masculinos em termos intelectuais e profissionais. A *femme fatale* é uma referência da literatura e do cinema *noir* porque essas obras, inevitavelmente, estabelecem uma relação com o momento histórico de sua publicação ou veiculação. Ainda assim, a partir da compreensão da inserção da *femme fatale* como fator determinante para a criação de uma alteridade capaz de transformar as narrativas policiais clássicas trazendo à tona o romance *noir*, pode-se pensar na complexificação das personagens femininas e em seu protagonismo em algumas narrativas da contemporaneidade como aspectos componentes de uma das novas vertentes do gênero policial, que Coutinho (1994) chama de policial feminino.

Segundo Filgueiras (2012), a relação entre autoconhecimento e enfrentamento da alteridade intensificou-se com a globalização, modificando a formação cultural contemporânea, que já não é vertical, pois conta com raízes que se espalham alcançando diferentes terrenos e acumulando referências múltiplas. Nesse sentido, a abordagem da misoginia de forma crítica na literatura detetivesca, incluindo os enredos que envolvem a violência contra a mulher, aparece como uma resposta às tentativas de imposição da cultura patriarcal. Esses enredos se apropriam de características dos romances de enigma e *noir* para desconstruí-las.

Ao analisar o romance *No fio da noite*, escrito por Ana Teresa Jardim (2001), a pesquisadora destaca que a ausência de um detetive não inviabiliza a compreensão da obra como pertencente ao gênero policial, já que a função investigativa é assumida pela narradora Nena, que busca pistas sobre o assassinato de Irena, ocorrido no Rio de Janeiro, no mesmo

ano da Semana de Arte Moderna paulista. Nena, ao sair pelas ruas cariocas decidida a descobrir quem é o assassino de sua colega, veste-se, ao mesmo tempo, como um detetive e como uma *femme fatale*, já que, diante da urgência de sua missão, só encontra um impermeável pertencente a um dos clientes da pensão em que ela e a vítima atuavam como prostitutas. Ela, então, utiliza a peça de roupa por cima do corpete e das meias finas. “Essa colagem de papéis sociais inconciliáveis no ambiente *noir* é possível apenas diante de uma sensibilidade cultural pós-moderna e sugere, em si, um novo olhar para o sentido que a resolução do enigma pode tomar” (Filgueiras, 2012, p. 79).

Filgueiras conclui que, na prática, Nena não é nem detetive nem *femme fatale*. Mas, ao se vestir segundo estes dois códigos já estabelecidos e tão consagrados pelos romances *noir*, a personagem cria uma colagem de diferenças que culmina em algo inédito, demonstrando uma sensibilidade pós-moderna. É essa sensibilidade que permite à autora do romance a abordagem crítica da questão do papel feminino dentro do gênero detetivesco, na cena em que, após constatarem a inércia da força policial, as mulheres que residem na pensão onde Irena foi assassinada contam com a ajuda de um dentista, doutor Soares, para retirar a faca das costas da vítima. Ele afirma que “crime não é coisa de mulher” e desaprova os planos investigativos estabelecidos por elas. “A realidade, entretanto, transfigura a ideologia. Se elas podem ser vítimas do crime, então já estão envolvidas naquele universo” (Filgueiras, 2012, p. 80).

É a partir desse raciocínio que começamos a desenvolver nossa análise do protagonismo feminino nas narrativas policiais. Mulheres protagonistas nesse tipo de narrativa já existiam, como vimos, pelo menos desde a era vitoriana, com o devido destaque, no século XX para a notável Miss Marple. Mas no contexto contemporâneo, em que as verdades absolutas são questionadas e as identidades se tornam múltiplas e fluidas, a presença de detetives femininas amplia as possibilidades de representação. Em muitas narrativas, a mulher deixa de ser apenas o "outro" diante da ação masculina para ser, ela também, um sujeito do saber e da ação.

3 PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA POLICIAL

A personagem Lisbeth Salander, protagonista da série *Millennium*, desafia as convenções do gênero e opera a partir de uma lógica de “ex-centricidade” (Hutcheon, 1991), ou seja, ela é posicionada como protagonista, porém, de forma deslocada do centro hegemônico das representações dominantes. Salander não apenas rompe com o padrão masculino da genialidade investigativa, mas também tensiona os limites entre o heroísmo e a marginalidade, entre a justiça e a ilegalidade. De modo semelhante ao que ocorre com heróis como Sherlock Holmes, a personagem criada por Stieg Larsson é intelectualmente superior à polícia. Detentora de uma memória fotográfica excepcional e um desempenho avançado como *hacker*, ela utiliza suas habilidades em favor das investigações, mas sua personalidade também é marcada pela condição de mulher violentada e vigilante, movida não por um chamado racional à ordem, mas por uma ética pessoal de reparação e sobrevivência.

Nesse sentido, Lisbeth Salander é uma heroína cuja posição de marginalidade se acentua tanto em razão das violências sofridas quanto em função de sua atuação clandestina nos meios digitais, mas sobretudo em função de seu gênero. Partindo do conceito de pós-modernidade, consideramos as mulheres como um dos grupos de “ex-cêntricos” conforme o conceito de Linda Hutcheon: “Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis” (Hutcheon, 1991, p. 86). A autora localiza as raízes dessas mudanças na década de 1960, em que é possível identificar o registro histórico de grupos anteriormente silenciados, com a ocupação de novos espaços narrativos.

Ainda que as detetives mulheres tenham aparecido na literatura policial desde o século XIX e que Miss Marple, personagem marcante da obra de Agatha Christie, tenha começado a solucionar crimes há cerca de um século, foi a partir do marco histórico apontado por Hutcheon que as habilidades e motivações investigativas femininas passaram a ser mais amplamente exploradas nessa categoria literária. Observa-se, então, protagonistas femininas sendo construídas com maior autonomia, complexidade e densidade, a partir da inserção de um tom crítico ao patriarcado e à submissão da mulher - seja em maior ou menor grau, de forma mais explícita ou mais detida, direcionado à cultura patriarcal como um todo ou a algum de seus aspectos específicos.

Ao retomarmos o protagonismo feminino nas narrativas policiais ao longo da história, percebemos que Miss Marple conta com uma alta taxa de sucesso em suas investigações, mas é descrita nos romances e contos como uma detetive amadora e considerada pela crítica como uma espécie de “vizinha fofoqueira”, e não como uma respeitada investigadora, como é o caso de Hercule Poirot, criado pela mesma autora. Essa perpetuação de uma imagem da personagem investigadora associada ao ambiente privado, ao círculo familiar e às relações sociais cotidianas tornava a presença feminina em investigações criminais mais crível ou, digamos, menos ameaçadora ao *status quo*.

Assim, Miss Marple e suas precursoras⁶, quase sempre estavam circunscritas ao que se considerava (e ainda se considera?) “natural” ao universo feminino: o lar, a vizinhança, as dinâmicas sociais do convívio íntimo. Sua familiaridade com os códigos comportamentais, o domínio das sutilezas dos relacionamentos e a observação sensível do outro transformaram-se em competências investigativas femininas plausíveis, culminando em uma tendência classificada como policial doméstico. Em contrapartida, ainda que também frequentassem o ambiente doméstico, personagens como Hercule Poirot, Sherlock Holmes, Philip Marlowe e Sam Spade circulavam por esferas públicas, profissionais e formais, reafirmando sua posição masculina como portadores do saber técnico e da autoridade racional. Ou seja, a detetive mulher era delimitada por esse enquadramento simbólico, podendo investigar desde que não ultrapassasse os limites impostos socialmente ao seu gênero.

A ideia de um olhar investigativo feminino desenvolvido a partir de observações sociais, afetivas, comportamentais ou morais é um componente que, embora transformado, ainda reverbera em muitos perfis de detetives mulheres da contemporaneidade. As detetives criadas a partir da década de 1970, mesmo quando assumem suas investigações em caráter profissional, enfrentando perigos físicos e atuando em ambientes urbanos e violentos, completamente desconectados da ideia de domesticidade, carregam frequentemente traços dessa sensibilidade construída como “feminina”. São claros os diálogos estabelecidos com os detetives clássicos do romance de enigma e com os cínicos e solitários protagonistas do romance *noir*. Mas as habilidades das detetives contemporâneas não podem ser simplesmente equiparadas às masculinas, já que resultam de trajetórias diferentes, marcadas por experiências de gênero, exclusão e resistência.

⁶ Merecem a menção Amelia Butterworth (criada por Anna Katharine Green), uma mulher solteira e rica de Nova York que investiga crimes em seu círculo social (Green, 2022); e Loveday Brooke, (criada por Catherine Louisa Pirkis), que embora fosse uma detetive profissional, muitas vezes atuava disfarçada, infiltrando-se nos espaços domésticos para observar o comportamento dos suspeitos (Pirkis, 2021). Ambas foram criadas no fim do século XIX.

Evidencia-se, dessa forma, não uma equivalência, mas uma reconfiguração da lógica investigativa, que passa a englobar outros modos de saber e outras formas de ocupar o mundo, a exemplo do que ocorre com Lisbeth Salander, mesmo que a ideia de uma “sensibilidade” como particularidade feminina na forma de investigar não seja notada, a princípio, em sua personalidade. Lisbeth, à primeira vista, subverte de forma radical os atributos historicamente associados ao universo feminino: ela evita o convívio social, rejeita a demonstração explícita de empatia, prefere os dados e informações verificáveis em detrimento das sutilezas e protocolos envolvidos nas relações sociais, além de atuar de maneira por vezes violenta.

No entanto, justamente por operar numa chave de contradições, a personagem não nega completamente a herança desenvolvida a partir do policial doméstico. Mesmo adotando uma atitude antissocial, Lisbeth é motivada por um profundo senso de justiça focado na proteção de mulheres vítimas de violência. Seu envolvimento e seu sucesso investigativo nos casos mais violentos não são frutos de uma busca pela glória ou pelo reconhecimento pessoal. O que a move é uma empatia silenciosa e radical, especialmente com mulheres que sofreram abusos semelhantes aos sofridos por ela própria. Dessa forma, o cuidado afetuoso tradicionalmente associado ao feminino é substituído por um cuidado que se manifesta por ações como a exposição de criminosos e a busca por uma justiça não institucionalizada.

Além disso, mesmo rejeitando o contato social, Lisbeth é altamente perceptiva em relação às intenções e às falhas morais dos demais personagens, principalmente os masculinos. Ela reconhece padrões de manipulação e desenvolve leituras complexas dos comportamentos alheios. Embora essa habilidade não seja desenvolvida em um ambiente relacional, como ocorreria com Miss Marple, ela tem uma relação com o princípio da atenção ao outro, dialogando com aquela sensibilidade social atribuída às mulheres historicamente e que proporcionou o êxito das primeiras detetives, mesmo que no caso de Lisbeth essa habilidade seja sempre filtrada pela desconfiança crônica.

Mas até o surgimento de Lisbeth Salander como uma investigadora *hacker* violentada e marginalizada, as protagonistas femininas percorreram um longo caminho. A partir da segunda metade do século XX, novas personagens mulheres, com diferentes perfis, passaram a ocupar papéis de investigadoras profissionais, com sua própria voz narrativa e uma presença mais ativa no espaço público. São os casos, por exemplo, de Kinsey Millhone, criada por Sue Grafton, e V. I. Warshawski, por Sara Paretsky, que trabalham como detetives particulares em contextos urbanos, enfrentando crimes complexos e denunciando as estruturas patriarcais que atravessam suas investigações.

Conforme aponta Coutinho (1994), a nova safra de escritoras de policiais que surgiu na segunda metade do século XX, a exemplo de Grafton e Paretsky, empenhou-se em mudar certos estereótipos da literatura detetivesca, ampliando sua temática e promovendo desvios em sua estrutura. “As autoras da nova safra levam até territórios inexplorados, no policial, a questão da feminilidade; trazem novas imagens femininas e empregam uma estrutura não centralizadora, com a supressão de uma voz exclusiva da autoridade, representada pelo detetive clássico” (Coutinho, 1994, p. 115).

Ainda que a autoria feminina não seja o único fator determinante para a complexificação da literatura policial no contexto contemporâneo, esse gênero, que por tanto tempo foi terreno da razão e da objetividade associadas exclusivamente ao universo masculino, torna-se, sob a escrita dessas autoras, um espaço privilegiado para a escuta e a expressão da voz feminina. E esse processo não se restringe ao protagonismo das novas detetives ficcionais, mas também se expressa como discurso crítico nas entrelinhas das obras. Coutinho também observa que o universo ficcional desses romances retrata de forma reiterada as restrições ao ingresso da mulher em algumas áreas de atuação, o que evoca o mundo vitoriano, em que as personagens femininas eram estereotipadas e viviam confinadas ao universo doméstico. Por outro lado, a possibilidade de atuação das detetives contemporâneas como investigadoras profissionais não é o único caminho trilhado nesse novo cenário. O espaço doméstico e a figura da detetive amadora não foram extirpados. Na verdade, há uma revalorização e complexificação dessas ideias.

Blanche White, personagem criada por Barbara Neely, por exemplo, é uma empregada doméstica negra que investiga crimes enquanto circula livremente, em razão de sua “invisibilidade”, pelos espaços da elite branca. Sua posição à margem do sistema - considerada não apenas a partir do gênero, mas também da classe social e da raça, em uma perspectiva interseccional - a impede de ser reconhecida como autoridade em qualquer assunto, mas também a torna capaz de observar e entender dinâmicas que escapam à visão institucional. Nesse caso, portanto, o subgênero policial doméstico se transforma, incorporando críticas sociais profundas e ampliando o repertório temático das narrativas detetivescas.

Embora criada por um autor masculino, Lisbeth Salander se insere nesse contexto de multiplicidade e deslocamento em que a voz feminina ganha maior representatividade. Vendo-se em uma posição marginal - devido, por exemplo, ao gênero, à aparência, ao histórico de abusos e à classificação como alguém mentalmente incapaz -, a personagem se apropria da invisibilidade para agir de forma silenciosa, com uma discrição extrema, atuando

entre o anonimato e a vigilância, o que se torna o grande trunfo de suas investigações. A maioria dos demais personagens da série *Millennium*, incluindo os policiais e outros *hackers* habilidosos, não acredita que uma pessoa na posição de Lisbeth possa ser tão analítica e lógica ao decifrar dados e dominar tecnologias inacessíveis ao olhar comum, mas suas aptidões são realmente notáveis e se desenvolvem de forma intuitiva.

É simples. Conheço computadores. Nunca tive problema para ler um texto e entender exatamente o que está escrito lá. [...] Não sei bem como a coisa funciona. Não é só com computadores e redes telefônicas, mas também com o motor da minha moto, aparelhos de tevê, aspiradores de pó, processos químicos e fórmulas astrofísicas. Admito, sou meio maluca, uma verdadeira *freak* (Larsson, 2015, p. 454).

Lisbeth atua a partir da quebra de códigos e da invasão de sistemas, o que a coloca em uma posição diferente de outras detetives femininas conhecidas. Mas ainda assim, como ocorre com Blanche White e com Miss Marple, Lisbeth também é desautorizada. Sua inteligência não é reconhecida e sua motivação não está ligada ao cumprimento da Lei, mas a uma ética ou missão pessoal própria. Ela articula seus conhecimentos e habilidades em uma atuação singular e complexa, que rompe com os papéis sociais e paradigmas de gênero, mas, ao mesmo tempo, ecoa as tradições relacionadas aos detetives com habilidades ímpares.

Hutcheon (1991) refuta a afirmação de Charles Newman de que o pós-moderno tem mais a ver com uma suspensão de julgamento do que com uma incerteza radical. A autora acredita que, na verdade, o pós-moderno não está ligado à incerteza ou à ausência de julgamento, mas sim ao questionamento das bases de quaisquer certezas e quaisquer padrões de julgamento. Nesse sentido, o pós-modernismo questiona o próprio conceito utilizado nos julgamentos quanto à ordem e à coerência, tendo pouca ligação com as ideias de decadência e desintegração. Esse impulso desconstrutivo reverbera na literatura policial contemporânea, sobretudo se pensarmos na utilização da estrutura das narrativas detetivescas por autores mais interessados em propor reflexões e fomentar o pensamento crítico do que em estimular o leitor a desvendar enigmas simplesmente. No caso das obras com protagonistas mulheres, o desafio aos modelos canônicos do detetive masculino - tanto no que diz respeito ao investigador lógico e centrado do romance de enigma quanto no que se refere ao cinismo e à autossuficiência do detetive *noir* - se manifesta a partir de um olhar atravessado por experiências de gênero, de exclusão e de fragilidade institucional.

Lisbeth Salander é um ótimo exemplo desse deslocamento. Marginalizada por diversos fatores, como a aparência, o histórico psiquiátrico e o comportamento antissocial, ela

não atua com vistas ao cumprimento da Lei e não se encaixa no arquétipo do detetive durão, apesar do comportamento autoconfiante e, por vezes, agressivo. Seu método investigativo foge às fórmulas clássicas: é silencioso, invisível, ilegal. E sua ética não visa à restauração de uma ordem vigente antes do cometimento de determinado crime, mas à revelação de que a própria ordem é “desordenada”, no sentido de tornar-se sinônimo de opressão e legitimar a injustiça e a violência cometidas contra as mulheres.

A protagonista de Stieg Larsson desconstrói os discursos de autoridade que estruturaram o gênero policial, mas, ao mesmo tempo, retoma a ideia da competitividade entre o detetive e a polícia, que foi amplamente explorada tanto no romance de enigma quanto no *noir*. Entretanto, essa dualidade não é estabelecida como uma competição focada em habilidades pessoais. Ela é definida no sentido de questionar os sistemas de poder e desestabilizar as fronteiras entre legalidade e criminalidade. É a partir dessas considerações que se estabelece a análise subsequente do protagonismo feminino em narrativas policiais, partindo de questões que se destacam em obras enquadradas em diferentes vertentes do gênero. Discutimos, assim, aspectos como as convicções, motivações e estilo de vida das personagens detetives, seus relacionamentos interpessoais, os caminhos investigativos seguidos por elas, sua relação com a polícia e, claro, os percalços enfrentados em função do gênero.

3.1 CONVICÇÕES, COMPORTAMENTOS E ESTILO DE VIDA DAS PROTAGONISTAS FEMININAS

Quase um século depois das primeiras investigações de Miss Marple, ainda que tenham surgido protagonistas femininas complexas, como Lisbeth Salander, o gênero policial continua sendo dominado por figuras masculinas, conforme observa Noll (2016) em seu estudo a respeito das séries policiais audiovisuais. Entretanto, apesar das investigadoras femininas ocuparem quase sempre o papel de suporte ao protagonista masculino, algumas delas podem assumir comportamentos ambíguos e uma postura desafiadora em relação à sociedade patriarcal.

A princípio, o que parece ocorrer em *Os homens que não amavam as mulheres*, primeiro romance da série *Millennium*, é justamente a prevalência do protagonismo masculino com o auxílio de uma figura feminina. Mikael Blomkvist é apresentado ao leitor antes de Lisbeth Salander e aparenta ser o único protagonista até certa altura da trama, quando a trajetória dele começa a ser colocada em segundo plano na medida em que a história de

Lisbeth passa a ser profundamente explorada, assim como sua busca por segurança e justiça para mulheres vítimas de violência. O jornalista continua ocupando o lugar de coprotagonista e suas ações exercem grande impacto ao longo do enredo de cada romance da série. Ele não é apenas um personagem secundário, mas também não é o centro absoluto das tramas. Essa posição é ocupada por Lisbeth.

Em várias narrativas policiais da contemporaneidade, apesar do impacto dos avanços do movimento feminista nas obras de ficção em geral, o protagonismo feminino divide espaço ou é ofuscado por detetives homens, mesmo nos casos em que as mulheres desempenham papéis centrais nas investigações. Por conta dessa tendência histórica a revelação gradativa de que é Lisbeth Salander a verdadeira protagonista da série *Millennium* é impactante. A personagem vai se destacando não só em função de sua atuação investigativa bem-sucedida, mas também pela complexidade psicológica, pelo estilo de vida, pelas convicções e pela ética pessoal que a guiam.

O protagonismo gradativo conquistado por Lisbeth torna-se mais evidente quando a comparamos, por exemplo, com Amelia Sachs, personagem de grande destaque na série escrita por Jeffery Deaver e protagonizada por Lincoln Rhyme. Neste último caso, o protagonismo do investigador masculino é inquestionável, apesar da condição de tetraplégico que o impede de atuar fisicamente nas cenas de crime. Amelia se destaca a partir da exploração das habilidades intelectuais e das questões psicológicas relacionadas à personalidade de Lincoln. Ela é uma parceira constante e um braço executor, assumindo um papel ativo nas investigações, mas sempre sob o comando dele. Amelia representa fisicamente a presença do parceiro: ela é seus olhos, suas pernas, seu acesso ao mundo. Assim, embora ela não exerça, de fato, o protagonismo, sua relevância crescente ilustra a forma como as personagens femininas têm sido retratadas no romance policial contemporâneo.

Mas Amelia está diretamente vinculada a Lincoln enquanto Lisbeth se desenvolve como personagem autônoma, o que se evidencia em sua construção psicológica. Mikael Blomkvist e Lisbeth Salander compartilham algumas convicções, como a da necessidade de combater a violência de gênero, mas não formam uma dupla que se complementa ou uma equipe de “opostos que se atraem”. Suas trajetórias são paralelas e, por vezes, convergentes, mas não existe, nas narrativas, uma dependência funcional entre os dois personagens. Mikael não define o comportamento de Lisbeth, não a orienta e nem lhe serve de suporte técnico. A força narrativa da *hacker* justiceira está em sua individualidade.

No caso de Amelia Sachs, suas decisões e dilemas estão profundamente ligados à figura de Rhyme. Ela é filha de um policial e tem sua personalidade marcada por valores

institucionais, o que define boa parte de suas convicções. Ela preza pelo cumprimento da Lei, se incomoda com a ideia de ser comandada por um civil - já que Lincoln não atua institucionalmente junto às forças policiais desde o acidente que causou sua tetraplegia - e em diversas situações entra em conflito com o protagonista, demonstrando senso crítico e personalidade insubmissa. Ainda assim, o que incomoda Amelia está sempre relacionado ao fato de Lincoln adotar métodos que estão em desacordo com os limites do sistema. Ela defende a legalidade e a ordem e chega a confrontar Rhyme quanto à decisão pela eutanásia, ameaçando prender o médico que o ajudaria, já que essa prática é ilegal em seu estado. Lisbeth, por sua vez, age à margem da lei. Sua preocupação não é com o aparato jurídico, mas com a justiça concreta, sobretudo quando se trata de mulheres violentadas.

A complexidade de Lisbeth é construída não apenas com base nos princípios que a levam a atuar como investigadora, mas também em seu estilo de vida e nas escolhas cotidianas. Ela vive praticamente reclusa, desconfia de todas as figuras de autoridade que cruzam seu caminho, se alimenta de *junk food* e não se preocupa com questões domésticas relacionadas, por exemplo, à arrumação de seu apartamento. Ao fim do primeiro romance da série protagonizada por ela, Lisbeth se apossa de recursos financeiros oriundos das contas de um empresário corrupto, graças à suas habilidades como *hacker*. Com a liberdade financeira à qual nunca tinha tido acesso, ela faz uma longa viagem, realiza uma doação para uma instituição chamada SOS-Mulheres e compra um apartamento usando uma identidade falsa.

A partir de então, a personagem ganha mais autonomia para investigar as ações criminosas do pai e outros casos de violência contra mulheres. A segurança proporcionada pela independência financeira e pelo novo apartamento, cujo endereço ela não fornece a ninguém, contrasta com a duradoura condição de tutelada da personagem. Entretanto, é por meios ilegais que Lisbeth tem acesso a recursos financeiros e obtém grande parte das informações necessárias a suas investigações. Assim como ocorre com os detetives *noir*, sua conduta moral é regida por um código de ética próprio. Lisbeth não pede permissão para conduzir suas investigações e não busca legitimidade ou reconhecimento. Amelia Sachs, por sua vez, apesar da personalidade forte e da coragem, busca pela integração ao sistema legal e policial, mesmo quando esse sistema a silencia e subestima em função de seu gênero.

Há também uma diferença notável na forma como as duas personagens lidam com os traumas. Lisbeth não se associa amplamente a pessoas ou instituições devido a seu permanente estado de desconfiança em virtude das violências sofridas. Já Amelia carrega questões como a morte do pai e a dificuldade de se estabelecer afetivamente. Ela adota comportamentos que afetam diretamente os rumos de sua vida, como o hábito de roer as

unhas, que a impediu de seguir a carreira de modelo. Além disso, ela encontra na velocidade e no controle do automóvel uma válvula de escape para suas tensões. "Quando você se move, eles não podem pegá-la" (Deaver, 2022, p. 343), ela afirma, reproduzindo uma fala do pai, sem esclarecer quem são "eles". Mas ainda assim, seus traumas não moldam sua existência da forma como ocorre com Lisbeth.

A relação das detetives femininas com o automóvel é reveladora quanto à forma como elas elaboram suas experiências de liberdade e subjetividade, considerando que historicamente as mulheres são associadas ao confinamento doméstico. Para Amelia Sachs, seu modo de dirigir em alta velocidade, além de ser um recurso para lidar com traumas, é também um diferencial, uma marca pessoal que ela usa em favor de suas investigações e na corrida contra o tempo para evitar a morte de algumas pessoas. O movimento é, para ela, sinônimo de ação, controle e sobrevivência. Já Erika Foster, protagonista das obras de Robert Bryndza, encontra no carro um espaço de proteção: ela se sente mais segura ao volante do que em sua própria casa e usa a direção como forma de organizar mentalmente suas investigações e emoções. "Tinha somente que ser seguro e quente. Enquanto dirigia pelas ruas vazias de South London, tinha a impressão de que o carro era um casulo ao seu redor, onde sentia-se mais em casa do que no apartamento" (Bryndza, 2023, p. 119).

Outras detetives, como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone, também protagonizam várias cenas em que o ato de dirigir e se deslocar é destacado e ganha uma simbologia relacionada ao controle e à liberdade. O carro representa deslocamento, autonomia e afastamento dos espaços privados e controlados, funcionando como metáfora de uma subjetividade em movimento, que não se deixa aprisionar. V. I. Warshawski se mostra à vontade dirigindo pelas ruas de Chicago, usando o carro como meio para estabelecer ligações entre suas investigações e os múltiplos territórios sociais da cidade. Kinsey Millhone também dirige com frequência, não apenas em sua própria cidade, mas também se locomovendo até outras regiões, o que explicita sua independência e mobilidade enquanto investigadora.

Essa mobilidade se contrapõe, por exemplo, ao confinamento espacial vivenciado por personagens femininas como Miss Marple, a detetive amadora criada por Agatha Christie, sempre lembrada quando o assunto é protagonismo feminino em narrativas policiais. A personagem vive em St. Mary Mead e raramente se desloca⁷ para além dos limites da aldeia

⁷ Embora St. Mary Mead seja o cenário da maioria de suas investigações, Miss Marple chega a protagonizar algumas histórias fora desse espaço, mas somente depois de mais de três décadas de confinamento. O primeiro romance protagonizado pela personagem é publicado em 1930, mas é somente na década de 1960 que ela desvenda mistérios em locais mais distantes, como ocorre, por

fictícia. Mas essa restrição territorial não é abordada de uma forma crítica ou negativa. Pelo contrário, o amplo conhecimento da natureza humana e a familiaridade com os espaços domésticos e os circuitos sociais, tornam-se ferramentas fundamentais no desvendamento de crimes. A imobilidade não significa passividade. Miss Marple é uma leitora atenta dos dramas humanos e faz o melhor uso possível dos recursos disponíveis.

Nesse contexto, o uso do binóculo, que remete à contemplação e à distância segura, representa uma vigilância silenciosa, à margem da ação direta, mas totalmente ciente de tudo o que se passa ao seu redor. Diferente de suas herdeiras contemporâneas, que percorrem diferentes espaços urbanos em seus automóveis, Miss Marple investiga a partir do espaço doméstico e dos círculos sociais que frequenta, tendo a preocupação com o bem-estar social e a curiosidade como principais motivações. Se a partir das últimas décadas do século XX o automóvel representa deslocamento e ruptura com os espaços de confinamento do lar, há cerca de um século o binóculo reafirmava a centralidade do olhar feminino treinado na vida doméstica.

Ao se resguardar aos cuidados com o jardim e à observação de pássaros, ela parece reforçar o estereótipo da mulher contida, contribuindo para uma visão fragilizada sobre ela pelas demais personagens e pelo leitor desatento. Contudo, é por meio desta condição que ela consegue desenvolver suas habilidades de observação e solucionar os crimes levados a ela de forma indireta. Em suma, o espaço confinado ocupado por ela é o que permite sua observação meticulosa, e, como consequência, o desenvolvimento de habilidades que a auxiliam na observação do comportamento humano para estabelecer relações que possibilitam a solução dos crimes (Moraes, 2021, p. 63).

Ou seja, Miss Marple não mantém uma atitude conformada, mas adapta-se aos limites sociais impostos a ela e transforma a domesticidade em instrumento de poder. Enquanto para as protagonistas do romance policial contemporâneo a mobilidade é uma metáfora para a autonomia, Miss Marple atua como uma presença fixa, observando aquilo que os demais personagens não conseguem ver.

Lisbeth Salander, por sua vez, também adquire um automóvel depois de conquistar sua liberdade financeira, mas sua relação mais marcante é com a motocicleta que a acompanha em *Os homens que não amavam as mulheres* (Larsson, 2015a). Ela afirma que o veículo Kawasaki de 125 cilindradas não é a melhor máquina que ela poderia ter, mas acredita que o mais importante é saber conduzi-lo e revela que ela própria reformou peça por peça e

exemplo, em *Mistério no Caribe* (*A Caribbean Mystery*, 1964), romance em que ela se encontra em um hotel na ilha de St. Honoré.

ajustou o motor para conseguir correr acima da velocidade autorizada. Ela também utiliza o transporte público eventualmente e faz uma viagem por vários países no início da narrativa de *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b). Ainda assim sua reclusão ganha muito destaque nas tramas, apesar de não ser associada ao confinamento da mulher no espaço doméstico de forma tradicional. Essa reclusão tem a ver tanto com o desejo de se manter anônima e não ser notada ou perseguida pelas autoridades quanto com a liberdade de acesso a todas as informações de que precisa a partir de uma ampla familiaridade com o mundo digital. Nesse sentido, Lisbeth, como Miss Marple, mantém-se vigilante e onipresente, sem que os demais personagens consigam acompanhar sua ação.

Salander é uma personagem pós-moderna no sentido apontado por Linda Hutcheon: ela não nega os valores ou a justiça, mas questiona as bases sobre as quais eles foram instituídos. Sua meta não é a de restaurar uma ordem estabelecida, mas sim mostrar que essa ordem é falha desde o seu surgimento. E com esse propósito, ela perturba o centro, desorganiza a lógica tradicional do detetive racional e da suposta existência de uma verdade objetiva. Se Amelia Sachs é uma mulher forte inserida no sistema, Lisbeth representa as contradições dessa inserção: ela é o ruído, o desvio. Esse posicionamento a torna mais ambígua e, claro, mais “ex-cêntrica”, embora personagens como Amelia Sachs também representem um avanço dentro da tradição do romance policial protagonizado por homens.

Nesse contexto, além de subverter alguns elementos da narrativa policial tradicional, a ascensão gradual de Lisbeth Salander como protagonista favorece também a abordagem do tema da violência contra a mulher, tratando-o tanto no micro quanto no macrocosmo. Em obras policiais contemporâneas consideradas feministas, como as escritas por Sara Paretsky, observamos mulheres já posicionadas como detetives ou agentes investigativas reconhecidas publicamente, embora não deixem de ter suas capacidades e habilidades questionadas. Já a obra de Stieg Larsson foca-se no processo de conquista gradativa do protagonismo feminino, questionando se há realmente a possibilidade dessa conquista dentro de um sistema construído com base no patriarcado e na violência.

V. I. Warshawski é, segundo Coutinho (1994), a detetive mais assumidamente feminista entre as personagens femininas de romances policiais publicados nas últimas décadas do século XX e, entre outros assuntos, ela também lida com situações de violência contra a mulher. Criada por Sara Paretsky, V. I. é uma mulher solitária, divorciada, que busca afirmar sua independência, tem uma postura aparentemente durona e não confia nas autoridades policiais, embora atue dentro da legalidade. Como Lisbeth, ela se assemelha, em

certos pontos, aos detetives do romance *noir*, mas se contrapõe aos valores machistas expressos na personalidade desses personagens.

Essas mulheres têm um certo heroísmo solitário, individualista, e vivem de forma um tanto selvagem, em desafio aos códigos sociais, tal como o detetive masculino *hard-boiled*. Este é uma versão do herói americano arquetípico, com sua habilidade física, sua condição de estranho, seu afastamento diante da maioria das relações humanas comuns - ele não aparece nos papéis do marido, pai, irmão, etc. (Coutinho, 1994, p. 66).

Entretanto, conforme a visão de Portilho (2009), além do posicionamento contrário à visão machista dos protagonistas *hard-boiled*, as detetives feministas criadas a partir da década de 1980 também se diferenciam dos protagonistas *noir* por não serem solitárias. Mesmo sendo mulheres independentes e sem relações matrimoniais, elas frequentemente nutrem relações afetivas, tendo amigos, família e, no caso de V. I. Warshawski, até uma cadela de estimação compartilhada com um vizinho que se considera seu pai. O trabalho como detetives é apenas uma parte de suas rotinas, já que elas também têm vida pessoal e social.

Portilho afirma que a ascensão das detetives femininas e sua aproximação com o *hard-boiled* estão realmente associadas à incorporação da tradição masculina por essas personagens, mas isso acontece somente até o momento em que a independência e facilidade em transitar por diferentes espaços são características ainda consideradas tipicamente masculinas. Ou seja, quando, a partir dos anos 1960, começam a ser detectadas mudanças nas definições dos papéis masculinos e femininos, e as mulheres passam a ser mais atuantes, a aproximação das detetives femininas com o *hard-boiled* não precisa, necessariamente, ser compreendida como um sinal da preservação da tradição masculina nesse tipo de narrativa. Na verdade, essa aproximação reflete justamente as mudanças na definição dos papéis de gênero.

A interpretação da autora é de que as mulheres adentram um campo que, a princípio, era masculino, mas o subvertem, o transformam, de acordo com os valores que elas trazem consigo. E esses valores geralmente estão em consonância com a tradição, sendo pensados como valores culturalmente ligados às mulheres, como a proximidade com a família, a questão afetiva e o relacionamento com a comunidade. Por isso as detetives em ascensão a partir da década de 1960 não são solitárias. Mas Portilho lembra, com base na obra de Linda Hutcheon, que subverter uma tradição não é o mesmo que eliminá-la.

Nesse contexto, é lógica a associação da postura reclusa e desconfiada de Lisbeth Salander ao comportamento de detetives como Sam Spade e Philip Marlowe, que, de certo

modo, também atuavam à margem das instituições, ainda que fossem relativamente respeitados pela polícia, tendo como respaldo suas licenças para trabalhar como investigadores. A indiferença diante do julgamento dos outros também aproxima Lisbeth desses detetives, o que não ocorre com tanta frequência com personagens como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone. Como Lisbeth, Spade não adere a uma postura maniqueísta, preferindo seguir seu próprio código moral, por vezes, ambíguo. Para ele, bem e mal não se apresentam de forma isolada, podendo unir-se em um mesmo contexto ou em um mesmo indivíduo. Marlowe, por sua vez, é pessimista e resignado. Ele age por conta própria, mas sem acreditar em um ideal de controle definitivo da criminalidade, assim como ocorre com Lisbeth, que amplia essa característica, levando-a à total descrença em relação a qualquer figura de autoridade.

Tanto Philip Marlowe quanto Lisbeth Salander manifestam um constante desprezo pela sociedade em que se inserem e estabelecem uma barreira entre sua atuação profissional ou pública e seu espaço íntimo. Em *O sono eterno*, quando Carmen Sternwood invade seu apartamento e tenta seduzi-lo, a reação de Marlowe é de grande descontentamento. Ele a expulsa afirmando que não se deixar ser seduzido é uma questão de orgulho profissional (Chandler, 2009), o que demonstra o desejo de manter seu refúgio pessoal livre de influências consideradas por ele como decadentes. Lisbeth demonstra essa mesma necessidade de preservar o espaço privado. Em *A menina que brincava com fogo*, segundo romance da série protagonizada por ela, Lisbeth se muda e mantém seu novo endereço em absoluto sigilo, reforçando a recusa em se deixar acessar por qualquer pessoa, inclusive por Mikael Blomkvist (Larsson, 2015b).

Apesar dessas aproximações, nos romances *noir*, as descobertas relacionadas ao crime específico que é investigado pelo detetive têm uma relevância maior para os enredos do que os crimes que conduzem as narrativas tanto dos romances policiais femininos publicados no fim do século XX, quanto da série *Millennium*, publicada no início do século XXI. Nesses dois casos, os crimes são ainda mais complexos e numerosos do que no *noir*. Portilho (2009) detecta, nos romances policiais femininos a ideia de que a trajetória da detetive ganha mais importância do que a descoberta da identidade do criminoso. Descobrir quem é o culpado já não é uma meta e, ao longo da investigação, a detetive compartilha com outros personagens tanto suas descobertas sobre o crime quanto suas observações sobre o mundo ao seu redor, aproximando-se, nesse sentido, do detetive metafísico, a partir da exploração de questões existenciais e éticas, numa constante busca de sentido. Ela conclui que acontece, nesse processo, uma releitura feminina e nem sempre feminista da tradição masculina.

Essa releitura pode ser pensada também a partir de uma comparação entre as motivações investigativas das detetives femininas contemporâneas e Sherlock Holmes, que é, possivelmente, o detetive mais lembrado em toda a história da literatura policial. Existem passagens em que Holmes age de modo altruísta e demonstra certa empatia, mas isso ocorre em função de seu posicionamento como personagem defensor da ordem e do *status quo*. O que realmente o motiva de forma intensa e constante é o desafio intelectual. Sua inquietação diante da ausência de crimes para solucionar revela que seu principal interesse não é a segurança das vítimas ou a punição dos criminosos, mas a complexidade lógica dos casos.

Para Sherlock, o crime é um quebra-cabeças e o criminoso é uma peça do jogo. Essa motivação o mantém distante da dimensão afetiva e ética que costuma nortear as investigações conduzidas pelas detetives femininas contemporâneas de maior destaque. Lisbeth Salander, por exemplo, também possui uma grande capacidade analítica, mas sua ação tem uma motivação moral, por conta da experiência pessoal da violência e da recusa em se submeter às autoridades que falharam em protegê-la. V. I., por sua vez, envolve-se ainda mais nos casos investigados quando mulheres vulneráveis estão correndo riscos, e sua atuação é atravessada pelas convicções feministas. Nesse sentido, tanto na série *Millennium* quanto no chamado romance policial feminino contemporâneo - que é escrito e protagonizado por mulheres - há uma utilização da estrutura da narrativa policial para retratar situações concernentes à sociedade atual, a partir da observação de quem está à margem do poder e da autoridade, o que não ocorria com Sherlock Holmes.

O papel das detetives femininas contemporâneas, portanto, consiste em problematizar as pressuposições de gênero – elas se recusam a ser apagadas em um meio predominantemente masculino, mas também não aceitam ser cooptadas por uma “masculinidade honorária”, como o preço a pagar por seu sucesso (Portilho, 2009, p. 81).

V. I. Warshawski é uma advogada que abandonou o cargo de defensora pública por se decepcionar diante da corrupção e das desigualdades do sistema legal. Ela demonstra coragem, decisão e aptidão física, que são características frequentemente associadas ao universo masculino. No entanto, ao contrário do que ocorre, em geral, com os detetives *noir* - e com Lisbeth Salander -, ela se considera uma defensora da lei e da justiça, disposta a ajudar em sua aplicação quando o sistema oficial falha.

Além disso, outra divergência fundamental entre a obra de Paretsky e a de Larsson é a ênfase na sororidade como um possível - senão o único - caminho para enfrentar a misoginia e a violência contra a mulher. No caso de Lisbeth Salander, a forma como a personagem

responde à violência é mais visceral e solitária. Ela não conta, a princípio, com redes de apoio ou um discurso afirmativo e não tem, como V. I., modelos de mulheres admiráveis ou livres ao seu redor. Sua mãe foi vítima da violência do pai e não teve condições de protegê-la. Ela também não é emocionalmente próxima da irmã - que, a propósito, revela-se uma antagonista ao longo das narrativas. A atuação de Lisbeth como defensora das mulheres violentadas é uma resposta à violência que ela própria sofreu.

Já V. I. Warshawski surge em um contexto de ascensão de autoras que se propuseram abertamente a escrever romances policiais feministas, o que não é exatamente o caso de Stieg Larsson. Lisbeth chega a conviver com outras mulheres, mas essas relações não são amplamente exploradas. As jovens com quem ela costuma sair não estão recorrentemente presentes nas narrativas e a advogada Annika Giannini, que exerce um papel central em *A rainha do Castelo de ar*, assumindo uma atitude feminista e confrontando os acusadores de Lisbeth em seu julgamento, é a irmã de Mikael Blomkvist (Larsson, 2015c). Ou seja, a protagonista depende da mediação do parceiro de investigação masculino para desenvolver um relacionamento de confiança com outra mulher, no caso, sua defensora. No que diz respeito às outras mulheres por quem Lisbeth nutre algum afeto ao longo das narrativas, seu posicionamento é sempre o de quem apoia, dá suporte e defende e não o de quem é apoiada, suportada ou defendida.

V. I. Warshawski, por sua vez, apesar de órfã, teve uma mãe feminista, que fez questão que ela tivesse uma formação acadêmica e tornou-se um exemplo de acolhimento a outras mulheres, como ocorre com Louisa, cuja história é retratada em *Rastros de sangue* (*Blood shot*, 1988). Assim, V. I., tendo o exemplo da mãe e sendo ela própria acolhida por outras mulheres, como as mães das amigas durante sua adolescência, também adota uma atitude de sororidade e um discurso crítico na luta contra a tradição patriarcal. Sua trajetória é marcada pela consciência de classe e de gênero e pela responsabilidade social.

Mas para além de seu papel social, destaca-se também seu estilo de vida, que reflete uma negação dos comportamentos tradicionalmente associados ao feminino, da mesma forma que ocorre com Lisbeth Salander. V. I. também não se preocupa em manter sua casa limpa ou arrumada e não é uma exímia cozinheira, como se pode verificar em afirmações como “Olhei para meu tailleur azul-marinho, no chão da ante-sala, como o deixara, mas decidi que ficaria ali mais um dia” (Paretsky, 1993, p. 74) e “O iogurte tinha virado leite azedo com bolor. Não havia nenhuma fruta e o único pão restante estava duro o suficiente para ser usado como um projétil” (Paretsky, 1993, p. 103). Lisbeth e V. I. compartilham certo desinteresse pela vida doméstica e nem sempre consomem refeições saudáveis. Lisbeth é frequentemente retratada

consumindo comidas congeladas e preparadas rapidamente no forno micro-ondas, além de sanduíches e refrigerantes, enquanto V. I, embora com uma vida mais organizada, por detectar com certa frequência a falta de alimentos em sua geladeira, consome refeições prontas e bebidas alcoólicas, o que reforça a imagem de mulher prática e indiferente aos padrões impostos de feminilidade.

O estilo de vida de V. I. é abordado como um contraponto à imagem de dona de casa tradicional assumida por outras personagens envolvidas em suas investigações, como Martha Djiak, mãe de Louisa. Ao visitar a casa dos Djiak em busca de informações sobre quem é o pai de Caroline, a filha que Louisa teve na adolescência, V. I. se incomoda com a constante preocupação da mulher com a arrumação e a limpeza. Mesmo diante de confrontos em que seu marido Ed, um homem misógino e rude, quebra vários objetos, sua atitude é sempre a de limpar e organizar. Depois de descobrir que o pai de Caroline é o irmão de Martha, V. I. confronta o casal, desabafando sobre a violência sexual sofrida por Louisa, que ainda assim foi expulsa de casa pelos pais. A reação de Martha é encolher-se, acreditando que V. I. irá agredi-la fisicamente, mas a detetive decide se retirar do local e, antes que ela alcance a porta, percebe que Martha já está posicionada de joelhos limpando mais uma vez os vidros dos objetos quebrados durante a briga.

V. I. chega a confrontar Ed Djiak fisicamente, numa reação espontânea quando ele esbofeteia a esposa. A detetive, então, recorre à violência física, também adotada por Lisbeth Salander contra agressores de mulheres.

Antes de perceber o que fazia, eu já estava em pé, batendo com o punho em seu rosto. Ele era trinta anos mais velho do que eu, mas ainda muito forte. Só pelo fato de ter conseguido apanhá-lo de surpresa foi que consegui esmurrá-lo com toda a força. Ele recuou, encostou-se na geladeira e lá ficou por um instante, sacudindo a cabeça, a fim de se recuperar da pancada. Depois, a raiva terrível voltou, e ele veio em minha direção. Eu estava preparada. Quando ele atacou, joguei uma cadeira à sua frente. Ele esborrachou-se em cima dela e seu ímpeto fez com que ele e a cadeira fossem de encontro à mesa. Sua queda derrubou também o aparelho de televisão e a cerveja, compondo uma desordenada confusão de vidro e líquido. Ele ficou esparramado embaixo da mesa, com a cadeira por cima. Martha Djiak soltou um pequeno gemido de horror, não sei se pela visão do marido ou pela sujeira no chão. Fiquei em pé junto dele, arquejando de fúria, com o revólver na mão, virado ao contrário, preparada para dar-lhe uma boa pancada com a arma, caso o homem começasse a se levantar. Seu rosto estava com uma imóvel expressão de pasmo - nenhuma das mulheres de sua família jamais lutara contra ele (Paretsky, 1993, p. 261).

Lisbeth Salander, no entanto, costuma praticar atos violentos de forma mais premeditada, a não ser quando é surpreendida e não lhe resta outra forma de sobrevivência.

Como não confia na polícia nem em outras autoridades para protegê-la, ela usa a violência para garantir sua integridade física, mas também como recurso para obter informações em suas investigações. A cena em que a personagem se vinga de seu tutor estuprador é emblemática e funciona como uma resposta direta à impunidade e ao abuso sistemático, mas esta não é a única situação em que ela premedita um ato violento. O confronto com o jornalista Per-Åke Sandström, um estuprador e pedófilo, por exemplo, é arquitetado minuciosamente no segundo romance da série, *A menina que brincava com fogo*.

Ela chega ao nome de Sandström ao investigar os assassinatos do jornalista Dag Svensson - que estava prestes a publicar um livro e também um artigo na revista *Millennium*, sendo ambos os textos sobre denúncias de tráfico sexual - e de sua noiva, a criminóloga Mia Johansson. Sandström é identificado como um elo relevante no esquema de exploração sexual comandado por Alexander Zalachenko, o pai biológico de Lisbeth. Então, Lisbeth o surpreende quando ele está chegando em casa, de madrugada, ligeiramente bêbado. Ela o imobiliza com um cassete elétrico e o pendura por uma roldana ligada ao teto. Em seguida, com voz baixa e ameaçadora, começa a interrogá-lo. A frieza e o autocontrole de Lisbeth se destacam. Seu objetivo não é a vingança explosiva, mas a obtenção de informações para que ela própria consiga se livrar das acusações de assassinato.

Por isso, ela recorre a um interrogatório à margem da lei e das instituições, motivada por sua total desconfiança nas autoridades. O episódio é retratado em detalhes a partir do ponto de vista de Sandström.

De início, não reconheceu a psicopata demente cuja foto vinha enfeitando todos os quiosques desde o feriado da Páscoa. Tinha cabelos pretos curtos e não se parecia com a foto dos jornais. Estava inteiramente vestida de preto - jeans, jaqueta curta de algodão aberta, camiseta e luvas pretas. Mas o que mais o assustou foi seu rosto. Ela estava maquiada. Usava batom preto, delineador e uma sombra verde-escura vulgar e ostensiva. O restante do rosto estava todo branco. Atravessando o rosto na diagonal, do lado esquerdo da testa ao lado direito do queixo, passando pelo nariz, havia um largo risco vermelho. Era uma máscara grotesca. Ela parecia completamente louca (Larsson, 2015b. p. 435).

Lisbeth expressa seu repúdio pelos crimes sexuais cometidos por Sandström, mostra a foto de uma de suas vítimas adolescentes e pergunta se foi divertido estuprá-la. Ela afirma que ele é um “porco sádico, um canalha estuprador” e estabelece as regras do interrogatório, informando que ele não tem o direito de falar sem sua autorização e que não deve fugir das perguntas se quiser sair vivo dali. Ela também faz comentários como “Na minha opinião, você deveria ser executado imediatamente. Você sair vivo ou não daqui esta noite, para mim dá no

mesmo” e “A esta altura, você necessariamente já sabe que eu sou louca e adoro matar gente. Sobretudo homens” (Larsson, 2015b, p. 436). Em seguida ela ameaça usar novamente o cassetete elétrico, o que o impediria de se manter de pé e o levaria ao próprio enforcamento.

Dessa forma, Sandström se prontifica a responder às perguntas, admite alguns crimes, tenta se explicar e dá pistas para a continuação da investigação de Lisbeth. Como ocorre com V. I. Warshawski, a violência praticada por Lisbeth também é motivada por solidariedade feminina, mas V. I. é mais reativa, prefere não recorrer à violência e só o faz quando se encontra em perigo ou é impulsionada repentinamente pelas agressões a outra pessoa. Ela não gosta da ideia de precisar chamar a polícia diante de um risco iminente e, embora o faça quando necessário, demonstra insatisfação por precisar de ajuda e sente-se como uma “donzela de antigamente” (Paretsky, 1993, p. 234). A agressão a Ed Djiak, o pai de Louisa, ocorre em um momento de fúria ética, que demonstra a intensidade de suas convicções. Já a indignação de Lisbeth Salander está mais ligada a um enfrentamento que a posiciona como uma protagonista solitária, deslocada e singular no romance policial contemporâneo.

Em ambos os casos, porém, assim como ocorre com as detetives femininas em geral, as personagens preferem não usar a força letal. Embora afirme que Sandström merece ser executado, Lisbeth Salander não o mata e não o faz com diversos outros agressores de mulheres que cruzam seu caminho. A personagem tem familiaridade com as armas e, por vezes, faz seus opositores acreditarem que ela está prestes a tirar suas vidas, comportando-se como uma pessoa mentalmente perturbada, já que é assim que a sociedade e a imprensa a descrevem. Mas essa atitude é premeditada e tem objetivos claros: obter informações para ajudar nas investigações e despertar o medo nesses homens, para que eles não voltem a violentar mulheres.

Portanto, apesar da atitude ambígua, Lisbeth não é uma assassina, o que revela muito sobre seus valores e seus limites éticos. Ela aprendeu, com a experiência, que a força física é um recurso disponível e eficaz para se proteger e obter justiça, considerando as falhas das instituições que deveriam se responsabilizar por isso. Assim, mesmo quando confronta os criminosos mais desprezíveis, sua meta não é a de executar uma sentença de morte. Essas nuances são interessantes quando a comparamos a outras detetives, como, por exemplo, Kinsey Millhone - criada por Sue Grafton -, que inicia a narrativa em primeira pessoa do romance *“A” de alibi* (*“A” is for alibi*, 1982), informando que matou alguém há dois dias e que isso lhe causa uma sensação esquisita.

Essa revelação lança o leitor em uma zona de ambiguidade ética que não define a conduta da personagem, mas marca sua capacidade de agir com letalidade quando necessário,

apesar do desconforto. Kinsey Millhone tem 32 anos, passou por dois divórcios e não tem filhos. Ela trabalha como investigadora particular e é justamente por lidar com um feminicida com quem se envolve durante uma investigação que ela precisa matá-lo em legítima defesa. A trajetória da personagem passa pela abordagem da misoginia e pela crítica ao patriarcado, embora ela não seja tão marcadamente feminista quanto V. I. Warshawski nem tenha sofrido tantas violências quanto Lisbeth Salander.

Por outro lado, Cordelia Gray, personagem de P. D. James, em *Trabalho impróprio para uma mulher* (*An unsuitable job for a woman*, 1972), representa o oposto em termos de uso da força letal: ao ter sua arma retirada de suas mãos, ela se conforma e reconhece, com um misto de resignação e honestidade, que jamais conseguiria usá-la: “Ela sabia que a pistola se fora, pois sentia a mão mais leve. Não fazia diferença. Jamais poderia se defender com ela, nunca mataria ninguém [...]” (James, 2008, p. 186). Essa recusa ao uso da força letal aliada a outros comportamentos como o desejo de cultivar amizades e o apego a Mark Callendar, o jovem cujo assassinato ela é contratada para investigar, torna Cordelia uma protagonista que não rompe com a associação do feminino ao afeto e ao cuidado. Ela se muda para a cabana onde Mark vivia, termina o serviço que ele havia começado em um canteiro do jardim, usa suas roupas, se aproxima de seus amigos e age com vistas ao alcance de um desfecho e justiça para ele, mesmo que também deseje receber os honorários pagos pelo pai de Mark e se estabelecer como detetive profissional.

Porém, isso não impede a classificação da protagonista de P. D. James como uma precursora das detetives feministas. Segundo Coutinho (1994), há uma mudança de paradigmas quanto ao protagonismo feminino em narrativas policiais a partir da criação de Cordelia Gray, na década de 1970, e isso, certamente, é um reflexo da penetração do pensamento feminista na literatura e do aumento da quantidade de romancistas mulheres. No primeiro romance protagonizado por ela, Cordelia tem apenas 22 anos e leva uma vida solitária, mesmo que muitas vezes sinta o ímpeto de contar com uma amizade feminina e ter alguém para compartilhar suas teorias investigativas.

A questão da solidão é um contraponto importante entre Lisbeth Salander e personagens como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone. Nesse contexto, Cordelia Gray ocupa um lugar intermediário, como alguém que ainda está amadurecendo e se estabelecendo como detetive. As personagens criadas por Sara Paretsky e Sue Grafton mantêm um círculo de amizades ativo, saem para jantar com outras pessoas, frequentam bares e restaurantes e se engajam em atividades comunitárias, enquanto Lisbeth Salander vive mais reclusa e raramente cria laços duradouros. Essa abertura à vida social, presente de forma mais intensa

no cotidiano de V. I., reflete uma trajetória marcada por alianças femininas que constroem sua visão de mundo. Lisbeth, ao contrário, prefere agir sozinha. Embora proteja outras mulheres, sua luta é solitária em virtude da desconfiança constante.

Assim, o discurso feminista em V. I. está no plano da consciência. Em suas investigações, ela frequentemente aborda questões de gênero, de classe e de raça, o que a torna uma das detetives mais emblemáticas do subgênero policial feminino. Já Lisbeth encarna uma forma diferente de enfrentamento: visceral, autônomo e algumas vezes contraditório. Ela não expressa a crença em uma mobilização coletiva nem um discurso articulado contra a misoginia ou a violência, até porque sua voz não costuma ser ouvida. Sua luta se dá no silêncio, na marginalidade e na negação do sistema. E, nesse sentido, apesar da pouca idade e da solidão compartilhadas com Cordelia Gray, as duas personagens se posicionam de forma oposta: Cordelia, após a morte de seu sócio, deseja mostrar suas habilidades ao mundo para se firmar como detetive e única proprietária da agência de investigação, enfrentando, é claro, o desdém de muitos personagens, já que escolheu uma profissão “imprópria para uma mulher”. Já Lisbeth pretende manter suas atividades no anonimato e, de certa forma, aprecia quando suas capacidades são subestimadas. Assim, ela conta com a vantagem da invisibilidade em sua trajetória de combate à violência contra a mulher.

No que diz respeito à invisibilidade como recurso investigativo, ganha destaque também a detetive amadora Blanche White, protagonista de quatro romances escritos por Barbara Neely, sendo *Blanche em apuros* (*Blanche on the lam*, 1992) o primeiro deles. Mulher negra e empregada doméstica, Blanche circula em um espaço marcado pela interseção entre racismo, sexismo e desigualdade de classe. Mas sua invisibilidade social e a subestimação de suas capacidades tornam-se ferramentas de investigação. Ela utiliza conscientemente o estereótipo da empregada subserviente, fingindo não perceber as tensões e segredos ao seu redor, enquanto reúne informações e desvenda crimes cometidos pelos seus patrões, contando com o auxílio de outras mulheres em situações semelhantes. Como sua prima a define na infância, Blanche é uma “*night girl*” ou “garota noturna”. O apelido tem o propósito de ajudá-la a superar os apelidos racistas criados por outras crianças, mas a acompanha até a vida adulta, como atributo de alguém que é capaz de se confundir com a noite, tornar-se invisível, mover-se nas sombras e enxergar o que os outros não veem.

A Night Girl é uma imagem que subverte o preconceito racial e projeta a pele negra como uma vantagem. A invisibilidade ganha então um tom ambíguo [...] – deixa de significar falta de importância, e se converte em

uma forma de poder, de superioridade. À noite, a *Night Girl* Blanche é como os super-heróis, tem poderes que as pessoas comuns não têm, como o dom de ver sem ser vista (Portilho, 2009, p. 167-168).

Embora o contexto racial, social e familiar afaste os perfis de Lisbeth e Blanche, essa apropriação estratégica da invisibilidade as aproxima. Lisbeth se apropria, por exemplo, do estereótipo de jovem instável, perigosa e emocionalmente desequilibrada como forma de autoproteção. Ela projeta uma imagem inquietante e marginal, o que afasta curiosos e inviabiliza uma categorização. Enquanto Blanche atua dentro do disfarce que é sua própria condição social, Lisbeth manipula os códigos de feminilidade e marginalidade para escapar do olhar institucional. As duas personagens, portanto, mostram que a marginalidade, ao invés de ser um lugar apenas de silenciamento ou exclusão, pode ser um território de observação e atuação investigativa.

A série *Millennium* tematiza a violência de gênero com contundência, mas sem oferecer saídas institucionalizadas, refletindo uma grande descrença na própria concepção do sistema. A cena do estupro de Lisbeth, por exemplo, detalhada com crueza, gera um debate: a narrativa promove o enfrentamento dessa realidade brutal vivenciada por tantas mulheres, ou recorre ao sensacionalismo tão presente na literatura de consumo? Nossa meta não é responder categoricamente a essa questão, até porque não acreditamos na existência de uma resposta definitiva, já que ambiguidade é a chave para a compreensão da série *Millennium*. Uma coisa é certa: esse tipo de cena ajuda a definir o perfil de uma heroína que não mobiliza discursos feministas articulados, mas encarna a necessidade urgente de enfrentamento ao patriarcado.

3.2 RELACIONAMENTOS DAS DETETIVES FEMININAS

Os perfis dos detetives ficcionais do gênero masculino geralmente são traçados a partir de suas habilidades, sua experiência profissional e sua eficácia investigativa. Os detalhes sobre suas vidas pessoais podem estar presentes nas narrativas, mas raramente informações como seu estado civil são destacadas como elementos estruturantes de suas identidades. Sherlock Holmes, por exemplo, é um respeitável cavalheiro inglês, com diversos conhecimentos, habilidades, vícios e manias, sendo frequentemente retratado como o maior investigador de seu tempo. Hercule Poirot é um ex-integrante da polícia belga e, portanto, um investigador estrangeiro atuante na Inglaterra. Ele é metódico, vaidoso e muito eficaz em suas investigações. Já os detetives *noir*, como Sam Spade e Philip Marlowe, são mais lembrados pelo perfil violento e cínico do que pelo fato de serem solteiros, mesmo que esse estado civil

seja relevante para o desenvolvimento de suas trajetórias, considerando aspectos como sua visão sobre as mulheres: para eles, elas são ameaçadoras e perigosas.

Os grandes investigadores masculinos presentes na literatura policial não são definidos a partir da ótica de suas relações afetivas ou familiares. Mas o mesmo não acontece com as detetives femininas. Miss Marple, uma das personagens mais lembradas quando o assunto são as mulheres detetives, é apresentada como uma mulher solteira, idosa, moradora de um vilarejo. Ela é descrita por outros personagens como fofqueira, intrusiva e solitária. Sua condição de "solteirona" é destacada constantemente e funciona como um marcador de identidade tão lembrado quanto suas habilidades dedutivas.

Essa ênfase no estado civil de Miss Marple não ocorre por acaso. Ser solteira, a princípio, parece permitir que a personagem assuma o papel de detetive amadora sem ferir os códigos sociais de sua época. Mas considerando os princípios patriarcais de uma sociedade ainda pautada pelos valores vitorianos, Agatha Christie poderia ter optado pela criação de uma personagem viúva. As duas possibilidades podem soar parecidas, afinal, em ambos os casos não há um marido a quem a detetive amadora deva satisfações ou a quem precise se dedicar. Sendo solteira ou viúva, a personagem teria a disponibilidade de tempo e foco necessária a uma detetive. No entanto, na década de 1930 no interior da Inglaterra, onde as investigações de Miss Marple se desenrolam, uma mulher que fosse casada ou viúva era vista como alguém que havia cumprido seu papel social, casando-se, gerando filhos e carregando o sobrenome do marido como sinal de respeitabilidade. Já a mulher solteira, sobretudo se fosse idosa, era percebida de forma estigmatizada, como alguém excêntrica, invisível e, até mesmo, inútil do ponto de vista social.

Assim, ao conceber Miss Marple como uma mulher solteira e idosa, Agatha Christie surpreende seus leitores, ao associar habilidades investigativas admiráveis a alguém considerada irrelevante em seu contexto social. Ainda que a personagem se enquadre em um contexto burguês, circulando entre pessoas abastadas e interagindo com a alta sociedade, a viuvez lhe garantiria mais respeitabilidade. Mas, sendo Miss Marple uma mulher solteira, evidencia-se a dissonância entre sua aparência e sua competência, como uma subversão velada às expectativas do patriarcado. Ela atua a partir de sua própria motivação, age de acordo com seus critérios morais e não tem sua trajetória definida por nenhum homem. Apesar de subestimada, Miss Marple prova que é mais perspicaz do que os representantes oficiais da lei. Ocorre, assim, um desafio oculto aos princípios patriarcais, mas também uma busca de negociação para a manutenção de um diálogo com eles.

Sendo solteira, Miss Marple está isenta das obrigações domésticas e da vigilância social das quais uma mulher casada dificilmente conseguiria escapar. A disponibilidade para conduzir as investigações - ainda que com muitos empecilhos e dificuldade de acesso às informações que, para a polícia, estão amplamente disponíveis - se torna, então, “justificável” dentro da lógica patriarcal, afinal de contas, ao identificar assassinos, ela está contribuindo para a manutenção do *status quo*. Mas além disso, estar livre de uma autoridade masculina dá a ela uma autonomia rara para as personagens femininas de sua geração.

Associa-se mais a solteirice de Miss Marple à sua predisposição para prestar atenção à vida dos vizinhos do que ao fato de ela não sofrer a influência de um pai, marido ou filho. A personagem de Agatha Christie se apresenta sempre de forma modesta, como alguém que está disposta a ajudar, mas não se vangloria de suas habilidades. Ela faz análises e comentários que por vezes expressam a consciência da desigualdade de gênero, mas não se opõe abertamente aos homens e não se coloca como figura de liderança declarada. Seu comportamento é discreto e ela ocupa os espaços tradicionalmente femininos. Todavia, é nesses espaços de aparente submissão que ela desestabiliza as hierarquias de poder e demonstra suas habilidades investigativas.

Um exemplo de destaque ocorre em *Assassinato na casa do pastor* (*Murder at the vicarage*, 1930), primeiro romance protagonizado por Miss Marple. Nesse romance, quem narra os acontecimentos é o pastor da vila, uma autoridade religiosa muito influente no local. É pelo olhar dele que o leitor acompanha as ações de Miss Marple. Mas a narrativa é desenvolvida de forma a desautorizar esse olhar bem como as convicções masculinas. É Miss Marple quem desvenda o mistério, mostrando que seu conhecimento da natureza humana e das dinâmicas sociais é mais eficaz do que os métodos da polícia (Christie, 2025).

Além disso, merece atenção o fato de Miss Marple, idosa e solteira, romper com o estereótipo, tão comum no universo literário, das personagens jovens, cuja beleza física é o principal instrumento para a definição de seu perfil e para o alcance de suas metas. Mesmo com sua identidade atrelada à solteirice - ou justamente por conta dela -, a autoridade de Miss Marple se relaciona com o que ela chama de “profundo conhecimento da natureza humana” e com uma observação atenta, constante e silenciosa de tudo que se passa ao seu redor. É esse posicionamento que culmina no desvendamento de tantos crimes.

Por estar tão inserida nas dinâmicas sociais de seu vilarejo, Miss Marple não é uma mulher solitária. Ela por vezes fala sobre seus familiares e especificamente sobre seu sobrinho, o escritor Raymond West, que participa de algumas narrativas. Ele e a esposa têm uma boa relação com Miss Marple e a ajudam tanto em suas necessidades pessoais quanto em

algumas investigações. Ela também mantém laços de amizade, principalmente com outras mulheres, como Mrs. Bantry, que é a responsável por sua inserção na investigação desenvolvida em *Um corpo na biblioteca* (*The body in the library*, 1942). Nessa narrativa, as duas mulheres mantêm uma relação próxima, embora suas interações estejam mais focadas na vida de Mrs. Bantry e na investigação do que na subjetividade da detetive amadora (Christie, 2020b).

Mesmo sem uma abordagem psicológica aprofundada da personagem, já que o foco dos enredos são os crimes a serem investigados, a presença de Miss Marple em eventos sociais, igrejas, reuniões e almoços a coloca no centro da comunidade de St. Mary Mead, na qual ela transita com familiaridade, sendo paralelamente observadora e participante. Dessa forma, Miss Marple é, contrariando a lógica de seu tempo, uma mulher independente, com vínculos afetivos que não estão presos em um núcleo familiar tradicional.

Nas obras protagonizadas por detetives mulheres que foram publicadas nas últimas décadas do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, a questão dos relacionamentos afetivos das detetives é mais explorada do que na obra de Agatha Christie. Entretanto, a subjetividade feminina de Miss Marple representa um grande avanço em relação a suas antecessoras, como Mrs. Gladden (ou Miss Gladden), protagonista de *The female detective* (Andrew Forrester, 1864), e Mrs. Paschal, protagonista de *Revelations of a Lady Detective* (W. S. Hayward, 1864). Essas duas personagens são consideradas as primeiras detetives do gênero feminino na literatura vitoriana e seus criadores evitam explorar o tema das possíveis relações interpessoais.

O estado civil de Mrs. Gladden não chega a ser mencionado, enquanto Mrs. Paschal é apresentada como viúva, mas sem uma abordagem detalhada de sua vida pregressa ao trabalho como detetive. A prioridade é por sua caracterização no campo profissional, como forma de evitar o conflito entre as expectativas sociais da domesticidade feminina e a atuação no campo investigativo (Moraes, 2023). Miss Marple, criada algumas décadas mais tarde, representa um passo além no que se refere ao protagonismo feminino, pois mesmo inserida na lógica patriarcal, ela age como alguém que aprecia os seus laços comunitários, conhece todos os vizinhos e estabelece comparações entre diferentes situações que presenciou a fim de desvendar os crimes por paralelismo.

Conforme as reflexões de Coutinho (1994), na tradição literária é muito difícil encontrar personagens femininas que vivem sozinhas e são independentes, o que reforça o avanço representado por Miss Marple nas narrativas policiais. Por outro lado, esse perfil é muito comum entre os detetives masculinos que protagonizam os romances *hard-boiled*.

Apenas mais recentemente essas características começaram a ser associadas a personagens mulheres. A pesquisadora demonstra que, em sua maioria, as detetives femininas da nova safra são mulheres solitárias, tendo esse aspecto retratado de modo realista, sem uma imposição como um estado ideal.

Essas detetives estão satisfeitas com sua independência, mas também desejam cultivar relacionamentos mais profundos. No entanto, para a manutenção da independência, elas precisam se conformar que as conexões afetivas fiquem fora de suas possibilidades. Essas personagens vão, então, em busca de outras formas de interação emocional, fora dos modelos convencionais, inventando novas maneiras de se relacionar. V. I. Warshawski, por exemplo, encontra em Lotty, sua médica, uma mãe substituta e no senhor Contreras, seu vizinho, um pai substituto. Esses pais não fazem tantas cobranças quanto os pais tradicionais, mas acabam despertando a insatisfação da protagonista quando começam a fazer perguntas e demonstrar preocupação com sua saúde e os riscos que ela corre. No romance *Rastros de sangue*, Lotty afirma que já cuidou de V. I. em diversas situações em que ela corria risco de vida e cobra da detetive uma atitude de autopreservação bem como de responsabilidade emocional.

Envolveu-me em seus problemas e, depois, desapareceu sem uma palavra. Isto não é independência... é crueldade e falta de consideração. Deve decidir o que quer de mim. Se é apenas que seja sua médica - a pessoa que coloca as ataduras, quando você decidiu colocar a cabeça na frente de uma bala - ótimo. Teremos esses frios encontros. Mas, se quer ser minha amiga, não pode agir com essa descuidada desconsideração por meus sentimentos por você. Será que não é capaz de entender isso? (Paretsky, 1993, p. 242-243).

A detetive afirma que não quer que ninguém resolva seus problemas e que se sente incomodada sempre que precisa de ajuda, atribui isso à experiência de presenciar a doença e a morte da mãe. Já no caso do senhor Contreras, é ele quem vai até a protagonista frequentemente para oferecer ajuda e companhia. Ele prepara refeições, se interessa pelo trabalho dela, fica preocupado durante as investigações arriscadas e chega a salvar a vida de V. I. Além disso, Warshawski e o senhor Contreras têm uma cadela de raça de pelo dourado chamada Peppy, que ajuda em algumas investigações e à qual a detetive é muito apegada.

As maiores dificuldades afetivas das detetives femininas estão nos relacionamentos com homens, pois por conta dos códigos tradicionais que orientam as relações entre homens e mulheres, o envolvimento amoroso representa um empecilho para a manutenção da independência feminina. Em vários enredos, há relacionamentos que inicialmente parecem promissores, mas depois de um tempo, o homem começa a ver o trabalho da detetive como um obstáculo que ele precisa superar ou então passa a demonstrar um desejo de proteger a

protagonista. Warshawski relata que seu ex-marido dizia ter se apaixonado por ela por conta de sua independência, mas com o tempo ela percebeu que a aproximação dele ocorreu justamente por ele ver essa independência como um desafio a ser superado. Como ele não consegue essa proeza, resolve separar-se dela.

Ela é apresentada como uma figura de ruptura, uma mulher que vive de forma avançada demais para seu ambiente e não consegue encaixar na instituição do casamento seu jeito livre e independente. Também sente que não realizaria, se fosse casada (ela é divorciada), sua aspiração de atuar em defesa de seus ideais de justiça (Coutinho, 1994, p. 72).

Nesse contexto, V. I. se posiciona de modo a priorizar a vida profissional em detrimento dos relacionamentos com possíveis namorados. Quando, em *Rastros de Sangue*, a amiga Caroline convida a detetive para visitar sua mãe, Louisa, que está doente, a protagonista afirma que não poderá ir, pois tem um compromisso. Caroline a repreende e afirma que Louisa deveria ser mais importante do que um “namorado idiota” (Paretsky, 1993, p. 19). V. I. concorda sobre essa priorização, mas esclarece que seu compromisso é com um cliente, demonstrando a importância dada ao seu trabalho.

Entretanto, Louisa e Caroline também são muito importantes para a detetive, sobretudo por conta da forma como ela foi criada. Sua mãe, Gabriella, acolheu Louisa quando ela era uma adolescente grávida, tendo sido expulsa de casa pelos pais conservadores. Dessa forma, V. I. viu Caroline crescer e atuou como uma irmã mais velha, enquanto observava a inconformidade da mãe em relação a situações de injustiça vividas por outras mulheres. O romance é, portanto, uma história de sororidade. V. I. aceita a missão de desvendar quem é o pai de Caroline e acaba descobrindo que Louisa foi violentada pelo tio e considerada culpada pelo próprio estupro.

Mas, se as situações de violência contra a mulher são amplamente exploradas em *Rastros de sangue*, a solidariedade e apoio emocional entre personagens femininas também é. Quando sua amiga Nancy é assassinada e V. I. visita a antiga casa dela para buscar informações que a levem ao assassino, a detetive recorda sua adolescência, quando era bem recebida no local. Ellen Cleghorn, mãe de Nancy, era divorciada, desde a fuga do marido com outra mulher. Ela não recebia pensão para o cuidado com os filhos, mas conseguiu sustentá-los com seus rendimentos como bibliotecária, sempre abrindo espaço à mesa para V. I., que recorda com admiração a indiferença de Ellen com as tarefas de dona de casa.

bell hooks (2023) destaca o grande impacto causado pelo slogan “A sororidade é poderosa” e lembra que a ligação entre homens sempre foi promovida na cultura patriarcal,

sendo esperado que eles se apoiassem mutuamente, priorizassem o bem do grupo e colaborassem como um time, colocando a coletividade acima de ganhos e reconhecimentos individuais. Um exemplo claro desse processo é o olhar de admiração que personagens como John Watson e Arthur Hastings têm para com seus amigos Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente. Esses personagens acompanham as investigações, exaltam as habilidades dos detetives clássicos e narram seus feitos de modo a legitimá-los, reverberando a ideia de que os homens ocupam naturalmente posições de liderança e genialidade.

Mesmo que Holmes, por exemplo, apresente um perfil emocionalmente distante, autossuficiente e claramente interessado em mostrar a própria genialidade, ele não está isolado. Watson o apoia, o defende, se preocupa com ele e narra suas missões bem-sucedidas. Ele atua, assim, como uma rede de cumplicidade e sustentação simbólica que não é igualmente promovida entre as mulheres, sobretudo em sociedades que as dividem e promovem a rivalidade feminina. Como aponta hooks, a conexão e o apoio mútuo entre elas não são incentivados no patriarcado, sendo concebidos como atos de traição. Mas, com os movimentos feministas, criou-se um espaço de conexão entre mulheres, voltado para a proteção e promoção de seus interesses.

A autora recorda que as transformações promovidas pelo feminismo nos ambientes educacionais dos anos 1970 também se refletiam em casa e no trabalho. O movimento feminista incentivava prioritariamente que as mulheres deixassem de ver a si mesmas e seus corpos como propriedade dos homens e reivindicassem o controle sobre a própria sexualidade, métodos contraceptivos eficazes, direitos reprodutivos e o fim da violência sexual. Para isso e para o enfrentamento da discriminação nos ambientes profissionais, a sororidade era necessária. A ideia de um grupo coeso e focado era importante para o alcance de mudanças nas políticas públicas e a solidariedade interna era um elemento fundamental, partindo do combate ao sexismo entre as próprias mulheres para a construção de uma sororidade poderosa. Para hooks, essa solidariedade tem a capacidade de enfraquecer o patriarcado e o sexismo, criando um caminho para sua derrocada.

Todo esse processo está expresso na obra de Sara Paretsky. A protagonista acolhe e é acolhida por mulheres em diferentes situações. Ao resgatar Louisa de um sequestro, por exemplo, ela conta com a ajuda da Srta. Chigwell, uma idosa que sonhava ser médica e viajar para a Itália, mas, por ser mulher, não pôde estudar e passou a vida à sombra do irmão, que estudou Medicina e a praticou de modo, no mínimo, negligente. Ela revela suas frustrações a V. I. e afirma que gostaria de ter sido, em sua juventude, tão ativa e determinada quanto a detetive. A resposta é imediata: V. I. lembra que teve a ajuda e o apoio da mãe e de outras

mulheres e que a Srta. Chigwell está praticando uma autocobrança exagerada ao pensar que deveria ter feito tudo sozinha.

No caso da série *Millennium*, a questão da sororidade aparece mais explicitamente no terceiro romance, *A rainha do castelo de ar*, com a linha de defesa seguida pela advogada de Lisbeth no tribunal e o posicionamento feminista de algumas outras personagens. Mas, seja ou não devido à autoria masculina, esse apoio mútuo entre mulheres não é trabalhado de forma tão intensa quanto nas obras de Sara Paretsky. Lisbeth Salander não possui, como V. I. Warshawski, tantas referências femininas. Sua mãe ficou seriamente debilitada após as agressões praticadas pelo parceiro, de modo que é Lisbeth quem a apoia até sua morte. No início de sua trajetória, a protagonista também costuma sair com um grupo de jovens mulheres, autointituladas *Evil Fingers*, retratadas como potenciais amigas, mas essa relação não é amplamente explorada nas narrativas, sobretudo por conta das dificuldades de socialização vivenciadas por Lisbeth. Por outro lado, fica clara a luta constante e intensa da *hacker* na defesa de outras mulheres vítimas de violência.

Além disso, para Lisbeth Salander, a tentativa de equilíbrio entre as relações amorosas e a profissão não chega sequer a ser uma possibilidade. Mesmo sendo sexualmente ativa, a personagem não cultiva vínculos afetivos tradicionais, como namoros ou parcerias duradouras. Desde o início da série, ela mantém relações sexuais frequentes com Miriam Wu, uma amiga por quem tem afeto, mas cuja relação não é claramente delimitada. O envolvimento com Mikael Blomkvist também é significativo, mas Lisbeth se afasta do jornalista, mesmo admitindo para si mesma que se apaixonou por ele. Assim, Lisbeth não concebe a possibilidade de um eventual parceiro afetivo interferir em seus objetivos pessoais ou profissionais. Seu propósito é combater a violência contra a mulher e ela não cultiva o desejo de um relacionamento convencional, ainda que admita a vontade de ter amizades, apesar de sua inabilidade social.

Dessa forma, Lisbeth Salander não se enquadra entre as detetives femininas que veem suas relações amorosas transformadas em um campo de batalha em virtude de sua atuação como investigadoras. Mas isso acontece em muitos romances policiais com protagonismo e autoria feminina publicados nas últimas décadas, que retratam mulheres buscando liberar-se das crenças sociais que inviabilizam a igualdade entre elas e seus parceiros. Em geral, mesmo que esses parceiros inicialmente demonstrem respeito pelo trabalho de suas namoradas, posteriormente sua atitude se torna possessiva.

Eles reagem quando a detetive mostra que dá prioridade ao seu trabalho. E, se ela se nega a ir a algum lugar em sua companhia, dizendo que precisa trabalhar, o homem protesta, alegando que a relação dos dois deveria estar em primeiro lugar na vida dela. Mas isto não ocorre necessariamente com ele (Coutinho, 1994, p. 84).

A recorrente retratação dessa dificuldade encontrada nas trajetórias das detetives demonstra a necessidade de mudanças na posição da mulher tanto no núcleo familiar quanto nas relações amorosas. Ou seja, a mudança precisa ser promovida dentro da família e na própria noção de casamento, para que ele deixe de ser um local de opressão da mulher. Caso contrário, o advento das leis favoráveis à condição da mulher não será suficiente. Conforme reflete Virgínia Woolf, “é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (Woolf, 2021, p. 140) e, nos romances policiais com protagonistas femininas, fica claro que o que está em jogo, quando os parceiros das detetives colocam-se entre elas e sua profissão, é esse “fantasma”, uma expectativa entranhada em valores e condutas sociais e culturais. Assim, apesar do avanço de leis e discursos de igualdade, o lar e o casamento permanecem, para muitas mulheres, sendo lugares de opressão, justamente por conta da persistência do “anjo da casa” apontado por Woolf. Essa metáfora da mulher dócil, silenciosa, submissa e sempre disposta a agradar, que sacrifica seus desejos e talentos para manter a “harmonia” doméstica, vai de encontro à identidade independente das detetives femininas contemporâneas, que adotam uma postura ativa diante dos conflitos e têm propósitos bem definidos.

Nas tramas aqui abordadas, o amor romântico é frequentemente fonte de conflito e de perda de autonomia. Por isso, muitas detetives se afastam da vida conjugal e também da maternidade, não porque desprezam as relações afetivas, mas porque entendem que sua contribuição social pode ir muito além da função de servir a um homem. Ao matarem o anjo da casa, elas não rejeitam o amor em si, mas a condição imposta historicamente à mulher. Esse gesto simbólico é o que possibilita a essas protagonistas a manutenção de sua liberdade e atuação profissional, mesmo que se sintam eventualmente solitárias ou vulneráveis. Woolf afirma que a morte do anjo da casa é um ato de legítima defesa, necessário para evitar a aniquilação da própria mulher perseguida por esse fantasma.

Kinsey Millhone é uma das detetives cuja trajetória exemplifica a dificuldade nos relacionamentos afetivos com homens. Em *“A” de alibi*, os perigos que inicialmente parecem limitados ao âmbito profissional alcançam sua vida pessoal e íntima por conta do envolvimento com Charlie Scorsoni, um atraente advogado ligado a uma investigação de assassinato. Nesse caso, a relação amorosa não se torna apenas uma ameaça à profissão ou à

missão de Kinsey, mas à sua própria vida. Scorsoni revela-se manipulador, mas ao mesmo tempo envolvente e sedutor, beneficiando-se da atração que Kinsey sente por ele.

Os romances policiais femininos e, mais especificamente os protagonizados por Kinsey Millhone, dialogam com o romance *noir* em diversos aspectos, a começar pela solidão e independência das detetives. Entretanto, em geral, quando se pensa na figura da *femme fatale*, não há um correspondente masculino plenamente consolidado. Ou seja, embora existam nesse tipo de narrativa muitos personagens perigosos do gênero masculino assumindo perfis variados, a ideia de um “homem fatal” não perpassa uma quantidade expressiva de romances protagonizados por mulheres. Os personagens masculinos com quem as detetives se envolvem frequentemente colocam-se entre elas e sua profissão, mas não representam, em geral, um perigo tão intenso quanto o que a *femme fatale* representa para o detetive *noir*.

Charlie Scorsoni, porém, recorre à sexualidade e à atração física que Kinsey Millhone sente e deixa transparecer em sua presença. Ele, como a *femme fatale*, usa a sedução e o vínculo emocional como estratégias para extrair informações e desestabilizá-la.

Tinha cabelos abundantes, louros, recuando nas têmporas, queixo sólido e com covinha, e olhos azuis ampliados por grandes óculos sem aros. Trazia o colarinho aberto, a gravata torta, e as mangas da camisa arregaçadas até onde permitiam os antebraços musculosos. Reclinou-se para trás na cadeira giratória, pôs os pés sobre um canto da mesa e seu sorriso demorava a se formar, recendendo a sensualidade reprimida. Tinha um olhar vigilante, interrogador, e me examinou com uma atenção aos detalhes quase embaraçosa. Cruzou as mãos por trás da cabeça (Grafton, 1993, p. 35).

Scorsoni é um homem de meia idade, conservador, solteiro e que não gosta de se arriscar. Depois de responder a algumas perguntas de Kinsey sobre o assassinato de seu sócio, ele volta a procurá-la e afirma que tem a intenção de ser encantador para que ela não o inclua na lista de suspeitos. Ele inicia um jogo de sedução e consegue atrair a atenção da detetive. Ao relacionar-se com ela, Scorsoni adota um comportamento de comando: apropria-se de seu espaço pessoal, move-se sem cerimônias por todo o apartamento dela, pega bebidas na cozinha, tenta controlar sua rotina, ordena que ela se vista para sair quando ela tem outros planos, decide o que irão pedir no restaurante, critica suas roupas e sugere que ela precisa de um corte de cabelo.

Essa atitude controladora está em consonância com a lógica patriarcal, enquanto a *femme fatale*, nas narrativas *noir*, exerce temporária ou parcialmente o controle a partir de uma postura performativa de fragilidade. Apesar do aparente distanciamento, tanto Scorsoni quanto a *femme fatale* recorrem aos papéis de gênero de forma estratégica para alcançar seus

objetivos: ele utiliza o estereótipo do homem dominante; ela utiliza o estereótipo da mulher indefesa. Ambos manipulam os detetives emocionalmente, utilizando o envolvimento afetivo como argumento para afirmar que suas desconfianças investigativas são infundadas.

Além disso, Scorsoni compartilha com as *femmes fatales* o recurso da sexualidade como ferramenta de poder. A relação entre ele e Kinsey é pautada pela tensão sexual mais do que por um suposto envolvimento emocional. Ao relacionar-se com Scorsoni, a detetive relata, sobretudo, a atração física que sente, mas também reconhece que ele não foi descartado como possível criminoso e que essa proximidade compromete sua clareza de pensamento e seu desempenho profissional. Scorsoni chega a se irritar quando a detetive volta a fazer perguntas sobre a investigação, o que desencadeia uma briga. Kinsey, então, sente reforçada a sensação de que está numa posição vulnerável, o que a leva a romper o relacionamento.

Mas ao descobrir que a detetive desvendou os mistérios envolvendo a morte de seu sócio e o assassinato de uma mulher, Scorsoni não hesita em tentar matá-la, como faria uma *femme fatale*. Todavia, ele atua como uma versão masculina que manipula pela dominação, não pela sedução fragilizada, numa subversão da fórmula presente nas narrativas *noir*. Ambos, Charlie e a *femme fatale*, recorrem à lógica patriarcal. Mas tanto Kinsey quanto os detetives *noir*, não se permitem ser enganados ou destruídos. Eles detectam o perigo e sobrevivem ao confronto. Entretanto, no caso do romance *noir*, o desfecho do enredo demonstra uma submissão às regras do patriarcado. Na obra de Sue Grafton, o que prevalece é uma lógica feminista: o personagem masculino dominador é sinônimo de perigo e a detetive, com suas habilidades, intuição e senso crítico, consegue livrar-se dele.

Levando a noção de desconstrução, descentralização e contextualização para a literatura de massa, verificamos a forma como o romance policial se diversifica, a partir da diferença masculino/feminino - apesar da resistência determinada pelas próprias convenções do gênero. O policial feminino “assumido” revoluciona o clássico, embora respeitando as normas que caracterizam o gênero - as autoras desconstroem apenas certos aspectos dessa literatura, expondo seu lado conservador (Coutinho, 1994, p. 31).

Charlie Scorsoni também compartilha algumas características com o detetive *noir*, sobretudo devido à atitude autoconfiante, autoritária, cínica e dominadora. Ele age de forma calculada e suas decisões são unilaterais. Além disso, desde a primeira vez que Kinsey o procura, ele expressa um olhar depreciativo a respeito das mulheres. Quando é questionado sobre uma ex-secretária de seu escritório e sobre as mulheres que foram casadas com seu sócio assassinado, ele responde com críticas a todas elas, revelando uma perspectiva misógina, como as de Spade e Marlowe. No entanto, ao contrário dos detetives *noir*, ele não

está em uma posição de protagonismo. É Kinsey Millhone o centro da narrativa. E ela sobrevive, reafirma sua autonomia e não se subordina ao poder masculino.

Por outro lado, Kinsey não busca vencer Scorsoni em um embate de poder, argumentação ou inteligência, como fariam os detetives *noir*. Ela vivencia um dilema genuíno, sentindo-se dividida entre a atração física que ele lhe provoca e a suspeita de que a manutenção do relacionamento representa um risco. Ela não se posiciona como alguém mais poderosa ou mais forte. O rompimento com Scorsoni está ligado a um desconforto ético ausente nos protagonistas *hard-boiled*, que seguem seu próprio código de conduta. A escolha de Kinsey é focada na preservação do profissionalismo e na integridade da investigação e não em uma necessidade de autoafirmação. A detetive passa por uma experiência permeada por dúvidas, autocrítica e um compromisso inegociável com a profissão.

No caso de Lisbeth, como sua vida é marcada pela opressão, ela tende a desconfiar de todos que se aproximam e não chega a se envolver emocionalmente como Kinsey. Mesmo assim, demonstra certa consciência de que deveria se comunicar melhor com seus poucos amigos. Quando retorna a Estocolmo no início do enredo de *A menina que brincava com fogo*, ela sente remorso por ter deixado o país sem se despedir de Miriam Wu e Dragan Armanskij e decide visitá-los, mas sem se desculpar. O mesmo não acontece com Mikael Blomkvist, que ela não deseja reencontrar. A relação entre os dois personagens investigadores se desenvolve de forma singular principalmente porque o jornalista não se coloca entre Lisbeth e sua ocupação, como fazem os namorados de outras detetives femininas.

Lisbeth, assim como Mikael, costuma manter relações sexuais casuais, mas com ele o vínculo ultrapassa esses limites. É Lisbeth quem toma a iniciativa para o envolvimento sexual, encarando a situação, a princípio, com o mesmo tom descompromissado com que vê suas experiências anteriores. No entanto, a cumplicidade que se desenvolve durante a investigação e a aproximação afetiva que é desencadeada a partir da forma igualitária como Mikael a trata, fazem com que Lisbeth se apaixone, para, em seguida, afastar-se dele. A situação se mostra mais complexa do que a que ocorre, geralmente, no fim dos relacionamentos das protagonistas das obras de Sara Paretsky e Sue Grafton. As narrativas dos primeiros romances da série *Millennium*, não esclarecem totalmente os motivos pelos quais Lisbeth se afasta do parceiro. Não há uma conversa entre ela e Mikael que explicita suas razões para manter-se distante.

Mas alguns indícios dessas razões são apontados quando Lisbeth se culpa pelo envolvimento emocional e considera contraditória a possibilidade de se apaixonar devido à sua aparência e à sua bagagem social. Ela afirma estar ciente de que o ex-parceiro é um

“notório mulherengo” e acredita que ele se envolveu com ela por compaixão (Larsson, 2015b, p. 80), o que revela uma insegurança que não é compartilhada por detetives como V. I. Warshawski. Mas a autodepreciação de Lisbeth se restringe ao campo afetivo, já que quando se trata das investigações, ela demonstra consciência de que é uma *hacker* e investigadora de alto nível. Já no início de sua trajetória, ela confronta Dragan Armanskij, seu chefe, com o seguinte argumento: “Olha, se é um criado que o senhor quer, procure alguém na agência de empregos temporários. Quanto a mim, posso descobrir qualquer coisa sobre qualquer pessoa, e se quer me usar apenas para separar a correspondência, então o senhor é um idiota” (Larsson, 2015a, p. 44).

A coexistência das dimensões ligadas à fragilidade afetiva e à firmeza profissional revela aspectos da complexidade e da fragmentação presentes na identidade de Lisbeth Salander. A liberdade sexual não a torna uma mulher fatal ou sequer autoconfiante em termos emocionais. Ela também não é uma heroína romântica, pois ao apaixonar-se e considerar que o mesmo não aconteceu com Mikael, sua reação é decidir que não sente mais nada por ele. Entretanto, sua competência profissional é irrefutável e é este o seu principal foco. Assim, o descompasso entre as relações interpessoais e a atuação profissional revela uma identidade múltipla, ligada aos dilemas de pertencimento, à questão da individualidade e à dificuldade de fluidez entre diferentes papéis sociais.

Na pós-modernidade, as certezas e padrões estabelecidos são substituídos pelas perguntas, uma postura interrogativa e de contestação à autoridade e a esses padrões. Assim, a universalização totalizante desconstrói-se, a homogeneização cultural é desfeita e o centro dá lugar às margens, levando as fronteiras a serem repensadas. Surge também uma descrença em uma essência atemporal e eterna, com o privilégio de uma noção de pluralidade histórica, da afirmação do local e do não totalizante, do hibridismo e do dialogismo. A contradição é um dos pressupostos típicos da teorização pós-modernista, com destaque para a posição paradoxal da linguagem das margens e das fronteiras. Isso leva a uma nova forma de observação, cujo foco é sempre alterado por não contar com uma força centralizadora (Coutinho, 1994).

A ausência dessa força inviabiliza uma possível classificação das relações afetivas desenvolvidas por Lisbeth Salander, que ao rejeitar a estrutura misógina da sociedade também descarta as formas de envolvimento emocional tradicionais. Mas, assim como ocorre com ela, a maioria das detetives femininas evita os relacionamentos profundos e duradouros, sobretudo o casamento. Isso acontece com as detetives cujos perfis são marcadamente feministas, como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone, mas também com aquelas cujas trajetórias são marcadas por outros aspectos, como ocorre com a questão racial e social abordada nos romances

protagonizados por Blanche White (criada por Barbara Neely) e com o patriotismo da personagem Preciosa Ramotswe (criada por Alexander McCall Smith).

Blanche e Preciosa, ao contrário de Lisbeth, estão plenamente inseridas em suas comunidades. Embora o racismo e outras formas de preconceito estejam constantemente presentes na trajetória de Blanche, ela conta com a ajuda da mãe e de uma rede formada por outras mulheres marginalizadas que também trabalham como empregadas domésticas. Blanche acumula as funções de detetive, mãe, amiga e namorada (ainda que não se case, ela mantém um relacionamento amoroso), sem que nenhuma delas corresponda a uma definição de sua individualidade. Cada função é uma entre as outras. Nesse sentido, a posição de investigadora amadora não é uma identidade profissional nem pessoal, pois ela a assume porque precisa se defender ou defender uma pessoa próxima.

Ainda assim, muitas vezes o papel da detetive amadora entra em conflito com o papel protetor que a mulher tradicionalmente desempenha na família, que, de acordo com a tradição burguesa, seria sua obrigação primordial. Suas obrigações em relação à comunidade e a outras instâncias da esfera pública viriam apenas em segundo plano (Portilho, 2009, p. 126).

Enquanto personagens como Cordelia Gray, V. I. Warshawski e Kinsey Millhone optam por não ter filhos e isentar-se de responsabilidades familiares, Blanche, por conta de suas condições sociais desfavoráveis, não tem escolha. Ela assume a responsabilidade pela criação de Taifa e Malik, os filhos de sua irmã morta; preocupa-se com o sustento e a segurança deles e precisa atuar como investigadora amadora para garantir a própria integridade e evitar ser acusada de crimes que não cometeu. Portilho (2009) lembra que as lutas travadas pelas detetives mulheres são exacerbadas quando a protagonista, além de mulher, é negra e pobre, como Blanche White.

Todas elas precisam desbravar um espaço para o feminino no contexto da ideologia dominante masculina, mas a detetive branca, por ser branca, precisa protestar “apenas” em razão da posição secundária atribuída à mulher em uma sociedade machista e confrontar os estereótipos de gênero. Nesse sentido, mesmo que a motivação inicial de Blanche para se tornar uma detetive amadora seja a autopreservação - ela precisa fugir do risco de ser presa injustamente -, sua trajetória se insere profundamente em um contexto comunitário. Assim, a ajuda e o suporte de outras pessoas tornam-se essenciais para que ela enfrente os percalços e riscos de suas investigações, mas essa inserção comunitária também desencadeia preocupações mais amplas relacionadas, por exemplo, ao racismo e ao sexismo.

Blanche mantém relações afetivas consistentes, ao contrário de Lisbeth Salander. Ao exercer o papel materno em relação aos sobrinhos, ela nutre um forte senso de cuidado e pertencimento. Além disso, Blanche conta com amizades sinceras e constrói uma rede de apoio onde pode buscar informações que a ajudam em suas investigações, conduzidas como uma forma de resistência às opressões raciais, de classe e de gênero. A personagem, protagonista de quatro romances, mantém seu olhar sempre atento às estruturas de poder opressoras das mulheres negras e das classes trabalhadoras.

Por isso ela reluta, no romance *Blanche em apuros*, ao perceber que está se afeiçoando a Mumsfield, um jovem branco com síndrome de Down, que é herdeiro da família para a qual ela trabalha. Ela se identifica com ele pelo fato de a síndrome de Down torná-lo invisível, como ocorre com ela por conta de sua cor e sua profissão. Entretanto, ela atribui essa ligação emocional ao desenvolvimento de uma doença que ela chama de “mal de escurinho” (“*darkies disease*”), caracterizada pela crença, por parte de empregados negros, na ideia de que existe uma afeição dedicada a eles por seus empregadores brancos, como se eles fizessem parte da família, mas, na verdade, esse afeto cultivado pelos empregados não é retribuído.

Nesse contexto, além de evitar o casamento, Blanche cultiva com ainda mais veemência o propósito de não se apegar emocionalmente a seus empregadores brancos, para os quais ela não seria considerada, de fato, uma amiga. “Teriam os escravizadores marcado o mãe-pretismo em seus genes quando estupraram suas bisavós? Se tivessem, ela estava decidida a provar o poder da determinação sobre o sangue” (Neely, 2022, p. 185). Por outro lado, a solidariedade com as injustiças e violências sofridas por outras pessoas negras e pobres é evidente em sua personalidade. E é justamente esse traço que a leva a tomar a iniciativa em suas investigações: ou ela almeja a autopreservação ou busca proteger ou fazer justiça por personagens que vivem em condições semelhantes às suas. É possível, assim, estabelecer um paralelo com a determinação de Lisbeth Salander em não estabelecer vínculos de confiança com as instituições que a violentam, mas ao mesmo tempo se identificar com outras mulheres violentadas e buscar protegê-las.

No caso de Preciosa Ramotswe, protagonista de *Agência nº 1 de mulheres detetives* (*The N° 1 Ladies' Detective Agency*, 1998), o senso comunitário é o principal foco de atuação da detetive. Porém, seu olhar para o coletivo não ocorre a partir da abordagem da injustiça social ou racial, como ocorre com Blanche White. Preciosa é a primeira detetive mulher de Botsuana e ela cria sua agência investigativa porque nutre o desejo de contribuir para a harmonia da comunidade local. Ela cultiva um grande afeto pelas pessoas e pelo seu país, aprecia as paisagens e os valores culturais que associa à vida simples e justa, e acredita que

sua atuação pode ajudar a restaurar a paz social (Smith, 2003). Dado esse contexto, suas investigações, ao contrário das narrativas policiais marcadas por assassinatos ou violência explícita, costumam envolver casos cotidianos, como pessoas desaparecidas, impasses trabalhistas, maridos infiéis e questões familiares. A série protagonizada por Preciosa é composta por mais de vinte romances e se caracteriza por um tom ameno e pela promoção de uma imagem positiva de Botsuana, além da solidariedade comunitária. Nesse sentido, mesmo valorizando sua autonomia e recusando, a princípio, o casamento, a construção narrativa da protagonista reproduz comportamentos tradicionalmente associados à feminilidade, como o cuidado, a empatia e a resolução harmoniosa dos problemas alheios.

Ainda assim, sua trajetória é marcada pela extrema violência. Apesar do tom ameno das narrativas, Preciosa sofreu o trauma de um estupro na juventude e decidiu casar-se com seu agressor, por medo das consequências de uma possível gravidez. Depois de casada, sofreu várias agressões físicas e passou pela perda de seu bebê poucos dias após o parto em função da violência e da negligência do marido. Ela então voltou a morar com o pai e, após a morte dele, tomou a decisão de criar a agência de detetives. Assim, mesmo com o histórico de violência, Preciosa vive com leveza, dedicando-se ao trabalho e devolvendo os pagamentos feitos pelos clientes que ela não consegue ajudar (Smith, 2003).

Embora as relações de gênero não sejam o foco dos romances protagonizados por ela, por conta das expectativas sociais em relação à mulher, elas inevitavelmente perpassam toda a trajetória Preciosa. Ela, a princípio, recusa-se a ter novos parceiros afetivos. Sua postura amigável desperta o interesse masculino, mas nos primeiros romances da série ela não cogita a possibilidade de um casamento. Sempre afirma que é feliz e que sua vida está completa, com sua casa e sua agência para comandar: “O senhor pode continuar me pedindo em casamento, Hector Lepodise, mas infelizmente a resposta continua a ser não. Gosto do senhor como amigo, mas não quero um marido. Não quero saber de maridos nunca mais” (Smith, 2003, p. 159). Diante da insistência do amigo, ela afirma que é a primeira detetive mulher do país e que, por isso, não poderia ficar em casa cozinhando, numa clara oposição entre a atuação profissional e o que a sociedade patriarcal convencionou como obrigação feminina dentro de um casamento. Mesmo afirmando que apoia a profissão de Preciosa, Lepodise revela justamente essa visão patriarcal a respeito do papel da mulher ao dizer que, se ele tivesse uma esposa, seu escritório não seria uma bagunça. “Haveria lugares para se sentar e flores num vaso sobre a minha mesa. Uma mulher faria toda a diferença” (Smith, 2003, p. 160).

Mesmo sofrendo constantes questionamentos por ser uma mulher atuando como detetive e tendo sofrido intensamente com a violência de gênero, Ramotswe não é movida pelo desejo de igualdade entre homens e mulheres. Ela defende sua atuação profissional e a competência feminina, no entanto, os casos que ela investiga não correspondem a grandes mistérios e não envolvem crimes tão graves como os assassinatos. Esses últimos parecem não se enquadrar, para McCall Smith, no universo feminino. O autor escreve, portanto, em maior conformidade com os princípios conservadores, retratando a atuação profissional da personagem detetive de forma positiva, mas não como uma afronta ao patriarcado.

Apesar dessas diferentes nuances e perfis variados das detetives femininas da ficção, há algo recorrente nas trajetórias das protagonistas mulheres de narrativas policiais: a incompatibilidade entre a profissão e o casamento e/ou a maternidade. Ao contrário dos detetives homens, cuja vida solitária não é questionada, as mulheres enfrentam a cobrança patriarcal para priorizar o cuidado com a família. Por isso, a maioria dessas personagens são solteiras, divorciadas ou viúvas, e poucas são mães. Algumas delas deixam claro que não têm planos relacionados à maternidade, como Kinsey Millhone. E há também os casos como o de Blanche White, em que a maternidade não é exatamente uma escolha.

Verônica Torres - do romance *Bom dia, Verônica* (2016), de Ilana Casoy e Raphael Montes - e Gloria Damasco - das obras de Lucha Corpi - são dois entre os poucos exemplos de personagens mulheres que são detetives e mães. Mas em ambos os casos, as narrativas expõem uma incompatibilidade entre as duas ocupações. No caso de Verônica, a condição de mãe e esposa é colocada justamente como uma posição insustentável para quem assume uma missão como a da personagem: conduzir investigações relacionadas à violência contra a mulher e à corrupção institucional. Verônica enfrenta grandes dificuldades para equilibrar a vida profissional e a pessoal. E, nessa disputa, as investigações acabam sendo priorizadas (Casoy; Montes, 2022). Enquanto a adaptação audiovisual⁸ do romance promove alterações no perfil da personagem, tornando-a mais dedicada aos filhos, no enredo original, mesmo desejando melhorar seu desempenho, Verônica sente que falha repetidamente como mãe. Tanto no romance quanto na série audiovisual, a personagem forja a própria morte, mas na série, ela o faz para proteger os filhos, que estão sendo ameaçados em virtude de suas investigações. Já no romance, Verônica decide passar-se por morta com o principal objetivo

⁸ A série *Bom Dia, Verônica* foi lançada pela Netflix em 2020, sendo dirigida por José Henrique Fonseca e roteirizada pelos próprios autores do romance, Ilana Casoy e Raphael Montes. A adaptação audiovisual contou com três temporadas, que ampliaram o enredo da obra original e alcançaram projeção internacional por conta da abordagem de temas como a violência de gênero e a corrupção institucional.

de dar início a uma jornada de vingança contra assassinos e abusadores de mulheres. “Eu me sentia plena, com a serenidade de quem descobriu a própria vocação. [...]. Comigo em ação, sem dúvida, o mundo seria um lugar melhor. Eu tinha nascido para matar, e não pararia tão cedo” (Casoy; Montes, 2022, p. 319).

Se Verônica renuncia à maternidade para seguir seus propósitos como investigadora, Gloria Damasco, criada por Lucha Corpi, só se torna detetive profissional após a morte do marido e o ingresso da filha na universidade, quando se vê sozinha e vislumbra a possibilidade de retomar a investigação de um antigo caso que havia iniciado como detetive amadora (Corpi, 1992). A trajetória de Gloria revela com nitidez os percalços enfrentados por mulheres que desafiam os papéis tradicionais, sobretudo no que diz respeito a seu relacionamento conjugal. Gloria só passa a atuar como investigadora após cumprir o que a sociedade espera dela como mulher: casar-se, cuidar da casa e criar a filha. Mesmo sentindo que tem a obrigação moral de lutar pela justiça, ao se deparar com o corpo de uma criança, ela decide atender aos apelos do marido e abandona seu propósito investigativo.

O marido, Darío, que é um médico, é considerado por Gloria menos machista que outros homens. Mesmo assim ele representa, no enredo, as imposições do sistema patriarcal. Em *Eulogy for a brown angel* (1992), Gloria encontra o corpo de uma criança e dá início a uma investigação sobre o assassinato, sendo ameaçada por um homem em função de sua iniciativa. Ao descobrir o que aconteceu, o marido a repreende. Ele afirma que nunca a impediu de fazer o que queria, mas apenas porque ela não agia de forma imprudente. Ao destacar o risco envolvido na rotina de uma detetive, Darío a acusa de colocar a investigação acima da família e, mesmo sem ordenar diretamente que ela desista da investigação, ele estabelece uma oposição inconciliável entre o casamento e a continuidade da atuação da esposa como detetive amadora: “O que é mais importante para você, resolver este caso ou manter nosso casamento e nossa família unida? Isso é algo que você terá que decidir sozinha” (Corpi, 1992, p. 121, tradução nossa⁹).

Diante do ultimato e das necessidades da filha ainda pequena, Gloria decide renunciar à investigação. Apesar de estar consciente sobre as injustiças estruturais às quais as mulheres estão submetidas, a protagonista se sente presa à lógica binária que opõe as possibilidades de ser mãe e ser investigadora. Nesse sentido, a maternidade é vista como um obstáculo, não por sua essência, mas porque a cultura patriarcal a apresenta como uma função absoluta, incompatível com qualquer outro propósito que envolva riscos ou a autonomia feminina. Mas

⁹ “What is more important for you, solving this case or keeping our marriage and family together? That is something you alone will have to decide” (Corpi, 1992, p. 121).

apesar de sua decisão, Gloria não deixa de lado o senso de responsabilidade e justiça. É sua experiência como mãe que desperta a indignação diante da morte de uma criança e o desejo de responsabilizar o assassino. Assim, a princípio a maternidade e a sede de justiça, que a leva a investigar, parecem convergir perfeitamente. No entanto, é a própria maternidade o principal argumento utilizado por Darío para convencê-la a desistir de seu propósito. A investigação só é retomada 18 anos depois, quando Gloria está viúva e a filha já não depende de seus cuidados.

Ao comparar Blanche White com Gloria Damasco no que diz respeito aos cuidados com a família, Portilho (2009) conclui que, no caso da primeira, as referidas tarefas têm uma função mais preponderante em sua rotina como investigadora. Esses cuidados também estão presentes na rotina de Gloria quando ela desiste da investigação para cuidar da família e isso leva a uma demora de quase duas décadas até que o crime seja desvendado. No entanto, à medida que sua trajetória se desenvolve, ela deixa de ser uma detetive amadora que dispõe apenas do bom senso, da intuição e de uma rede de contatos - conforme ocorre com Miss Marple e Blanche White - e se profissionaliza, passando a ter familiaridade com armas de fogo e a vivenciar situações perigosas - como ocorre com os detetives *hard-boiled*. “A sensação de estar roubando tempo da família para se dedicar ao trabalho é uma questão inexistente para os detetives homens, mas essencial para as mulheres, sobretudo as chicanas, cuja obrigação primordial diz respeito ao bem-estar do marido e dos filhos” (Portilho, 2009, p. 132).

Enfim, apesar das diferenças culturais, contextuais e comportamentais entre os perfis das detetives femininas abordados nesta análise, há um traço comum que atravessa a trajetória dessas personagens: seus relacionamentos amorosos tendem a ser instáveis, breves ou não convencionais. Em grande parte das narrativas, é notável a incompatibilidade entre a vida afetiva e a profissão da protagonista. Namorados e maridos posicionam-se como obstáculos à autonomia profissional dessas mulheres, ou são dispensados por elas, que preferem priorizar suas investigações. Miss Marple é solteira e utiliza essa condição em benefício das investigações; Gloria Damasco só consegue seguir plenamente a carreira depois de viúva; Blanche White assume responsabilidades familiares, mas não almeja um casamento tradicional; Preciosa Ramotswe demora a admitir a possibilidade de envolvimento com um homem; Verônica Torres forja a própria morte para livrar-se das obrigações familiares e dedicar-se somente às investigações; V. I. Warshawski e Kinsey Millhone não descartam a possibilidade de terem parceiros, mas também não alimentam ilusões: elas estão cientes de que dificilmente vão encontrar alguém que respeite suas prioridades. E Lisbeth Salander nem

ao menos cogita a possibilidade de um relacionamento que vá além do ato sexual. As detetives femininas rompem, portanto, com o modelo clássico da mulher devotada à família e reafirmam, com diferentes graus e formas de transgressão, o desejo de construir outras formas de existência fora dos padrões e expectativas patriarcais.

3.3 CAMINHOS E MÉTODOS INVESTIGATIVOS SEGUIDOS POR DETETIVES FEMININAS

Ao estabelecer as diferenças entre os detetives dos romances policiais tradicionais e os contemporâneos, Massi (2011) aborda a presença das mulheres desempenhando esse papel em obras publicadas nas últimas décadas. Em seu *corpus* de pesquisa, que abrange os livros do gênero policial mais vendidos no Brasil entre 2000 e 2007, de um total de 22 detetives, seis são mulheres. E, além de serem minoria, essas personagens têm uma eficácia investigativa limitada, pois com frequência, ao envolver-se em casos complexos, com riscos físicos, elas precisam da ajuda masculina.

A autora destaca que Preciosa Ramotswe, da obra de Alexander McCall Smith, investiga casos cotidianos de roubos, traições amorosas e desaparecimentos de pessoas e objetos, e não assassinatos; Amelia Sachs, parceira de Lincoln Rhyme nos romances de Jeffery Deaver, é coprotagonista, mas segue as instruções de um homem; a policial Annie Cabbot, criada por Peter Robinson, também conta com a ajuda masculina em *Brincando com fogo* (2007); Dana Evans, da obra de Sidney Sheldon, é muito ingênua, expõe-se frequentemente ao perigo e é salva pelo namorado no desfecho da narrativa de *O céu está caindo* (2005); Tess Chaykin, personagem de Raymond Khoury, não é uma detetive profissional, mas em *O último templário* (2006) ela parte sozinha no encalço de um criminoso, sendo salva pelo inspetor Sean Really, que acompanha seus passos por estar apaixonado por ela; e Sophie Neveu é retratada por Dan Brown em *O código Da Vinci* (2004) como uma competente criptógrafa e investigadora da polícia francesa, mas que, por ser neta da vítima de assassinato, envolve-se emocionalmente com a investigação e não consegue priorizar o raciocínio lógico, o que torna indispensável a ajuda do protagonista Robert Langdon.

Massi (2011) lembra que, nos romances e contos policiais tradicionais escritos por Agatha Christie, Miss Marple, ainda que fosse descrita como uma senhora simpática e curiosa e não como uma exímia investigadora, sempre era bem-sucedida em suas missões e não

contava com a ajuda dos homens. Pelo contrário, as autoridades masculinas representavam empecilhos às suas investigações.

Ao que parece, as detetives dos romances policiais tradicionais eram mais dignas e autossuficientes, pois dispensavam a ajuda de outros sujeitos. Os romances policiais contemporâneos, por sua vez, possuem características dos romances policiais tradicionais, mas que são exploradas por outra perspectiva, ou seja, apresentam uma visão machista das mulheres detetives (Massi, 2011, p. 103-104).

As observações de Massi evidenciam como os *bestsellers* ainda reproduzem papéis estereotipados de gênero e são bem recebidos pelos leitores. Todavia, o *corpus* da pesquisadora é voltado para o objetivo de compreender as obras mais lidas (ou mais adquiridas) em um recorte específico de tempo. Não se pode afirmar que os romances policiais contemporâneos como um todo reproduzem apenas imagens machistas das mulheres. Não há dúvida de que os papéis de gênero tradicionais predominam, sobretudo quando se pensa nas listas de livros mais vendidos. Mas também há outras perspectivas para as detetives femininas, que podem ser protagonistas fortes, eficientes e independentes, além de adotar métodos próprios de investigação.

É o caso de Lisbeth Salander¹⁰, cuja atuação como *hacker* altamente qualificada redefine os limites dos métodos investigativos associados às personagens mulheres. Ela consegue acessar informações sigilosas e sua competência no uso da tecnologia demonstra a possibilidade de uma construção narrativa que se afasta dos estereótipos de fragilidade e dependência. Depois de alcançar a liberdade financeira, Lisbeth faz uma visita a Dragan Armanskij, pois se sente mal por não ter se despedido dele antes de sua viagem. O ex-chefe então pergunta sobre a situação financeira dela e oferece trabalho, mas Lisbeth recusa:

Sinto muito, mas não estou mais interessada em fazer investigações para você. Só me chame se estiver com um problema de verdade. [...] Um problema do tipo que você não consegue resolver. Se empacar, se ficar sem saber o que fazer e a situação for desesperadora. Para eu trabalhar para você,

¹⁰ Cabe esclarecer que, mesmo obtendo sucesso considerável de vendas, os romances da série *Millennium* foram lançados no Brasil a partir de 2008, ou seja, não poderiam compor *corpus* de análise de Massi (2011), pois sua pesquisa se restringe às publicações feitas entre 2000 e 2007. Além disso, a pesquisadora tem sua atenção voltada para as mudanças históricas notáveis nas narrativas policiais no início do século XXI e não especificamente para o protagonismo feminino. Vale lembrar, ainda, que algumas das personagens mencionadas por Massi, mesmo estando presentes em *bestsellers* da literatura policial contemporânea, não são consideradas na presente tese porque atuam como coadjuvantes ou surgem em obras únicas. Com o foco em protagonistas recorrentes, nossa meta é ampliar a compreensão do perfil, dos relacionamentos, dos métodos investigativos consolidados e dos percalços enfrentados pelas detetives femininas ao longo de várias narrativas.

teria de me oferecer uma coisa que me interesse. Quem sabe na linha da intervenção. [...] Não precisa ficar quebrando a cabeça. Só aceito trabalhos que me interessem, quer dizer que as chances de eu recusar são altas. Me avise se estiver com um problema realmente difícil. Eu sou boa em enigmas (Larsson, 2015b, p. 142-143).

Paralelamente à inclinação para trabalhar na resolução de problemas aparentemente insolúveis, Lisbeth também tem um especial interesse pelos casos de violência contra a mulher. No entanto, além de ser seletiva ao definir as investigações que pretende conduzir, a personagem também não se adapta ao contexto corporativo da *Milton Security*. O próprio Armanskij constata que ninguém poderia parecer mais mal instalado em uma empresa de segurança do que Lisbeth, considerando sua recusa ao cumprimento de horários e à exposição de seus métodos investigativos, além da dificuldade de trabalhar em equipe.

Lisbeth quebra expectativas, subverte a imagem tradicional tanto do detetive masculino quanto da detetive feminina, ainda em processo de consolidação. Mesmo assim há muitas aproximações possíveis entre ela e outras investigadoras da ficção contemporânea. Não é cabível, por exemplo, uma oposição direta entre Lisbeth Salander e Amelia Sachs, considerando esta última como uma personagem totalmente submissa ao protagonista masculino enquanto Lisbeth lidera suas investigações e rechaça o trabalho em equipe. Lisbeth tem mesmo uma predisposição para agir sozinha, mas ao longo de sua trajetória conta com a ajuda de outros personagens, como seus amigos *hackers*, Dragan Armanskij e Mikael Blomkvist. Já Amelia realmente está, a princípio, sob o comando de Lincoln Rhyme. Mas, tratando-se de uma série de romances que vem sendo publicada há quase três décadas e conta com diversos volumes, a personagem ganhou experiência investigativa e autonomia, o que transformou sua relação com Rhyme em uma parceria mais igualitária.

Além disso, mesmo no primeiro romance da série de Jeffery Deaver, *O colecionador de ossos* (1997), Amelia demonstra forte competência técnica e uma postura de resistência frente às tentativas de controle por parte de Lincoln. Ela não segue as instruções recebidas quando discorda do parceiro e expõe suas críticas de forma enfática, como ocorre quando o detetive insiste para que ela entreviste, antes do encaminhamento para o pronto-socorro, uma vítima que acaba de sobreviver a uma violência: “Ela era para você simplesmente uma peça de um quebra-cabeça. Havia ratos andando por cima de todo o corpo dela e você disse: ‘É a natureza deles.’ É a natureza deles? Ela nunca mais vai ser a mesma pessoa e tudo o que interessavam eram suas preciosas provas” (Deaver, 2022, p. 222).

Apesar da postura irredutível e da priorização de seus princípios em detrimento das ordens de Lincoln em momentos relevantes para a narrativa, Amelia passa a compor a equipe

investigativa contra a sua vontade. Quando ela informa que é uma policial de patrulha e não analista de cenas de crime, o agente Lon Sellitto diz que ela foi designada para trabalhar no caso e deve obedecer às ordens. Amelia também é interrompida mais de uma vez ao demonstrar seus pontos de vista e seus protestos são ignorados. Além disso, ao contrário do que ocorre com personagens como V. I. Warshawski, Amelia não tem referências femininas, nem nas relações pessoais, nem na profissão. Destacam-se sua admiração pelo pai e as lembranças de um ex-namorado, ambos policiais, além, é claro, da proximidade com Lincoln, que se desenvolve ao longo das diversas narrativas. A personagem, no entanto, tem em comum com outras detetives contemporâneas a empatia e a solidariedade em relação às mulheres, sobretudo as que sofrem violências.

Essa característica acompanha a maioria das protagonistas femininas de narrativas policiais da contemporaneidade, mesmo quando o foco dos enredos não se concentra nas relações de gênero. Elas enfrentam percalços por serem mulheres e conduzem investigações com métodos e recursos ligados tradicionalmente ao universo feminino, mas também desafiam, quando necessário, os papéis atribuídos às mulheres. Não é incomum que essas detetives recorram a práticas ou condutas associadas aos homens, como o uso de armas, o embate físico e a circulação por ambientes violentos.

Mesmo assim, o que ocorre não é uma equiparação aos investigadores masculinos. Há nuances que evidenciam abordagens próprias das detetives femininas. Muitas delas priorizam, por exemplo, a empatia, a colaboração e a observação atenta de detalhes sociais e emocionais, não por serem submissas a um suposto limite para a atuação feminina, mas porque as mulheres, tendo sido historicamente confinadas a espaços privados e a funções de cuidado, desenvolveram, dentro dos limites impostos, outras formas de ler o mundo e de interagir com ele. Elas não se restringem, em seus métodos investigativos, a estereótipos de feminilidade, mas, ainda assim, contam com um olhar próprio, feminino, em relação aos crimes investigados.

Millett (1970), lembra que, a princípio, até mesmo a literatura de autoria feminina focava-se na exaltação das habilidades e façanhas dos homens. No entanto, a expressão da sensibilidade feminina possibilitou o surgimento de retratos mais fiéis da realidade, como o que ocorre nas obras das irmãs Brontë. Ela menciona Lucy Snowe, protagonista de *Villette* (1853) de Charlotte Brontë, que representa radicalmente o impacto psicológico de viver em uma sociedade dominada pelos homens. A personagem é cheia de conflitos internos, mas também muito lúcida e determinada a resistir. Sua inteligência é insaciável e ela dirige aos

homens um olhar crítico, conseguindo ir além das expectativas restritivas das “boas moças” ao estabelecer com eles um embate, como faz, a seu modo, Miss Marple.

Ao analisar a trajetória de Lucy, Millett afirma que suas interações com o personagem Paul simbolizam a relação entre o patriarcado e as mulheres: ele a subjuga, mas também lhe ensina, sendo tanto seu opressor quanto seu meio de libertação, já que é a partir dessa relação que Lucy conquista os meios para escapar. Há, assim, uma inversão sutil de poder: ao instruí-la, ele a ensina sobre como abrir as portas da prisão. Da mesma forma, ao moldar e delimitar as experiências femininas e associá-las ao espaço doméstico, o patriarcado cria as condições para o desenvolvimento de outras linhas investigativas nas narrativas policiais, focadas em princípios como a solidariedade e o entendimento das dinâmicas interpessoais.

Gloria Damasco é um exemplo de detetive que constrói seus métodos investigativos de forma diferenciada. Sua motivação para investigar surge a partir de um impulso emocional: ao encontrar o corpo de uma criança chicana assassinada, ela não se conforma com a situação, pois sua condição de mulher chicana e de mãe desperta o desejo de fazer justiça. Sua primeira investigação é, portanto, movida pela empatia e por um senso moral intenso. Todavia, essa motivação não se dissocia da complexidade de sua identidade e visão de mundo. É por ser mãe que ela deseja investigar, mas é também por ser mãe que ela interrompe a investigação.

Um aspecto diferencial de seus métodos como detetive são seus dons psíquicos. Gloria tem visões e sonhos premonitórios com os quais, a princípio, não sabe lidar. Sua primeira experiência extrassensorial acontece justamente quando ela se depara com o corpo do menino cuja morte passa a investigar. Esse aspecto identitário é, na obra de Corpi, o principal elemento de desconstrução do romance policial tradicional, desafiando a lógica e a racionalidade esperadas de um detetive nos moldes clássicos. A princípio, Gloria classifica suas visões como um “dom obscuro”, algo que prejudica sua racionalidade, representa perigo, e a expõe a julgamentos preconceituosos, inclusive do próprio marido, Darío, que é médico e representa o saber científico.

Darío atribui os impulsos investigativos de Gloria a esse dom psíquico e desqualifica suas ações e seu desejo de justiça, afirmando que ela age de modo imprudente e coloca sua segurança em risco quando se deixa guiar pelas visões. Estabelece-se, portanto, um conflito entre razão e intuição, mas também entre os saberes tradicionalmente associados ao masculino e ao feminino. Darío é adepto do discurso objetivo e científico. Gloria, embora também se considere uma pessoa racional, transita entre esse campo e o da subjetividade representada por seu dom. Essa oposição remete ao conto fundador do gênero policial, *Os assassinatos da Rua Morgue*, em que Poe coloca o protagonista Dupin como porta-voz da razão analítica

enquanto as duas vítimas são associadas a um saber menos confiável, intuitivo ou até supersticioso. Mas no caso de Gloria Damasco, essa equação se inverte. É ela, a protagonista e investigadora, quem possui os dons visionários. Há, portanto, na obra de Lucha Corpi, uma reorganização dos elementos típicos das narrativas policiais clássicas, pois a linearidade investigativa dá lugar a um processo fragmentado, intuitivo e ambíguo.

Inicialmente, Gloria tenta ignorar suas visões, atribuindo-as ao seu estado emocional abalado. Ela hesita em compartilhá-las com outras pessoas e sustenta uma autoimagem pautada apenas pelos traços de racionalidade e organização, descartando a possibilidade de integração de um saber psíquico a seu método investigativo. Ela vê seu dom como uma ameaça à sua credibilidade, não apenas como detetive, mas como mulher, uma vez que o patriarcado frequentemente associa o feminino ao irracional e ao descontrole. Entretanto, depois da morte do marido, bem mais madura e livre das obrigações familiares e conjugais, ela passa a aceitar melhor sua complexa identidade ao perceber que suas múltiplas facetas não são necessariamente contraditórias, mas complementares. Ela associa as visões e premonições à sua bagagem cultural e passa a articular razão e intuição em sua prática investigativa, reconhecendo que seu dom pode contribuir para a compreensão dos fatos, mesmo que não se apresente como as tão desejadas provas objetivas. Essa integração entre diferentes saberes, construída por longos anos de interesse investigativo, é o que torna Gloria uma detetive singular.

Seu saber é híbrido: feminino, latino, espiritual, mas também pragmático, metódico e racional. A experiência como mãe, a identidade fragmentada e a herança cultural se reúnem em um método investigativo que valoriza o afeto, a memória, os vínculos comunitários e o olhar ampliado sobre a realidade. A partir da autoaceitação e da liberação das obrigações com a família, Gloria se torna uma detetive profissional, adquire novas habilidades e, partindo da busca por justiça que a move em seu primeiro caso, ela passa a investigar também com vistas à realização pessoal.

Os métodos de Gloria Damasco são singulares sobretudo em função de seu dom psíquico, que é mais associado à origem chicana do que ao fato de ela ser uma mulher. Possivelmente em virtude da intenção de fugir dos estereótipos de gênero, as capacidades extrassensoriais não costumam compor a identidade de outras detetives femininas contemporâneas. Há, no entanto, outros traços que são comuns aos perfis de diversas detetives. Um deles, como aponta Coutinho (1994), é o fato de essas personagens não praticarem a violência com naturalidade, como fazem os protagonistas masculinos dos romances *noir*. A pesquisadora cita um trecho do romance *Killing orders*, em que V. I.

Warshawski atira na perna de um homem que tentou matá-la, mas luta contra a vontade de matá-lo e, ao ameaçar atirar outra vez, ele diz que ela não faria isso. A detetive conclui que ele, provavelmente, tem razão.

Nenhuma das detetives mulheres, habitualmente, sente prazer com a violência, e não a iniciam, ao contrário do que acontece, com tanta frequência, com os detetives homens. Mas os romances da nova safra feminina de policiais também mostram que, às vezes, a violência é a única resposta possível, num ambiente violento (Coutinho, 1994, p. 86).

Quando utilizam o recurso da violência, no entanto, as detetives contemporâneas demonstram a capacidade de salvar a si mesmas em situações de perigo, utilizando a inteligência e as habilidades físicas para enfrentar as ameaças e afastar-se do estereótipo de desamparo e fragilidade. V. I. Warshawski é exemplar nesse quesito. Ela usa a forma física e as armas, como os detetives *noir*, sempre que isso se faz necessário. Em *Rastros de sangue*, a detetive, ao perceber que está correndo riscos, faz planos: “Depois, quando figuras sinistras começassem a me seguir, eu sacaria meu fiel Smith & Wesson e meteria chumbo em todo mundo. De preferência, antes que pudessem dar uma pancada em minha cabeça e me jogar no pântano” (Paretsky, 1993, p. 123). Entretanto, ela também diz que não tem o hábito de andar armada porque esse recurso a deixaria mais dependente e menos esperta.

Kinsey Millhone, por sua vez, ao perceber que o criminoso Charlie Scorsoni a está perseguindo com a intenção de matá-la, em “*A*” de *álibi*, atira nele, mas não sem remoer a questão. A polícia compreende que ela agiu em legítima defesa, dentro das normas e limites. No entanto, Kinsey se sente perturbada ao lembrar dos tiros e afirma que agora pertence à mesma classe dos soldados e maníacos. Ainda assim, sua postura não é de fragilidade ou arrependimento. “Vou superar essa fase, claro. Dentro de uma ou duas semanas estarei pronta para voltar ao trabalho, mas nunca mais serei a mesma. A gente tenta manter a vida simples, mas isso nunca acontece e, no fim, tudo que sobra somos nós mesmos” (Grafton, 1993, p. 287).

Lisbeth Salander, porém, não é tão reflexiva quando recorre à violência. Apesar de, a princípio, não precisar matar, ela utiliza os métodos violentos como recurso investigativo, para a autopreservação e para a defesa de outras mulheres vítimas de violência. Como conclui, com as próprias experiências, que a violência é um método eficiente para obter o que deseja, esse recurso não lhe parece inadequado. Embora não seja exatamente uma atleta, Lisbeth treina boxe e conta com uma destreza física que possibilita a imobilização de homens muito maiores que ela. Isso ocorre, por exemplo, quando, em *A menina que brincava com*

fogo (Larsson, 2015b), ela escapa de dois motoqueiros componentes de uma gangue durante uma busca por documentos capazes de expor os crimes cometidos por seu pai.

Além de sua habilidade física, Lisbeth utiliza um cacetete elétrico, uma bomba de gás lacrimogêneo e uma arma que ela tira de um dos motoqueiros depois de derrubá-lo. Assim, enquanto várias detetives femininas evitam usar a violência, Lisbeth a trata como um recurso necessário e com o qual ela está amplamente familiarizada, o que subverte as expectativas relacionadas ao gênero feminino. Conforme assinala Romani:

Assim, masculino e feminino, masculinidade e feminilidade são conceitos que, partindo de uma caracterização biológica, definem-se sobretudo pela assignação de papéis sociais, representações e expectativas de comportamento. Resultantes de uma retradução cultural do biológico, tais conceitos situam-se fundamentalmente no campo simbólico, definindo-se por qualidades opostas atribuídas ao homem e à mulher. Refiro-me à polarização de qualidades “passivas” como resignação, paciência, fragilidade, emocionalidade e qualidades “ativas” como agressividade, força, dinamismo, que caracterizariam, em termos de tipologia, o feminino e o masculino (Romani, 1982, p. 65).

Nesse sentido, quando utiliza a violência, a protagonista de Stieg Larsson desconstrói essa visão polarizada justamente porque não segue os padrões comportamentais esperados de uma mulher. Com isso, ela propaga uma imagem ainda mais “ex-cêntrica” (Hutcheon, 1991), que leva as autoridades à suposição de que ela é intelectualmente incapaz, emocionalmente descontrolada e, possivelmente, uma assassina. Mas, em termos práticos, a violência é um recurso acessório em suas investigações, já que as habilidades como *hacker*, a memória fotográfica e a aptidão para análises estratégicas costumam render mais frutos na obtenção de informações.

A utilização da violência como método investigativo e de autopreservação evoca os detetives *hard-boiled*. Sam Spade e Philip Marlowe são violentos quando precisam se defender estando inseridos em uma realidade cercada pela criminalidade. Nesse sentido, a violência é abordada como uma consequência da realidade corrupta e criminoso já existente, sendo impossível evitá-la ou ignorá-la, contexto esse que também está presente na série *Millennium*. Um exemplo da utilização da violência no romance *noir*, é a abordagem vingativa de Mike Hammer em *Eu, o júri* (*I, the jury*, Mickey Spillanne, 1947). Ele deseja condenar o assassino de seu amigo a morrer da mesma forma que ele, com um tiro no abdômen. Ou seja, sua motivação é pessoal e, apesar de compartilhar informações com a polícia, ele não deseja que o assassino seja detido e passe pelo processo jurídico tradicional.

As abordagens violentas de Lisbeth Salander, com destaque para a ocasião em que a personagem se vinga de seu estuprador, parecem guardar semelhanças com a postura de Hammer. Entretanto, esse raciocínio não se sustenta. Embora não se sinta culpada ou fragilizada depois de recorrer à violência, Lisbeth não o faz com o único propósito de vingança pessoal. No caso da violência sexual e das palavras que ela tatua no corpo de seu tutor (“Sou um porco sádico, um canalha estuprador”, Larsson, 2015a, p. 241), dada sua condição de tutelada e a impossibilidade de denunciá-lo à polícia, a violência é a única forma que a personagem encontra para impor sua vontade em relação ao próprio corpo, intimidando seu agressor ao demonstrar que é capaz de ser tão violenta quanto ele. Além disso, a tatuagem dificulta que ele se aproxime de outras mulheres. No caso da vingança de Hammer, seu amigo assassinado era um policial o que leva a própria polícia a priorizar a investigação e desejar deter o criminoso. Ou seja, o detetive conta com os recursos legais a seu favor, mas prefere não recorrer a eles, enquanto Lisbeth Salander é desacreditada pela polícia, que falha diversas vezes na função de protegê-la.

Assim, na série *Millennium* a violência, tão presente no subgênero *noir*, é reapropriada e tem seu sentido deslocado e subvertido, ao ser praticada pela protagonista que também é vítima de violência. Já nos romances de Sara Paretsky ela é associada ao antagonismo, ao próprio patriarcado, refletido em personagens como Ed Djiak e Gustave Humboldt. A detetive V. I. Warshawski age em nome da sororidade e usa a violência para garantir a própria integridade e a de outras mulheres quando não lhe resta outra opção, mas esse não é seu recurso prioritário. Apesar dos episódios de violência, os métodos de V. I. consistem, na maior parte das vezes, em visitar pessoas de interesse para a investigação, interrogá-las, analisar documentos e procurar pistas em locais por onde os criminosos passaram. Seu trabalho é retratado de forma bem mais realista do que a atuação dos detetives clássicos. Ao visitar o local onde o corpo de sua amiga Nancy foi encontrado, ela se frustra ao perceber que não há indícios da passagem dos assassinos por ali.

Não havia nada para ser visto ali, nenhum vestígio de vida ou de morte. Voltei vagarosamente pelo mesmo caminho, parando a cada poucos centímetros, para inspecionar os arbustos e o capim. Foi um gesto inútil. Sherlock Holmes, sem dúvida, teria localizado o toco de cigarros revelador, o cascalho de outro local que não era dali, o fragmento de um desaparecido envelope. Tudo que pude ver foi uma interminável confusão de garrafas, sacos de batatas fritas, sapatos velhos, casacos, mostrando que Nancy fora apenas mais um dos pacotes abandonados no pântano (Paretsky, 1993, p. 118).

A comparação com Holmes não é uma autocrítica, mas sim uma expressão da consciência da detetive sobre os limites reais do trabalho investigativo, principalmente porque os crimes não surgem como enigmas excepcionais, eles são apresentados como parte estrutural da violência cotidiana e sistemática. As investigações feitas por V. I. são desafiadoras e, por vezes, frustrantes, sem soluções engenhosas, como geralmente ocorre em romances de enigma. Seu método investigativo não desencadeia deduções brilhantes e soluções rápidas, mas um trabalho contínuo: conversar com pessoas, obter informações e cruzá-las entre si. Tudo isso sem seguir exatamente um protocolo. O cotidiano da detetive revela certo grau de desorganização, mas não de ineficiência. Em *Rastros de sangue*, por exemplo, em determinada etapa de sua investigação, a detetive lamenta não ser adepta da disciplina de Kinsey Millhone quanto à organização das despesas, com registros detalhados e recibos de suas refeições e da gasolina.

Apesar dessa diferença, os métodos investigativos de Millhone são semelhantes aos de Warshawski. Ambas utilizam como ponto de partida as entrevistas com pessoas próximas às vítimas e com possíveis interessados no crime, em busca não só de pistas, mas também da compreensão de como os fatos se desencadearam. Os métodos são corriqueiros. Elas não fazem deduções complexas e nem contam com recursos tecnológicos sofisticados. Apenas dedicam tempo às entrevistas, análises de documentos e observações criteriosas. Essa abordagem desmistifica a figura idealizada do detetive masculino genial e infalível, embora a condução das investigações a partir de uma perspectiva realista não seja uma exclusividade das detetives mulheres. Ainda assim, essa desconstrução favorece diretamente a ascensão e a consolidação dos modos femininos de investigar. Ao revelar o caráter ilusório do herói masculino detentor de uma inteligência quase mítica, o tom realista nivela o campo de atuação e legitima dinâmicas investigativas pautadas na persistência cotidiana, descentralizando a narrativa que outrora servia apenas para restaurar o *status quo* patriarcal.

Cordelia Gray, considerada a primeira versão feminina do detetive particular entre as protagonistas contemporâneas (Coutinho, 1994), também recorre a uma perspectiva mais realista em suas investigações. Frequentemente desacreditada por conta da pouca idade e do gênero, a protagonista de P. D. James lida com investigações que estão longe do glamour desfrutado por detetives como Sherlock Holmes. Em *Trabalho impróprio para uma mulher*, ela afirma que sua rotina é marcada por esperas, preenchimento de relatórios e tarefas minuciosas, afastando-se da visão romantizada da profissão.

Só na ficção as pessoas que precisavam ser entrevistadas permaneciam em casa ou no trabalho, com o tempo, energia e interesse para dar e vender. Na vida real elas cuidavam de sua vida, e era preciso esperar o momento conveniente, no caso atípico de reagirem bem ao interesse da Agência de Detetives Pryde (James, 2008, p. 73).

Apesar de estar em sua primeira investigação conduzida sem a ajuda do sócio, que morre no início da narrativa, a jovem detetive demonstra familiaridade com o processo investigativo e afirma que gosta da fase inicial da investigação, mas mostra uma visão pessimista sobre o que virá em seguida. “Essas preliminares eram sempre a parte mais gostosa do caso, antes que o tédio ou a revolta surgissem, antes que a antecipação se desfizesse em desencanto e fracasso” (James, 2008, p. 48). Lisbeth Salander compartilha essa visão um tanto pessimista sobre as investigações e a criminalidade, mas prioriza métodos nada corriqueiros e incompatíveis com as rotinas de Cordelia, Kinsey e V. I.

Seu principal recurso é a capacidade de obter informações detalhadas sobre qualquer pessoa por meio das redes digitais, utilizando conhecimentos ímpares. O domínio da tecnologia favorece seu perfil introspectivo e possibilita o sucesso da estratégia pautada pelo distanciamento social e pela atuação discreta e silenciosa, embora ela não hesite em recorrer à violência quando considera necessário e utilize disfarces, tão associados aos detetives clássicos. No desfecho de *Os homens que não amavam as mulheres*, por exemplo, ela usa uma peruca loira e roupas elegantes ligadas a um estereótipo de feminilidade, além de esconder suas tatuagens, para se fazer passar por alguém completamente diferente e circular por ambientes corporativos, enganando bancários, seguranças e policiais.

Enquanto Cordelia, V. I. e Kinsey são versões femininas do detetive particular, Lisbeth ocupa uma posição à margem, sem vínculo com instituições ou agências oficiais. No entanto, ela se mostra mais eficiente e mais dedicada ao combate à violência de gênero do que a polícia, mesmo preferindo que o menor número de pessoas possível saiba sobre suas habilidades. Lisbeth é desacreditada repetidamente, como também são as detetives particulares, mas ela está em uma posição ainda mais “ex-cêntrica” (Hutcheon, 1991): na ilegalidade e sendo alvo de preconceitos ligados à sua aparência andrógina e sua sexualidade, além da estigmatização devido à condição de tutelada e “mentalmente incapaz”. São muitas as camadas de exclusão que culminam na recusa total da personagem às instituições oficiais.

Blanche White também atua em condições de invisibilidade, todavia em um contexto diferente. Sendo uma mulher negra, solteira, de meia idade e acima do peso, além de trabalhar como faxineira diarista, Blanche utiliza a própria condição social como um disfarce que lhe permite transitar sendo observada apenas a partir da função que exerce, sem que sua

individualidade seja reconhecida. No entanto, ela também se mostra ciente e insatisfeita com as dinâmicas sociais pautadas pelo racismo e pela desigualdade. Suas motivações, a princípio, são a autoproteção e a necessidade de sobrevivência, mas as narrativas se desenvolvem de modo a mostrar uma preocupação com a justiça social e a resistência ao racismo e ao sexismo. Seus métodos baseiam-se em sua compreensão aguçada das relações sociais e no posicionamento crítico em relação às estruturas de poder.

Mas sem o respaldo institucional, apesar de sua atenção e habilidade, Blanche, como Miss Marple, é considerada uma detetive amadora, pois não recebe nem a retribuição financeira nem o devido crédito por suas contribuições. Mas as semelhanças com a personagem de Agatha Christie são limitadas. Conforme destaca Portilho (2009), há um ímpeto natural de considerar Blanche como uma Miss Marple negra, já que ambas compartilham o mesmo estado civil, são curiosas e tomam para si a tarefa de desvendar os mistérios que as cercam e interferem em suas vidas cotidianas. Todavia, Miss Marple não tem uma profissão formal nem um vínculo de responsabilidade familiar, enquanto Blanche se sustenta como faxineira diarista e assume a criação dos filhos da irmã. Há, portanto, um distanciamento entre Blanche e as representações burguesas de detetives solteironas ou viúvas, ainda que tanto Blanche quanto Miss Marple recorram ao conhecimento das dinâmicas sociais e da natureza humana para solucionar mistérios.

Blanche escuta conversas, observa comportamentos e pequenos gestos dos patrões como, por exemplo, em *Blanche em apuros*, quando ela, em um breve momento antes de retornar à cozinha, percebe que a xícara de café de Everett permanece cheia, apesar do constante bebericar, e que ele finge ler o jornal, mas na verdade está observando atentamente a esposa. Em outra ocasião, ela altera propositalmente o sabor de uma salada, deixando o molho mais ácido e a omelete mais salgada, porque “sabia que uma refeição mal temperada podia ser a irritação que faltava para aflorar os nervos de uma pessoa, levando-a a dizer ou fazer algo precipitado” (Neely, 2022, p. 173). Blanche considera que, em sua atuação como empregada doméstica, ler pessoas e sinais também faz parte do trabalho (Portilho, 2009). Para desvendar os mistérios, ela utiliza, assim como Miss Marple, sua inteligência e o bom senso, além de uma rede de informantes composta por amigas que trabalham em outras casas. Essas mulheres também atuam como protetoras de Blanche ao longo das investigações, o que a afasta dos perfis de Lisbeth Salander e do detetive *hard-boiled*, que são solitários.

A aproximação possível entre Blanche White e Miss Marple é estabelecida por conta de sua “invisibilidade” e da condução das investigações na esfera da vida cotidiana e não no âmbito institucional da polícia ou do investigador particular profissional. A própria Miss

Marple admite que ser julgada como uma velha excêntrica e curiosa é uma boa camuflagem para o desenvolvimento de suas investigações. Sua atuação nos casos geralmente começa com o tom de “bisbilhotice”, sem alterar sua rotina. Nesse contexto, as investigações acontecem enquanto ela conversa com os vizinhos, faz passeios, marca encontros e mantém a vigilância em relação ao que acontece ao seu redor.

Miss Marple é a mais lembrada das detetives femininas não só por conta da consistência de sua atuação, mas por utilizar uma sensibilidade própria, que ela chama de “conhecimento da natureza humana”, diferenciando-se dos detetives masculinos conhecidos até então. Agatha Christie aborda de forma sutil e bem-humorada as diferenças de percepção presentes entre o universo feminino e o masculino, enquanto desenvolve narrativas com maior densidade psicológica, focadas na atenção minuciosa aos perfis dos suspeitos e componentes da comunidade de Miss Marple. Mesmo tendo antecessoras, a personagem marcou a história da literatura policial conduzindo suas investigações da forma mais eficiente e modesta possível e apresentando-se sem contestar o perfil feminino esperado em uma sociedade ainda tão profundamente pautada pelos princípios do patriarcado. Como as narrativas detetivescas não são associadas ao universo feminino (Coutinho, 1994) e, sendo este último frequentemente conectado ao âmbito doméstico, ao transformar as reuniões para o chá e os bordados em espaços investigativos, Agatha Christie expõe o conhecimento gerado nos ambientes considerados femininos e atribui a ele valor investigativo genuíno, instituindo, assim, uma detetive preponderante na história do gênero policial.

As detetives contemporâneas, tanto aquelas que permanecem numa posição marginal como investigadoras amadoras, quanto as que atuam oficialmente como profissionais da área, são herdeiras do legado de Miss Marple (Portilho, 2009). Como vimos, elas se diferenciam dos investigadores masculinos em vários aspectos e privilegiam métodos baseados em requisitos como a empatia, a escuta atenta e a construção de redes de colaboração. Ou seja, construções sociais e culturais que se destacaram como características femininas ao longo da história em função do confinamento das mulheres no espaço doméstico tornam-se, em várias medidas, pilares para o desenvolvimento de um conhecimento único que pode ser aplicado às investigações.

Importa salientar ainda que a ascensão de detetives femininas competentes, corajosas e resilientes, que rejeitam a imagem de fragilidade, não implica a ausência de riscos ou violências direcionadas a essas investigadoras. Pelo contrário, as detetives contemporâneas frequentemente vivenciam formas de agressão que ecoam a experiência histórica feminina de confinamento. Coutinho (1994) lembra da expectativa social dominante no século XIX em

relação às “mulheres de bons sentimentos”: elas deviam se dedicar exclusivamente a fazer o bem às outras pessoas e sua bondade precisava ser silenciosa, ou seja, a atenção para os próprios feitos nunca poderia ser destacada. Como estavam confinadas no ambiente doméstico e sujeitas ao poder masculino, elas obedeciam. Por isso, mais tarde, as imagens de prisão e fuga, além de situações claustrofóbicas passaram a compor as obras literárias de autoria feminina, com diversas personagens passando por situações sufocantes, como a experiência de serem enterradas vivas, a exemplo de alguns romances góticos femininos, como *Mistérios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, publicado no fim do século XVIII.

Coutinho aponta cenas semelhantes em romances policiais femininos contemporâneos, como *Burn marks*, de Sara Paretsky (1990) - publicado no Brasil com o título *No ardor das chamas* - em que a protagonista tenta socorrer a tia que está presa em um prédio abandonado, mas o criminoso tranca todas as portas e incendeia o local. Embora a série *Millennium* não conte com a autoria feminina, Lisbeth Salander também passa por essas duas experiências: a de ser enterrada viva e a de ter que fugir de um ambiente trancado. Já Amelia Sachs, ao ter sua casa invadida pelo criminoso conhecido como “coleccionador de ossos”, também é enterrada viva e, em algumas ocasiões de análises de cenas de crimes, demonstra a sensação de claustrofobia.

Erika Foster, em *A garota no gelo* (Bryndza, 2023), e V. I. Warshawski, em *Rastros de sangue* (Paretsky, 1993), enfrentam emboscadas, sofrendo golpes físicos, sendo imobilizadas e jogadas na água. A sensação de sufocamento também está presente na cena de *Trabalho impróprio para uma mulher* (James, 2008) em que Cordelia Gray é arremessada em um poço fundo. Nesse sentido, além dos modos de investigar especificamente femininos oriundos da imposição histórica de espaços restritos às mulheres, as violências sofridas e riscos corridos pelas detetives também passam por essa construção. No entanto, seja com a ajuda de outros personagens, seja agindo por conta própria, como faz com frequência Lisbeth Salander, elas sempre conseguem se libertar, reforçando o posicionamento de heroínas a partir da resiliência e da bravura.

Por outro lado, além das ocasiões em que as detetives são colocadas em risco extremo e em posições de total vulnerabilidade, também são numerosas as cenas de embate físico entre elas e seus opositores, frequentemente do gênero masculino. Nesses casos, há ao mesmo tempo uma aproximação e uma desconstrução da forma como a violência é concebida nos romances *noir* e de suspense. A série *Millennium* é notória nesse quesito: Lisbeth Salander é uma mulher pequena e aparentemente frágil, apesar da postura combativa, tendo suas habilidades físicas subestimadas por diversos personagens masculinos. Todavia, ela se sai

bem tanto em situações planejadas - quando captura possíveis informantes que também são criminosos e extrai deles as informações de que precisa - quanto quando é surpreendida por emboscadas envolvendo a força física. Assim, o risco integra o fazer investigativo feminino, com uma alternância ou variação entre o legado do confinamento e a tradição, inicialmente masculina, do embate físico.

Diante dessas reflexões e considerando a construção de um saber feminino aplicado às investigações criminais bem como a ocupação, pelas mulheres, de lugares considerados tradicionalmente masculinos, não é consistente a ideia de que as detetives femininas contemporâneas não são eficientes em seus métodos ou não conseguem resolver seus casos sem o auxílio de um homem. O que se pode dizer é que, na atualidade, a associação de personagens femininas a estereótipos de fragilidade e inaptidão para determinadas tarefas ainda não foi abolida da literatura policial, que se firmou historicamente como um gênero povoado por gênios masculinos e detetives durões.

Entretanto, a ascensão das ideias feministas a partir da década de 1960, conforme aponta Hutcheon (1991), alcançou diferentes produções culturais, incluindo a literatura. E, embora seja mais fácil encontrar investigadoras complexas, autossuficientes, perspicazes e com um posicionamento crítico em relação às imposições do patriarcado em obras de autoria feminina - as detetives dependentes dos parceiros citadas por Massi (2011), por exemplo, foram todas criações masculinas -, essa não é uma restrição. As mudanças nos papéis de gênero também podem ser encontradas em obras escritas por homens, o que revela, possivelmente, mais um reflexo dos avanços da própria sociedade do que uma intencionalidade autoral pautada em uma perspectiva feminista. O fato é que o questionamento e a desconstrução dos estereótipos ligados à mulher têm se expandido na literatura policial na medida em que as detetives femininas assumem formas próprias de investigar.

3.4 PERCALÇOS ENFRENTADOS PELAS DETETIVES FEMININAS EM FUNÇÃO DO GÊNERO

Andrew Forrester e William Stephens Hayward, empenharam-se para não expor em suas obras com detetives femininas - Mrs. Gladden (ou Miss Gladden) e Mrs. Paschal -, publicadas em 1864, a contradição que havia entre o exercício dessa profissão e o papel considerado socialmente aceitável para as mulheres (Moraes, 2023). Ao mesmo tempo a autoconfiança e a satisfação em exercer a profissão são notáveis sobretudo no perfil de Mrs.

Paschal. Porém, as duas personagens convivem com diversas restrições por serem mulheres e, em seus comportamentos, revestem-se de conservadorismo, atuando como “guardiãs da respeitabilidade” para encontrar um caminho de identificação com os leitores. Elas tentam garantir que outras personagens femininas se mantenham obedientes a parâmetros que elas mesmas não seguem.

Mais tarde, Miss Marple, criada por Agatha Christie em 1930, posicionou-se como uma detetive amadora e usou a própria condição de mulher idosa e solteira a favor de suas investigações, promovendo uma constante negociação com a sociedade patriarcal e assumindo uma postura diferente da de Mrs. Paschal: quase sempre modesta, ela não cogita a possibilidade de atuar profissionalmente e não se opõe aos métodos dos policiais e investigadores masculinos. Coloca-se na posição de quem se preocupa com a sua comunidade e deseja ajudar. Suas investigações, porém, demonstram que o ponto de vista feminino abre promissoras possibilidades de caminhos investigativos, sem a necessidade de uma competição direta com os detetives masculinos.

Adelle Moraes (2021) propõe uma análise do romance *Assassinato na casa do pastor* pela perspectiva da crítica dialética. A autora associa o conteúdo da obra às questões sociais inglesas inseridas no enredo, como a demanda pelo protagonismo feminino em uma sociedade completamente pautada pelo patriarcado. Ela destaca o discurso do narrador - que revela os costumes conservadores vigentes na Inglaterra na época em que o livro foi lançado - e a atuação de Miss Marple na busca pela neutralização desses padrões, caminhando rumo a uma nova visão sobre o papel da mulher. Nesse sentido, a pesquisadora considera o enredo da obra analisada complexo, embora pareça uma narrativa simples, já que a investigação da realidade inglesa no período entreguerras revela o silenciamento feminino e o protagonismo masculino, demonstrando, portanto, a relevância das habilidades e da contribuição de uma personagem como Miss Marple para o desvendamento de assassinatos, apesar de sua atuação ser considerada amadora.

A pesquisadora destaca a existência, ao longo da trama, de uma censura promovida pelo narrador, o pastor Leonard Clement, ao protagonismo de Miss Marple. Ele a considera uma solteirona fofoqueira, enquanto ela é, na realidade, uma mulher sagaz e inteligente, que demonstra uma grande aptidão para a investigação de crimes, mesmo que, como a maior parte das mulheres de sua época, não possa receber os créditos pelos seus feitos. A personagem enfrenta duas barreiras: o fato de ser idosa e o fato de ser mulher. Assim, muitas vezes, ao longo das narrativas, suas observações são consideradas absurdas e associadas à senilidade e sua participação na sociedade é barrada por conta do domínio patriarcal.

Há, então, uma dualidade discursiva que coloca de um lado a voz do pastor, que narra os fatos em primeira pessoa e utiliza sua dominância e autoridade para convencer sobre a veracidade de seus relatos e de outro lado a voz de Miss Marple, como voz oprimida que contribui decisivamente para o desvendamento do crime utilizando suas habilidades não reconhecidas e sendo levada ao silenciamento pelas figuras de autoridade masculina. Assim, é a palavra do pastor que prevalece como verdadeira. Adelle Moraes (2021) salienta ainda que a fortuna crítica sobre Miss Marple demonstra uma visão patriarcal a seu respeito. Por isso, a pesquisadora propõe uma interpretação da função da personagem em perspectiva, já que mesmo considerada uma vizinha fofoqueira, ela quebra os estereótipos sexistas ao desvendar crimes a partir da compreensão da natureza humana e dos motivos que levam alguém a cometer um assassinato. Além disso, o protagonismo de Miss Marple abriu portas para a criação de outras mulheres detetives. Conforme aponta Portilho:

Nos últimos anos, Miss Marple vem fazendo várias herdeiras entre as detetives dos romances policiais produzidos fora do centro hegemônico. Também elas são ‘invisíveis’ em meio à sociedade dominante - agora por questões raciais e sociais. [...], é precisamente o ‘apagamento’ dessas mulheres na sociedade que permite que elas levem a cabo o seu trabalho de investigação, valendo-se da posição marginal que ocupam para questionar as regulações e normas às quais apenas aparentemente se submetem (Portilho, 2009, p. 95).

Cordelia Gray, criada por P. D. James, é considerada a primeira detetive da nova safra cujos caminhos foram abertos por Miss Marple. Criada em 1972, mais de um século depois das primeiras detetives vitorianas que não tinham suas subjetividades femininas retratadas, a personagem tem 22 anos e passa a ser a única proprietária de uma agência de detetives após a morte de seu sócio. Sua relação com a sociedade patriarcal é bem diferente da estabelecida por suas antecessoras. No entanto, apesar de todas as mudanças sociais, Cordelia ainda precisa lidar com diversas afirmações de que a profissão de detetive é inapropriada para uma mulher.

Há sempre alguém que diz a Cordelia Gray que ela está na profissão errada, seu trabalho é inadequado para uma mulher. A inadequação consiste no fato de que a profissão de detetive exige ação, tomada de decisões. A detetive deve ficar numa posição de independência e controle da situação e isso não atende às expectativas tradicionais com relação às mulheres (Coutinho, 1994, p. 67).

O advogado responsável pela transição da propriedade da agência de detetives insinua que Cordelia é a herdeira por ter sido amante do sócio. Vários personagens, que a viam como

subalterna, perguntam se ela está a procura de um novo emprego após a morte do “chefe” e a desencorajam a continuar com suas investigações. Seu primeiro cliente se surpreende por ela ser uma mulher na função de detetive, assim como diversos outros personagens, tanto homens quanto mulheres, que ela entrevista em busca de pistas. Então, já acostumada a ouvir a afirmação de que sua profissão é imprópria para o seu gênero, quando percebe que mais um de seus entrevistados vai fazer um comentário sobre o assunto, ela o interrompe. No entanto, ele afirma que o que pretendia dizer era justamente o contrário, ou seja, que o trabalho de detetive é muito adequado para as mulheres: “Totalmente apropriado, eu diria, pois suponho que exija curiosidade infinita, sofrimento infinito e um pendor para interferir na vida alheia” (James, 2008, p. 118). Ou seja, P. D. James demonstra, em sua obra, que mesmo quando há uma aceitação social da presença feminina em investigações criminais, os estereótipos de gênero persistem.

Nesse sentido, Cordelia Gray, durante sua primeira investigação conduzida sem a ajuda do sócio, vivencia o processo de matar o “anjo da casa” (Woolf, 2021), ao manter a convicção de que a suposta inadequação da profissão de detetive ao perfil das mulheres é uma falácia, um sussurro da figura feminina silenciosa, submissa e altruísta que se perpetuou ao longo da história do patriarcado e continua afirmando que determinados lugares e posturas não são apropriados para mulheres. Apesar de, por vezes, questionar a própria capacidade de solucionar o mistério, Cordelia responde com ponderação aos comentários desencorajadores sobre sua profissão. A suposta inadequação entre o trabalho de detetive e o gênero feminino é utilizada nas narrativas justamente para explicitar sua subjetividade enquanto mulher, o que não acontecia nem com as primeiras detetives vitorianas nem com Miss Marple.

A detetive amadora de Agatha Christie, enquanto precursora de personagens como Cordelia Gray, ludibriava o anjo da casa, usando sua aparência despretensiosa e inofensiva e ajustando-se, aparentemente, ao papel social que lhe cabia em uma comunidade patriarcal, para manipulá-lo a seu favor e acessar informações preciosas sem despertar desconfiança. Já Cordelia, diante do questionamento dos papéis sociais na contemporaneidade e da abertura da possibilidade investigativa enquanto profissão, esforça-se para matar, e não apenas ludibriar, essa concepção patriarcal de feminilidade.

Lisbeth Salander, por sua vez, leva esse enfrentamento ao extremo: ela rejeita de forma explícita e combativa qualquer expressão de docilidade ou servidão feminina, rompendo com os padrões associados à feminilidade tradicional e à expectativa de conciliação. Sua subjetividade é exposta justamente no sentido de questionar regras ou papéis de gênero. Isso ocorre na maioria das narrativas policiais com detetives mulheres publicadas a

partir da década de 1970. Entretanto, na obra de Stieg Larsson, a subversão do perfil tradicional da personagem feminina é promovida de maneira mais desconcertante e radical.

A questão da subjetividade da detetive e a suposta inadequação da mulher para o exercício dessa profissão são questões recorrentes e estão presentes também na obra de Sue Grafton. Em “*A*” de *Alibi*, Kinsey Millhone satiriza a ideia de que apenas homens teriam aptidão para o trabalho de detetive. Ela reproduz o comentário de um colega, segundo o qual os homens seriam os únicos candidatos apropriados para esse tipo de trabalho porque conseguem permanecer horas em vigília dentro de um carro e urinar discretamente em uma lata. Ou seja, a argumentação não gira em torno da ideia de que a profissão requer coragem, uma predisposição para o confronto físico, a habilidade com armas ou o uso da violência. Tampouco seria necessária uma capacidade intelectual avançada para o desvendamento de mistérios, afinal as mulheres são capazes de fazer tudo isso. O único argumento encontrado para justificar que homens supostamente seriam mais adequados para o trabalho investigativo é a anatomia que possibilita o ato de urinar sem precisar se deslocar até um banheiro. Kinsey subverte essa noção ao fazer uma pausa em uma vigília justamente por conta da necessidade fisiológica, mas, em seguida, dar continuidade a suas investigações com total convicção de suas habilidades e propósitos.

A atitude autoconfiante, o enfrentamento à corrupção e os riscos corridos pelas detetives femininas da nova safra são pontos de aproximação entre elas e os detetives *hard-boiled*. Entretanto, elas adotam um posicionamento resoluto por conta da necessidade de reagir à hostilidade específica em relação a seu gênero. Ainda assim, essas personagens não são construídas de forma a se contrapor ou a reforçar inequivocamente os perfis dos detetives do romance *noir*. Suas atitudes estão mais ligadas ao propósito de combater o crime do que à ideia de uma afirmação pessoal enquanto mulheres. “Encaram a si mesmas como profissionais, fazendo um trabalho que escolheram, mas são obrigadas, repetidamente, a defenderem seus direitos a serem tratadas como tal, diante dos obstáculos que lhes causa o fato de serem mulheres” (Coutinho, 1994, p. 79). O que ocorre nos romances policiais protagonizados por mulheres publicados nas últimas décadas é, portanto, uma retirada das mulheres da posição do “outro” e a abertura de novas possibilidades de perfis e caminhos investigativos.

Kinsey Millhone tem cadernos de anotações minuciosas para organizar as despesas e informações obtidas durante as investigações. Ela mantém uma rotina investigativa metódica, que desconstrói a ideia de que um detetive precisa lidar constantemente com o inesperado e

desenvolver habilidades extraordinárias. Para a personagem, o sucesso no desvendamento de crimes está mais ligado à dedicação e à paciência.

Não fora um dia muito satisfatório, mas, também, a maioria deles é assim: conferindo e reconferindo, preenchendo formulários, trabalho minucioso absolutamente essencial para meu emprego, mas dificilmente o que se chamaria de coisa espetacular. As características básicas de um bom investigador são uma natureza esforçada e paciência infinita. Sem perceber, a sociedade vem preparando as mulheres para isso durante anos [...] (Grafton, 1993, p. 40).

Como Cordelia, Kinsey enfrenta percalços por ser uma mulher detetive. Mas para ela a contradição entre o gênero e a profissão é uma construção mentirosa. Cordelia também discorda das afirmações misóginas a esse respeito, mas suas reflexões pessoais demonstram certo grau de insegurança, o que pode ser atribuído à sua pouca idade. Kinsey é mais experiente e se posiciona de forma enfática ao questionar os papéis sociais de gênero. A posição de V. I. Warshawski é semelhante: ao perceber as limitações relacionadas ao gênero feminino, ela adota uma imagem andrógina, visível no próprio nome pelo qual ela prefere ser chamada. Em diversos romances protagonizados por V. I. está presente o questionamento por parte de outros personagens sobre o significado de suas iniciais e a tentativa de chamá-la por um nome mais feminino. O sargento Bobby Mallory, por exemplo, que era amigo de seu pai, prefere chamá-la de Vicki e tenta, inutilmente, desencorajá-la de continuar exercendo a ocupação de investigadora, com o argumento de que ela poderia ser feliz como dona de casa.

Todas essas detetives precisam lidar com as tentativas de desqualificá-las profissionalmente, feitas por diversos personagens, sejam eles antagonistas criminosos, sejam testemunhas, ou até mesmo policiais que não apreciam a interferência feminina em suas investigações. Nesse sentido, são muito repetidos os chamamentos e adjetivos que expressam as ideias de inexperiência e fragilidade. V. I. Warshawski é chamada de “garotinha” pelos sequestradores que tentam matá-la em *Rastros de sangue*. Nessa ocasião, ela é impossibilitada de responder, mas ao ser descrita como uma “detetivezinha polaca” por um sargento da polícia, ela afirma: “Nós, detetivezinhas polacas, passamos a vida ajudando os tiras” (Paretsky, 1993, p. 149). Já Erika Foster é chamada de “senhorita” por um advogado, mas informa que ele deve chamá-la de “detetive inspetora chefe Foster” (Bryndza, 2023, p. 289).

Em diversas ocasiões, além da tentativa de infantilização, as detetives também são agredidas verbalmente com adjetivos de cunho sexual, ainda que tais termos nem sempre sejam proferidos em sua presença. Insultos como “puta” e “vadia” circulam nos bastidores das investigações conduzidas por personagens como V. I. Warshawski e Erika Foster, com o

objetivo de invalidar sua autoridade. Frequentemente seus opositores utilizam essas palavras depois que a detetive deixa determinado local, sobretudo no caso das detetives profissionais. Detetives amadoras, ocupando uma posição invisibilizada ou subalterna, tendem a ser ofendidas em confrontos diretos. No caso de Blanche White, além da sexualização, os termos usados também refletem o racismo: “[...] Vez por outra, Grace berrava o nome de Blanche e outras palavras - como ‘puta’, ‘neguinha vadia’ e ‘piranha preta’, termos que há muito tempo Blanche havia aprendido que não tinham nada a ver com ela e tudo a ver com a pessoa de cuja boca saíam” (Neely, 2022, p. 200).

Apesar das condições desfavoráveis, as detetives profissionais normalmente reagem às tentativas verbais de rebaixamento ligadas à sua condição feminina e gozam do reconhecimento legal no exercício de sua profissão. Já para as personagens que não contam com esse respaldo, atuando de forma amadora, o panorama é ainda mais adverso. Blanche White sequer consegue ser ouvida. Suas investigações nascem no ímpeto da necessidade de sobrevivência e sua atuação profissional é como faxineira, de modo a manter-se o mais invisível possível, usando a situação social desvantajosa como recurso investigativo.

Portilho destaca a cena inicial do primeiro romance protagonizado por Blanche (*Blanche on the Lam*, publicado no Brasil como *Blanche em apuros*), em que a personagem está no banco dos réus, sendo julgada, por supostamente ter passado cheques sem fundo. Blanche explica que não conseguiu quitar o valor referente aos cheques porque seus patrões brancos saíram da cidade sem que seu salário fosse pago e informa que já dispõe do dinheiro para pagar a dívida e a multa, mas mesmo assim o juiz a condena a um mês de prisão. Como precisa sustentar os filhos da irmã falecida, ela se apavora diante da possibilidade de ser encarcerada e aproveita o surgimento de uma confusão para fugir. Ou seja, a cena cumpre o propósito de contrapor a honestidade da protagonista negra à desonestidade de seus patrões brancos.

Em seguida, Blanche passa a atuar como empregada temporária em uma mansão, buscando manter-se reservada até que sua situação seja esclarecida. No entanto, ela se depara com indícios do cometimento de vários crimes e, para manter-se segura e não ser falsamente acusada de nenhum deles, precisa dedicar-se à função investigativa. Mas sua atuação é discreta, com a obtenção de informações sem a demonstração de um interesse particular por elas, o que transforma o percalço da invisibilidade em um recurso estratégico para a manutenção de sua integridade.

Lisbeth Salander segue uma lógica semelhante no que diz respeito à invisibilidade social, mas sua falta de familiaridade com as dinâmicas comunitárias a contrapõem ao perfil

de Blanche. Entretanto, a descrença na ação da polícia e de outras autoridades institucionais é comum às duas personagens. Blanche vê a polícia com desconfiança e não espera que os agentes oficiais deem atenção aos pedidos de ajuda ou denúncias de uma faxineira negra. Por isso, ela assume por si mesma a apuração dos fatos quando percebe que vários crimes estão acontecendo ao seu redor.

Já Lisbeth, que precisou do suporte institucional por diversas vezes, tendo suas necessidades negligenciadas, além de ser rotulada como uma pessoa mentalmente incapaz e submetida às decisões de um tutor legal, simplesmente vê a polícia como uma inimiga. Além disso, enquanto *hacker*, ela vive à margem da lei e, portanto, prefere manter-se o mais distante possível dos olhos de qualquer autoridade. Para Lisbeth, a polícia é uma ameaça e um desafio, pois, ao mesmo tempo que confirma repetidamente a lógica opressora cujo objetivo é silenciá-la, também representa um sistema que ela busca burlar para garantir sua versão de justiça. Em contrapartida, as opiniões dos policiais sobre a protagonista se dividem. O misógino Hans Faste, por exemplo, reforça a narrativa de que Lisbeth é perigosa, instável e precisa ser contida. Ele acredita que ela é uma assassina e seus principais argumentos estão relacionados à aparência física e à sexualidade de Lisbeth. Já Sonja Modig representa a perspectiva feminina da investigação. Ela tem uma conduta mais sensata e questiona os discursos prontos, apontando as inconsistências das acusações contra Lisbeth, além de demonstrar empatia e senso de justiça ao levantar a possibilidade de sua inocência.

O inspetor-chefe Jan Bublanski, fica confuso depois de entrevistar Dragan Armanskij e Mikael Blomkvist, pois ambos dizem que Lisbeth é a melhor investigadora que já conheceram:

[...] Sentia-se estranhamente dividido. O dossiê da psiquiatria legal que Hans Faste obtivera na Comissão de Tutelas afirmava que Lisbeth Salander era uma pessoa marcada por transtornos psíquicos profundos, inclinada à violência e praticamente retardada. As respostas fornecidas tanto por Armanskij como por Blomkvist contrariavam com veemência a imagem que a avaliação psiquiátrica firmara ao longo de anos de observação. Ambos a descreviam como uma pessoa diferente, mas ambos tinham também uma pontinha de admiração na voz (Larsson, 2015b, p. 263).

No caso de Lisbeth, a relação de aproximação e afastamento entre ela e a polícia se dá a partir de seu tratamento como suspeita de um crime. Ela está sendo investigada e precisa provar sua inocência, daí a relevância da forma como os policiais a veem. Sua atuação como investigadora em outros casos não passa necessariamente por uma abordagem policial, tanto

porque Lisbeth atua à margem da legalidade quanto porque os casos pelos quais ela se interessa são, geralmente, negligenciados pela polícia.

Muitos detetives fictícios nutriram, ao longo da história das narrativas policiais, certo antagonismo em relação à polícia ou, no mínimo, uma falta de entusiasmo com a forma como as autoridades institucionalizadas conduzem as investigações. Seja para exaltar as próprias habilidades, seja para explicitar uma crítica social, esse posicionamento dos investigadores está presente nas narrativas policiais desde os seus primórdios, sobretudo pela influência dos escritos de Eugène François Vidocq, um ex-detento que viveu entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XIX e tornou-se chefe da *Sûreté* de Paris, demonstrando a eficácia de métodos investigativos paralelos aos oficiais.

Assim, a visão crítica da polícia em relação a investigadores independentes e a opinião desfavorável desses últimos sobre os métodos de investigação oficiais tornaram-se praticamente um padrão com o desenvolvimento da literatura detetivesca. Mesmo que muitas vezes o detetive seja procurado pela própria polícia para ajudar a solucionar os mistérios, há uma espécie de competição implícita, que tende a ser concluída com a vitória do protagonista. Desde os contos policiais de Edgar Allan Poe a visão positivista já levava Dupin a um posicionamento de superioridade com relação sobretudo às técnicas insuficientes utilizadas pela polícia. Nos mesmos moldes, Sherlock Holmes, mesmo trabalhando muitas vezes em parceria com a polícia e mantendo uma relação ao mesmo tempo respeitosa e competitiva com o inspetor Lestrade, assume também uma atitude de condescendência em relação a ela, destacando sua ineficácia e considerando o próprio intelecto muito superior.

No romance *noir*, esse distanciamento ganha contornos ainda mais incisivos, com detetives solitários e desconfiados do aparato estatal. Destaca-se, nessas narrativas, a existência de códigos morais próprios adotados pelos detetives, que muitas vezes não se preocupam com a legalidade ou com a ideologia dominante. Sam Spade e Philip Marlowe quase sempre desconfiam da polícia, por considerá-la corrupta ou incompetente. Segundo Coutinho (1994), essa lógica tende a persistir nos romances policiais escritos e protagonizados por mulheres. Embora existam exceções, as detetives femininas vivenciam e não se conformam com as situações em que os policiais violam os direitos dos cidadãos.

Mesmo assim, a relação delas com a polícia ganha nuances diferentes se comparadas tanto ao romance de enigma quanto ao *noir*. Geralmente há um senso de autonomia e insatisfação com a atuação das instituições oficiais, mas esse posicionamento não culmina em um confronto aberto ou uma competição. Em obras como as protagonizadas por V. I. Warshawski e Kinsey Millhone, as detetives são reconhecidas como profissionais e

colaboram com agentes da polícia, mesmo que seja preciso confrontar as visões conservadoras dentro do sistema. No romance policial feminino, a figura central do detetive como uma autoridade moral controladora deixa de existir (Coutinho, 1994), pois as detetives, ao desenvolverem suas investigações, costumam estabelecer um diálogo com personagens que se opõem a elas.

Algumas personagens tiveram, inclusive, experiências anteriores trabalhando junto às forças institucionais. V. I. era advogada e deixou de ser defensora pública quando se desiludiu com o sistema corrupto. Já Kinsey deixou a polícia quando entendeu que sua visão sobre a separação entre bondade e maldade era ingênua. Há ainda as personagens que permanecem atuando como policiais, tendo suas frustrações com o trabalho e as limitações que lhes são impostas retratadas ao longo das narrativas, como ocorre com Erika Foster. No caso de Verônica Torres, a questão da corrupção policial é destacada e a narrativa retrata justamente o processo de desassociação da personagem com a polícia em virtude das amarras estabelecidas que a impedem de perseguir os criminosos e levá-los à justiça.

Entretanto, ainda que estejam desiludidas diante da corrupção e da ineficiência policial, a maioria das detetives femininas não se comporta como se estivesse acima da lei. Pelo contrário, elas colocam-se como defensoras da legalidade e buscam reparar erros causados pelas falhas do sistema. Isso é visível, por exemplo, no comportamento focado e resiliente de Erika Foster que, mesmo sendo uma investigadora com décadas de experiência e atuando dentro das forças policiais, precisa lidar com a misoginia e com a colocação de suas habilidades e métodos em xeque. V. I. Warshawski, por sua vez, acredita que a luta pela justiça é mais efetiva em sua atividade de detetive do que em sua atuação como defensora pública. Ela demonstra satisfação em solucionar crimes e acredita numa responsabilidade individual ligada à ideia de justiça. Em algumas tramas de Sara Paretsky, a relação de V. I. com a polícia é personificada na figura do inspetor Bobby Mallory, amigo de infância de seu pai. Suas interações são marcadas por implicâncias, provocações e, até mesmo, um tom paternalista e, por vezes, violento, da parte de Bobby, mas o policial não atua exatamente como um antagonista.

Bobby representa uma tradição institucional, uma visão conservadora a respeito tanto da atuação dos detetives particulares quanto das profissões exercidas pelas mulheres. V. I., em contrapartida, segue seu próprio método, crítico à forma como Bobby age, mas não hostil. Bobby não a enfrenta diretamente e não consegue impedi-la de seguir seus propósitos, mas, ainda assim, alimenta a expectativa de que V. I. se submeta aos seus conselhos e ao seu protocolo. Assim, a proximidade com Bobby enquanto policial torna-se, ao mesmo tempo, um

obstáculo e uma motivação para o trabalho da detetive, demonstrando uma coexistência de visões e práticas sem uma oposição absoluta.

Outro personagem policial com quem V. I. interage é o sargento McGonnigal, que critica a detetive acusando-a de uma falta de empatia institucional e de nutrir uma mentalidade de protesto, típica de quem xinga a polícia. Mas V. I. rebate essa visão lembrando com orgulho que seu pai era policial e que ela nunca xingou uma autoridade. Na parte final de *Rastros de sangue*, desenvolve-se um flerte entre a detetive e McGonnigal e ele a convida para tomar conhaque, mas ela recusa por desconfiar de uma possível intenção do sargento de fazê-la revelar os detalhes de sua investigação. Sua relação com a polícia é, portanto, amistosa, mas com certo grau de desconfiança.

Uma situação semelhante acontece com Kinsey Millhone. Em “*A*” de *álibi*, ela aceita, contra a vontade do tenente Con Dolan, investigar o caso de Nikki Fife, uma mulher acusada injustamente de matar o marido. Kinsey vai à delegacia de homicídios para pedir a Dolan o acesso aos arquivos da investigação, mas precisa lidar com a relutância do policial. Ele afirma que seu departamento não é uma biblioteca pública, demonstra uma visão negativa em relação aos detetives particulares e interage com Kinsey criando um jogo de insinuações. Ela, por sua vez, é direta em seu propósito: “Vou ser honesta com você. Não sei que implicância você tem com outros detetives particulares da cidade, mas eu não o atrapalho e não tenho senão respeito pelo seu trabalho. Não entendo por que não podemos cooperar” (Grafton, 1993, p. 19).

Dolan sugere que a detetive aprenda a flertar, pois, assim, conseguiria tirar mais informações dele. Kinsey, então, mostra-se ciente do machismo implícito na proposta do policial e afirma que, se tentasse flertar, ele lhe daria uma “palmadinha” na cabeça e mandaria que ela fosse embora. Essa cena, assim como a ocasião em que V. I. recusa o convite de McGonnigal, demonstra a consciência das detetives femininas a respeito da condescendência e das abordagens sexuais implícitas por parte de alguns policiais. Portanto, para além da oposição histórica entre detetives particulares e policiais, quando a investigadora é uma mulher, ela precisa lidar também com o percalço relacionado à tentativa, a partir de uma visão patriarcal, de minar sua autoridade ao usar a intimidade como moeda de troca.

Nos casos de Kinsey e V. I., elas deixam claro que esperam um tratamento igualitário e, apesar da ironia, reconhecem a competência de seus interlocutores policiais e evitam o confronto aberto. Já no caso de Cordelia Gray, a personagem, por vezes, se apropria do papel de jovem vulnerável, o que facilita suas investigações, ainda que isso a incomode. Os policiais frequentemente subestimam a detetive. No dia em que o sócio dela se suicida, o inspetor que vai ao seu escritório pergunta se ela era a secretária da agência. Mais tarde, o policial

encarregado da investigação da morte de Mark Callender mostra-lhe uma fotografia chocante da cena do crime, como se desejasse testá-la emocionalmente. Em diversas ocasiões as autoridades a observam como alguém inexperiente, digna de instrução. Ela não chega a flertar com os policiais, mas como não pode fugir dessa imagem de fragilidade, a utiliza a seu favor. No tribunal, por exemplo, ao depor sobre a morte de Ronald Callender e falar sobre a arma que ela levava consigo sem ter o porte legal, Cordelia adota um ar inseguro e chama o juiz de “senhor”, conseguindo causar a impressão desejada para livrar-se da possível suspeita de assassinato.

Jovem como Cordelia Gray, Lisbeth Salander prefere uma imagem oposta: uma justiceira solitária e autoconfiante, cuja aparência é no mínimo desconcertante para as autoridades. Como o apoio policial lhe foi negado desde a infância, o que a levou à estigmatização e à condição de tutelada por ser considerada mentalmente incapaz, ela enxerga a polícia como parte do problema. Para Lisbeth, as instituições oficiais ignoram a violência contra as mulheres e representam o poder patriarcal. Nesse sentido, sua relação com a polícia aproxima-se mais dos detetives *noir*, se comparada com as demais detetives femininas aqui mencionadas.

Lisbeth Salander segue um código moral próprio, cujo princípio básico consiste em evitar que mulheres sejam violentadas. Como ocorre com Spade e Marlowe, estar em consonância com a lei e com as demais regras institucionais não é sua prioridade. No entanto, ao contrário dos investigadores *noir*, que são temidos por seus inimigos e respeitados pela polícia, Lisbeth é repetidamente subestimada, tanto no que diz respeito a suas habilidades físicas quanto em relação aos seus conhecimentos avançados sobre redes digitais. Ela não tenta reverter essa visão e estabelece com as autoridades uma relação irreconciliável ao recusar sua legitimidade e agir por conta própria, tendo Mikael Blomkvist como um mediador desse constante conflito.

A protagonista da série *Millennium* não espera reconhecimento, não atua em conformidade com os códigos estabelecidos e não deseja inserir-se no sistema, ao contrário do que ocorre com a maioria das detetives femininas da contemporaneidade, que reagem a comportamentos machistas e reivindicam o tratamento igualitário. Embora todas elas considerem sua experiência individual enquanto seres femininos em seu propósito de combate à violência de gênero, personagens como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone lidam com a misoginia institucional a partir da proximidade e da argumentação contra os posicionamentos conservadores que as cercam. Em contrapartida, Lisbeth Salander posiciona-se como uma agente disruptiva ao estabelecer uma oposição contra o próprio sistema, quando percebe a

impossibilidade de extirpar a violência de gênero de uma sociedade baseada no patriarcado. Pode-se dizer também que, para as detetives que não são profissionais reconhecidas na área da investigação, como Blanche e Lisbeth, são os percalços e riscos enfrentados ao longo da vida que as levam a investigar. Ou seja, elas investigam mais com o propósito de defender-se do que de realizar-se profissionalmente, mesmo que o fazer investigativo envolva o enfrentamento de outros percalços e ameaças.

Mas também procede a ideia de que os percalços enfrentados por todas as detetives femininas, tanto as profissionais quanto as amadoras, relacionam-se direta ou indiretamente com o sexismo e com a dificuldade de associação das mulheres à investigação criminal, mesmo após a enorme contribuição de Miss Marple, ao destacar as peculiaridades do olhar feminino como diferenciais investigativos. É notável a transformação na configuração dos papéis de gênero ao longo da história social e cultural. Mesmo assim, certas associações tradicionais, como a da mulher à fragilidade emocional ou ao papel de esposa e mãe, continuam enraizadas no imaginário coletivo. As detetives contemporâneas desafiam expectativas e adentram os universos historicamente considerados masculinos, lidando com resistências explícitas e implícitas, que vão desde o paternalismo até tentativas de desqualificação profissional. Elas reagem de diferentes formas, mas não desistem de seu propósito, que já não é o de desvendar um crime específico, mas sim o de derrubar as barreiras impostas às mulheres, principalmente quando se trata de sua legitimidade, capacidade e competência ao lidar com as investigações.

4 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA POLICIAL

Os romances da série *Millennium* são divididos em partes - com três ou quatro partes compondo cada livro. Cada uma dessas divisões agrupa um conjunto de capítulos, que são antecidos por um enunciado, disposto em uma página à parte, como uma nota introdutória ou uma epígrafe. Na primeira obra da série, *Os homens que não amavam as mulheres*, essas notas trazem estatísticas a respeito da violência contra a mulher na Suécia, país de origem do autor e local onde a maior parte das narrativas protagonizadas por Lisbeth Salander se desenvolve. Stieg Larsson dispõe esses dados como lembretes factuais do assunto que o enredo ficcional aborda, borrando as fronteiras entre os dois universos. Ao inserir dados sobre violência nas páginas do romance, o autor impele seus leitores a acompanhar a trajetória de Lisbeth e Mikael à luz de um problema social concreto, rompendo a ilusão de uma possível autonomia da ficção ao demonstrar que a violência de gênero é um fenômeno do mundo real.

Os fragmentos factuais - como “Na Suécia, 46% das mulheres sofreram violência de um homem” (Larsson, 2015a, p. 123) ou “Na Suécia, 92% das mulheres que sofreram violências sexuais após uma agressão não apresentaram queixa à polícia” (Larsson, 2015a, p. 401) - evidenciam a permeabilidade entre a narrativa e o contexto sociocultural em que ela se insere, transformando o romance detetivesco em um espaço de crítica social contundente, sobretudo nos momentos de maior tensão vivenciados pela protagonista. Essa permeabilidade, típica da condição pós-moderna (Kumar, 1997, Lyotard, 2021), amplia o leque de possíveis repercussões dos romances, possibilitando, por exemplo, interpretações éticas e políticas.

Mesmo assim, ao recorrer a dados paratextuais e à descrição minuciosa das cenas de violência, além de aproximar ficção e realidade e priorizar o caráter crítico, Larsson também explora a lógica estética da espetacularização da violência, seguindo um impulso mercadológico que se associa às tensões presentes na pós-modernidade, sobretudo quando a consideramos como a lógica cultural do capitalismo tardio (Jameson, 1985), capaz de transformar até mesmo a crítica, a dor e a indignação em mercadorias vendáveis diante da emergência da sociedade pós-industrial (Kumar, 1997).

A série *Millennium* serve tanto ao consumo quanto à crítica social. A violência permeia todos os romances, atuando como apelo estético e mercadológico, mas também como recurso essencial para a denúncia social e para o questionamento da lógica patriarcal que marginaliza e silencia as mulheres (Saffioti, 2015). Não há, nos romances escritos por Larsson e Lagercrantz, uma fronteira clara entre a denúncia e a exploração comercial da violência. A

violência é denunciada pelos mesmos meios que a reproduzem, destacando o dilema ético da crítica ao sistema realizada a partir da linguagem e dos recursos oferecidos pelo próprio sistema. Assim, a chocante cena em que Lisbeth Salander é estuprada por seu tutor legal, que a considera louca, cria empatia pela personagem enquanto vítima e admiração por sua resiliência, além de ser inserida na narrativa como mais uma das violências que ela sofre em função de seu gênero, o que também explica a reprodução da violência pela personagem. Mas, ao mesmo tempo, cenas como essa inserem a série *Millennium* na indústria do entretenimento ou do espetáculo a partir da exploração de imagens chocantes.

As diversas experiências violentas vivenciadas pela heroína criada por Larsson exemplificam como a violência - em especial a violência de gênero - não se limita ao ato criminal, permeando as relações sociais como um todo (Chauí, 2021; Foucault, 2021a). Além das informações que o autor insere como elementos paratextuais dos romances, sua construção narrativa também engloba componentes históricos e ideológicos que disparam a denúncia de que esse problema não é um fenômeno restrito à contemporaneidade. Pelo contrário, ele está ligado às relações de poder, sobretudo quando se pensa nas regras do patriarcado enquanto sistema social amplo e duradouro.

Na troca de correspondências entre Albert Einstein e Sigmund Freud (2005), ocorrida em 1932, ao responder a questionamentos sobre a guerra, o psicanalista propôs uma interpretação da violência como exercício do poder, o que amplia consideravelmente seu alcance quando pensamos na posição de inferioridade feminina estabelecida pelo patriarcado. E essa amplitude é explorada em obras como as de Stieg Larsson, o que não ocorre nos romances policiais de enigma tradicionais, que associam a violência apenas à criminalidade e a tomam como um fato isolado, controlável a partir da racionalidade do detetive. Já o romance *noir* torna mais evidente a relação entre a violência e o poder, não apenas em seu viés político e econômico, mas também - e sobretudo - o poder patriarcal, ainda que essa abordagem não ocorra de um ponto de vista crítico. O detetive *noir* norte-americano tem a certeza de sua superioridade - física, profissional, emocional e intelectual - em relação às mulheres, sejam elas vítimas indefesas que precisam de ajuda, sejam mulheres fatais que representam o obstáculo que ele sempre consegue superar. Nesse sentido, detendo mais poder que as personagens femininas, o protagonista acaba por exercê-lo de maneira violenta em diversos momentos, já que a *femme fatale* simboliza o perigo.

A violência é uma característica necessária ao desenvolvimento dos romances policiais, quase sempre focados em investigações criminais. E a violência de gênero, considerando a constância do protagonismo masculino e o reforço de uma suposta

superioridade subentendida dos homens em relação às mulheres, também é recorrente nessa categoria narrativa. Entretanto, houve, ao longo da história, possibilidades de subversão a essa lógica patriarcal, a exemplo dos romances e contos de Agatha Christie protagonizados por Miss Marple, que, mesmo sem promover um enfrentamento direto entre a detetive amadora e os personagens masculinos, destacam as notáveis habilidades femininas no contexto investigativo, principalmente no que diz respeito ao estabelecimento de um “olhar feminino” em relação às vítimas de assassinato. Com romancistas como Sara Paretsky e Sue Grafton, esse enfrentamento se dá de forma mais explícita, com as detetives V. I. Warshawski e Kinsey Millhone exercendo sua profissão de forma racional e autônoma, mas também expondo sua indignação e envolvimento emocional quando as investigações englobam a violência de gênero. Essa lógica da solidariedade entre mulheres também está presente na série *Millennium*, mas nesse caso a violência contra a mulher é exposta de maneira mais visceral, fomentando o impacto emocional e confrontando o leitor a partir do choque.

Como a relação complexa com o passado é típica da condição pós-moderna e a violência é uma constante nas obras enquadradas como narrativas policiais, o que se pretende analisar ao longo deste capítulo é a reelaboração ambivalente da representação da violência de gênero nas narrativas da série *Millennium*. Nesse sentido, o movimento simultâneo de apropriação e distanciamento, de reverência e subversão, de reiteração e rompimento, cria condições para a problematização do lugar social da mulher e da naturalização da violência sofrida por ela historicamente, mas também utiliza recursos típicos da literatura de consumo com vistas ao alcance de um grande público. Tendo em mente a permanência das estruturas patriarcais e as tentativas de desconstruí-las, queremos compreender como a persistência do crime e da violência como elementos essenciais ao gênero policial se cruza, na obra de Larsson, com o questionamento dos fundamentos que sustentaram a representação feminina e a violência contra a mulher ao longo da história das narrativas detetivescas.

4.1 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO GATILHO PARA A INVESTIGAÇÃO E MOTOR NARRATIVO

Em alguns contos de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes inicia suas investigações depois de ser procurado por mulheres em situação de perigo. Nesses casos, a ocorrência ou iminência de crimes cometidos contra mulheres é o gatilho para o início da investigação e as mulheres são posicionadas a partir da fragilidade e da vulnerabilidade. Watson descreve suas primeiras impressões sobre Helen Stoner, que procura o detetive no conto *A banda malhada*, da seguinte maneira:

Enquanto falava, ergueu o véu, e pudemos ver que estava realmente em lamentável estado de agitação, o semblante contraído e sombrio, os olhos inquietos e amedrontados como os de um animal apossado. Tinha os traços e o talhe de uma mulher de trinta anos, mas o cabelo era prematuramente grisalho e o semblante fatigado, abatido. Sherlock Holmes correu para ela com um de seus olhares rápidos, a que nada escapa (Doyle, 2010a, p. 313).

Segundo Matias (2013), Sherlock Holmes despertou o interesse do público leitor em virtude do medo que a população sentia em relação à violência crescente nos centros urbanos, que já era noticiada nos jornais populares do século XIX e cresceu ainda mais na virada para o século XX. Sendo assim o crime era percebido como uma ameaça social decorrente da urbanização e da industrialização e o detetive ficcional, mesmo investigando frequentemente situações restritas ao ambiente doméstico, representava o protagonista confiável, que seria capaz de garantir a segurança, mantendo a crença na existência de uma organização social asséptica fundada na racionalidade.

O autor também concebe a atuação do detetive ficcional em sua busca pela verdade nos enredos dos romances de enigma como uma forma de representar o desejo por um novo tipo de poder ligado ao capitalismo, pois considerando que a época era marcada pela exaltação da racionalidade, o controle do conhecimento, sem dúvida, era compreendido como uma relevante fonte de poder. Nesse sentido, ainda que o medo gerado pelo crime seja um fator preponderante para o sucesso das narrativas policiais clássicas, ele é superado em função dos amplos conhecimentos e habilidades intelectuais do detetive, que associa esses recursos à sua condição de sujeito masculino em uma sociedade patriarcal. Isso possibilita o tratamento paternalista e protetor dado a mulheres em posição de vulnerabilidade.

Nos romances *noir* em geral, o tom paternalista ainda é evidente, mas a lógica do homem racional que salva a mulher ameaçada pelos interesses de um homem violento já não predomina. A masculinidade enquanto fonte de poder passa a ser associada menos à razão e mais à virilidade e à própria violência. As certezas e crenças simbólicas começam a ser questionadas por meio da exploração de cenas de violência, que perpassam toda a narrativa, já não mais se restringindo ao ato criminoso que desencadeia a investigação. A força física torna-se um aspecto fundamental na caracterização do detetive, que tanto age violentamente quanto é alvo de violência. “O detetive *noir*, portanto, muda seu método, passando do pensamento dedutivo (o raciocínio lógico e infalível) para um processo mais intuitivo, com o uso da violência e as suas experiências advindas do contato com diversos tipos do submundo do crime” (Matias, 2013, p. 49).

Por ser o *noir* uma categoria narrativa mais focada nos pormenores da violência, a investigação de crimes cometidos diretamente contra mulheres, em especial o assassinato, é mais comum na obra de Chandler do que na de Doyle, mas geralmente as mulheres vitimadas no *noir* são posicionadas de maneira negativa e associadas à ambiguidade, ao perigo, à transgressão. Em outras palavras, elas são vitimadas porque não agiram segundo a lógica patriarcal. Isso ocorre, por exemplo, com Mildred Haviland (ou Muriel Chess), de *A dama do lago* (Chandler, 2014), que tem um comportamento sexual livre de amarras morais, comete crimes e se passa por outras pessoas até ser assassinada pelo tenente-detetive Degarmo, com quem teve um relacionamento. Ao desvendar os crimes cometidos por ela paralelamente ao mistério de sua morte, Philip Marlowe a descreve da seguinte forma:

[...] Nós sabemos quem era ela, e que tipo de mulher era. Ela já tinha praticado um homicídio antes de conhecer Bill Chess e casar com ele. [...] E ela tinha sido casada também com um homem da polícia de Bay City que era otário o bastante para encobrir o que ela fez. Ela manipulava os homens assim, era capaz de fazer eles saltarem através de aros. Não a conheci o bastante para saber por quê, mas o currículo dela serve de prova. [...] Ok. Ela matava as pessoas que se interpunham no seu caminho, e a mulher de Kingsley foi uma delas. Eu não tinha intenção de falar a respeito disso, mas agora não importa muito. Crystal Kingsley também era capaz de fazer os homens pularem através de aros. Ela fez Bill Chess dar um desses pulos e a esposa de Bill Chess não era mulher de ficar sabendo disso e achar graça. Além disso, ela estava de saco cheio da vida que levava aqui - ela devia estar - e queria dar o fora [...] (Chandler, 2014, p. 237).

Há uma semelhança entre o enredo de *A dama do lago* e a tentativa do Dr. Roylott, de *A banda malhada* (Doyle, 2010a), de matar sua enteada Helen Stoner, depois de já ter dado fim à vida da irmã dela. Em ambos os casos, homens violentos, dotados de justificativas patriarcais, tornam-se assassinos. Mas enquanto Degarmo tem motivações passionais, Roylott é movido pelo propósito racional de se apossar do dinheiro de Helen. No conto de enigma de Doyle, há um objetivo racional pelo qual o crime é cometido; no romance *noir* de Chandler, há uma motivação emocional, o que está plenamente de acordo com os pressupostos típicos dos dois subgêneros ligados à literatura detetivesca. O que não muda é a vitimação feminina. Helen Stoner é salva por Sherlock Holmes, pois é inocente, frágil, digna de proteção, como uma mulher deve ser segundo as regras do patriarcado. Mildred Haviland é a vilã do enredo, a *femme fatale*, que é assassinada ao fim da narrativa, sem que sua morte cause comoção, afinal de contas, ela desafiou a lógica patriarcal.

Ginzburg (2012) propõe uma discussão da regularidade do comportamento violento a partir da perspectiva histórica, deixando de lado a tentativa maniqueísta de diferenciar seres

humanos violentos e não violentos e passando a observar a capacidade de destruição coletiva, evidente ao longo da história. Ele afirma que não é incomum a tentativa de explicar o extermínio de grandes quantidades de pessoas a partir da classificação de quem toma essa decisão como alguém “louco”. No entanto, a história mostra que a violência coletiva exercida pelo Estado ocorre de forma planejada, com todos os detalhes calculados e definidos a partir de uma estratégia dependente de conhecimentos em várias áreas.

As bombas e os armamentos são criados por homens que acreditam na ciência exata. As guerras são conduzidas por homens que se julgam sujeitos capazes de dominar a realidade. Para eles, a razão é instrumental, e a ciência é um meio para a destruição. A crítica da violência e o pacifismo estão associados à crítica dos fundamentos da concepção de sujeito que está na base das convicções dos defensores da violência (Ginzburg, 2012, p. 75).

Na série *Millennium*, a violência atravessa a trajetória pessoal da protagonista e de diversas outras personagens, mas é abordada principalmente a partir de um ponto de vista macro, como o proposto por Ginzburg. Além disso, a argumentação lógica e científica está presente em todos os romances de Larsson e Lagercrantz, principalmente por meio dos conhecimentos tecnológicos avançados de Lisbeth Salander e sua aptidão para a solução de problemas matemáticos complexos. No entanto, nada disso é suficiente para eliminar o crime, o perigo, o medo ou a violência, já que eles estão entranhados na vida social.

O romance *noir* norte-americano também desmonta a ideia de que a lógica e o saber seriam suficientes para controlar o mal. A violência não é tratada como uma anomalia ou ruptura momentânea da ordem social e o detetive já não tem a expectativa de restaurar a ordem. A razão, associada ao cartesianismo, que no romance de enigma é uma ferramenta de combate à criminalidade, no *noir*, passa a ser insuficiente diante da violência estrutural, chegando a se tornar cúmplice dela, já que os sistemas de poder recorrem à racionalidade para explorar e dominar. “Não há nenhuma contradição entre ter a mais ampla erudição acadêmica e dispor-se ao extermínio de sociedades inteiras. A racionalidade e o saber podem ser instrumentais, servindo a propósitos destrutivos” (Ginzburg, 2012, p. 10).

A protagonista da série *Millennium* é declarada mentalmente incapaz pelo Estado, com base em argumentos como o fato de ela não responder às tentativas de interação vindas de figuras de autoridades masculinas. A tutela legal de Lisbeth Salander é um instrumento racional que legitima a violência em duas instâncias: tanto na esfera pessoal quanto na institucional, pois seu estuprador é um agente do sistema, um representante do Estado. Diagnósticos de loucura como o atribuído a Lisbeth foram usados historicamente para excluir e silenciar pessoas que ameaçassem o *status quo* (Foucault, 2019), mostrando que o sistema

jurídico e a própria psiquiatria não apenas descrevem uma doença, mas criam uma condição de exclusão.

No caso de Lisbeth Salander, sua trajetória é construída de modo a provocar inquietações diante de sua aparência e seu comportamento, mas subverte as regras do sistema e mostra que, na verdade, a jovem declarada mentalmente incapaz é a mais lúcida, metódica, racional e estrategista entre todos os personagens. Larsson retoma a infalibilidade do detetive do romance de enigma para atribuir heroísmo a sua protagonista, mas também questiona a ideia da racionalidade como caminho para a eliminação da criminalidade ou para a conquista de uma sociedade mais justa, já que apesar da eficiência e da genialidade de Lisbeth, o problema da violência contra a mulher persiste após o desfecho de cada um dos romances.

De volta ao romance *noir*, em *A dama do lago*, há duas mulheres mortas ao longo da narrativa e nenhuma delas é o gatilho para o início da investigação conduzida por Marlowe. É a desconfiança masculina em relação às mulheres e o desejo de manutenção de uma respeitabilidade patriarcal que leva Derace Kingsley a contratar o detetive. O empresário, que tem um casamento de conveniência com Crystal Kingsley, mesmo ciente do comportamento sexual não normativo adotado pela mulher, ao receber uma carta dela informando que decidiu viajar com um amante, não acredita na informação. Ele então considera que Crystal desapareceu e que a carta é falsa. Como a personagem feminina é descrita como alguém incontrolável e inconsequente, Derace teme que ela faça algo que possa envergonhá-lo e, por isso, contrata o detetive Philip Marlowe, confiando em sua descrição.

Já em *Os homens que não amavam as mulheres* (Larsson, 2015a), romance amplamente associado à estética *noir* - como ocorre, a propósito, com todas as obras que compõem a série *Millennium* -, o tema da violência contra a mulher é reelaborado de um ponto de vista crítico em relação à ordem patriarcal, já que, conforme aponta Saffioti (2015), o patriarcado passa por transformações, mas permanece inescapável. Lisbeth Salander demonstra maior interesse em participar das investigações quando detecta que são casos de violência contra a mulher. Ela, como Holmes, aprecia o enigma e, como Marlowe, não vê problemas em utilizar a violência como método investigativo. No entanto, o enigma não é sua principal motivação, muito menos o desejo de se impor por meio da violência. O que leva Lisbeth a dar início a suas investigações é a identificação e a solidariedade para com as mulheres vítimas de violência, além, é claro, da remuneração pelo trabalho, enquanto ela ainda conta com recursos financeiros limitados. Além disso, para Salander, se há alguém cujo comportamento inadequado pode resultar em violência e assassinatos, é quase certo que esse

alguém seja um homem, o que opõe sua visão à de Marlowe em relação às mulheres independentes.

O estupro sofrido por Lisbeth Salander é a cena de maior impacto do primeiro romance por ela protagonizado, podendo ser equiparada somente à ocasião posterior em que ela se vinga de seu estuprador. O estupro retrata claramente o desequilíbrio nas relações de poder estabelecidas não apenas entre um homem respeitado e uma jovem mulher desprovida de credibilidade. Trata-se de um desequilíbrio entre o poder intransponível do próprio Estado, que é patriarcal e declara Lisbeth Salander como alguém mentalmente incapaz, e a ausência total de poder legitimado nas mãos da protagonista, enquanto ser feminino. Para utilizar o próprio dinheiro, Lisbeth precisa da autorização do tutor, que passa a controlar suas finanças e é esse controle que leva Lisbeth a seguir as ordens de Nils Bjurman, quando é submetida à felação forçada, em uma ocasião que antecede outra cena ainda mais perturbadora de estupro.

Depois de sofrer o primeiro abuso sexual por parte de Bjurman, Lisbeth pondera suas opções: se fizer uma denúncia, será desacreditada pelas autoridades, o que intensificará ainda mais os abusos do tutor. Se não fizer nada, os abusos se tornarão uma rotina, já que o tutor demonstra que é essa a intenção dele todas as vezes que Lisbeth precisar de dinheiro. Ela então assume que precisará passar pelo abuso mais uma vez para conseguir, com uma câmera escondida, provar o crime cometido pelo tutor. No entanto, no encontro seguinte com Bjurman, a violência é intensificada e ela sofre um novo estupro, ainda mais brutal, descrito de forma crua. Lisbeth não protesta, não verbaliza sua dor depois de ser violentada. Todavia, seu silêncio não é sinônimo de passividade. Tanto Bjurman quanto o leitor ficam cientes de sua revolta.

Ela saiu do apartamento e se virou para ele. Seu corpo parecia alquebrado, o rosto estava inchado com olhos avermelhados e lágrimas, e ele quase fez um movimento de recuo ao cruzar seu olhar. Nunca na vida havia se deparado com um ódio tão seco e inflamado. Lisbeth Salander tinha realmente o aspecto da doente mental que sua ficha indicava (Larsson, 2015a, p. 231).

Se as mulheres vitimadas assumem uma postura passiva e buscam a proteção masculina nos romances de enigma tradicionais e se os assassinatos das *femmes fatales* em romances como *A dama do lago* são banalizados e subentendidos como uma consequência esperada do comportamento inadequado das vítimas, em *Os homens que não amavam as mulheres*, os indícios de banalização da violência são abordados de forma crítica, com a incorporação dos mecanismos de choque tanto para atrair a atenção do leitor quanto para promover inquietação. Mesmo assim, não é o estupro que desencadeia o início da

investigação, até porque a identidade do criminoso é conhecida. Quando Lisbeth é estuprada, uma parte significativa de suas habilidades investigativas e de sua personalidade já foi exposta na narrativa. Ela trabalha como *freelancer* para a *Milton Security*, tem uma inteligência notável, é a melhor investigadora atuante na empresa e exala uma autoconfiança que surpreende seus interlocutores.

No momento da violência sexual, ainda não está totalmente claro para o leitor que é Lisbeth a protagonista definitiva do primeiro romance e de todas as demais narrativas da série, pois sua história vai ganhando destaque gradativamente enquanto Mikael Blomkvist dá os primeiros passos na investigação do desaparecimento de Harriet Vanger, aparentando ser mais um protagonista masculino, tão comum em romances detetivescos. Mas aos poucos a trajetória de Lisbeth ganha mais espaço enquanto Mikael assume o segundo plano. Essa transferência do protagonismo ao longo da narrativa viabiliza uma abordagem mais complexa e incisiva da temática da violência contra a mulher. Mikael Blomkvist e os demais personagens envolvidos na investigação, a princípio, não cogitam uma associação entre o mistério do desaparecimento de Harriet Vanger e a possibilidade de ela ter sofrido violência de gênero. Mas à medida que a história de Lisbeth Salander ganha espaço, a investigação também toma um novo rumo e, além da fuga de Harriet em decorrência da violência sofrida, são descobertos diversos outros crimes violentos praticados por homens contra mulheres.

Ao contrário do que ocorre no conto de Conan Doyle e no romance de Chandler citados acima, não é o risco corrido por uma mulher - nem a violência sofrida - que desencadeia as investigações conduzidas por Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist. Em *Os homens que não amavam as mulheres*, o estupro de Lisbeth Salander não constitui o crime central da narrativa, mas um episódio paralelo à investigação principal, o desaparecimento de Harriet. Assim, ao mesmo tempo em que consegue explicitar a banalização e a naturalização de uma violência brutal na sociedade contemporânea, Larsson também prioriza o posicionamento de Lisbeth como sujeito da ação ao optar por apresentá-la ao leitor a partir de um foco que não prioriza a vitimização. De forma mais direta: Lisbeth Salander não é reduzida à condição de vítima.

Os romances de Larsson têm muitos arcos narrativos e, em *Os homens que não amavam as mulheres*, a problemática apresentada inicialmente é a condenação de Mikael Blomkvist por difamação em um processo movido por um financista depois que o jornalista faz uma denúncia de corrupção contra ele. Enquanto isso, Lisbeth Salander é apresentada ao leitor como uma investigadora que fornece ao advogado de um empresário interessado em contratar Blomkvist um relatório completo sobre a vida do jornalista investigativo, incluindo

informações profissionais e pessoais. Ou seja, ela é apresentada como a investigadora que investiga a vida do investigador. Sua capacidade de ação e habilidades intelectuais são enfatizadas antes de ela sofrer a violência sexual e antes de o leitor ser informado sobre as outras violências já sofridas por ela. Desde o início de sua trajetória, é perceptível uma inversão simbólica do papel da mulher na narrativa policial: a vítima transforma-se em agente e, mais tarde, a partir do momento em que Lisbeth revida a violência sofrida, causando medo e dominando as ações posteriores de seu estuprador, esse papel ativo fica ainda mais claro.

A revelação gradativa da temática central da série *Millennium* demonstra uma intencionalidade na abordagem da violência contra a mulher como um problema amplo, abrangente, ligado desde a esfera mais íntima e doméstica até as instâncias mais institucionalizadas de poder. A violência é retratada como uma consequência devastadora da lógica patriarcal (Saffioti, 2015), e não a partir da banalização, da descredibilização ou da culpabilização das vítimas. A narrativa de *Os homens que não amavam as mulheres* é conduzida de modo a evidenciar que, como ocorre na sociedade contemporânea, os problemas que causam maiores danos ou impactos negativos na vida dos cidadãos parecem ser de origem burocrática, financeira ou profissional, mas na verdade, eles estão ligados aos princípios do patriarcado que culminam em um desequilíbrio imenso nas relações de poder.

A narrativa de Larsson se complexifica e o conflito inicial da denúncia feita por Mikael Blomkvist contra o financista corrupto, que culmina na condenação do jornalista por difamação, passa a ser “o menor dos problemas” e também está ligado à violência patriarcal. Nesse sentido, a violência contra a mulher já não é o gatilho para a investigação, mas sim o verdadeiro motor do enredo, a estrutura firmemente construída de modo a sustentar tanto a ação quanto a reflexão crítica. Nesse romance policial, é possível identificar e refletir sobre as diferentes nuances da violência, considerando a amplitude de suas definições. Segundo Chauí:

Etimologicamente, “violência” vem do latim *vis*, força, e significa: 1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e pela intimidação, pelo medo e pelo terror. *A violência é a presença da ferocidade nas relações com o outro enquanto outro ou por ser um outro*, sua manifestação mais evidente se encontra na prática do genocídio e na do *apartheid*. É o oposto da coragem e da valentia porque é o exercício da crueldade (Chauí, 2021, p. 35-36).

Para a filósofa, a violência se opõe à ética, pois “trata-se seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém” (Chauí, 2021, p. 36). A violência se resume, então, ao tratamento de um ser humano como uma coisa, um objeto, sem razão, vontade ou responsabilidade. Ginzburg (2012) aponta a exploração dessa objetificação de pessoas como um motor da indústria do entretenimento:

No desenho animado, no *video game*, no esporte, no filme de ação, aquele que é alvo de destruição não deve ter consciência temporal, ou subjetiva. Em um *video game* típico, ou em um filme de ação padronizado, os bandidos a serem eliminados são meros itens quantitativos. No *video game*, são pontos a serem contabilizados; no filme, partes de um território a ser ocupado - a não ser que haja um planejamento comercial insuspeito, em hipótese alguma podem surgir traços humanos expressivos nos alvos de destruição, sob o risco de abalar a estrutura de gênero e, com isso, mudarem o direcionamento do consumo. Em todos esses casos, a diversão está em agredir e matar sem culpa, sem perplexidade ou autocritica (Ginzburg, 2012, p. 100-101).

Essa legitimação da violência é visível em narrativas policiais, sobretudo naquelas publicadas a partir da ascensão do romance *noir*, quando a violência deixa de ser considerada uma exceção e passa a ser tratada como uma característica intrínseca da sociedade capitalista. Mas, para além da promoção do gozo a partir da contemplação do sofrimento, é preciso considerar também que as configurações estéticas da violência são articuladas com os processos históricos e a violência é construída no tempo e no espaço. Por isso, Ginzburg acredita que, nos estudos interpretativos, é necessário considerar as relações entre as configurações e os processos. No caso da estética *noir*, a violência presente nas narrativas também estava presente no cotidiano das metrópoles norte-americanas, que eram o palco do avanço do crime organizado e do processo de emancipação feminina nas décadas de 1920 e 1930. Essas circunstâncias sociais encontraram na literatura policial um contexto muito fértil de representação, o que torna inviável uma análise sobre a literatura *noir* sem que se considere a história estadunidense e o contexto social daquele período.

Apesar disso, não se pode partir da ideia de que o texto literário deve, necessariamente, exemplificar um conhecimento histórico previamente definido pelo leitor. Vale a pena, nesse sentido, a compreensão dos discursos hegemônicos em relação às condições de produção de uma obra literária, já que, conforme destaca Ginzburg (2012), eles são responsáveis pela formação da opinião pública e, ao compará-los com elementos internos da obra, torna-se perceptível a inexistência de uma linearidade obrigatória no relacionamento entre a literatura e as forças sociais. Assim, as mulheres, por necessidade de trabalhar ou por

outras razões, em geral, já não se mantinham apenas na esfera doméstica no momento de maior expressão dos romances *noir*, o que impulsionou sua emancipação e desagradou defensores do patriarcado, entre eles autores e protagonistas que impuseram castigos às *femmes fatales* enquanto representantes dessa nova condição feminina.

A relação entre literatura e sociedade não é um reflexo direto, mas sim um processo marcado pelo diálogo, pela tensão, pelas mediações e pela resistência. A literatura negocia com os discursos hegemônicos e ideologias dominantes de seu tempo, atuando como um discurso social entre vários outros. Desse modo, a violência contra a mulher sempre esteve presente na literatura policial porque sempre existiu também no contexto da sociedade patriarcal, mas foi e é representada a partir de diferentes pontos de vista, refletindo e questionando as ideologias predominantes em cada momento, sobretudo no que diz respeito às relações de gênero. Fica clara a crítica ou fissura no discurso dominante quando, por exemplo, o detetive *noir* se sente ameaçado pela *femme fatale*, mesmo que ao final da narrativa imponha sua autoridade sobre ela, ou quando uma vítima, como Lisbeth Salander, posiciona-se como justiceira e impõe sua autonomia, impedindo a continuidade dos crimes cometidos por seu estuprador.

O protagonismo feminino e as reações de Lisbeth Salander diante das violências sofridas por ela e por outras mulheres não representam, assim, o reflexo de uma sociedade em que as mulheres conquistaram autonomia. A própria violência de gênero retratada no enredo demonstra isso. Tampouco a atuação violenta da própria investigadora, cujos objetivos são obter informações e evitar novos episódios de violência praticadas por homens contra mulheres, reflete uma ampla adesão da violência e da “justiça feita com as próprias mãos” pelas mulheres. A personagem criada por Larsson atua como uma exceção, uma heroína pós-moderna e não uma síntese social. Trata-se de uma figura de resistência em um ambiente que continua oprimindo as mulheres, o que fica claro a partir da condição marginalizada com que ela é vista pelas autoridades e por meio da associação entre sua trajetória e os dados apresentados por Larsson no início de cada parte do romance. A narrativa desenvolvida no contexto da sociedade sueca contemporânea questiona o discurso de igualdade que predomina socialmente ao mesmo tempo em que as mulheres são violentadas.

Domínguez (2013) observa que, no fim do século XX e início do século XXI, a literatura andou de mãos dadas com os dados a respeito dos crimes contra mulheres, explorando aspectos como a violência e o terror. A partir da análise de obras de Roberto Bolaño, Aníbal Jarkowski e Gabriela Cabezón Cámara, a autora pensa nos corpos de mulheres como disparadores narrativos em obras de diferentes modalidades literárias e destaca a

ascensão de processos de renaturalização da inferioridade e da superioridade existentes no atual contexto contraditório e heterogêneo que compreende a emancipação feminina e a violência contra a mulher. Domínguez concebe a literatura como um campo de forças que se mantém em constante diálogo com a ordem dos corpos e das linguagens, criando planos e interseções de significados onde estão impressas as diversas formas de poder. A pesquisadora acredita que ocorre uma perturbação em nossa capacidade como testemunhas desse sistema quando algo abjeto vem à tona e promove um recuo para a indiferença ou um afastamento da reflexão crítica.

Parte do estudo desenvolvido por Domínguez refere-se à análise do capítulo *A parte dos crimes* da obra *2666* de Roberto Bolaño, que é dedicado à abordagem de mais de uma centena de assassinatos de mulheres ocorridos entre 1993 e 1997 na cidade fictícia de Santa Teresa. Para ela, Bolaño busca formatar o indizível, ao recorrer à retórica do registro, que tende a banalizar os crimes. Dessa forma, o escritor estaria questionando alguns dos desafios da literatura na atualidade, como a meta de retratar um mundo real que quantifica cadáveres - ligados às intersecções existentes entre violência, gênero e classe - e pulveriza a singularidade e a abstração.

Stieg Larsson também explora uma retórica de objetividade ao optar por um narrador em terceira pessoa com visão onisciente e alternada, com um tom que varia conforme a visão de cada personagem, utilizado como estratégia de denúncia. Ao descrever cenas de violência, incluindo o estupro, com um tom quase documental, esse narrador propõe uma visão da violência de gênero não apenas como drama pessoal da protagonista, mas também como dado social e estrutural. Além disso, a alternância de foco entre os diferentes personagens revela uma contraposição de perspectivas de gênero, mostrando, por exemplo, a limitação do olhar masculino em relação às experiências femininas de violência.

Ginzburg (2012) destaca a análise do narrador como um dos elementos metodológicos mais importantes para os estudos sobre literatura e violência. Ele propõe uma identificação da posição do narrador e uma compreensão dessa posição em relação à retratação da violência. Se o narrador é, por exemplo, o agente da violência, cabe entender se ele tem uma consciência crítica em relação a seus atos, se desenvolve alguma empatia para com a vítima e se elabora as consequências de suas ações. Se o narrador for uma vítima, cabe questionar se ele consegue relatar o que aconteceu de forma completa ou se apenas expõe os resíduos de seu sofrimento, deixando, por exemplo, de identificar claramente o agente da agressão. Mas se o narrador adota uma posição distanciada dos acontecimentos, a meta da análise deve ser a de compreender se as escolhas vocabulares revelam empatia ou indiferença. Como Lisbeth

Salander é inicialmente considerada uma mulher mentalmente incapaz, a narração em terceira pessoa é uma mediação estratégica para conferir legitimidade à sua experiência, revelar os fatos objetivamente para que o leitor compreenda que seu laudo de insanidade é descabido, além de tornar visíveis as estruturas de poder que silenciam a mulher, considerando que diferentes pontos de vista são expostos, não apenas o dela. A alternância de perspectivas possibilita a imposição da experiência da protagonista como denúncia silenciosa.

A narração em terceira pessoa revela-se decisiva para o modo como a violência de gênero é representada em todo o arco narrativo que envolve a trajetória pessoal de Lisbeth Salander do primeiro ao terceiro romance da série, mas também coopera com a conexão e o deslocamento constantes entre o âmbito individual e o coletivo em ambas as direções. A história da *hacker* investigadora que sofre repetidas violências desde a infância se insere em uma sociedade que oprime sistematicamente as mulheres, naturalizando a violência. Em contrapartida, é essa sociedade que dissemina a violência estrutural e institucional, cujas consequências levam às violências específicas e individualizadas sofridas por mulheres como Lisbeth Salander, incluindo a violência física e a sexual. Dessa forma, a violência não é apresentada como um problema isolado ou de cunho individual, mas também não é naturalizada na narrativa. Ela é tratada como um sintoma persistente de um sistema de poder que perpetua o controle e a submissão feminina.

O narrador da série *Millennium* rompe com a tradição de enredos policiais em que o modo como o detetive vê o mundo é hegemônico, apreciado ou ao menos respeitado pelos demais personagens. Lisbeth Salander tem seus pontos de vista não apenas questionados pelas autoridades institucionais, mas totalmente desconsiderados, o que intensificaria mais sua vitimização do que seu heroísmo, caso a narrativa fosse desenvolvida em primeira pessoa, com a protagonista atuando como narradora. Portanto, a narração em terceira pessoa cumpre duas funções: abordar a violência a partir de pontos de vista múltiplos - de modo a explorar seu efeito devastador na sociedade - e evidenciar a posição de vulnerabilidade e silenciamento da protagonista em contraposição com sua postura reativa e resiliente, o que é verificável a partir da forma como ela é retratada pelos olhos de outros personagens. Além disso, o narrador em terceira pessoa permite ao autor a apresentação inicial de Mikael Blomkvist como protagonista, ludibriando o leitor e revelando aos poucos a centralidade da personagem feminina no enredo.

Nessa perspectiva, os enredos da série são desenvolvidos de modo a parecerem, a princípio, com as narrativas policiais tradicionais, protagonizadas por homens e com características tanto dos romances de enigma quanto do *hard-boiled*. Mas as nuances da

narração em terceira pessoa cumprem a missão de revelar o verdadeiro enfoque narrativo. Como há uma recusa da sociedade patriarcal, que vê o homem sempre como protagonista e a mulher como vítima - seja ela indefesa ou “merecedora” de seu castigo -, de entender o problema da violência contra a mulher como um reflexo da própria estrutura social que tem como base a dominação masculina (Bourdieu, 2023), a narrativa reposiciona a abordagem da violência. Ela não é simplesmente o gatilho para a investigação e tampouco é uma exceção ou um problema a ser resolvido por um Estado que deseja manter a paz e a ordem social. Pelo contrário, ela é exercida pelo próprio Estado. Em compensação, a violência também não é um recurso plenamente aceito no contexto da investigação, como ocorre no romance *noir*. Ainda que a violência aplicada por Lisbeth Salander em sua atuação contra agressores de mulheres contribua para seu heroísmo, essa atuação está mais relacionada a uma necessidade de sobrevivência do que à afirmação de sua identidade, como ocorre, por exemplo, com Sam Spade.

Logo, a violência aplicada por Lisbeth Salander não se restringe nem a um expediente funcional para a exibição das competências investigativas da protagonista, nem a um instrumento de reforço identitário. Lisbeth utiliza a violência como um recurso acessório, quando não é possível alcançar seu objetivo, seja de se defender, garantir a segurança de outros personagens ou de obter informações relevantes para as investigações. Seus principais recursos estão ligados à sua capacidade técnica, como *hacker* de alta performance, e a suas habilidades individuais, como o pensamento estratégico, a familiaridade com problemas matemáticos e a memória fotográfica. A partir do segundo romance da série, *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b), a narração revela ao leitor que a violência sofrida na infância foi determinante para a formação da personalidade da protagonista. A essa altura já está claro que a violência de gênero também permeia todos os estratos do enredo e não é apenas um gatilho investigativo, mas sim um elemento estruturante, que orienta o desenvolvimento dos conflitos, das personagens e das relações sociais representadas. Por conta desse entranhamento indissociável do tecido narrativo, a violência deixa de ser uma circunstância dramática e assume um caráter orgânico, como um motor narrativo, moldando a lógica interna do universo ficcional.

4.2 AS DIFERENTES FORMAS DE VIOLÊNCIA

Saffioti (2015) associa o problema da violência de gênero à constituição do patriarcado, que, mais do que um conjunto de costumes ou expressões culturais, é um sistema

de poder focado na dominação masculina e articulado a outras formas de dominação, como o capitalismo. Ou seja, a violência contra a mulher não é um fenômeno isolado, ela existe articulada a um sistema social inescapável que combina diversas formas de opressão. Ao discorrer sobre a definição de violência, a autora menciona suas principais vertentes e destaca a dificuldade de utilizar o conceito de violência como a ruptura de diferentes tipos de integridade, como as integridades física, emocional, sexual e moral. Para a pesquisadora, as diferentes formas de violência não acontecem isoladamente. A violência emocional, por exemplo, está sempre presente, seja qual for a forma de agressão. Além disso, quando se fala em violência contra a mulher, mais especificamente a violência intrafamiliar e a doméstica, considerando as imposições do patriarcado, é difícil identificar a quebra da integridade, pois são muito tênues seus limites em relação à ideia de “obrigação” da sujeição feminina aos pais ou maridos.

Conforme a autora, mesmo que os mecanismos que levam ao cumprimento das exigências patriarcais sejam de ordem social, sua interpretação se dá singularmente. Portanto, a ruptura da integridade como critério de classificação de um ato como violento ou não violento situa-se no terreno da individualidade, pois cada mulher coloca o limite da própria tolerância em um ponto distinto entre o que considera uma agressão e o que considera o direito masculino sobre as mulheres. Quando o foco é essa individualização, perde-se de vista a violência de gênero como um fenômeno estrutural e socialmente produzido. Saffioti afirma que a própria existência dessa linha tênue já é uma violência. Assim, a pesquisadora prefere trabalhar com o conceito de direitos humanos e pensar a violência como “todo agenciamento capaz de violá-los” (Saffioti, 2015, p. 80), mesmo que desde a Revolução Francesa eles tenham sido pensados no masculino e ainda seja incipiente a ideia dos direitos humanos como também femininos.

Saffioti propõe, então, uma releitura dos direitos humanos, de modo a considerar as diferenças entre homens e mulheres e a aspiração à igualdade social, pensando a igualdade como o oposto da desigualdade e não da diferença. Apesar de admitir que a compreensão dos direitos humanos não é homogênea, ela acredita que, no contexto das diferentes categorias, como classes sociais, raças e etnias, eles funcionam como balizas para evitar que se deslize para o individual na compreensão e classificação das várias formas de violência de gênero, cujas análises jamais devem deixar de lado a concepção de patriarcado. Este último é visto por ela como uma estrutura de poder alicerçada tanto na ideologia quanto na violência, visível na forma hierárquica com que os gêneros são classificados nos mais variados espaços da sociedade.

Ginzburg (2012) também problematiza as diferentes formas de emprego da palavra “violência”, preferindo entendê-la, no contexto de sua pesquisa, como uma “situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos” (Ginzburg, 2012, p. 11). Ou seja, o autor concebe a violência como fenômeno que não necessariamente se restringe, mas sempre engloba o dano corporal ou, ao menos, o desejo de machucar ou matar outra pessoa. Diante das variadas formas de compreender o significado da violência e, ainda mais importante, da necessidade de identificá-la para fins analíticos, o dano físico é um critério objetivo, que traz materialidade e torna o ato violento verificável, evitando até certo ponto as ambiguidades. Esse parâmetro funciona bem para as análises literárias feitas por Ginzburg, pois seu foco são, sobretudo, as narrativas em que a violência resulta na morte do personagem.

Mas o autor não nega as outras perspectivas possíveis e chega a refletir sobre as ideias de violência simbólica e violência psicológica e sua associação a diversos campos de desumanização e hostilidade. “Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir” (Ginzburg, 2012, p. 10). Ele também menciona o conceito de violência estrutural como forma de descrever as sociedades em que as expectativas coletivas são constantemente frustradas, o que vai de encontro às reflexões de Saffioti: para ela, a violência não é uma falha da sociedade patriarcal, mas sim sua própria forma de funcionamento. Em outras palavras, a violência de gênero está em pleno acordo com as expectativas sociais de uma sociedade patriarcal, sendo um instrumento para sua manutenção.

Em termos gerais, a ideia da violência como uma falha social, ao frustrar sistematicamente as expectativas humanas e coletivas, parte de um princípio normativo, pois a sociedade deveria garantir condições favoráveis à vida e à integridade individual, mas fracassa repetidamente. Já a concepção da violência como confirmação das expectativas da ordem patriarcal e da lógica de dominação que a sustenta pressupõe uma abordagem com foco crítico, a partir da compreensão qualitativa e quantitativa da constância e amplitude da violência contra as mulheres. Ambas as abordagens, porém, reconhecem o caráter estrutural da violência, mesmo partindo de pressupostos distintos. Essas diferentes visões demonstram que o conceito de violência e sua interpretação variam conforme o campo teórico e o contexto em que ela é analisada.

Apesar da variabilidade conceitual, consideramos insuficiente a compreensão da violência de gênero como fenômeno restrito ao dano físico. Embora sejam inúmeros os exemplos de violência física cometida contra mulheres nos romances da série *Millennium* e na

literatura policial em geral, ela sempre está associada a outras formas de violência. O histórico de violências sofridas pela personagem Lisbeth Salander não se restringe às agressões físicas e engloba questão como a violência institucional, a violência sexual, a violência emocional e a violência patrimonial, com uma ampla violação dos direitos humanos. Sua experiência é narrada de modo a evidenciar o elo entre o individual e o social. Além disso, assim como os detetives do romance *noir*, Lisbeth também recorre à violência física e psicológica como forma de obter informações úteis para suas investigações e de intimidar determinados personagens masculinos, para que eles parem de agredir mulheres, sobretudo fisicamente.

Portanto, mesmo que a presença da violência física seja uma característica marcante da série *Millennium*, restringir-nos a ela seria um equívoco metodológico. Tomando por base o conceito de violência estrutural e as diversas nuances da violência de gênero é possível obter uma leitura mais aprofundada das obras analisadas, ainda que a violência física seja um ótimo ponto de partida, pois representa o extremo do *continuum* violento, sendo praticamente essencial à constituição de uma narrativa detetivesca. Por outro lado, em cada romance protagonizado por Lisbeth Salander, o enredo é construído de modo a evidenciar o cometimento de diversas formas de violência simultaneamente pelos indivíduos, pelo Estado e pelas estruturas sociais. Não há, assim, uma ambiguidade ou relativização dos atos violentos presentes no enredo, que se desenvolve justamente no sentido de descortinar as diversas formas de manifestação da violência de gênero e a ligação inevitável entre elas, que desencadeiam umas às outras. Nesse sentido, sem perder de vista a ideia de violência como a violação dos direitos humanos proposta por Saffioti, nossa leitura considera as especificidades das classificações mais comuns para as ações violentas.

Partindo da abordagem da violência física e considerando os diferentes subgêneros da literatura policial, mesmo que os detetives clássicos do romance de enigma escritos por autores como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie tenham enfrentado, eventualmente, situações que envolviam essa forma extrema de violência, os detetives *hard-boiled* são os mais lembrados quando se trata desse tema. Eles têm a violência associada à própria personalidade, o que favorece a representação da violência estrutural, a partir da perspectiva de sua presença em toda a sociedade, sendo praticada por e contra protagonistas e antagonistas, policiais e criminosos. Essa generalização faz com que, a partir do romance *noir* e, mais explicitamente no romance policial contemporâneo, a violência deixe de ser concebida apenas como um ato reprovável ou inaceitável e passe a ser retratada em suas diferentes formas, não necessariamente como temática central, mas como um recurso narrativo de intensificação do suspense.

Ainda que a violência física esteja presente nas narrativas policiais desde o seu surgimento - em *Os assassinatos da Rua Morgue*, Dupin resolve desvendar o que parece ser um crime brutal cometido contra duas mulheres -, é com o advento do romance *noir* que ela passa a ser retratada com maior detalhamento e de forma possivelmente banalizada, já que se torna muito mais constante e permeia toda a trajetória do protagonista, deixando de restringir-se ao crime que, no contexto do romance de enigma, já está consumado quando o detetive assume a investigação. O romance de enigma clássico, em geral, não trata a violência como um problema estrutural da sociedade, mas sim como uma exceção, algo controlável, o que não se mantém nas narrativas *noir*.

Filgueiras, considerando a violência própria do gênero, acredita que o *noir* só é possível em um mundo de desajuste, com intrigas que se desenrolam a partir dos desníveis sociais e da corrupção. “Depende da frustração das promessas iluministas e, se os autores dos romances de enigma ainda privilegiavam o pensamento positivista e cientificista, com certeza os autores da série *noir* concentraram-se mais na transgressão e na caracterização do ambiente do crime” (Filgueiras, 2012, p. 35). O pensamento de Matias (2013) segue a mesma lógica: para ele, o romance *noir* relaciona-se diretamente com as ondas de violência ligadas a problemas sociais e econômicos do momento em que essa vertente surgiu nos Estados Unidos, quando a ideia de distanciamento e infalibilidade do detetive começou a ganhar contrapontos. O pesquisador classifica essas obras como “ficção antidetetivesca” justamente em virtude da desconstrução do detetive clássico expressa a partir da fragmentação do personagem e perda do poder anteriormente citado, além da neutralização da busca pela verdade baseada na ordem social hegemônica, que pressupõe a existência de um sujeito cuja identidade mantém-se sólida e de uma realidade com estruturas fixas e previsíveis.

Ao contrário do método dedutivo extremamente racional e da investigação praticamente a distância, característicos de Dupin, ou da postura polida de um lorde inglês, como é o caso de Sherlock Holmes, ou, ainda, da elegância investigativa de Poirot, o detetive *noir* é aquele que vai distribuir (e levar) socos, consumir maços de cigarros, guardar garrafas de bebida na gaveta da mesa do escritório e se envolver emocionalmente com mulheres não tão bem comportadas assim, além de se misturar entre os mais mal encarados vilões de suas histórias (Matias, 2013, p. 47-48).

Matias acredita que a ideia de violência como fenômeno ou evento tem um caráter dubio, já que uma agressão física, por exemplo, poderá ser vista ou não como violência dependendo de quem a pratica. O autor cita como exemplo uma possível repressão praticada por tropas de choque do Estado contra uma manifestação pacífica, que pode acabar sendo

considerada um esforço para a “manutenção da ordem” e não uma violência. Em contrapartida, os leitores de *Os homens que não amavam as mulheres* podem interpretar a resposta violenta de Lisbeth Salander depois de ser estuprada como um ato de legítima defesa, já que ela não pode contar com a justiça institucionalizada para a garantia de sua integridade.

Matias avalia a violência na literatura policial como uma “manifestação sintomática de conflitos anteriores a ela, sejam sociais ou psicológicos”, e não como um fenômeno centrado em si, ou seja, a violência se torna uma forma de linguagem “cuja expressão indica que houve algum tipo de falha nas relações sociais de convívio e que o uso da razão foi superado pelo uso do instinto” (Matias, 2013, p. 99). Essa percepção corresponde a uma experiência estética relacionada diretamente ao mundo histórico, que só é proporcionada a partir da apresentação de um referencial com foco na brutalidade que cria uma aflição angustiante por conta do processo descritivo e do estímulo sensorial. Por isso, o pesquisador defende que, por meio da representação ficcional da violência, traços relevantes de sua natureza podem tornar-se objetos de reflexão e mudança de perspectiva, considerando o contexto histórico em que os leitores estão inseridos.

Se aliarmos as considerações do autor à perspectiva da crítica feminista em relação à violência de gênero, a reflexão levará ao questionamento das estruturas de poder, sobretudo as estabelecidas pelo patriarcado. O pensamento de Ginzburg (2012) segue um caminho diferente, mas desemboca em uma conclusão semelhante. Ao tratar dos conceitos de melancolia e violência, o autor parte de um ponto de vista pacifista para questionar as razões pelas quais, apesar da inteligência acumulada, a sociedade não consegue eliminar a violência dos processos sociais. Ele elabora inicialmente a hipótese de que a propensão à violência demonstra uma dificuldade para solucionar problemas de forma pacífica. Todavia, o pesquisador conclui que esse raciocínio acarretaria o pressuposto de que os estadistas, políticos e militares, desejam alcançar a paz e não conseguem ser bem-sucedidos nesse propósito, possibilidade que deve ser descartada com base em uma avaliação histórica rigorosa, pois a própria sociedade estabelece espaços institucionalmente legítimos para a violência. “Violência seria um útil modo de controle. Agredir pessoas, matá-las, essas ações teriam uma função: mostrar, de acordo com essa perspectiva, que a sociedade está protegida” (Ginzburg, 2012, p. 82-83).

Segundo o pesquisador, é preciso admitir que os governantes promovem genocídios de forma calculada, fazem essa escolha deliberadamente porque querem e têm o apoio da sociedade para promover o extermínio, que é uma prática ordinária da política moderna e não uma exceção. Para que esse tipo de prática não seja questionado, diversos países

implementam modelos governamentais focados na promoção da violência institucionalizada como um valor positivo. Nesse sentido, o discurso conservador articula-se com os esforços de perpetuação da lógica patriarcal, o que possibilita a banalização da violência de gênero. Essa articulação está presente nas narrativas protagonizadas por Lisbeth Salander.

Ao mesmo tempo em que sofre várias formas de violência e suas prolongadas consequências, a protagonista da série *Millennium* segue sua trajetória trabalhando como investigadora e atuando como *hacker*, recurso utilizado para burlar o sistema que a oprime e subestima, além de defender a si própria e a outras mulheres das ações violentas, que nunca acontecem isoladamente. As narrativas de Larsson e Lagercrantz são desenvolvidas de modo a evidenciar o apontamento de Saffioti (2015) a respeito do elo inquebrável entre as diversas formas de violência, que são mutuamente reforçadas e expressam a ideologia do patriarcado enquanto estrutura de dominação. As violências física e sexual são o fio condutor da trajetória de Salander, tanto em sua vida pessoal quanto em suas investigações, já que o dano físico é uma das características mais marcantes das narrativas detetivescas. Entretanto, são notáveis as várias camadas de violência que a personagem sofre desde a infância, deixando claro que a agressão física é o desfecho de um processo contínuo de dominação e não um acontecimento isolado.

Saffioti pensa na realidade social como uma totalidade cujas partes não podem ser compreendidas separadamente. Assim, são inseparáveis as violências física, emocional, sexual e moral - podemos mencionar também outras formas de violência, como a violência patrimonial, especificada em dispositivos legais como a Lei n. 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha¹¹, além de formas mais amplas e difusas, como a violência simbólica, apontada por Bourdieu (2023). Elas se alimentam reciprocamente e mesmo quando uma vertente específica se acentua, como ocorre no caso das violências física e sexual, outras formas de violência também estão implicadas, como, por exemplo, a questão do silenciamento

¹¹ A Lei nº 11.340/2006 foi sancionada em 7 de agosto de 2006 e tem o propósito de coibir e prevenir a violência doméstica e familiar praticada contra a mulher no Brasil. Esse dispositivo legal homenageia Maria da Penha Maia Fernandes, uma farmacêutica do estado do Ceará que sofreu duas tentativas de feminicídio - uma por arma de fogo, que a deixou paraplégica, e outra por eletrocussão e afogamento - por parte do marido, em 1983. Depois de quase duas décadas de impunidade do agressor, o caso foi levado à Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) e, em 2001, o Estado brasileiro foi responsabilizado por negligência e omissão na proteção das mulheres contra a violência doméstica. A nova norma jurídica foi elaborada em resposta a essa responsabilização e é considerada um marco jurídico e político no enfrentamento à violência de gênero, tendo sido inspirada em tratados internacionais sobre direitos humanos, como a Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher, mais conhecida como Convenção de Belém do Pará.

e da chantagem, vinculada à violência psicológica, ou então a tentativa de descredibilização da vítima, focada em sua aparência ou comportamento como justificativa para a violência, o que se associa à violência moral.

A personagem Lisbeth Salander sofre os mais variados tipos de violência, sendo o estupro o mais brutal entre eles. Os episódios em que Nils Bjurman pratica a violência sexual contra Lisbeth são revelados como o ápice de uma trajetória atravessada pela opressão e por uma série de outras violências, a começar pela violência física sofrida repetidamente pela mãe da personagem, Agneta Salander, e presenciada por ela durante toda a infância. A caracterização de Alexander Zalachenko, o pai violento de Lisbeth, como um ex-espião russo e líder de uma organização criminosa internacional ligada ao tráfico e à exploração sexual de mulheres estabelece o elo narrativo entre a violência praticada no âmbito privado ou familiar e a violência estrutural e institucionalizada. Zalachenko é protegido pelo Estado enquanto Lisbeth, que ainda na infância tentou matá-lo para evitar que a mãe fosse assassinada, é declarada mentalmente incapaz. Esse antagonista é, portanto, a personificação da violência estrutural que mantém as engrenagens do patriarcado em pleno funcionamento.

Alexander Zalachenko espanca a mãe de Lisbeth de tal modo que lhe causa danos cerebrais permanentes, impossibilitando que ela se responsabilize pela criação das duas filhas. Mas ele não é apenas o pai agressor e seus atos violentos não começam no âmbito familiar. Antes do nascimento das filhas ele já era um criminoso internacional. Ao longo do segundo romance da série, *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b), Lisbeth descobre os pormenores do funcionamento da rede criminosa focada no tráfico de mulheres, que são submetidas à prostituição forçada e à violência sexual constante. Tendo em vista que o pai de Lisbeth representa o próprio patriarcado e que ele lucra com a objetificação dos corpos femininos, é possível concluir que Larsson faz uma crítica à hipocrisia da sociedade, que a princípio defende os direitos humanos, mas na prática aprecia e promove a subordinação feminina. Por outro lado, ao presenciar desde a infância cenas chocantes de violência doméstica, Lisbeth Salander é levada tanto a um posicionamento resiliente quanto à replicação da violência como resposta a um sistema que encobre os agressores masculinos enquanto culpabiliza e desacredita as vítimas, mostrando as relações assimétricas de poder.

A criação e a sustentação de uma conscientização cultural a respeito da violência doméstica, além da indicação das mudanças que precisam acontecer para que esse problema seja superado, são apontadas por bell hooks como uma das intervenções mais positivas do movimento feminista. Segundo a autora, a violência doméstica é hoje discutida em vários círculos, mas o movimento feminista não recebe os devidos créditos por ter sido o responsável

por expor essa realidade. Ao abordar o tema, o feminismo focava-se na violência cometida por homens contra mulheres. No entanto, com o avanço do movimento, percebeu-se que a violência doméstica também é cometida dentro de relacionamentos entre pessoas do mesmo gênero e praticada contra crianças, igualmente vítimas da violência patriarcal.

A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. Essa definição estendida de violência doméstica inclui a violência de homens contra mulheres, a violência em relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo e a violência de adultos contra crianças (hooks, 2023, p. 95-96).

A autora prefere utilizar a expressão “violência patriarcal” porque acredita que a ideia de “violência doméstica” tende a suavizar a abrangência do problema, contextualizando-o em um ambiente íntimo, que supostamente o tornaria menos ameaçador e menos brutal em relação às violências que ocorrem fora do lar. Ela ressalta que mais mulheres são espancadas e assassinadas em casa do que fora dela e, além disso, grande parte da sociedade tende a pensar a violência doméstica entre adultos de forma separada daquela cometida contra crianças, quando na verdade essa diferenciação não existe. “Com frequência, crianças sofrem abuso quando tentam proteger a mãe que está sendo atacada por um companheiro ou marido, ou são emocionalmente afetadas por testemunhar violência e abuso” (hooks, 2023, p. 96). Diante dessas considerações, a ideia de violência patriarcal em casa é mais adequada por lembrar que a violência cometida dentro do lar está entrelaçada ao sexismo e à dominação masculina, ou seja, ela ilustra o funcionamento da violência simbólica e estrutural.

hooks destaca que a maioria das pessoas concorda que as mulheres e crianças não devem ser agredidas por homens, da mesma forma que acreditam que salários iguais devem ser pagos a quem exerce funções iguais, sejam homens ou mulheres. No entanto, muitas dessas pessoas não conseguem fazer uma conexão lógica entre o sexismo e a violência doméstica, pois isso implicaria numa mudança profunda de suas percepções sobre gênero. A autora afirma que sem o fim do sexismo, a violência doméstica também não vai acabar e se posiciona como uma das poucas teóricas feministas que defendem a colocação do fim da violência em todas as suas formas como pauta central do movimento. Ela acredita, entretanto, que a violência patriarcal cometida contra mulheres não pode ser o único foco, pois isso sugeriria que ela é mais grave do que as outras manifestações da violência patriarcal, como a violência cometida contra crianças por mulheres e homens sexistas, prejudicando o alcance dos objetivos do movimento. A pensadora destaca ainda que muitas teóricas feministas reformistas optam por retratar somente as mulheres como vítimas, deixando de lado as muitas

agressões cometidas contra crianças, que não são consideradas manifestações da violência patriarcal. Todavia, as crianças são violentadas tanto quando são vítimas diretas da violência patriarcal quanto quando são obrigadas a testemunhar atos de violência, como ocorre com a personagem Lisbeth Salander.

Sem contar com a mãe e tendo passado por diversos lares adotivos ao longo da adolescência, a personagem tem a violência entranhada em sua formação, mas também se torna muito resiliente. Além de presenciar os repetidos espancamentos da mãe na infância, Lisbeth sofre diversas agressões físicas e sexuais. Uma delas acontece quando Alexander Zalachenko e Ronald Niedermann, o meio-irmão da protagonista, que é fisicamente imenso e geneticamente incapaz de sentir dor, a capturam. Apesar da resistência emocional, raciocínio estratégico e destreza física de Lisbeth, ela acaba atingida por três disparos de arma de fogo e enterrada viva (Larsson, 2015b), numa demonstração do esforço patriarcal para anular a mulher insubmissa.

Larsson repete a cena do sufocamento ou enterro da personagem feminina viva, muito recorrente não apenas em obras literárias detetivescas, mas também em romances de autoria feminina, como aponta Coutinho (1994). O autor, no entanto, enfatiza a resiliência de Lisbeth tanto antes de ser enterrada, quando ela consegue distrair Zalachenko e golpear Niedermann, quanto depois, quando ela cava utilizando apenas um dos braços e se liberta da sepultura. Além disso, Larsson posiciona esse acontecimento ao fim da narrativa de *A menina que brincava com fogo*, segundo livro da série, permitindo que o leitor saiba que Lisbeth sobreviveu à tentativa de homicídio e ainda teve forças para golpear o pai usando um machado, antes de perder os sentidos. Mas como a protagonista está gravemente ferida, a narrativa não é concluída, o romance termina em um suspense, criando uma sensação de prolongamento da violência retratada. Somente em *A rainha do castelo de ar* (Larsson, 2015c), o leitor é informado de que Lisbeth ainda corre risco de vida e agora está confinada em um hospital, sendo mantida incomunicável e considerada uma criminosa. Fica claro, assim, que o ciclo de violências contra a personagem não terminou.

A protagonista de Larsson dificilmente deixa transparecer suas emoções, mas a violência psicológica está atrelada à violência física que ela sofre e presencia desde a infância e com a qual se acostuma a conviver, mas nunca com uma postura passiva. Sua postura é resiliente e ela não acredita no diagnóstico de incapacidade mental. Mas isso não significa que a violência psicológica não tenha afetado sua visão de mundo e suas relações sociais. Os enredos dos três romances de Larsson levantam a possibilidade de que Lisbeth tenha síndrome de Asperger, uma condição dentro do Transtorno do Espectro Autista (TEA), o que não é

confirmado, criando uma incerteza a respeito de suas dificuldades no estabelecimento de interações e relações sociais. Mas ainda que o diagnóstico fosse uma certeza, é impossível desvencilhar da violência psicológica sofrida a desconfiança constante de Lisbeth em relação a figuras de autoridade, sobretudo as masculinas, sejam eles médicos, policiais, chefes, entre outros homens com quem ela se depara.

Ao ser interrogado por policiais a respeito de Lisbeth, Mikael Blomkvist a descreve como uma pessoa “muito sozinha e diferente. Socialmente fechada” e que não gosta de falar de si mesma (Larsson, 2015b, p. 263), o que pode ser uma consequência das violências sofridas. Por outro lado, ao ler os relatórios das internações de Lisbeth o inspetor Jan Bublanski conclui que, segundo os médicos, ela é uma “psicopata praticamente retardada” (Larsson, 2015b, p. 283). Nesse sentido, todas as vezes em que Lisbeth é desacreditada e classificada como louca ou perigosa, ainda que ela própria pareça não se importar com esses adjetivos, o que se torna evidente é uma tentativa de controle de sua subjetividade como estratégia de dominação e silenciamento.

A violência psicológica está presente na jornada de Lisbeth desde o momento em que ela é apresentada ao leitor e, nas cenas retrospectivas, fica claro que ela também estava presente em sua infância, no tratamento dado a ela pelo pai, muito antes das agressões físicas que culminam no estupro e das tentativas de feminicídio. Essa forma de violência se entranha à violência física e à institucional quando Lisbeth é internada, na adolescência, em uma instituição psiquiátrica, sendo confinada em uma sala “destituída de estímulos”, amarrada a uma cama e submetida à medicação compulsória, situação que escancara a busca pelo controle do corpo e da mente promovida por instituições dotadas de poder. No entanto, sempre que sofre uma violência, a personagem, assim que possível, pesquisa tudo o que pode sobre o assunto. É assim que ela descobre que passou por uma tentativa de desumanização:

Mais velha, descobrira que existia outro termo para isso: privação sensorial. Expor prisioneiros a uma privação sensorial era considerado desumano pela convenção de Genebra. Era um elemento recorrente das experiências de lavagem cerebral realizadas periodicamente por diferentes ditaduras. Existiam documentos demonstrando que os prisioneiros políticos que confessaram toda sorte de crimes fantasiosos nos processos de Moscou dos anos 1930 haviam recebido esse tipo de tratamento (Larsson, 2015b, p. 380).

Sob o pretexto do cuidado profissional, o médico Peter Teleborian, mais um entre os vários antagonistas masculinos dos romances componentes da série *Millennium*, exerce o poder institucional sobre Lisbeth e recomenda sua internação permanente, alegando que ela é uma paciente agitada e difícil. A resposta de Lisbeth é um presente que ela resolve dar a si

mesma: na noite de seu aniversário de 13 anos, estando amarrada em seu confinamento e ouvindo um discurso de Teleborian sobre confiança mútua, ela decide que não vai mais interagir com ele ou com qualquer outro psiquiatra. O médico reage impondo-lhe o diagnóstico de incapacidade mental.

Peter Teleborian era sem dúvida o sádico mais nojento e mais abjeto que Lisbeth Salander tinha conhecido na vida. A seu ver, ele superava Bjurman em vários aspectos. Bjurman era um perverso brutal que ela conseguira controlar. Já Peter Teleborian se protegia atrás de uma cortina de documentos, avaliações, méritos universitários e jargões psiquiátricos. Absolutamente nenhum de seus atos jamais podia ser denunciado e contestado. O Estado *o incumbira da missão de amarrar meninhas desobedientes com correias* (Larsson, 2015b, p.381-382).

A situação vivenciada por Lisbeth, tanto no hospital psiquiátrico - quando é submetida, já no limiar do século XXI, a um “método terapêutico” difundido no século XVI - quanto fora dele - quando continua tendo que lidar com o diagnóstico descabido de que é mentalmente incapaz, sendo submetida à tutela legal exercida sempre por um homem -, exemplifica a dinâmica identificada por Foucault (2019) como uma forma de aplicação do poder disciplinar moderno. Para Foucault, a loucura é uma construção histórica e social, não sendo possível identificar uma essência da insanidade do ponto de vista biológico ou natural. Ao longo da história e conforme os diferentes contextos culturais e sociais, estabeleceram-se várias formas de exclusão produzidas a partir das relações entre o saber e o poder definidoras da loucura. Nesse sentido, somente a partir do fim do século XVIII é que a loucura se torna objeto do discurso científico, sendo associada à medicina e à psiquiatria e enquadrada no que hoje se entende como doença mental.

Não houve, porém, conforme apontam os estudos de Foucault, um rompimento definitivo com as concepções e tratamentos da loucura outrora aceitos, como sua associação à obscuridade e à uma ameaça profunda à ordem universal, que era comum na Idade Média, e a visão da loucura como uma “desrazão” passível de punição, predominante pelo menos até o século XVII. Em todos os casos, as relações de poder assimétricas sempre estiveram presentes e não é diferente no contexto contemporâneo, que reforça o controle dos corpos a partir da classificação das pessoas como loucas ou sãs, de acordo com as definições dadas pelo discurso médico (Foucault, 2019; 2021a).

Essa lógica de poder é apontada de forma contundente quando a condição de tutelada é imposta à protagonista da série *Millennium*. A personagem é uma mulher adulta, intelectualmente brilhante e bem-sucedida no trabalho que se propõe a fazer, mas é

classificada pelo Estado, com base em uma opinião médica, como mentalmente incapaz e submetida ao controle de um tutor, que reforça o poder disciplinar e o poder patriarcal. Mesmo se recusando a controlar na prática os passos de Lisbeth Salander, Holger Palmgren, seu primeiro tutor, ainda é a autoridade masculina que decide o que ela pode ou não fazer. Se ela consegue um emprego e vive sozinha no próprio apartamento é porque Palmgren assim permite. Quando ele sofre um acidente vascular cerebral (AVC), a tutela de Lisbeth é passada para Nils Bjurman, que faz questão de controlar cada aspecto da vida da protagonista.

Bjurman não estava disposto a conversar. Logo de início constatou que havia incompatibilidade entre os deveres de Holger Palmgren previstos pelo regulamento da tutela e o fato de ele aparentemente ter deixado que a própria Lisbeth Salander administrasse seu apartamento e seu orçamento. Fez uma espécie de interrogatório. Quanto você ganha? Quero uma cópia da sua contabilidade. Quem são seus amigos? Paga o aluguel em dia? Costuma beber? Palmgren estava de acordo com esses anéis que tem no rosto? É cuidadosa em matéria de higiene? (Larsson, 2015a, p. 155).

Em encontros posteriores, Bjurman dá continuidade ao interrogatório e é ainda mais invasivo, passando a perguntar sobre detalhes da vida sexual de Lisbeth, que não consegue disfarçar o quanto está contrariada. O advogado abre uma nova conta bancária para Lisbeth e determina quanto ela receberá semanalmente para seus gastos pessoais, mesmo que o valor represente muito menos do que ela recebe por seu trabalho. Bjurman afirma que ele vai cuidar do futuro de sua tutelada e que, por isso, seu dinheiro ficará guardado. No entanto, um acidente ocorre com o computador de Lisbeth e ela precisa comprar um novo equipamento. Ao procurar Bjurman para tentar acessar o dinheiro de que precisa, ela é submetida ao primeiro abuso sexual. Bjurman faz afirmações como “se você for gentil comigo, serei gentil com você” (Larsson, 2015a, p. 206), e “Acho que não seria uma boa ideia falar dos nossos jogos a outra pessoa. Pense bem: quem acreditaria em você? Há papéis que comprovam sua irresponsabilidade [...]. Seria a sua palavra contra a minha” (Larsson, 2015, p. 207). Lisbeth limita-se a reafirmar que precisa do dinheiro para comprar o computador. E ao tentar obter provas da perversão do tutor, ela é novamente estuprada, o que reforça o elo entre a violência física, emocional, sexual e patrimonial, todas elas corroboradas pela violência institucional, baseada na condição de tutelada em que Lisbeth vive.

Mais tarde, Lisbeth pesquisa sobre a psicopatologia do sadismo e chega a algumas conclusões sobre o comportamento do tutor. “O sádico escolhia indivíduos que dependiam de outra pessoa, e tinha uma capacidade inquietante de identificar as presas que lhe convinham. O dr. Bjurman a escolhera como vítima. Isso a fez refletir. Isso também indicava que ideia as

peessoas faziam dela” (Larsson, 2015a, p. 233). Bjurman não é um “louco”, ele apenas exerce o poder irrestrito que lhe é atribuído pelo Estado ao controlar o corpo, o dinheiro e as decisões de uma mulher adulta. A violência patrimonial, ou seja, a apropriação e privação do acesso aos bens e recursos de Lisbeth, é uma forma de coerção que estabelece uma articulação entre o domínio econômico e o controle corporal, levando o tutor a se sentir tão seguro em sua posição de poder, a ponto de estuprá-la.

O dispositivo jurídico da tutela é, em uma perspectiva foucaultiana, um mecanismo de vigilância e dominação. Tal como o prisioneiro submetido ao contexto de vigilância do panóptico (Foucault, 2021b), Lisbeth Salander, embora não se submeta a esse pressuposto, é vista como um corpo controlável, tendo sua autonomia repetidamente negada sob o pretexto do tratamento médico e da proteção. Foucault propõe a noção de panóptico com base em um modelo arquitetônico idealizado por Jeremy Bentham. Esse modelo corresponde a uma estrutura de vigilância em que um observador, ocupa uma posição central da qual consegue observar todos os indivíduos presentes nos demais compartimentos da estrutura sem ser visto por eles. O efeito dessa vigilância é o controle permanente, pois os indivíduos vigiados internalizam o olhar do observador central e passam a se comportar como se estivessem sendo constantemente observados, regulando suas próprias ações, já que não sabem exatamente em quais momentos o observador volta seu olhar especificamente para cada um deles.

No caso de Lisbeth, a expectativa das autoridades que a colocam sob tutela é justamente a aderência a essa internalização do olhar vigilante, para que ela se comporte continuamente de acordo com o que se considera adequado para seu gênero e sua suposta condição psiquiátrica. A tutela - assim como a atuação de Lisbeth como *hacker*, que permite, por exemplo, o controle dos passos de Bjurman - é, então, uma nova versão do panóptico, pois funciona como um recurso de legitimação que autoriza a vigilância irrestrita dos passos de Lisbeth, incluindo não apenas seu comportamento social, mas também sua vida íntima. Dessa forma, o discurso de cuidado e proteção esconde um mecanismo de poder que atua de forma difusa ao vigiar, avaliar e intervir diretamente no modo de existir da personagem.

O sistema de tutela funciona como uma continuidade do confinamento, iniciado com as internações em um hospital psiquiátrico. O ciclo da violência perdura: a patologização de Lisbeth com base em seu comportamento reservado e sua aparência, além do ato desesperado de tentar matar o pai para salvar a mãe, aos 12 anos, é causada pela necessidade que as autoridades veem de apagar os indícios dos crimes cometidos por Alexander Zalachenko. Posteriormente, o diagnóstico infundado é utilizado como uma garantia de impunidade ou, até mesmo, uma autorização ou licença para a violência sexual.

Logo, a construção narrativa estabelecida por Larsson posiciona a “loucura” de Lisbeth Salander - ou seja, os aspectos de sua personalidade que a individualizam e diferenciam - como um traço do que deveria ser considerado uma rara sanidade em uma sociedade que normaliza a violência de gênero em suas mais diversas formas. Por outro lado, o sadismo de Bjurman, apesar de ser colocado como contraponto à suposta loucura de Salander, não corresponde a um comportamento considerado doentio, mas sim ao prazer que emerge do exercício do poder e do controle sobre outra pessoa. Bjurman é um agente do poder patriarcal plenamente enquadrado no perfil daqueles considerados sãos segundo essa perspectiva. Mas a narrativa inverte o paradigma da exclusão decorrente das relações assimétricas de poder quando Lisbeth utiliza seus amplos conhecimentos de informática para gravar o próprio estupro em vídeo e vigiar o tutor a partir de seus rastros digitais. Esse micropoder (Foucault, 2021a) que a protagonista detém não bloqueia o poder patriarcal, mas o subverte a partir de suas brechas. Em outras palavras, Lisbeth Salander transforma a lógica da vigilância a ela imposta em um recurso de inversão da dinâmica de poder.

A lógica da vigilância imposta a Lisbeth é retratada mais enfaticamente quando a narrativa se atém às situações vivenciadas no hospital psiquiátrico, uma entidade associada ao saber científico. Mas essa não é a única ocasião em que a violência ocorre de forma institucionalizada nos enredos. Fica claro que praticamente todas as instituições socialmente legitimadas agem da mesma forma, de modo a respaldar a violência como exercício do poder patriarcal. Lisbeth recorda que, ao ser internada pela primeira vez, ainda na infância, tentou falar com diversos interlocutores sobre as ações violentas do pai, incluindo autoridades religiosas, médicas e policiais, sem nunca ser ouvida. “Tentara explicar sua versão aos policiais, aos assistentes sociais, aos funcionários do hospital, enfermeiras, médicos, psicólogos e até a um pastor que queria que ela rezasse com ele [...] Foi então que começou a desconfiar que nada ia se ajeitar” (Larsson, 2015b, p. 381). Além disso, ao se tornar suspeita de assassinato, Lisbeth recebe o mesmo tipo de tratamento por parte da imprensa.

Acompanhava com os olhos cada vez mais arregalados as manchetes dos jornais *on-line* e os telejornais. Descobriu, muito irritada, a foto de sua carteira de identidade divulgada na internet e logo transformada em ícone dos temas do momento na tevê. Naquela foto ela estava com cara de louca. Depois de anos de esforço para chegar ao anonimato, transformara-se na pessoa mais conhecida e pública do país. [...] Acompanhou os comentários e as explicações da mídia, sobranceiras pensativamente erguidas, fascinada de ver que autos lacrados como confidenciais, relativos a suas dificuldades mentais, pareciam acessíveis a todos em todas as redações. [...] (Larsson, 2015b, p. 375).

Em contrapartida, no que diz respeito à retratação da imprensa nos romances aqui abordados, o maior destaque é a revista *Millennium*, comandada por Erika Berger e Mikael Blomkvist. A revista dá título à série criada por Stieg Larsson e, assim como a revista *Expo* do mundo real - também criada pelo escritor e jornalista -, segue uma linha editorial focada nas denúncias de abuso de poder, injustiças estruturais e crimes de corrupção. O título escolhido pelo autor remete tanto ao início do novo milênio, momento de grandes expectativas em que seus romances começaram a ser publicados, quanto à ideia de persistência de visões de mundo milenares. Assim, a revista *Millennium* representa um olhar tanto para o passado quanto para o futuro.

Ao mesmo tempo que esse título demonstra a esperança de reavaliação do passado e reformulação de valores arraigados, ele também revela que o mundo permanece corroído pela desigualdade e pela violência. A revista fictícia segue um ideal de transparência e justiça, mas por diversas vezes enfrenta dificuldades ligadas ao aspecto financeiro e à conquista de credibilidade, sendo, portanto, uma metáfora para o sonho de uma sociedade livre das relações desiguais de poder. A falta de estabilidade da revista e seu desencaixe destacado em relação aos rumos seguidos por outros órgãos de imprensa notabilizam a crítica contundente a um ideal de modernidade que parece mirar no progresso, na tecnologia e nos direitos humanos, mas na prática prioriza a persistência do poder patriarcal sob formas sofisticadas e institucionalizadas.

Paralelamente à retratação das reportagens de denúncia e livros idealizados pela revista *Millennium* com todos os seus percalços, incluindo o assassinato de jornalistas, Lisbeth Salander tem seu caminho atravancado por diversas formas de violência e procura permanecer longe das autoridades patriarcais, em um caminho marginal focado em sua atuação como *hacker*, buscando a obscuridade como garantia de sobrevivência, em uma perspectiva oposta ao ideal de transparência defendido pela linha editorial da revista. Mikael Blomkvist não acredita que Lisbeth seja a responsável pelos crimes a ela amplamente atribuídos por outros veículos de imprensa. Por conta disso e da própria linha editorial da revista, a *Millennium* é a única que não recorre ao sensacionalismo e ao julgamento precoce ao noticiar esses crimes. Mas apesar de sua obstinação ideológica, a revista que dá título à série de romances é uma exceção à regra e Lisbeth é amplamente descrita como uma mulher perigosa, passando a ser procurada por todo o país.

Sua ficha vinha acrescida de descrições fabulosas de todos os conflitos que ela tivera com as pessoas desde a escola primária, e de sua internação numa clínica de psiquiatria infantil no início da adolescência. O diagnóstico que a

mídia apresentava sobre Lisbeth Salander variava segundo as edições e os jornais. Ela era descrita ora como psicótica, ora como esquizofrênica com sérias tendências à mania de perseguição. Todos os jornais a descreviam como retardada mental - ela não conseguia assimilar o conteúdo escolar e saía do colégio sem um boletim de avaliação. Os leitores só podiam concluir que ela era desequilibrada e inclinada à violência. Quando a mídia descobriu que Lisbeth Salander era amiga da lésbica Miriam Wu, um linchamento em regra se desencadeou em diversos jornais. [...] A combinação lésbica/assassina em série/sexo sadomasô era aparentemente imbatível para aumentar as tiragens (Larsson, 2015b, p. 377).

Apesar de o título *Millennium* ser um eixo temático e simbólico que atravessa todos os romances da série, representando o embate infundável entre a promessa de uma sociedade igualitária e a persistência da violência estrutural, o posicionamento editorial da revista *Millennium*, baseado na apuração detalhada dos fatos e na responsabilidade jornalística, não é a regra, já que o que prevalece é a visão da imprensa sensacionalista, que também corresponde a um poder institucionalizado para a instrumentalização da difamação e da estigmatização da personagem. As reportagens exploram sua aparência, sua sexualidade e seus laudos psiquiátricos, reforçando a imagem da mulher desequilibrada e violenta. A violência moral - aquela que ataca a honra ou a reputação de uma pessoa - é notável no tratamento dado a Lisbeth pela imprensa e por outras instituições, como a polícia e os médicos. Nesse sentido, há uma convergência entre a violência emocional, a violência institucional e a violência moral, culminando, é claro, na violência física e sexual.

Esse entrecruzamento também se relaciona ao que Pierre Bourdieu (2023) chama de violência simbólica, ou seja, uma forma de dominação invisível, imposta a partir da disseminação de valores culturais que levam as hierarquias estabelecidas historicamente a serem consideradas como legítimas e naturais. A violência simbólica é posta em prática por meio dos discursos e, na série *Millennium*, está presente nas falas de alguns policiais, no posicionamento do psiquiatra e, mais enfaticamente, nos textos midiáticos sobre Lisbeth. Todos esses discursos baseiam-se não nos fatos, mas na aparência, na sexualidade e nos conflitos vivenciados anteriormente pela protagonista para defini-la como uma assassina mentalmente perturbada. Esse tipo de violência é amplo e difuso, inserindo-se nas práticas cotidianas, levando a parte dominada das relações de poder a reconhecer como normal aquilo que a oprime e respaldando diversas outras práticas violentas consideradas mais “concretas”.

A violência simbólica é, portanto, um pilar de sustentação da estrutura patriarcal e coincide com o pensamento de Foucault (2019b) a respeito da maior eficácia da vigilância em relação à punição. Quando consegue fazer com que as próprias mulheres defendam e promovam seus valores, o patriarcado naturaliza a dominação masculina por meio da

autovigilância feminina. Desse modo, a dominação não é associada à violência, mas ao senso comum, como se houvesse uma ordem natural das coisas. Como a expectativa social não espera que uma mulher opte por uma vida sexual emancipada, uma estética *punk* e um comportamento reservado, Lisbeth Salander é vista como um corpo a ser disciplinado e “promovida” publicamente a assassina, já que não se enquadra nos estereótipos de gênero. A violência simbólica permeia todas as dimensões de sua experiência, criando uma necessidade constante de reafirmação de sua individualidade.

A relação entre a suposta incapacidade mental de Lisbeth e a imposição do confinamento e da tutela, com vistas à vigilância e ao controle de seus atos, remete à noção foucaultiana de corpos dóceis, considerando o hospital e, posteriormente, a prisão à qual a personagem é levada, como instituições que atuam no sentido de disciplinar os corpos, produzindo obediência e conformidade. Foucault (2021b) relaciona a modernização ao processo de criação de instituições de vigilância e disciplina, cuja atuação faz com que a pessoa moderna seja aquela cuja identidade é concebida a partir da interiorização das normas sociais de vigilância. Assim, quando não adere a essas normas e opta pela insubmissão, Lisbeth é punida, mas permanece firme em seu propósito. Ela combate formas contemporâneas de dominação a partir da apropriação dos dispositivos de poder empregados pelos agentes do patriarcado, no caso, a vigilância e a violência. Observa-se, assim, uma crítica interna e paradoxal, pois Lisbeth, em sua marginalidade e resiliência, é um produto das próprias estruturas que a série *Millennium* denuncia.

Lisbeth Salander não apenas resiste à violência, ela revida, adquire conhecimento e autoconfiança no campo investigativo e recusa a condição de vítima passiva. Quando, vários anos depois da marcante experiência de violência durante a internação compulsória em sua infância e adolescência, ela sofre uma nova tentativa de confinamento, sendo internada em um hospital sob custódia da polícia, depois de ser atingida por três projéteis e enterrada viva pelo pai e o meio-irmão, sua experiência já permite uma confrontação mais direta ao silenciamento imposto. Dessa vez a personagem conta com conhecimentos mais aprimorados sobre as violências sofridas e com suas grandes habilidades como *hacker*, além de aceitar a ajuda de uma advogada.

A essa altura, Lisbeth já desvendou o mistério de seu laudo psiquiátrico, acessando documentos que comprovam que seu silenciamento teve propósitos criminosos e que ela foi punida por ser insubmissa, e não por estar psicologicamente doente. O “tratamento médico” é, na verdade, um dispositivo de controle de seu corpo e de sua subjetividade em benefício da impunidade dos crimes cometidos por seu pai. O mesmo ocorre com o poder policial e o

sistema jurídico. O laudo psiquiátrico e a associação homofóbica estabelecida pelo policial Hans Faste entre a possível orientação sexual e o suposto comportamento homicida de Lisbeth respaldam a difamação pública no discurso midiático, criando uma continuidade entre a violência psicológica e a moral. A autonomia da personagem é novamente negada e sua palavra desacreditada até o fim de seu julgamento no tribunal, quando ela ainda é insistentemente ultrajada.

As narrativas da série *Millennium* caminham, portanto, no sentido de evidenciar a inviabilidade do protagonismo feminino sem o reconhecimento explícito da violência de gênero entranhada social e culturalmente, considerando todas as suas formas e nuances bem como sua naturalização em uma sociedade que, embora conviva com alguns avanços no que se refere aos direitos das mulheres, continua sendo patriarcal. Destaca-se também a ideia de que o combate efetivo a essa violência depende da subversão dos símbolos que a sustentam e não apenas do enfrentamento ao agressor individual, daí a importância do protagonismo feminino. Esse protagonismo está associado à ação e à capacidade de interferir no curso da narrativa, o que é muito evidente nas trajetórias dos detetives masculinos. Já a constante vitimização das mulheres ocorre por conta de sua associação à passividade. A vitimização é incompatível com o protagonismo e é essa fronteira que Lisbeth Salander consegue romper ao reagir à violência.

4.3 A PROBLEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO A PARTIR DO PROTAGONISMO FEMININO

A construção identitária da personagem Lisbeth Salander questiona a lógica da mulher vitimada vista apenas como um objeto de compaixão ou, ainda, como um ponto de partida para o exercício da investigação. Por outro lado, o protagonismo feminino cria possibilidades para a retratação da violência de gênero, sobretudo porque a própria protagonista sofre variadas formas de violência, inclusive as mais brutais. Lisbeth é intelectualmente habilidosa, como os detetives de enigma, mas não tem sua integridade física e emocional assegurada como ocorre com eles. Ela também sofre e aplica violência, como os detetives *noir*, mas a partir da inserção em uma sociedade estruturalmente violenta e não como afirmação de uma identidade pessoal. Assim, Lisbeth é vítima constante da violência, mas sua postura não é passiva e ela não se alia às estruturas desiguais de poder em busca de segurança.

Segundo Chauí (2021), nos discursos éticos ideologizados a vítima deixa de ser um sujeito ético para tornar-se objeto de piedade. Esses discursos revelam-se violentos porque

negam à vítima sua autonomia, restringindo a ação às pessoas que não sofrem. Assim, de um lado fica o sujeito vitimado, como um sofredor passivo, e do outro lado posiciona-se um sujeito ético e compassivo, que age no sentido de afastar o sofrimento. Somente este último é colocado como capaz de obter justiça para os injustiçados. “Isso significa que para que os não sofredores possam ser éticos é preciso duas violências: a primeira, factual, é a existência de vítimas; a segunda, o tratamento do outro como vítima sofredora passiva e inerte” (Chauí, 2021, p. 256-257). Essa dinâmica é recorrente em narrativas detetivescas e ainda mais enfatizada quando o desejo do protagonista de mostrar suas habilidades é sobreposto ao desejo de alcançar a justiça, por exemplo, em investigações de assassinatos.

Na série *Millennium*, apesar de atuar como justiceira, Lisbeth Salander não é deslocada para a posição de sujeito ético externo que identifica o mal e age em nome das pessoas vitimadas e, enquanto vítima, ela não permanece na passividade. Sua trajetória engloba simultaneamente a experiência da violência extrema e a capacidade de intervir contra ela, a partir de um agenciamento marginal, que não conta com a autoridade profissional ou com a respeitabilidade institucional. Sua atuação é insurgente e posicionada à margem da legalidade, como um contraponto ao próprio Estado, que é no mínimo negligente com as mulheres vítimas de violência. A personagem não sai da condição de vítima para alcançar a posição de agente investigadora. Ela permanece sendo vítima e exerce, ao mesmo tempo, um posicionamento ativo. Assim, ao assumir o lugar de quem sofre e também de quem reage à violência, Lisbeth rompe com os discursos éticos como ideologia apontados por Chauí. Não há, nas narrativas protagonizadas por ela, uma cisão entre a vítima e o agente moral.

Chauí argumenta que a imagem do mal gera consenso e funciona como espetáculo para uma indignação confortável. Segundo a filósofa, há um poder midiático incontestável nas imagens de violência espetacularizadas para gerar indignação e compaixão, sob a sensação de que isso basta para que nos tornemos éticos. Assim, tanto o estupro quanto as outras violências sofridas e presenciadas por Lisbeth Salander são inquestionavelmente reprováveis para o público leitor da obra de Larsson e assim seriam mesmo que a protagonista perecesse ou fosse salva por um herói masculino. No entanto, Lisbeth não é salva por outro personagem dotado de força física ou intelectual. É ela própria quem age no sentido de evitar novas violências e o faz sem ajuda externa durante parte significativa de sua trajetória, aceitando a ajuda de uma advogada somente no terceiro romance da série, depois de ser acusada de tentativa de assassinato. A parceria com Blomkvist é estabelecida para a investigação de outros crimes e não para o combate à violência sofrida pessoalmente por Lisbeth.

Um dos momentos mais emblemáticos da demonstração da autonomia e do instinto de sobrevivência da personagem é a cena em que ela é enterrada viva por Ronald Niedermann, depois de ser atingida por três tiros disparados por Alexander Zalachenko. Ao contrário de outras personagens femininas da literatura que também são enterradas vivas, Lisbeth Salander não recebe qualquer auxílio, não é resgatada. Ela se “desenterra”, emergindo da terra pelo próprio esforço.

Lisbeth Salander não conseguia respirar. Perdera a noção do tempo, mas sabia que seu corpo tinha sido atingido por balas e percebia - mais por instinto que por dedução racional - que estava enterrada. Seu braço esquerdo estava imprestável. Não conseguia mexer um músculo sequer sem que ondas de dor lhe varassem o ombro, e qualquer pensamento evoluía numa espécie de estado nebuloso. *Preciso de ar*. A cabeça estava a ponto de explodir com o pulsar de uma dor como ela nunca havia sentido. A mão direita tinha ido parar sob o seu rosto, e ela instintivamente começou a cavar a fim de tirar a terra da frente do nariz e da boca. [...] Não fazia ideia de quanto tempo já estava naquele túmulo. Mas sabia que sua vida estava em perigo. Por fim, conseguiu formular um pensamento coeso. *Ele me enterrou viva*. Esta certeza a deixou em pânico. Não conseguia respirar. Não conseguia se mexer. Uma tonelada de terra a mantinha prisioneira. [...]. Minuto a minuto, trabalhou num estado próximo da inconsciência. Foi rascando a terra arenosa do rosto e enfiando-a no espaço oco debaixo de si, punhado por punhado. Sentiu algo duro e de repente se viu segurando na mão uma pequena raiz ou pedaço de galho. Cavou para o alto. A terra ainda estava solta, não muito compacta. [...] Súbito, os dedos de Lisbeth Salander emergiram da terra como algo não muito vivo surgindo das trevas. Se um espectador humano estivesse por ali, provavelmente teria tido a mesma reação da raposa. Pernas para que te quero. Lisbeth sentiu o ar fresco se espalhar pelo braço. Voltava a respirar. Precisou de mais meia hora para se libertar do túmulo. Não se lembrava muito bem do processo. Achava estranho não poder usar a mão esquerda, mas raspou energicamente a terra e a areia com a direita [...]. Súbito, conseguiu mexer o ombro direito e pressioná-lo contra a camada de terra. Depois, raspou para tirar a areia e a terra e conseguiu erguer a cabeça. Com isso, ficou com o braço direito e a cabeça fora do túmulo. Depois que conseguiu desprender parte do tórax, foi possível começar a se torcer e ir subindo centímetro por centímetro até que de repente a terra soltasse suas pernas. Afastou-se do túmulo rastejando, olhos fechados, e só parou quando seu ombro esbarrou num tronco de árvore. Virou o corpo devagar para se recostar na árvore e limpou a sujeira dos olhos com o dorso da mão antes de abrir as pálpebras [...]. Permaneceu imóvel uns dez minutos, respirando. Então se deu conta de que não podia ficar ali (Larsson, 2015b, p. 594-596).

A violência tem implicações narrativas que vão além da catarse, ao mobilizar a ação e a reflexão e não apenas a contemplação do problema. A violência sexual sofrida por Lisbeth Salander é uma exposição enfática de sua vulnerabilidade enquanto mulher - apesar de todos os seus esforços para manter uma atitude autoconfiante -, mas também um ponto de inflexão de sua força, de sua imposição como heroína do enredo, já que a partir das interações com

Bjurman, fica claro que a protagonista não costuma se curvar a quem tenta submetê-la, mesmo que essas tentativas continuem se repetindo e não haja uma perspectiva de vencê-las definitivamente, como é evidente na cena em que ela é enterrada viva. Cenas como essa, em que ela “salva a si própria”, são ainda mais enfáticas e detalhadas do que as cenas em que ela sofre violência, embora a violência sofrida também seja muito impactante.

Lisbeth detém Bjurman, mas o enredo deixa claro que essa não é a primeira vez - e não será a última - que ela reage ao abuso e à violência masculinos. Também em *A menina que brincava com fogo*, quando ela se torna suspeita de três assassinatos, sua vida é investigada pela imprensa a fim de encontrar indícios que comprovem sua suposta psicopatia e comportamento violento. Assim, todos os desentendimentos e conflitos de sua vida tornam-se manchetes de jornais. Um deles é um incidente ocorrido no metrô durante sua adolescência.

Um repórter da área jurídica da agência TT passara à frente dos concorrentes ao pôr as mãos numa cópia da investigação médico-legal realizada depois que Lisbeth fora detida por enfiar o pé na cara de um passageiro na estação de metrô de Gamla Stan. Lisbeth lembrava-se perfeitamente daquele incidente no metrô. [...] Na estação Radmansgatan, um homem que ela nunca vira mais gordo, e que parecia absolutamente sóbrio, subira no trem e pusera-se imediatamente a espreitá-la. [...] Quando o vagão ficou meio vazio, sentou-se ao lado dela e começou a assediá-la. Pusera a mão em seu joelho e tentara iniciar um papo do tipo: “Eu te dou duzentos paus se você for até a minha casa”. Como ela o ignorasse e não respondesse, ele foi ficando mais insistente e a chamara de vadia. O fato de ela não retrucar e mudar de lugar na Centralen não o desanimou. O metrô estava chegando a Gamla Stan quando ele a abraçou por trás e enfiou as mãos debaixo de sua blusa, cochichando em seu ouvido que ela era uma puta. Lisbeth Salander não gostava de ser chamada de puta por perfeitos desconhecidos dentro do metrô. Respondeu com uma cotovelada no olho, então se segurou com firmeza numa barra de ferro e lhe enfiou o salto na base do nariz. O cara sangrou com abundância. Ela tivera a oportunidade de escapar quando o trem parou na estação, mas como estava vestida como uma *punk* e com o cabelo pintado de azul, um amante da ordem se jogou em cima dela e a manteve no chão até a chegada da polícia. Ela amaldiçoou seu sexo e sua baixa estatura. Se fosse um cara, ninguém teria ousado se jogar em cima dela. Nunca procurou explicar por que dera um chute na cara de Karl Evert Blomgren. Julgava inútil tentar explicar o que quer que fosse a uma autoridade de uniforme [...] (Larsson, 2015b, p. 376).

Sua total descrença em relação às autoridades, sobretudo as masculinas com quem Lisbeth se recusa a interagir por conta das experiências negativas desde a infância, soma-se à detecção de que as violências sofridas não teriam ocorrido caso ela fosse um homem. Além disso, suas investigações levam-na ao estabelecimento de um paralelo entre a dominação masculina e uma ampla diversidade de crimes, incluindo não só aqueles que envolvem

diretamente a violência física e sexual contra mulheres, mas também questões relacionadas à corrupção e à ilegalidade. Algumas das autoridades policiais que encobriram por décadas os crimes de Alexander Zalachenko, por exemplo, também estavam envolvidas em outros esquemas de corrupção. Lisbeth Salander então transpõe o terreno do próprio drama pessoal, percebe a amplitude das violências praticadas contra mulheres e passa a atuar como uma justiceira. A personagem detecta o caráter simbólico e estrutural da violência de gênero, promovendo uma ligação entre o universo privado e o social a partir da solidariedade a outras mulheres. Conforme Ginzburg (2012), a desconstrução de comprometimento com uma suposta objetividade científica dominante possibilita a abordagem da empatia na análise literária e o entendimento do impacto da violência nos modos de constituição do sujeito, aspecto pouco abordado, mas fundamental do ponto de vista ético.

Ao refletir sobre as causas da violência e a dificuldade (ou falta de interesse) de banila da sociedade, o pesquisador fala de uma impossibilidade de confiança permanente entre os indivíduos, por mais estáveis que as relações humanas possam parecer. Assim, conflitos inesperados e ameaçadores podem surgir na vida social, incluindo tanto aqueles de grandes proporções, como as guerras, quanto os mais privados, como a violência doméstica. O autor enfatiza que nem mesmo dentro das instituições familiares há garantias de inexistência de comportamentos agressivos ao longo do tempo, o que é exemplificado na trajetória de Lisbeth Salander.

Ginzburg aponta a partir de dados sobre a criminalidade, a variabilidade das motivações para a violência, que vão desde o ciúme, a traição, as justificativas econômicas e a vingança até as legislações que organizam níveis de violência de Estado e a aplicação de tortura em governos ditatoriais sob pretextos politicamente estratégicos. O pesquisador evoca o argumento de Arendt, para quem a violência predomina porque os interesses privados prevalecem sobre os interesses públicos no campo da tomada de decisões. Ou seja, o horizonte individual é mais valorizado que o coletivo. Nesse sentido, caso houvesse um fortalecimento do senso de vida pública possivelmente haveria também uma diminuição dos níveis de violência. “Muitos fatores contribuíram para definir a viabilidade dessa força: comunicação transparente, representação política adequada, economia estável, educação aberta, cidadania implementada, debate permanente, entre outros” (Ginzburg, 2012, p. 88-89).

É o horizonte coletivo que se destaca quando grupos considerados minoritários, como os negros, homossexuais e mulheres, alcançam o protagonismo. Mas, na verdade, os “ex-cêntricos” (Hutcheon, 1991), outrora posicionados à margem dos enredos, não se deslocam até o centro narrativo, é esse centro que deixa de ser fixo, num processo de reorganização das

estruturas narrativas tradicionais. Lisbeth Salander, por exemplo, busca garantir a própria segurança e a segurança de outras mulheres por meio principalmente de suas atividades como *hacker*, posicionando-se à margem da lei e não alcançando o protagonismo da mesma forma como ocorre com um policial ou detetive convencional nos romances de enigma tradicionais.

Nos romances da série *Millennium*, o tema da violência contra a mulher é trabalhado como um aspecto essencial para abordar o protagonismo feminino e vice-versa, com narrativas que demonstram a instabilidade das conquistas das mulheres e a prevalência de pensamentos, concepções e comportamentos que não apenas continuam inviabilizando o protagonismo feminino em diversas frentes, mas também culminam na violência em suas diferentes formas. Embora as qualidades e habilidades de Lisbeth Salander sejam destacadas como ocorria com os detetives clássicos e a descoberta da identidade do criminoso continue sendo relevante, há uma subversão de diversas convenções do romance policial tradicional, como fizeram escritores como Umberto Eco, Paul Auster e Thomas Pynchon.

Na série criada por Larsson a centralidade do tema da violência contra a mulher desloca o foco habitual das tramas investigativas para uma crítica social afiada, revelando como a violência está enraizada em estruturas de poder e nem sempre é associada ao crime. Além disso, a substituição do detetive profissional por uma dupla improvável rompe com a figura canônica do investigador metódico, apresentando protagonistas que desafiam expectativas de conduta e moralidade. Por fim, o protagonismo feminino de Lisbeth Salander em um gênero historicamente dominado por homens marca uma transformação significativa, enfatizando a força, a complexidade e a autonomia de uma personagem que não apenas investiga, mas também enfrenta diretamente as estruturas que perpetuam a violência. Assim, os romances da série *Millennium* não só atualizam o que se entende como romance policial, mas o desconstroem, alinhando-se às inquietações e às demandas da contemporaneidade.

Entre essas demandas estão as pautas relacionadas à igualdade de gênero e ao direito à integridade física e emocional das mulheres, o que possibilita a contestação dos mecanismos históricos de perpetuação das relações desiguais de poder e a denúncia da naturalização da violência. Ao voltar-se para essas tensões, as narrativas policiais tendem a adotar uma abordagem mais crítica. A violência de gênero, na série *Millennium*, já não é um artifício dramático periférico focado na geração de consenso e de uma união em torno de uma “indignação confortável”. Pelo contrário, as narrativas são pautadas no desconforto, no choque que reafirma a necessidade não de contemplar ou revidar a violência, mas de confrontar as origens dos entraves ao alcance da igualdade de gênero.

Saffioti (2015) vê o patriarcado como um modo hierárquico de organizar as relações estabelecidas em todos os espaços da sociedade, tendo a violência como uma de suas principais bases e sendo, por isso, um conceito fundamental na compreensão das origens da violência contra a mulher. Esse enfoque é fundamental, se retomarmos a ideia de uma indignação superficial, comum em narrativas que trabalham a temática da violência ou da injustiça. Na prática, dificilmente alguém se posicionaria a favor de crimes como o estupro e o espancamento de mulheres. Mas ao ler uma notícia ou um romance que trata desse assunto, há uma tendência à individualização do criminoso, seja ele real ou ficcional, que passa a ser visto como a anomalia a ser eliminada ou rejeitada por pessoas que se consideram pacíficas e moralmente íntegras. O problema não costuma, portanto, ser tratado a partir de uma perspectiva coletiva.

Conforme hooks (2023), apesar de a violência patriarcal cometida por homens contra mulheres receber bastante cobertura midiática, isso não leva a sociedade ao questionamento do patriarcado como causa profunda dessa violência. Pelo contrário, o que predomina é o pensamento sexista, tão arraigado culturalmente, que a leva a defender a dominação masculina e, conseqüentemente, a própria violência. A autora exemplifica o funcionamento dessa lógica de poder lembrando que muitos homens desempregados ou da classe trabalhadora, ao sentirem-se desprovidos de poder no ambiente de trabalho, são levados a acreditar que o lar é o único lugar onde podem exercer sua autoridade patriarcal sendo plenamente respeitados.

Homens são socializados por grupos de homens de classe dominante a aceitar a dominação no mundo público do trabalho e a acreditar que o mundo privado da casa e dos relacionamentos íntimos vai restaurar neles o senso de poder, que eles equiparam à masculinidade. Com mais homens entrando para o grupo de desempregados ou recebendo baixos salários, e mais mulheres entrando para o mercado de trabalho, alguns homens sentem que o uso da violência é a única maneira de estabelecer e manter o poder e a dominação dentro da hierarquia sexista do papel dos sexos. Até que desaprendam o pensamento sexista que diz que eles têm direito de comandar as mulheres de qualquer forma, a violência de homens contra mulheres continuará sendo norma (hooks, 2023, p. 9). 9-100).

hooks estabelece uma ligação entre a violência cometida por homens contra mulheres e o militarismo imperialista. Segundo ela, essa conexão não era feita no início do movimento feminista porque muitas pessoas que se opunham à violência contra a mulher apoiavam ou ao menos aceitavam o militarismo. A teórica feminista acredita que a violência patriarcal contra mulheres e crianças vai persistir enquanto os meninos continuarem sendo educados para serem “matadores”, tanto nos conflitos entre bons garotos quanto nas brigas dos *bad boys* e,

ainda, como soldados, considerando o contexto imperialista de utilização do poder coercitivo sobre outras nações. Evidencia-se assim o caráter complexo da violência e seu entranhamento nos mais diversos contextos sociais e culturais.

Outro ponto enfatizado por bell hooks é a importância de compreender que os homens não são os únicos a criar e perpetuar a cultura da violência. Ela acredita que as mulheres também devem assumir sua responsabilidade. Para a autora, homens e mulheres devem trabalhar juntos no sentido de desconstruir essa cultura, assim como pais e mães precisam adotar posturas não violentas na criação de suas crianças, pois estas últimas não irão se posicionar contrariamente ao problema se a violência for a única solução conhecida por elas para lidar com situações difíceis. Segundo hooks, mesmo que a nação estadunidense - a exemplo de tantas outras - reconheça o problema da violência, mas não a associe ao pensamento patriarcal, o feminismo oferece uma solução e depende do engajamento de mais pessoas para que ela esteja disponível para todo mundo. No entanto, o primeiro passo é o reconhecimento da persistência do patriarcado, pois independentemente da forma assumida, a violência de gênero não ocorre aleatoriamente. Ela é fruto de uma organização social que privilegia o masculino.

Conforme explica Saffioti (2015), a cultura patriarcal estabeleceu uma tolerância e até mesmo um incentivo à imposição da força e dominação masculinas, em detrimento da criação de uma virilidade sensível. A autora observa o prejuízo causado por essa mentalidade não apenas às mulheres, que sofrem violência como consequência dessa imposição, mas também para os próprios homens, já que “a organização social de gênero, baseada na virilidade como força-potência-dominação, permite prever que há um desencontro amoroso marcado entre homens e mulheres” (Saffioti, 2015, p. 79), que não deve ser entendido como um resquício da primazia masculina em um passado remoto, mas sim como resultado cíclico de um sistema que persiste e se modifica no tempo e no espaço. Um sistema que não deve ser subestimado, já que perpassa todas as instituições de poder, sendo impossível manter-se fora do esquema de gênero patriarcal.

De fato, como os demais fenômenos sociais, também o patriarcado está em permanente transformação. Se, na Roma antiga, o patriarca detinha poder de vida e morte sobre sua esposa e seus filhos, hoje tal poder não mais existe, no plano de jure. Entretanto, homens continuam matando suas parceiras, às vezes com requintes de crueldade, esquartejando-as, ateando-lhes fogo, nelas atirando e as deixando tetraplégicas etc. O julgamento desses criminosos sofre, é óbvio, a influência do sexismo reinante na sociedade, que determina o levantamento de falsas acusações - devassa é a mais comum - contra a assassinada. A vítima é transformada rapidamente em ré, procedimento este que consegue, muitas vezes, absolver o verdadeiro réu. Durante longo

período, usava-se, com êxito, o argumento da legítima defesa da honra, como se esta não fosse algo pessoal e, desta forma, pudesse ser manchada por outrem (Saffioti, 2015, p. 48).

Logo, o patriarcado permanece inescapável. Para a pesquisadora, ele é mais amplo que os esquemas de dominação e exploração relacionados às classes sociais e às raças ou etnias. Apesar dos avanços do movimento feminista e da aparente indignação coletiva diante de notícias a respeito da violência contra a mulher - quando não há uma culpabilização explícita ou implícita da vítima -, a naturalização do silenciamento e da submissão feminina diante da violência estrutural continua vigorando, mas passa a ser questionada quando os “ex-cêntricos” apontados por Hutcheon (1991) alcançam o protagonismo e as grandes narrativas - como as relacionadas às ideias de progresso, verdade, liberdade, razão e ciência - entram em crise. Esse escopo de metanarrativas pode ser ampliado para abarcar os pressupostos patriarcais que vêm sustentando, ao longo de vários séculos, uma organização social hierárquica focada na autoridade e na liderança masculinas. A história narrada a partir da perspectiva masculina naturalizou, por exemplo, o confinamento das mulheres no espaço doméstico e o uso legítimo da força como um atributo masculino, criando estruturas normativas de alcance totalizante. Essas formulações patriarcais geraram um esquema interpretativo hegemônico que continua orientando as relações de gênero.

Ao definir o patriarcado como um sistema ideológico que reproduz desigualdades e violências, tanto hooks (2023) quanto Saffioti (2015) desestabilizam os discursos totalizantes focados em narrativas que justificam as relações desiguais de poder entre homens e mulheres como destino biológico ou ordem moral desejável. Nesse sentido, obras como a trilogia de Larsson e as narrativas policiais femininas, como as escritas por Sara Paretsky e Sue Grafton, compõem um terreno crítico que possibilita a interpretação do patriarcado como uma construção histórica e ideológica, cujos princípios precisam ser desvendados para o enfrentamento das formas diversificadas de violência contra a mulher.

Nesse sentido, Lisbeth Salander encarna tanto uma crise das grandes narrativas patriarcais quanto a emergência de um sujeito que, apesar de não ser diametralmente oposto, não se enquadra nos moldes do indivíduo racional, unificado e centrado. Sua subjetividade fragmentada, composta, entre outros aspectos, pelas habilidades excepcionais, experiências de violência e opressão, dissidência moral e autonomia radical, reflete o que Kumar (1997) chama de “não-individualidade dos indivíduos”, já que demonstra a coexistência de identidades múltiplas, complexas e contraditórias que não podem se reduzir a um modelo abstrato. A crítica impulsionada a partir da presença narrativa de Lisbeth Salander vai além da

ênfase no protagonismo feminino como uma possibilidade narrativa interessante, pois sua vitimação sucedida por reação e resistência descortina a amplitude de formas estruturais de violência que o patriarcado vem naturalizando.

A emergência de narrativas detetivescas desenvolvidas com base no protagonismo feminino - sobretudo quando a protagonista é repetidamente vitimada como Lisbeth Salander e reage às violências sofridas - posiciona a ficção contemporânea como um espaço propício à reflexão crítica e à revisão histórica do papel social da mulher. O direcionamento do enredo para as experiências femininas lança luz sobre os padrões estruturais legitimadores da violência. Personagens como Lisbeth abalam frontalmente as premissas que sustentam a dominação masculina. Longe da passividade, dependência ou fragilidade, a personagem mobiliza a experiência pessoal da violência como um ponto de partida ou impulso para sua atuação incisiva e estratégica como investigadora. Lisbeth desempenha todos os principais papéis necessários à estruturação de uma narrativa policial, o que revela a retomada e a atualização do gênero. Mas ela não sai do papel de vítima para alcançar o protagonismo. Na prática, ela é a protagonista mesmo quando continua sendo vitimada. Ainda que nos vários romances da série, haja momentos específicos em que Lisbeth é enquadrada em diferentes papéis - ela é, por exemplo, a vítima quanto é estuprada, a suspeita quando é acusada de três assassinatos, e a investigadora quando desvenda o esquema de corrupção e exploração sexual liderado por Zalachenko -, todas essas funções são desempenhadas simultaneamente.

O protagonismo exercido por uma personagem feminina cuja história é marcada por múltiplas violências revela o impulso pós-moderno de deslocamento do olhar para perspectivas outrora marginalizadas. Lisbeth é uma investigadora excepcional, mas suas habilidades são colocadas em prática fora do âmbito institucional, sem reconhecimento social e à margem da legalidade. Se, apesar do machismo e da misoginia sofridos constantemente, V. I. Warshawski e Kinsey Millhone são detetives femininas que alcançaram o reconhecimento profissional e se veem como defensoras da legalidade e da justiça institucional, Lisbeth Salander vê as leis e regras sociais como uma ameaça à sua integridade e à de outras mulheres e, por isso, segue seu próprio código de ética. A série *Millennium*, ao colocar uma voz dissidente e socialmente invisibilizada no centro da narrativa e priorizar sua interpretação do mundo, transforma a marginalidade em lugar de conhecimento e intervenção, reordenando os pressupostos das principais vertentes do romance policial.

Lisbeth, ao sofrer violência, não se torna apenas um objeto de compaixão, mas sim uma agente de confronto e sua atuação como justiceira revela o caráter ambíguo e a natureza complexa do problema da violência, que não se restringe aos vilões e tampouco aos valentes

heróis masculinos. A trajetória de Lisbeth e os recursos que ela usa para garantir sua integridade e sobrevivência revelam as fissuras do sistema que produz as tantas formas de violência retratadas nos enredos. Por outro lado, a dificuldade da personagem em trabalhar em equipe, a desconfiança em relação às autoridades e a resistência a qualquer forma de tutela, além do estado de permanente vigilância diante da iminência de possíveis abusos, ajudam a consolidá-la como uma protagonista que atravessa as nuances da narrativa policial e assume múltiplas funções. Em sua principal função, a de investigadora, ela utiliza métodos não convencionais e à margem da legalidade, posicionando-se de forma diversa aos detetives clássicos e às detetives femininas já consagradas.

Kumar (1997, p. 155) menciona uma atitude pós-moderna “alegremente desdenhosa” em relação ao passado, com a priorização do pastiche, da reapropriação fragmentada e da paródia, em detrimento de qualquer pretensão de fidelidade histórica. Essa perspectiva é interessante para a compreensão do diálogo estabelecido nos romances *Millennium* com a tradição do romance policial. As figuras consagradas do detetive, do criminoso e da vítima são mobilizadas de modo a evidenciar seus pressupostos patriarcais e suas insuficiências éticas. Assim, a distorção do romance histórico detectada por Kumar nas obras de Fowles e Doctorow, é equiparável ao que Larsson e Lagercrantz fazem em relação tanto ao romance de enigma quanto ao *noir*. Elementos como a busca pela verdade, a racionalidade metódica do detetive clássico, bem como a equação do *hard-boiled* que envolve violência física, virilidade e legitimidade moral, são evocados para sublinhar que essas estruturas dependiam da existência de um sujeito masculino moral, física e intelectualmente soberano.

Lisbeth Salander, com sua baixa estatura e corpo aparentemente frágil, desconfigura o ideal masculino “durão” ao reagir a ataques físicos diretos de temíveis antagonistas. Mas sua capacidade de sobrevivência e retaliação não deriva da imposição de uma força física, mas de um pensamento estrategista colocado em prática inclusive nos momentos de maior surpresa e tensão, numa recusa radical às normas estruturantes de uma masculinidade heroica. Por outro lado, as habilidades intelectuais que a tornam capaz de descobrir qualquer coisa sobre qualquer pessoa não a livram dos riscos e violências tão frequentes em sua trajetória. A série *Millennium* opera, assim, como uma narrativa que trata tanto o enigma quanto o *noir* como imagens do passado a serem apropriadas criticamente para evidenciar a insuficiência das formas tradicionais de subjetividade retratadas no interior do gênero policial. Lisbeth Salander encarna uma reescrita do romance detetivesco, herdando e desmontando características recorrentes do gênero.

Mikael Blomkvist, que a princípio é apresentado como o protagonista investigador da trama, é movido não pelo enigma, mas pela obstinação ética e política. Ele abomina a violência e não conta com as habilidades físicas dos detetives *noir*. Suas limitações são gradativamente reveladas de modo a demonstrar que ele é incapaz de conduzir uma investigação de forma solitária, pois tanto as habilidades físicas e intelectuais de Lisbeth Salander quanto o olhar feminino de quem já sofreu e sofre violência de gênero repetidamente tornam-se essenciais para a averiguação e interpretação dos fatos. Nesse sentido, para além da destreza e inteligência notáveis, a vitimação de Lisbeth a torna ainda mais apta para investigar e protagonizar as narrativas. A oposição entre vítima passiva e detetive ativo deixa de existir porque as duas figuras se fundem na personalidade da protagonista.

Ao se questionar se a literatura pode fazer algo contra a violência, Ginzburg (2012) responde que sim, pois acredita que a convivência com as obras literárias possibilita a criação de um repertório de elementos muito relevantes na constituição de orientações éticas, tanto individuais quanto coletivas, levando a um debate mais aberto e diversificado. Para o autor, esse debate é de uma qualidade única, pois ele é baseado em textos polissêmicos e abertos, que têm suas possibilidades de interpretação renovadas constantemente.

Romper com identidades estabelecidas, referências convencionais, falar em vozes de enunciação consideradas interditas, e então perder a expectativa de previsibilidade do percurso - institucional, mercadológico, criativo - da própria literatura. Dar voz aos silenciados na história, trazer o passado para o presente por meio da linguagem, é em si uma mudança social (Ginzburg, 2012, p. 106).

Entretanto, a trajetória de Lisbeth Salander demonstra que a possibilidade de mudança explorada a partir da complexidade de seu protagonismo não está consolidada. Seja pelo posicionamento crítico circunscrito em todos os romances de modo a retratar os desmandos da lógica patriarcal, seja por conta do caráter comercial traduzido na serialidade da obra, que se mantém aberta com a perspectiva do lançamento de novos romances, a protagonista criada por Larsson continua sendo desacreditada e enfrentando grandes desafios, todos relacionados à violência de gênero. Essa construção fragmentada, com vitórias e derrotas momentâneas e sem um “final feliz” coincide com a perspectiva da crítica feminista a respeito da transitoriedade das conquistas das mulheres. Assim, mesmo após a morte de Alexander Zalachenko, que é, ao lado do Estado, o principal representante do patriarcado na obra de Larsson, os desdobramentos de seus crimes, sua mentalidade e seus aliados permanecem como entraves à segurança e aos propósitos de Lisbeth Salander.

Nesse ponto, cabe uma reflexão a respeito da construção do antagonista, um agressor de mulheres tanto no contexto doméstico quanto no institucional, cuja atuação criminosa se inicia antes da trajetória de Lisbeth como investigadora e reverbera na subjetividade, no posicionamento e nas ações da protagonista. O pai de Lisbeth Salander, assim como quase todos os antagonistas de *Os homens que não amavam as mulheres*, tem sua identidade associada a comportamentos e convicções nazifascistas, o que desencadeia um paralelo narrativo entre a sobrevivência dessas ideologias autoritárias no século XXI e a permanência do autoritarismo também como característica inerente à sociedade patriarcal, que subjuga e violenta as mulheres.

Não é por acaso que os atos violentos desse personagem específico desencadeiam todo o processo de marginalização, vulnerabilidade e vitimação sofrido por Lisbeth, incluindo a condição de tutelada, que viabiliza o estupro. Zalachenko é um ex-agente da inteligência soviética que desertou para a Suécia, tornando-se um traficante internacional cujos lucros baseiam-se principalmente na promoção da violência sistemática praticada contra mulheres. Seu envolvimento com o serviço secreto sueco garante a impunidade por décadas e o acobertamento de seus crimes por diversos agentes públicos, sendo, assim, um agressor legitimado pelas estruturas de poder, que agem de maneira oposta em relação a Lisbeth Salander, a filha que deseja matá-lo.

No ambiente doméstico, são as repetidas agressões à mãe de Lisbeth que a levam à tentativa frustrada de assassinato do pai, desencadeando o diagnóstico de incapacidade mental. Zalachenko é apresentado como um homem calculista, desprovido de empatia e extremamente misógino. Os atos violentos são encarados por ele como um hábito, um direito e um instrumento de controle. Sua personalidade encarna o próprio patriarcado e é por isso que mesmo depois de sua morte, o impacto de suas ações origina novos conflitos, aparentemente intermináveis. Zalachenko persiste como uma força gravitacional que reverbera nas experiências de Lisbeth, tanto como vítima quanto como agente de enfrentamento. A construção do pai da protagonista como um antagonista sistêmico se opõe, assim, à ideia mítica cultivada por tradições conservadoras que vinculam de maneira positiva à figura paterna condições como a ordem e a disciplina.

A ideia mítica de um pai como âncora da estrutura social não se dissocia da história de hegemonia política do patriarcado. Cargos políticos, lideranças econômicas e posições sociais decisivas, historicamente, ficam de modo geral nas mãos de homens, brancos, heterossexuais, originários de famílias consideradas dignas, de grupos religiosos dominantes, defensores de valores de interesses de seus próprios segmentos sociais. Mulheres, negros,

homossexuais, crianças, indígenas, todos os que não estiverem na escala preferencial da sociedade patriarcal têm historicamente se subordinado a critérios de configuração de poder (Ginzburg, 2012, p. 77-78).

Ginzburg apresenta uma lista de notícias sobre violências cometidas por homens contra seus filhos no Brasil em um intervalo de aproximadamente dez anos que antecedeu sua pesquisa, mas afirma que seria possível estender os exemplos no tempo e no espaço, pois esse tipo de acontecimento é parte de um todo imensurável na prática. Ele questiona as possíveis justificativas para que pais matem seus próprios filhos, mencionando questões como ciúme, embriaguez, disputas familiares e desequilíbrios momentâneos, mas também ressalta que a tentativa de explicar as motivações caso a caso não é o melhor caminho para entender a questão. O fenômeno precisa ser interpretado como um processo cultural e social, sendo encarado de um ponto de vista amplo e não individualizado.

O autor acredita que a série de notícias põe em xeque diretamente a expectativa nutrida pela tradição patriarcal de que o homem é a figura competente que deve governar, seja no âmbito privado ou no público, exercendo funções que vão de pai a presidente. Na prática, o pai com frequência não corresponde a uma base segura de proteção que funciona como referência para a compreensão da realidade. Muitos pais agredem e matam seus filhos e é esse o tipo de paternidade representado por Alexander Zalachenko. O trauma causado pelo pai desencadeia toda a reação e desconfiança de Lisbeth Salander diante de figuras masculinas associadas ao poder. Portanto, a figura paterna, na série *Millennium*, ao invés de um ideal de proteção, conecta-se com o caos, a destruição e a violência estrutural.

Zalachenko não é um vilão individual e não é colocado no centro da narrativa. São poucas as cenas em que ele de fato aparece impondo seu comportamento violento. O que ocorre mais frequentemente é a associação de seu nome a um enigma a ser desvendado, com outros personagens associados a seus “negócios” exercendo ações violentas ou tentando acobertar seus crimes. A menção ao apelido “Zala” desperta a atenção da protagonista e a leva a novas investigações. É, então, a filha, jovem e socialmente marginalizada, que define o senso de justiça e os parâmetros éticos mais sólidos presentes nas narrativas, opondo-se às figuras masculinas de poder.

Na ficção policial contemporânea, várias detetives femininas decidem entrar no mundo das investigações por conta da relação positiva, ou ao menos respeitosa, com uma figura paterna. V. I. Warshawski, por exemplo, é filha de um policial e, embora sua maior referência no combate às relações desiguais entre homens e mulheres seja a mãe, que é constantemente lembrada ao longo das narrativas, o pai também atua como uma inspiração e influencia suas

escolhas profissionais. Já Amelia Sachs tem uma relação ainda mais afetuosa com as lembranças do pai, também um policial. Ela o admira e o associa tanto à ordem quanto à proteção.

Nesses dois casos, embora as personagens sofram com a violência simbólica e precisem lidar com os questionamentos constantes a respeito de sua competência profissional, além de enfrentarem perigos e agressões no contexto das investigações, elas não carregam um histórico de violência em sua vida íntima ou familiar. Seus pais não são antagonistas e já estão mortos quando elas iniciam suas trajetórias como detetives, sendo lembrados de forma positiva. As trajetórias dessas detetives, sem dúvida, são moldadas por desafios profissionais, mas não por traumas familiares provocados pela violência paterna, como ocorre com Lisbeth. Para essas e outras detetives, o pai não é posto como um inimigo, ainda que não seja retratado de forma totalmente positiva. Mas para Lisbeth, o pai é o motor da violência e a personificação da total corrupção. A personalidade da protagonista de Larsson é construída a partir do confronto mais direto e íntimo possível com o patriarcado.

Nesse aspecto, a ambiguidade moral é deixada de lado. Os atos de Zalachenko não são relativizados. Ele não conta com nuances psicológicas capazes de suavizar ou justificar seu comportamento violento. Ele é um vilão absoluto com um projeto deliberado de destruição e seu conflito com a protagonista transcende a esfera familiar. Trata-se de um embate entre duas concepções de mundo e é por conta das raízes profundas e da amplitude do patriarcado que a visão de mundo de Lisbeth não prevalece, nem após a morte do pai, no terceiro romance da série. Enquanto outras detetives femininas herdaram de seus pais a busca por um ideal de justiça, Lisbeth herda a violência. A narrativa enfatiza a impossibilidade de uma total desvinculação entre ela e Zalachenko, o que revela o questionamento das próprias estruturas da sociedade. Lisbeth é contrária à violência de Zalachenko, mas também é fruto dessa violência. Seu sobrenome “Salander” é uma derivação do apelido do pai, “Zala”. É essa relação com a autoridade masculina corrompida que a leva a lidar com a violência do âmbito doméstico ao estatal e da posição de vítima à de protagonista justiceira.

A caracterização com foco na resiliência da investigadora *hacker* frente à violência do pai/patriarcado transforma-a em uma heroína, o que foi negado a protagonistas femininas criadas nos primórdios da literatura policial (Moraes, 2023). E o caráter ambíguo de sua atuação a partir da marginalidade, da ilegalidade e do uso da violência enquadra esse heroísmo em uma perspectiva pós-moderna, embora o antagonismo de Zalachenko seja absoluto. O heroísmo é alcançado a partir da exploração de suas habilidades incomparáveis no campo investigativo e em função de sua destreza física no enfrentamento direto aos vilões.

Esses dois aspectos de sua personalidade possibilitam a superação e a reação às múltiplas violências sofridas.

Lisbeth Salander é vítima de sucessivos atos violentos que criam uma rede contínua de dominação cuja expressão mais impactante é o estupro, o ponto culminante da trajetória de dominação patriarcal, que é descrito de forma direta e sem atenuantes, metáforas ou elipses, causando um choque no leitor e fazendo com que a reflexão sobre a violência de gênero torne-se incontornável. Assim, as narrativas da série *Millennium* se diferenciam de outros romances policiais focados na crítica ao patriarcado, como os escritos por Sara Paretsky e Sue Grafton, justamente pela contundência da abordagem da violência como tema, sendo ela o núcleo do enredo, e não um pano de fundo ou mais um entre os vários desafios que a detetive feminina precisa enfrentar cotidianamente.

Conforme aponta Jaguaribe (2007, p. 12), “os novos códigos realistas fornecem uma pedagogia da realidade de fácil acesso para leitores e espectadores afastados dos cânones letrados”, recorrendo às representações de grande intensidade dramática, com recursos de amplificação, sem dispensar o senso comum que, por sua vez, apoia-se na verossimilhança. Em outras palavras, o realismo estético cria retratos da “vida como ela é”, reforçando um desnudamento da noção de realidade e oferecendo ao leitor uma interpretação da experiência contemporânea. Segundo a autora, esses códigos realistas desferem o “pancadação do real” para aguçar a percepção dos leitores de sua condição no mundo, por meio de imagens e narrativas capazes de desestabilizar os clichês.

A pesquisadora parte do conceito de “efeito de real” proposto por Roland Barthes e desenvolve a ideia de “choque do real” e refletir sobre como esse resultado é estabelecido em diferentes contextos. Conforme afirma Barthes (2012), os “pormenores inúteis”, ou seja, os detalhes aparentemente supérfluos introduzidos em narrativas literárias, têm a função de produzir uma impressão de autenticidade, como se dissessem “somos o real”. São descrições de objetos, cenários e outras particularidades que não contribuem diretamente para a progressão narrativa, mas atuam como signos de “realidade”, criam uma ilusão referencial para que o leitor tenha a sensação de que aquilo que é narrado corresponde ao mundo real. Essa estratégia discursiva reforça a credibilidade da narrativa. Ao analisar detalhes presentes na obra de Flaubert, o autor encontra funções para diversos objetos descritos, mas aponta que alguns deles, como um barômetro, não participam da “ordem do notável”, pois sua presença não é nem descabida nem significativa, ela apenas afirma a presença do real no texto.

Segundo Jaguaribe (2007), o efeito de real se diferencia no realismo crítico em relação ao realismo clássico. Nesse último caso, ele é o resultado da inserção de detalhes plausíveis

que dão credibilidade ao universo ficcional. Já na arte realista crítica, o efeito de real e a retórica da verossimilhança devem também proporcionar ao leitor uma imersão em um mundo ficcional que contenha uma análise crítica do social e da realidade.

Evidentemente, o “efeito de real” dos realismos dos séculos XX e XXI será outro. A desconstrução da objetividade distanciada, a validade da subjetividade e a percepção do caráter fabricado do social pelos meios de comunicação afastam-se tanto da ideia da experiência direta quanto da ideia da neutralidade objetiva científica do realismo anterior. Mas, em suas variadas manifestações, o realismo crítico busca o resgate da experiência e uma apreensão do contemporâneo expressa pelo anseio da “arte viva” (Jaguaribe, 2007, p. 35).

A série *Millennium* está inserida nesse contexto de novos realismos que não buscam uma neutralidade objetiva. Os posicionamentos dos personagens e os percalços vivenciados por eles são construídos de modo a questionar o real por meio de uma espécie de “fricção com a ficção”. Sendo assim, as cenas de violência - sobretudo as de estupro - são desenvolvidas a partir da busca pelo efeito de real como um dispositivo crítico, causando no leitor o que Jaguaribe chama de “choque do real”. Os dados sobre a violência presente na sociedade real inseridos por Larsson ao início de cada parte do romance *Os homens que não amavam as mulheres* não deixam o leitor se esquecer de que o horror expresso na ficção é normalizado na vida cotidiana. O resultado é um choque que convida à reflexão, ultrapassando o simples desejo de conter ou punir um malfeitor isolado. Se o malfeitor é o patriarcado e está por toda a parte, a racionalidade de Sherlock Holmes jamais será suficiente para combatê-lo.

4.4 A VIOLÊNCIA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA

As mais diversas formas de violência, especialmente quando se pensa em violência de gênero, estão presentes na literatura detetivesca contemporânea, já que, mesmo de forma mediada ou reinterpretada, há uma ligação entre as questões vivenciadas na sociedade e as retratadas na literatura. No entanto, não há dúvida de que a violência física é a mais notável entre todas elas, sendo um recurso recorrente, abordado a partir de um realismo cru, com um detalhamento gráfico causador do “choque do real” (Jaguaribe, 2007).

Massi (2011) observa que, nas narrativas policiais contemporâneas, a quantidade de assassinatos é maior do que nas narrativas clássicas e, além disso, a morte é apresentada como um espetáculo tanto ao leitor quanto aos demais personagens das tramas. “Na sociedade pós-moderna, o processo de personalização endurece as condutas criminosas dos marginalizados, favorece o surgimento de ações bárbaras, estimula a escalada ao extremo no uso da violência”

(Massi, 2011, p. 108-109). A autora recorre à ideia de criminalidade *hard* ao apontar, nos romances policiais contemporâneos, uma desproporção entre risco e lucro e a falta de um projeto, ambição ou imaginação na aplicação da violência.

O crime *hard*, comum nos romances policiais contemporâneos, é cometido à luz do dia, no centro da cidade, sem preocupação extrema em manter o anonimato, com uma explicitação total. Por isso, nota-se que os criminosos dos romances contemporâneos conseguem manter o segredo acerca de sua identidade, mesmo quando realizam seus crimes em locais públicos, durante o dia, com armas próprias. O efeito *hard* implica uma violência sem planejamento, sem vontade firme, enfim, uma escalada instantânea até o extremo. A violência entra no ciclo de reabsorção de conteúdos e perde sua substância em uma culminância hiper-realista sem programa e sem ilusão, *hard*, desencantada (Massi, 2011, p. 109).

Tendo em vista a ambiguidade que permeia as narrativas protagonizadas por Lisbeth Salander, a série *Millennium* tanto confirma quanto contrapõe as observações da pesquisadora. Do ponto de vista da construção narrativa, os romances enfatizam repetidamente a violência, mas não se trata de violência sem projeto, movida por impulsos imediatos e voltada apenas ao consumo instantâneo, já que o propósito de criticar a banalização e normalização da violência de gênero é evidente. Entretanto, a retratação dos modos de pensar e agir dos personagens misóginos colocados como antagonistas demonstra que, para eles, a violência praticada contra mulheres é corriqueira, amplamente aceita e até incentivada, não necessitando de um projeto, ambição ou planejamento. Segundo seu ponto de vista, mulheres sofrem violência porque são inferiores.

Para o dr. Bjurman, a conclusão se impunha: Lisbeth era uma puta de baixa categoria. Estava em seu poder. Não havia o menor risco. Mesmo que ela protestasse junto à Comissão de Tutelas, ele poderia se apoiar em sua própria credibilidade para descartá-la enquanto mentirosa descarada. Ela era o brinquedo ideal - adulta, depravada, socialmente incompetente e entregue ao seu bel-prazer (Larsson, 2015b, p. 39).

Os autores da série promovem uma subversão crítica da abordagem da violência, mas sem, contudo, deixar de retratá-la de forma explícita. Por outro lado, quando a violência é abordada como uma prática da própria protagonista, como única forma de garantir sua integridade diante da negligência das autoridades institucionais, há ao mesmo tempo um apontamento de um ciclo interminável de violência e uma relativização da violência como prática reprovável. Como os detetives *noir*, Lisbeth aplica a violência para lidar com o problema da violência, uma reação extrema que é essencial para o seu heroísmo, já que ela desfaz os estereótipos de gênero: o leitor está diante de uma mulher fisicamente pequena e

aparentemente frágil, que consegue se defender de temíveis malfeitores masculinos. Há, portanto, nessas narrativas, uma elaboração simbólica da violência, mas a forma de abordá-la continua sendo a mais explícita e gráfica possível.

Nesse sentido, o diagnóstico de Massi, que aponta uma gratuidade das cenas violentas, a ausência de um projeto narrativo e a prevalência do “efeito *hard*” nas narrativas policiais contemporâneas, não se aplica irrestritamente ao complexo enredo da série *Millennium*, embora seja evidente em outras obras como, por exemplo, os romances protagonizados pelo criminologista Lincoln Rhyme (criado por Jeffery Deaver), que são contemporâneos da série criada por Stieg Larsson. Assim, se Massi detecta que a violência nos *bestsellers* policiais da atualidade é despropositada, a trajetória de Lisbeth Salander demonstra que, nas obras por ela protagonizadas, a violência frequente denuncia o propósito patriarcal de subjugar as mulheres. E, para que esse efeito crítico seja destacado, a violência física e sexual é acompanhada por várias outras formas de violência, que revelam a existência de uma ideologia dominante alicerçada em práticas violentas.

Massi (2011) aborda alguns enredos da literatura policial contemporânea em que crianças, mulheres e idosos são vítimas de crimes violentos, o que não era comum, ao menos não de maneira tão descritiva, nos romances policiais tradicionais. A pesquisadora menciona o enredo de *O colecionador de ossos* (*The bone collector*, 1999), de Jeffery Deaver, e cita como exemplo de criminalidade *hard* o sequestro de três pessoas: uma criança, sua mãe e um idoso. O responsável pelo crime trata essas vítimas de forma extremamente cruel. O idoso é amarrado em um píer quando a maré está subindo; a mulher é amarrada em um espaço confinado onde há um vazamento de gás; e a criança é abandonada em um porão na companhia de cachorros famintos. “Em uma sociedade em que nada mais espanta ou escandaliza, como a sociedade pós-moderna, os narradores apelam para uma descrição detalhista do cadáver, por mais cruel e violento que tenha sido o crime, sem poupar o leitor do terror, do medo, da náusea” (Massi, 2011, p. 110).

A pesquisadora acredita que a espetaculização da morte está inserida no contexto pós-moderno como forma de ampliar as estratégias de sedução em situações em que o padronizado e o afetado já não alcançam aceitação. Nas narrativas de enigma esse destaque e detalhamento da violência geralmente não ocorriam, já que a busca pela descoberta da identidade do criminoso era mais interessante do que a descrição da crueldade do assassinato ou do estado do corpo da vítima. Em *Os homens que não amavam as mulheres*, o mistério do desaparecimento de Harriet Vanger é um fio condutor que atrai o interesse do leitor pelo enigma, mas a abordagem das diversas formas de violência praticadas por homens contra

mulheres, incluindo as violências sofridas pela própria Harriet e pela protagonista Lisbeth Salander, ganham maior destaque.

É possível, inclusive, encontrar ao longo da narrativa diversas descrições de crimes violentos que exemplificam o que Massi denomina de espetaculização ou espetacularização da morte e da violência, a exemplo dos praticados contra Lisbeth e de sua resposta ao estuprador, além da descoberta pelos protagonistas de diversos assassinatos ritualísticos cometidos em anos anteriores ao momento da investigação, que fazem referência ao Levítico, livro do Antigo Testamento. O assassino se inspira em passagens bíblicas que determinam punições drásticas para mulheres que cometeram pecados relacionados à sexualidade e às transgressões morais. Assim, os versículos bíblicos são utilizados como um roteiro simbólico para aniquilar as vítimas, o que revela tanto a espetacularização da morte quanto a crítica à misoginia, ao feminicídio e à naturalização da violência sob o disfarce de discurso religioso.

Os romances da série *Millennium* aproximam-se bastante da estética adotada por autores como Jeffery Deaver, ainda que as obras protagonizadas por Lisbeth Salander não sejam consideradas procedurais como ocorre com as narrativas em que Lincoln Rhyme e Amelia Sachs lideram as investigações. Entretanto, os criminosos das obras de Deaver geralmente são motivados por obsessões pessoais, traumas, narcisismo ou desvios morais individuais, como ocorre com o vilão de *O colecionador de ossos*. Ou seja, o comportamento violento é retratado como uma exceção patológica, e não como um fenômeno estrutural. Ainda que as falhas institucionais e a corrupção estejam presentes nos enredos, elas não compõem o eixo narrativo, como ocorre com a série *Millennium*, em que Alexander Zalachenko não é retratado como um “monstro” isolado ou perturbado, mas sim como uma expressão do patriarcado institucionalizado. Portanto, os enredos mostram que o problema não é um homem violento, mas sim a sociedade que sustenta e legitima a violência. Stieg Larsson desloca a discussão do campo individual para o das estruturas.

Essas diferentes formas de retratar a violência tornam-se evidentes quando são comparados os títulos *O colecionador de ossos*, primeiro romance da série de Deaver, e *Os homens que não amavam as mulheres* (em sueco, *Män som hatar kvinnor*, que, em uma tradução mais fiel, seria *Homens que odeiam mulheres*), primeiro romance da série *Millennium*. Ambos os títulos estão focados no antagonismo. Mas enquanto o colecionador de ossos é “apenas” o assassino em série James Schneider, os homens que não amavam as mulheres - ou que as odeiam - são Alexander Zalachenko, Nils Bjurman, Martin Vanger, Gottfried Vanger, entre outros agressores e criminosos, mas também o Estado e o sistema patriarcal. Em resumo, enquanto Deaver usa o título da obra para referenciar um vilão

fortemente individualizado, Larsson desloca o foco para o plano estrutural, fazendo também uma referência a antagonistas específicos, mas utilizando o plural de forma a abranger a coletividade social que perpetua a violência de gênero. Nesse sentido, o vilão de Deaver é excepcional, enquanto o de Larsson é social, o que altera a forma como as cenas de violência são construídas, contextualizadas e interpretadas em cada obra.

Com a meta de compreender a estética da violência na literatura contemporânea, Matias (2013) aborda a ficção policial a partir do estudo de obras da literatura brasileira e suas ligações com as narrativas de violência, considerando as perspectivas detetivesca e antidetetivesca. Como a violência sempre esteve presente na literatura policial, o autor analisa tanto obras clássicas quanto contemporâneas que se enquadram no gênero. Uma de suas conclusões é a de que o hiper-realismo distópico presente nas narrativas da contemporaneidade é capaz de gerar efeitos sensoriais e de representação exagerada do real, promovendo uma ressignificação com o objetivo de reavivar a percepção a respeito do mundo histórico. Em outras palavras, o pesquisador acredita que o exagero na descrição das cenas violentas, cada vez mais cruéis e sensoriais, é capaz de despertar o leitor de um estado de letargia diante da banalização da violência. “Além disso, pode ser que tal violência não se encerre em si, mas que ela seja, de fato, um meio, uma linguagem para nos comunicar algo” (Matias, 2013, p. 10).

Na pesquisa desenvolvida por Massi, a apresentação de diferentes formas de violência é a terceira característica mais presente nos romances por ela analisados, ficando atrás apenas de envolvimento amoroso entre os personagens e cenas explícitas ou sugeridas de sexo. A violência aparece em 16 das 22 obras que compõem seu *corpus* de estudo, sendo considerada pela autora como “desproposita e aleatória, ou seja, não se relaciona diretamente ao crime central e não decorre de uma provocação, ou seja, não tem fundamento” (Massi, 2011, p. 116). No entanto, nossa hipótese a respeito dos romances componentes da série *Millennium* - que assim como as obras estudadas por Massi, enquadram-se na categoria “narrativas policiais contemporâneas” - é de que a violência é apresentada de forma bastante propositada, justamente por conta da conexão entre as diversas formas de violência de gênero, que estão todas relacionadas com o crime central que move as narrativas, e por ser retratada com a clara intencionalidade de discutir a violência contra a mulher como um problema da sociedade contemporânea cuja origem corresponde à instauração do próprio patriarcado (Saffioti, 2015).

Como a violência de gênero é o tema central de todas as obras componentes da série *Millennium*, sendo sofrida por diversas mulheres ao longo das narrativas, cumpre considerar a relevância de sua abordagem e descrição detalhada para o desenvolvimento dos enredos,

sobretudo quando se considera a possível quebra das barreiras entre literatura culta e literatura de entretenimento. Evidentemente, nesses romances, a violência é narrada de modo explícito, quase documental, a partir de um realismo cru, também denominado hiper-realismo, que caracteriza uma grande parcela da literatura policial contemporânea. As agressões e estupros chamam a atenção do leitor e provocam um choque, seguindo a lógica do apelo comercial. Todavia, há uma subversão do foco narrativo da violência: ela é escancarada no enredo porque a violência contra a mulher é naturalizada e parece não causar desconforto no cotidiano social.

O rosto de Bjurman mudou de expressão. De repente, esbofeteou-a com a palma da mão. Salander arregalou os olhos, mas, antes que tivesse tempo de reagir, ele a pegou pelo ombro e a pôs de bruços na cama. Ela ficou sem ação diante dessa violência repentina. Como tentasse se virar, ele a comprimiu contra a cama e sentou-se sobre ela com os joelhos abertos. Assim como da outra vez, ela foi uma presa fácil para ele do ponto de vista puramente físico. Sua única possibilidade de resistir seria enfiar-lhe as unhas nos olhos ou usar uma arma. Mas o plano que previra fracassara. *Merda*, pensou Lisbeth Salander quando ele lhe arrancou a camiseta. Com uma lucidez aterradora, se deu conta de como havia sido ingênua. Ouviu-o abrir a gaveta da cômoda ao lado da cama, depois um ruído de metal. De início não entendeu o que estava acontecendo, até ver a argola fechar-se em volta de seu punho. Ele ergueu o braço dela, passou as algemas em volta de um dos pilares da cabeceira da cama e prendeu sua outra mão. Num abrir e fechar de olhos, arrancou-lhe as botas e o jeans. Por fim retirou-lhe a calcinha, que brandiu no ar. [...] Lisbeth Salander abriu a boca para gritar. Ele a pegou pelos cabelos e enfiou-lhe a calcinha na boca. Ela sentiu que ele punha alguma coisa em volta de seus tornozelos, que abria suas pernas e as atava de modo a deixá-la totalmente vulnerável. Ela o ouvia andar pelo cômodo, mas não podia vê-lo. Os minutos passaram. Ela mal conseguia respirar. Por fim sentiu uma dor horrível quando ele brutalmente lhe enfiou alguma coisa no ânus. [...] Lisbeth Salander só conseguiu voltar a vestir suas roupas às quatro da manhã de sábado. Pegou a jaqueta de couro, a mochila e dirigiu-se, manquejando, até o vestibulo, onde ele a esperava depois de já ter tomado um banho e se vestido com cuidado. Ele entregou-lhe o cheque de duas mil e quinhentas coroas (Larsson, 2015a, p. 229-231).

Para denunciar as estruturas que naturalizam a violência é preciso despertar o leitor a partir do choque. Nesse sentido, cada ato de brutalidade é o ponto culminante de uma ampla estrutura de violências, sendo a violência física e sexual o ápice visível de uma rede invisível de opressões. Jaguaribe acredita que a própria saturação de imagens espetacularizadas produz seu antídoto, pois “nos cenários de incerteza urbana minados pela violência e pela cultura do medo, a produção de retratos contundentes da realidade em viés realista funciona como uma ‘pedagogia do real’ e da realidade que potencializa as narrativas de significação em tempos de crise” (Jaguaribe, 2007, p. 99). Para a pesquisadora, o realismo é apresentado na

contemporaneidade a partir de diversas formas e usos e as narrativas realistas convivem com as fantasias de consumo e desejos publicitários, o que demonstra as duplas facetas de desencanto e reencantamento da modernidade. Ela propõe a ideia de “choque do real” como uma forma de realismo produzido por estéticas cujo objetivo é dar conta das conflituosas experiências da realidade urbana. O “choque do real” é, então, um efeito estético utilizado em algumas narrativas realistas da atualidade para criar um efeito dramático relevante na retratação da violência social.

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (Jaguaribe, 2007, p. 100).

A autora diferencia o conceito de “efeito do real” proposto por Barthes (2012) da ideia de “choque do real” considerando o primeiro como uma busca pelo reforço da tangibilidade de um mundo plausível enquanto o segundo depende de uma carga emotiva, dramática e mobilizadora, produzindo uma descarga catártica. Se o “efeito de real” resulta da supressão do significado com vistas ao estabelecimento de uma relação aparentemente direta entre significante e referente, o “choque do real” opera no nível da experiência e está focado no impacto e na perturbação do leitor ao confrontá-lo com a materialidade frequentemente violenta do mundo representado.

Jaguaribe também explica que o “choque do real” se diferencia dos conceitos de sublime e catastrófico porque está relacionado a ocorrências cotidianas, históricas e sociais e não a eventos tão imensos em escala ou tão inesperados em natureza a ponto de estilhaçar redes conceituais. Com isso, a adrenalina emocional ou descarga catártica do “choque do real” é diferente do efeito causado pelas tragédias gregas ou poesias românticas, pois seu efeito catártico não suscita necessariamente as sensações clássicas de compaixão ou piedade, por exemplo. Na verdade, o efeito catártico desse choque é frequentemente ambíguo por conta da relativização dos valores e da perplexidade a respeito do significado da experiência. Jaguaribe lembra que, em virtude da variação da recepção de acordo com contextos históricos e subjetivos, não é possível medir o impacto do “choque do real”, mas partindo da intenção do autor, é possível afirmar que ele tem por finalidade “provocar o espanto, atizar a denúncia

social, ou aguçar o sentimento crítico” (Jaguaribe, 2007, p. 101). Em todos esses casos, a meta é desestabilizar a neutralidade do leitor.

Os três aspectos destacados pela autora - espanto, denúncia social e sentimento crítico - estão presentes nas situações violentas investigadas e vivenciadas pela personagem Lisbeth Salander e seu parceiro Mikael Blomkvist, assim como a ideia do “choque do real” associado às ocorrências cotidianas, pois a ênfase crítica das narrativas é justamente a presença e a naturalização da violência de gênero em suas mais diversas formas no cotidiano social. Além disso, a ambiguidade também é um ponto de destaque a partir da relativização de uma possível condenação ou objeção ao emprego da violência. A visão crítica da violência contra a mulher é notável. Mas quando Lisbeth emprega a violência como autodefesa e método investigativo ela o faz porque simplesmente não lhe resta outra opção ou porque este é um recurso aceitável quando empregado “na direção certa”? Em outras palavras, o emprego da violência pela protagonista deve ser aplaudido pelo leitor ou entendido como uma lamentável continuação de um ciclo interminável? Essa é uma questão que a própria narrativa levanta, mas deixa em aberto.

Conforme a proposta de Jaguaribe, o real simultaneamente ultrapassa e atravessa nossa visão de mundo. Assim, a realidade social, sendo uma porção desse “real” ganha significados variados por meio de narrativas, imagens e representações simbólicas. As diferentes formas de realismo não são reproduções neutras do real, mas sim modos culturalmente situados de fabricar a sensação de realidade. Seu propósito não é criar estranhamento irreal, mas sim tornar o real mais perceptível, ou “tornar a realidade real”. Nesse contexto, a força do realismo está em sua capacidade de organizar as narrativas de modo a gerar uma intensidade do real que seja maior do que a intensidade presente na experiência social, considerando que o efeito do real depende sempre das noções culturalmente construídas da realidade. “O mecanismo catártico do ‘choque do real’ visa aguçar a redescoberta de uma vivência que absorvíamos na indiferença” (Jaguaribe, 2007, p. 123).

Schollhammer (2013) defende a validade de uma nova forma de avaliação das obras literárias à luz de sua possível contribuição concreta para a ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para o discurso tido como sensato. Ao analisar obras da literatura brasileira, ele destaca o predomínio de uma rejeição à literatura que enfoca a violência e se aproxima de outras formas de representação consideradas “de massa” ao explorar o fascínio gratuito e oferecer legitimidade às soluções violentas. Nesse sentido, a própria comunicação do tema é considerada uma violência verbal capaz de contagiar a estabilidade social e estimular o cometimento de atos violentos. O autor acredita, todavia, que

ao reencenar os limites das possibilidades de violência, a literatura a modifica e busca superar o “silêncio da não comunicação violenta, ou seja, aquele instante em que as palavras cedem e abrem lugar para a violência. Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la e de reverbilizá-la” (Schollhammer, 2013, p. 128-129). Para ele, há na literatura brasileira recente, uma tentativa de interpretação e apropriação artística da realidade contemporânea, de modo a intervir nos processos culturais. Em certa medida, as obras componentes da série *Millennium* fazem uma tentativa semelhante, ao abordar a violência de gênero de uma perspectiva ampla, apresentando ao leitor uma heroína que utiliza o anonimato, a invisibilidade e a desacreditação como ferramentas investigativas.

O pesquisador destaca ainda que a literatura assume o papel de “educar os sentimentos”, conforme afirmou Flaubert, pois ela constitui um híbrido entre a comunicação pública e a privada, podendo passar livremente de temas concernentes à esfera íntima ou pessoal para questões de interesse universal, misturando também o imaginário individual com o imaginário coletivo. Em meio às diferentes nuances possíveis, a literatura é capaz de incentivar uma revisão da realidade convencionalmente aceita, recriar narrativas e reescrevê-las utilizando paradigmas alternativos para lidar simbolicamente com temas complexos como a violência. Com isso em mente, Schollhammer conclui que a literatura que trata da violência assume uma tarefa paradoxal e ambígua. Paradoxal porque tenta comunicar o incomunicável, alcançar o momento em que a interação verbal cede, sendo substituída pela agressão e podendo articular silenciosamente a impotência comunicativa ou representar o imperativo do poder em contraposição à soberania do indivíduo, apesar de sua resistência. Essa literatura também é ambígua, pois ao representar a violência ela se coloca sob suspeita por dar vida a uma nova experiência violenta, supostamente exaltando, glorificando ou estimulando os atos violentos.

Schollhammer aponta a consolidação, a partir da década de 1990, de uma nova forma de realismo que se distancia do realismo histórico tradicional a partir do deslocamento da ideia de representação do real para uma noção de evento traumático. Ou seja, o realismo passa a priorizar uma experiência de impacto, capaz de interromper e abalar o leitor, ao invés de convidá-lo a uma experiência contemplativa. Nesse sentido, o realismo traumático explora aspectos brutais da experiência humana, recorrendo a elementos cruéis e violentos ligados a temáticas radicais relacionadas ao sexo e à morte, que são utilizados para confrontar o público com o que há de mais perturbador no mundo “real”. Portanto, o realismo traumático rompe, com o “choque do real”, a anestesia cultural da realidade espetacular, que já não pode ser

absorvido no próprio espetáculo. Nessa perspectiva, a representação da violência tematicamente pode ser uma forma de domesticação com base no discurso, ou seja, ao representar a violência por meio da linguagem, é possível enquadrá-la, torná-la compreensível, destrinchá-la. Por isso, para o autor, “a violência se expressa por meio da escrita; escreve-se a violência e, em vez de cometê-la ou comentá-la, a escrita encontra na violência um meio de liberdade e de transgressão das finalidades da linguagem com maior eficiência, maior efeito de realidade” (Schollhammer, 2013, p. 224-225).

Matias (2013) observa a questão da violência na literatura contemporânea de uma forma coincidente com a visão de Schollhammer. Ele também crê no potencial que algumas obras literárias têm para “abalar” ou “perturbar” o leitor, no sentido de despertá-lo para uma nova compreensão da violência a partir do apelo sensorial. Ao trabalhar o conceito de hiper-realismo distópico, o autor o associa à retratação da violência de forma crua e detalhada nas narrativas contemporâneas, estabelecendo uma reconfiguração do modo de representar a realidade, que já não se restringe a descrevê-la, mas também a leva à ordem do sensível a partir da exploração dos efeitos sensoriais. Conforme sua linha de pensamento, a multiplicidade simbólica presente nos centros urbanos gera a necessidade de representar os atos violentos de forma mais realista, o que leva a uma intensificação tanto do detalhamento descritivo das cenas violentas quanto da elevação de seu impacto sensorial.

Para o autor, o hiper-realismo é uma forma de otimização do realismo na arte contemporânea. Assim, a maneira como as cenas de violência são concebidas e descritas com um forte efeito de imersão sensorial, na verdade, atua como uma oposição ao possível estado de banalização diante dos muitos atos violentos presentes no contexto urbano.

Aproveitando-se das vantagens da vida pós-moderna e da cibercultura, como a liberdade na utilização de materiais, técnicas e tecnologias disponíveis na contemporaneidade, essa nova estética narrativa e artística se constitui como sendo mais que um simples retorno às concepções realistas do séc. XIX, mas uma expansão dessas concepções, levando a extremos a noção de representação objetiva do mundo histórico, e as relações, diretas ou indiretas, criadas entre as percepções dos observadores desse mundo e seus objetos. Sendo utilizada originalmente nas artes plásticas, a técnica hiper-realista tem como efeito o poder de provocar a percepção crítica sobre o contexto social (Matias, 2013, p. 127).

Matias aponta duas consequências possíveis em relação à recepção das obras hiper-realistas que retratam tão intensamente a violência. A primeira delas é o já mencionado incentivo para que o leitor reflita sobre o contexto histórico e social, tomando consciência de seu estado de incertezas e buscando por alguma forma de segurança, ou seja, sentindo-se

convocado a adotar uma ação diante da constatação da deterioração social. Já a segunda também envolve a tomada de consciência sobre as incertezas, mas a partir de uma perspectiva considerada distópica pelo autor, pois ao invés da busca pela segurança, ela leva à descrença na possibilidade desta conquista. Em ambos os casos, a percepção do leitor é modificada pela narrativa.

O pesquisador acredita que, por meio do deslocamento do olhar promovido pelo hiper-realismo, é possível incentivar uma reflexão apurada a respeito da crueldade latente nas relações sociais. Ele aponta um movimento dialógico promovido pela literatura: por um lado, as narrativas ficcionais envolvendo a violência interpretam as relações sociais. Por outro, elas também viabilizam o movimento contrário, já que os processos de ressignificação da violência através da ficção também são traduzidos para o mundo histórico, incentivando, a partir desta reelaboração, uma recepção mais reflexiva. O resultado desse duplo movimento pode viabilizar uma reação por parte do leitor, baseada em uma percepção mais aguda de uma realidade distópica capaz de desencadear a busca por um estado mais favorável. Na série *Millennium*, o leitor é incentivado a pensar criticamente sobre a violência de gênero ao mesmo tempo em que a protagonista, ao conduzir suas investigações e perseguir seus objetivos, depara-se também com novas perspectivas, conquistando, por exemplo, a anulação de sua condição de tutelada, além da independência financeira e da formação de uma rede de aliados efetivos. Nesse sentido, a perspectiva da série não é pessimista, embora exponha a violência de forma detalhada e insistente e não conte com um “final feliz” focado na estrutura da consolação (Eco, 2015). A consolidação de Lisbeth Salander como protagonista e sua resiliência a levam à condição de heroína, mas novos conflitos continuam surgindo.

Ao afirmar sua crença de que a literatura pode ser um instrumento relevante no combate à violência, Ginzburg (2012) adota um posicionamento pacifista, por acreditar que a literatura cria uma série de elementos que impactam nas orientações éticas individuais e coletivas e incentiva posturas mais críticas frente aos valores predominantes na sociedade.

A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção (Ginzburg, 2012, p. 24).

O autor retoma o conceito de “estranhamento”, elaborado por Chklovski (1978), para quem os objetos cotidianos ganham uma nova configuração no contexto do texto poético, gerando outras percepções que promovem uma reavaliação dos critérios de entendimento,

valores e conhecimento. Assim, a literatura viabiliza o questionamento da violência de modo a romper com a apatia e despertar a empatia no leitor. Para Ginzburg, existe uma conexão direta entre estética e ética, pois a percepção do mundo artístico está vinculada à organização dos valores nas percepções cotidianas. Ou seja, as interpretações das obras literárias também correspondem a parâmetros de discernimento. No caso da violência, considerando-a como um assunto de grande gravidade, as reações às imagens artísticas de destruição são impactantes nas decisões e opiniões do público sobre questões históricas e sociais, mesmo que as formas de reagir passem por diferentes tipos de mediações. A formação estética é decisiva na formação ética, já que a interpretação das imagens artísticas está ligada não apenas à definição de critérios de relacionamento entre pessoas e tomadas de decisões, mas também à construção de autoimagens com base na consciência das próprias limitações.

Se lemos em um livro cenas em que o ser humano agride outro - em uma chave cômica, ou trágica - e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética. Ela poderá ser relevante, quando tivermos de tomar posição a respeito de um problema referente à integridade do outro no horizonte social (Ginzburg, 2012, p. 25).

Por outro lado, é notável a reação apática generalizada do público às imagens de violência expostas na mídia. Para Ginzburg, ela resulta do ritmo intenso de estímulos violentos presentes no mundo contemporâneo, que inviabiliza as reações sensíveis baseadas na empatia. O autor acredita que o próprio sistema funciona de modo a estimular as respostas de um público que parece sedado, participando de uma espécie de torpor, como uma forma de proteção contra o colapso emocional. Ele considera essa apatia uma desumanização e uma amoralidade, apesar de ser uma reação eficiente diante do excesso de estímulos nervosos. O pesquisador também lembra a atitude contemplativa afirmativa nutrida pela tradição idealista em relação à arte, segundo a qual o papel da arte é sempre construtivo e de elevação, tornando os seres humanos melhores do que eram antes do contato com as obras artísticas. Segundo essa perspectiva, a obra de arte deve sustentar valores positivos e favoráveis ao que é considerado bom, belo e verdadeiro. O autor questiona qual seria, então, a justificativa para a exposição de imagens e cenas violentas nas obras de arte e aponta como uma resposta possível a argumentação segundo a qual a solução final da obra deve ser positiva e, portanto, essas imagens negativas não devem prevalecer no desfecho do enredo.

Assim, os elementos negativos cumpririam a função de contrastar com - e consequentemente evidenciar - os elementos positivos da obra, tornando-os ainda mais relevantes. Ou seja, os elementos violentos seriam interessantes para as obras e não

indesejáveis, o que é evidente nas obras literárias do gênero épico. Por outro lado, essa argumentação idealista não se sustentaria diante dos questionamentos rigorosos presentes na perspectiva contemporânea. “Na contemporaneidade, prevalece um princípio sólido de negatividade. A violência não é então uma mediação para que se afirmem valores positivos, mas, em muitos casos, é um campo de referências em que os elementos centrais das obras se propõem” (Ginzburg, 2012, p. 28). Assim, o modelo da estética idealista torna-se incompatível com a produção dos escritores que criam cenas de violência com amplos desafios de interpretação. Considerando o grande apelo ao consumo rápido como fator relevante para a análise, obras detetivescas como as criadas por Stieg Larsson apresentam esse tipo de desafio.

Como lembra o pesquisador, a indústria cultural não é monolítica, mas apesar de suas tensões internas, disputas e até brechas críticas, ela tende a ser conivente com as visões de mundo convenientes à preservação do *status quo*, apresentando ao público possibilidades de entretenimento pouco reflexivas, que ele busca quando está cansado do mundo repleto de problemas. Mas o produto midiático de consumo rápido, que supostamente é fonte de alívio ou descanso, compõe a mesma lógica que exaure o espectador ou leitor, criando um círculo vicioso de alienação que não modifica seu ponto de vista crítico sobre o mundo, mas gera apenas a anestesia moral e a acomodação social. Assim, a retomada cíclica da violência pela cultura de consumo cria um efeito político conservador ao evitar que o público reflita criticamente a respeito da violência social, o que sustenta a naturalização das diversas formas de violência, pois a dificuldade de elaborar a violência de modo ponderado está diretamente relacionada à incapacidade de transpor o imediatismo no campo da cultura.

Esse imediatismo, a partir da fruição individual, leva o espectador a acreditar que está vivenciando um processo catártico enquanto está sendo objeto de uma manipulação. Ele procura informações sobre livros mais vendidos e filmes mais assistidos, adotando o critério quantitativo como indicador de qualidade e reafirmando um círculo de alienação ao invés de uma verdadeira catarse que, para ocorrer, dependeria de uma abordagem crítica promotora da transformação simbólica da experiência. Para que esse torpor seja rompido, o espectador precisa se expor a obras de arte provocadoras de choque, o “choque do real”. Mas o alcance dessas obras também depende da vinculação ao mercado cultural. As narrativas da série *Millennium* exemplificam esse processo. A partir da ambiguidade, elas podem tanto ser lidas como enredos detetivescos de consumo rápido quanto servirem à reflexão crítica. Elas estão repletas de elementos de entretenimento, mas não naturalizam a violência estrutural. Pelo contrário, a violência é problematizada a partir de diferentes nuances e pontos de vista,

sobretudo a violência de gênero. Logo, ao utilizar os códigos de um gênero literário comercial, no caso, o suspense policial, a série é capaz de inverter o efeito conservador, sendo um produto de massa, mas também um veículo de denúncia. Como a leitura é incômoda, ao invés de oferecer alívio ao leitor, as obras o confrontam com os abusos, a misoginia e os traumas que a cultura de consumo tende a banalizar. A brutalidade é exposta enfaticamente, no entanto seu propósito é evidenciar as estruturas de poder que a balizam.

O heroísmo de Lisbeth Salander e a retratação detalhista e variada da violência, somados à presença dos elementos típicos das narrativas policiais - crime, mistério, detetive e investigação -, tornaram os romances da série *Millennium bestsellers* reconhecidos mundialmente e adaptados para outras mídias, como os quadrinhos e o cinema¹². Mas paradoxalmente, essas obras de consumo contêm uma crítica categórica ao próprio sistema que leva ao seu consumo, ainda que essa crítica possa não ser notada ou enfocada em uma leitura superficial. Ou seja, a obra de Larsson participa do espetáculo enquanto o denuncia.

Segundo Kumar, a teoria pós-moderna não é apenas uma questão de apropriação cínica de ideias, mas uma poderosa corrente de pensamento muito relevante para a construção do sentido de fim ou de nova direção presente em outras teorias. Entretanto, a pós-modernidade é extremamente eclética em suas origens, além de sintética e sincrética em suas manifestações, o que explica sua popularidade, mas também dificulta sua submissão a uma análise habitual ou até mesmo sua discussão crítica. O autor afirma que para cada aspecto definido como parâmetro para a análise é possível encontrar outro igualmente relacionado à questão, mas que aponta para uma direção diferente ou contrária. “Contradição e circularidade, longe de serem considerados como falhas na lógica, são, em algumas versões da teoria pós-moderna, realmente louvadas” (Kumar, 1997, p. 114).

¹² O cinema sueco realizou adaptações para os três romances de Larsson: *Män som hatar kvinnor* (*Os Homens que Não Amavam as Mulheres*, 2009), dirigido por Niels Arden Oplev e baseado no primeiro romance; *Flickan som lekte med elden* (*A Menina que Brincava com Fogo*, 2009), dirigido por Daniel Alfredson, numa adaptação do segundo romance; e *Luftslottet som sprängdes* (*A Rainha do Castelo de ar*, 2009), também dirigido por Alfredson e baseado no terceiro livro. Os três filmes foram estrelados por Noomi Rapace como Lisbeth Salander. Em Hollywood, o primeiro romance foi adaptado como *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Millennium: Os Homens que Não Amavam as Mulheres*, 2011), dirigido por David Fincher e estrelado por Rooney Mara; posteriormente, *The Girl in the Spider's Web* (*A Garota na Teia de Aranha*, 2018), foi dirigido por Fede Álvarez e protagonizado por Claire Foy, numa adaptação do romance homônimo de David Lagercrantz. As produções suecas também deram origem, em 2010, a uma minissérie televisiva em seis episódios, com versões estendidas dos três filmes. No campo das histórias em quadrinhos, a trilogia foi adaptada pela Vertigo/DC Comics (2012–2015), com roteiros de Denise Mina, em seis volumes (dois para cada romance). Paralelamente, a editora europeia Dupuis publicou outra adaptação em quadrinhos, escrita por Sylvain Runberg.

Assim, para analisar um texto pós-moderno, é necessário fazê-lo a partir de seus próprios termos pós-modernistas ligados à contradição e à ambiguidade, mas sem que se mergulhe numa completa absorção de seu relativismo. Conforme a visão de Kumar, o pós-moderno é contrário ao estabelecimento de definições e, ao tentar defini-lo, é provável que se recorra a uma definição moderna da pós-modernidade. No caso de romances como *Os homens que não amavam as mulheres* e suas sequências, o caráter espetacular e fragmentário das obras precisa ser reconhecido paralelamente ao exame de seu núcleo ético e político que, na verdade, retoma as preocupações “modernas”, partindo de conceitos como o de justiça e o de verdade. O “choque do real” provocado pela violência presente nas narrativas desafia as fronteiras entre reflexão e consumo, engajamento político e entretenimento, tornando indispensável a compreensão da lógica pós-moderna para interpretar o realismo traumático presente na série *Millennium*, que é marcada pela aproximação com diferentes vertentes da literatura policial, pelo ecletismo e pela coexistência de discursos conflitantes.

Isso explica por que Lisbeth Salander é vítima e agente da violência e por que ela expõe a negligência de instituições oficiais ao mesmo tempo em que atua na ilegalidade. Também é possível interpretar a partir dessa perspectiva o fato de Mikael Blomkvist ser politicamente progressista e abominar a violência contra a mulher, mas desfrutar dos privilégios concedidos aos homens no patriarcado, e investigar a partir de um posicionamento ético, mas envolver-se sexualmente com pessoas de interesse nas investigações. Além disso, na série *Millennium*, os representantes do Estado e das instituições oficiais dividem-se entre defensores da igualdade e da justiça e cúmplices (ou agentes) da corrupção e da violência; a tecnologia é tanto instrumento de liberdade quanto de opressão; e as próprias narrativas oscilam entre o realismo traumático, quando expõem cenas de violência plenamente reconhecíveis na vida social, e o drama conspiratório que coloca Lisbeth Salander como uma heroína praticamente imbatível, insuperável, intelectualmente como Sherlock Holmes e Hercule Poirot, fisicamente como Sam Spade e Philip Marlowe, que sofrem e aplicam a violência física, mas mantêm a resiliência.

Saffioti (2015) afirma que, embora a violência tenha seu ciclo, é mais adequada a compreensão da violência contra a mulher como um processo que se desenvolve em escalada, já que a percepção do problema como um processo cíclico gera uma naturalização e não induz sequer a práticas preventivas. Por outro lado, quando se pensa na violência em escalada, é possível descortinar a urgência da elaboração e implementação, em termos práticos, de políticas públicas empenhadas na sua extinção. Já em termos críticos, essa exposição da escalada da violência de gênero ajuda a compreender quais são os pilares de sua propagação.

A misoginia, o machismo, a romantização da submissão das mulheres, a ideia de fragilidade sempre associada ao feminino, o confinamento da mulher ao espaço doméstico, entre tantas outras práticas típicas da sociedade patriarcal, revelam-se, então, como propulsoras da escalada da violência de gênero.

É o que os autores da série *Millennium* revelam ao leitor quando retratam a violência não como uma prática necessária e corriqueira, aos moldes dos detetives *hard-boiled*, mas como um fenômeno amplo, com muitas nuances e formas, que se move em todas as direções, mas afeta principalmente pessoas socialmente vulneráveis ou as chamadas minorias, a exemplo das mulheres. Ao ler os romances protagonizados pela *hacker* e investigadora Lisbeth Salander, é possível entender a violência física, que culmina no feminicídio, como um fenômeno insustentável, mas também inescapável. Eis o paradoxo. As narrativas se passam na contemporaneidade, mas há um olhar para o passado. A violência de gênero é conectada a posicionamentos políticos extremos e conservadores como o neonazismo, à corrupção estatal e empresarial, mas também ao núcleo familiar, às relações de trabalho e à concentração do poder nas mãos masculinas.

Todas as subtramas dos enredos convergem para o problema da violência: Lisbeth investiga o desaparecimento de uma mulher enquanto tenta conter o estuproador que é seu tutor legal e busca informações sobre o pai, que agrediu a mãe a ponto de comprometer irreversivelmente suas funções neurológicas. A violência também é enfaticamente direcionada a outras personagens femininas, como Erika Berger, a diretora da revista *Millennium*, que é ameaçada e perseguida por um *stalker* cujo propósito é prejudicar sua carreira; Miriam Wu, que além de ser vítima de homofobia, é sequestrada e espancada por criminosos que querem atingir Lisbeth; e Sonja Modig, a policial que entra em conflito com um colega misógino. Essa abordagem ampliada e insistente da violência de gênero dribla a possibilidade de compreensão superficial desse fenômeno social, justamente porque a multiplicidade de situações retratadas possibilita o reconhecimento das diversas formas de violência de gênero na vida cotidiana.

Umberto Eco defende que o fascínio da ficção decorre da ampliação das possibilidades de percepção do leitor, que passa a utilizar infinitamente suas faculdades para perceber o mundo de novas formas e reconstruir o passado. Ele faz uma analogia entre a ficção e o jogo, o que é ainda mais evidente quando se trata da ficção detetivesca ou policial, pois há um desvendamento a ser alcançado. “Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (Eco, 2024,

p. 151). À luz dessa reflexão, cabe o entendimento da série *Millennium* como um conjunto de obras capazes de ultrapassar os limites do gênero investigativo, mas sem nunca o perder de vista, enquanto se revelam como um espaço de questionamento e crítica social.

A violência é, então, uma estratégia narrativa voltada tanto para a tão explorada vertente sensacionalista quanto para a crítica e a reflexão, numa ambiguidade típica do pós-modernismo. Ao representar as diversas manifestações e nuances da violência de gênero - violência emocional, moral, patrimonial, institucional, sexual e simbólica, todas elas entrelaçadas e indivisíveis, convergindo para a violência física em suas formas mais brutais -, os romances denunciam essas práticas e convocam o leitor a reavaliar sua percepção sobre elas. Quando as fronteiras entre vítima e agente de violência, justiça e transgressão são borradas e tensionadas, a compreensão da violência na sociedade contemporânea ganha profundidade e suas raízes começam a ser identificadas, provocando uma reestruturação da experiência do leitor, conforme a proposta de Umberto Eco.

5 O PERFIL DE LISBETH SALANDER E A JUSTAPOSIÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO COM A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA

Pettersson (2012) define Stieg Larsson como um antifascista e defensor dos direitos das mulheres, que desde a infância se interessava pelas narrativas policiais. Apreciador das obras escritas em língua inglesa, ele conhecia bem os protagonistas durões como Sam Spade e Philip Marlowe, mas tinha autoras como Sue Grafton e Sara Paretsky - cujos livros aparecem em algumas cenas na série *Millennium* nas mãos de Mikael Blomkvist - como suas favoritas. Apesar das diferenças quanto a estilos e temas, o biógrafo estabelece um paralelo entre os romances dessas autoras e os que compõem a série de Larsson. No caso de Sara Paretsky, por exemplo, o *noir* norte-americano é reinventado com a introdução da crítica social mais categórica a partir do ponto de vista feminino e com a detetive V. I. Warshawski investigando casos que a levam diretamente aos centros de poder. Para Pettersson, toda essa bagagem de leitura, aliada aos amplos conhecimentos de Larsson sobre o avanço do neofascismo na Europa, contribuiu para a definição do perfil de Lisbeth Salander.

Entretanto, a partir de uma abordagem baseada no emaranhado de referências, na ambiguidade e na relação complexa com o passado, é perceptível a concepção de Lisbeth Salander como uma anti-heroína ou antidetetive, por diversas razões, a começar por seu distanciamento em relação ao perfil do detetive profissional. Lisbeth é uma *hacker* que, portanto, atua na ilegalidade, ao contrário de V. I., que utiliza métodos mais corriqueiros e normatizados de investigação. Mas o afastamento em relação ao perfil das detetives feministas mais conhecidas da literatura não se resume aos procedimentos investigativos. O ponto mais determinante para a individualização de Lisbeth é a forma como ela sofre e aplica a violência. A temática central das narrativas por ela protagonizadas - bem como das investigações que ela lidera - é também um aspecto determinante da construção de sua personalidade. Lisbeth não percebe a violência patriarcal como um dado externo a ser denunciado ou enfrentado ou um obstáculo circunstancial a ser ultrapassado. A violência é um elemento estruturante de sua relação com o mundo, seu comportamento e sua atuação investigativa são moldados pelas violências que ela sofreu. Aspectos como o isolamento afetivo e a adesão à violência como estratégia de sobrevivência são respostas a um histórico contínuo de abuso e silenciamento.

Enquanto, no caso de detetives como V. I. Warshawski, a autonomia da protagonista se afirma apesar da violência, no caso de Lisbeth Salander ela é construída a partir da

violência, com o borramento das fronteiras entre a resistência opositiva e a incorporação da própria lógica autoritária de imposição da força. Ainda assim, a denúncia da situação de vulnerabilidade vivenciada pelas mulheres é comum a ambas as séries. Nesse sentido, Lisbeth Salander é uma herdeira do que Coutinho (1994) chama de romance policial feminino, mas também uma herdeira de Miss Marple (Portilho, 2009), se pensarmos na invisibilidade e na subestimação de suas habilidades, além de ser uma herdeira dos detetives *hard-boiled*, se o foco for a incorporação da violência. Ao mesmo tempo, a protagonista de Larsson contradiz todas essas vertentes das narrativas policiais a partir justamente da abordagem da violência, que se desloca da denúncia relativamente distanciada para a internalização das práticas violentas ao elaborar seus possíveis impactos sobre a subjetividade feminina.

Além dos protagonistas das diferentes vertentes da literatura policial, Lisbeth Salander também se aproxima de uma das personagens mais conhecidas da literatura infanto-juvenil sueca: Pippi Meialonga (Pippi Långstrump), das obras de Astrid Lindgren. Por conta da morte de Stieg Larsson antes da publicação dos romances, não há entrevistas ou textos do escritor em que ele explicite suas inspirações e influências literárias ao definir os detalhes da personalidade de Salander. Entretanto, a partir de referências incluídas nas próprias narrativas e de relatos de pessoas que conviveram com o autor (Pettersson, 2012), a série *Millennium* foi concebida a partir do desejo de imaginar como seria a vida de Pippi, a personagem infantil, na vida adulta. O diálogo com traços centrais da criação de Lindgren é visível em características como a autonomia radical, a recusa à autoridade institucional, a força física e simbólica surpreendente e a indiferença às normas de feminilidade impostas no patriarcado. A conexão da personagem adulta marginalizada da literatura policial com a personagem independente e lúdica da literatura infantil parece, por um lado, deslocada e paradoxal, mas, por outro, coerente e produtiva à medida que revela uma continuidade crítica na representação de figuras femininas que desafiam as autoridades e as normas de gênero.

Na obra de Astrid Lindgren, não são encontradas temáticas como a violência sexual, a ilegalidade, a corrupção ou a investigação de feminicídios. Mas, como na contemporaneidade as fronteiras entre gêneros e temas tornam-se extremamente porosas, Pippi Meialonga passa a ser percebida não como uma personagem meramente lúdica, mas como uma figura transgressora, assim como ocorre com Lisbeth Salander. Pippi mora sozinha, mesmo tendo apenas nove anos de idade, vive fora das estruturas familiares tradicionais, recusa-se a seguir regras de comportamento feminino e não obedece aos adultos. Não por acaso, a personagem foi criticada desde a publicação, em 1945, do livro com suas primeiras aventuras, intitulado *Pippi Meialonga* (*Pippi Långstrump*). Astrid Lindgren foi acusada de incentivar a

desobediência e a indisciplina infantil e, após a publicação do segundo livro da série, Pippi a bordo (*Pippi Långstrump går ombord*), um ano depois, um dos professores de literatura mais renomados da Suécia, John Landquist, afirmou que Pippi era uma menina esquisita, que suas aventuras eram de mau gosto e que a descrição de seu comportamento lembrava a de um deficiente mental ou alguém com uma obsessão patológica (Pettersson, 2012). Segundo Pettersson, a crítica de Landquist tornou a influência subversiva de Pippi ainda mais impactante, transformando-a em um dos personagens infantis mais amados da história literária de seu país.

Todo esse alcance aliado à interpretação das críticas a Astrid Lindgren como reações patriarcais à retratação da força e da inteligência femininas fez de Pippi uma rica referência para Larsson.

Stieg Larsson estava decidido a escrever um livro sobre uma Pippi Meialonga com distúrbios de déficit de atenção e hiperatividade, e o que aconteceria com ela mais tarde, aos vinte anos. Provavelmente não se sairia muito bem na sociedade moderna, receberia um diagnóstico de doença mental e seria trancada numa clínica psiquiátrica, talvez até submetida a maus-tratos físicos ou psicológicos, e sairia de lá com sede de vingança (Pettersson, 2012, p. 71).

Pippi Meialonga é uma menina que vive sozinha na Villa Villekulla, tendo como companhias apenas um cavalo e um macaco. Ela, assim como Lisbeth, é dotada de uma força física extraordinária, sendo capaz de erguer o próprio cavalo com facilidade, derrotar um homem forte que se apresenta no circo e subjugar ladrões que invadem sua casa (Lindgren, 2022). Também como Lisbeth, Pippi representa uma inversão radical das hierarquias de poder, incluindo não apenas o poder dos adultos em relação às crianças, mas também o campo das autoridades institucionais quando enfrenta, por exemplo, policiais que querem levá-la para um orfanato. Seu comportamento cotidiano também desafia as expectativas tradicionais: Pippi dorme com os pés sobre o travesseiro e a cabeça sob o cobertor, anda para trás e ignora convenções de etiqueta, numa inversão lúdica da ordem, fazendo com que seu corpo ocupe os espaços de forma não normativa, como faz Lisbeth ao exercer sua liberdade sexual e adotar uma aparência não convencional.

Além disso, as duas personagens rejeitam a escola, o que revela a crítica dos autores à institucionalização do saber. Lisbeth representa uma forma alternativa de conhecimento, adquirida fora das instituições formais. Ela *hackeia* sistemas de linguagem, dominando códigos, senhas e bancos de dados a partir da reprogramação de sistemas informacionais, que equivale simbolicamente ao hábito de Pippi de inventar palavras. Como Pippi, Lisbeth

também é uma “encontradora de coisas”, capaz de descobrir qualquer coisa sobre qualquer pessoa, até mesmo os fatos mais cuidadosamente escondidos por autoridades institucionalizadas. Ambas as personagens humilham agressores e figuras de autoridade, representam a tentativa de consolidação da autonomia feminina e evidenciam o desconforto cultural e institucional diante de mulheres e meninas que se recusam a obedecer.

Segundo Pettersson (2012), as aventuras de Pippi Meialonga representam o que os suecos classificam como romance de ideias, pois expõem uma teoria social. O primeiro livro com a personagem foi publicado quando a Segunda Guerra Mundial terminou, revelando a aspiração a uma nova época, com uma ordem social mais justa, em que as estruturas autoritárias seriam repudiadas. Nesse sentido, a perspectiva de Lindgren é otimista, adequada à ludicidade de sua obra. Já a de Larsson é mais realista e sombria, marcada pela violência como experiência estruturante. Ainda assim, o comportamento excêntrico de Pippi antecipa as estratégias de resistência de Lisbeth. No caso de Pippi, a transgressão é até certo ponto tolerada como uma fantasia infantil. No caso de Lisbeth, ela é interpretada como uma ameaça à ordem estabelecida, desencadeando novos mecanismos de controle.

Ambas as personagens são descritas como profundamente solitárias, mas também muito autoconfiantes. Entretanto, Lisbeth, além de não ter muitos amigos, precisa enfrentar vários inimigos poderosos e, para isso, utiliza habilidades praticamente sobre-humanas, assim como as de Pippi. “O mais importante de tudo, porém, é que ser incomunicável é sua maior força. Em situações de extrema vulnerabilidade, ela se fecha ao mundo exterior, constrói seu próprio mundo interno de regras rigorosamente lógicas e, em seguida, age, se vinga e se liberta” (Pettersson, 2012, p. 263). Pippi e Lisbeth tensionam os limites entre autonomia e marginalização, mas enquanto a primeira opera como uma figura utópica de liberdade imune às sanções sociais, Lisbeth demonstra as consequências dessa mesma insubmissão em um universo distante da ludicidade, tendo seu comportamento patologizado e sendo submetida às mais diversas formas de violência. Larsson, portanto, testa uma hipótese incômoda ao questionar, em seus romances, o que acontece, na vida adulta, com meninas que não aprendem a obedecer?

Este capítulo dedica-se à análise do perfil de Lisbeth Salander a partir de suas características centrais, começando por suas habilidades intelectuais - expostas principalmente a partir da atuação como *hacker* - e físicas - focadas tanto em sua aparência quanto na utilização da violência como método investigativo e recurso para a autopreservação. Também são abordados aspectos como a condição de tutelada, as relações afetivas, a sexualidade e a transposição entre a retratação das vivências pessoais da protagonista e o enfoque da violência

como uma questão cultural e social. Nossa hipótese é de que esses elementos unidos possibilitam a articulação de uma crítica contundente e hiper-realista à naturalização dos comportamentos violentos praticados por homens contra mulheres a partir da concepção de uma protagonista com competências excepcionais, comparáveis às dos heróis épicos¹³, com quem ela compartilha a resiliência, a inteligência estratégica e a capacidade de sobreviver, agindo de forma eficiente em condições adversas.

5.1 TECNOLOGIA, PODER E MARGINALIDADE: A ATIVIDADE *HACKER* E A PREVALÊNCIA DO SABER ILEGÍTIMO

Lisbeth Salander é apresentada ao leitor como investigadora e não como vítima. Mesmo assim, para compreender a construção de seu perfil, é preciso partir de sua posição de marginalidade. Nesse contexto, é importante considerar o indivíduo marginalizado como aquele que opera fora da legalidade ou das condutas e posições hegemônicas, ainda que seja competente e produtivo. O conceito de marginal relacionado a uma posição passiva, de alguém que sofre alguma ação, como a violência, ou de quem é excluído de determinado contexto, não é compatível com a abordagem presente na série *Millennium*. Conforme discute Chaui (2021), muitos cientistas sociais defendem que a marginalidade é a condição de quem não participa diretamente da produção de valor ou acumulação do capital, porém a autora acredita que do ponto de vista da força de trabalho não há marginalidade, ou seja, todo serviço contribui para a acumulação de capital, seja por meio da reprodução da força de trabalho industrial, seja pelo impulsionamento da circulação de mercadorias. Nesse sentido, a pessoa marginalizada é aquela que, mesmo contribuindo direta ou indiretamente para a produção ou circulação de mercadorias, “não desfruta sequer das garantias legais e sociais mínimas para a sobrevivência física, psíquica, política e cultural” (Chaui, 2021, p. 92). Nesse grupo se enquadram, por exemplo, menores carentes, detentos de presídios e manicômios e trabalhadores não qualificados.

Chaui vê a marginalidade como uma condição produzida por instituições que segregam e silenciam, o que dialoga com a trajetória de Lisbeth Salander, que desde a infância é tratada como incapaz, socialmente inadequada e, até mesmo, perigosa, sendo

¹³ Os heróis presentes nas narrativas clássicas como as epopeias da Antiguidade contam com habilidades notáveis e trajetórias marcadas por proezas que exigem, além da força física, muita determinação e ideias engenhosas. Figuras como Ulisses, protagonista da *Odisseia* de Homero, destacam-se a partir da superação de obstáculos ligados à violência e aos grandes conflitos, que ultrapassam a experiência comum. É nesse sentido que o perfil de Lisbeth Salander se aproxima dos heróis épicos, ainda que a personagem criada por Larsson pertença a um cenário literário contemporâneo, desprovido das idealizações heroicas tradicionais.

submetida ao descrédito, ao confinamento e à tutela estatal. Assim como os diversos grupos marginalizados abordados pela filósofa, a marginalidade de Salander não decorre da improdutividade, mas sim da deslegitimação sistemática, que interpreta a autonomia feminina como desvio e a competência como ameaça. O protagonismo de Lisbeth é introduzido pouco a pouco, mas em sua primeira aparição no enredo já fica clara a recusa à passividade, ainda que sua apresentação ocorra por meio do olhar masculino. Nesse sentido, o domínio da tecnologia é um elemento central no perfil da personagem, pois a leva à conquista de uma nova forma de liberdade, ao circular pelos meios digitais e acessar qualquer informação que deseje. Sua excepcional habilidade a insere nos fluxos centrais da sociedade contemporânea, ainda que essa sociedade a mantenha à margem das estruturas oficiais de reconhecimento e proteção. O paradoxo da personagem excepcionalmente produtiva e ao mesmo tempo invisível, com uma posição central e marginal, está no cerne do perfil de Lisbeth.

Assim, a atuação na ilegalidade, que poderia ser um indicativo de falha ética ou de caráter, é retratada de forma ambígua, já que Lisbeth utiliza suas habilidades para explorar as contradições e falhas do sistema legal que a exclui e inviabiliza sua liberdade e autonomia. Ser *hacker* é um caminho encontrado para desenvolver suas aptidões. O mundo virtual é seu espaço de ação, autonomia e consolidação de sua autoconfiança, onde ela consegue, inclusive, conquistar a independência material depois de subtrair a fortuna de um financista corrupto. A tecnologia assume uma importância central nos romances *Millennium*, funcionando como espaço de disputa simbólica pelo poder e não apenas como uma ferramenta de investigação. O poder, historicamente associado ao controle, à vigilância e à produção de verdades institucionalizadas, na contemporaneidade está ligado aos bancos de dados, registros digitais e sistemas de monitoramento, justamente o campo de conhecimento dominado por Lisbeth Salander. Nesse contexto, a personagem não destrói as estruturas de poder, mas se apropria delas. Ao infiltrar-se nesses sistemas, ela desloca a lógica da vigilância: de criança aprisionada e jovem tutelada pelo estado, ela passa a ser quem vigia, quem controla e quem define não só o destino de alguns antagonistas, mas também o seu próprio.

Com essa inversão, Lisbeth subverte a lógica do poder disciplinar focado na produção de subjetividades dóceis por meio de uma internalização do olhar controlador (Foucault, 2021b). Ela passa à posição de quem observa e é temida. Ela controla os passos de Nils Bjurman quando ameaça divulgar a prova de que ele é um estuprador, mas também se apropria da chave do apartamento dele e revela seu conhecimento sobre as finanças do advogado, fazendo-o cumprir todas as suas exigências, não apenas quanto a manter-se

distante dela e enviar relatórios positivos para a comissão de tutelas, mas também quanto ao contato íntimo com outras mulheres.

Daqui em diante eu controlarei a sua vida. Quando menos esperar, talvez quando estiver dormindo, vou entrar de repente aqui no seu quarto com isto nas mãos. - Mostrou o bastão elétrico. - Vou vigiar você. Se alguma vez eu te encontrar com uma mulher - e pouco importa que ela esteja aqui de livre e espontânea vontade ou não -, se alguma vez eu te encontrar com uma mulher, qualquer que seja... (Larsson, 2015a, p. 240).

A ameaça de Lisbeth funciona como um reforço ao alerta deixado por ela na forma de tatuagem no ventre do abusador: “Sou um porco sádico, um canalha estuprador” (Larsson, 2015a, p. 241). Além da função de explicitar o crime, a tatuagem disforme também tem um caráter simbólico, sobretudo quando se estabelece um paralelo com a decisão de Lisbeth de procurar um tatuador para acrescentar uma tatuagem à própria pele depois de ser estuprada. Ela escolhe uma tatuagem simples em forma de uma faixa estreita e pede que o tatuador a coloque em seu tornozelo. Ele tenta dissuadi-la, pergunta se ela tem certeza de que quer mais uma tatuagem, pois já tem várias, e fala sobre a dor envolvida quando o procedimento é feito em uma região do corpo em que a pele é fina e sensível. Lisbeth afirma apenas que a tatuagem é um lembrete. Essa tatuagem não ganha grande destaque nem em seu corpo nem na narrativa, mas a forma como ela é mencionada reforça a ideia de que não se destina à comunicação externa, mas é, na verdade, uma inscrição íntima da experiência traumática.

A opção por fazer uma nova tatuagem numa região sensível do corpo abre a possibilidade interpretativa de que as demais tatuagens de Lisbeth Salander - como o dragão e a vespa - podem também ser lembretes que remetem não necessariamente a abusos sexuais, mas a experiências reiteradas de dor, silenciamento, marginalização e violência em geral. A narrativa não confirma essa leitura de modo inequívoco, optando pela ambiguidade. Faz sentido que as tatuagens sejam marcas de traumas, mas também podem ser escolhas estéticas, afinidades simbólicas ou formas de autoexpressão não necessariamente vinculadas ao passado de sofrimento. Mas quanto à tatuagem que ela faz depois de sofrer a violência sexual, há um contraste evidente com o procedimento infligido ao corpo de Bjurman. Lisbeth opta por uma inscrição íntima e abstrata para si mesma enquanto impõe ao estuprador uma tatuagem grande e textual.

A tatuagem no tornozelo tem um significado que só ela conhece, condizente com sua personalidade fechada, enigmática e refratária à exposição. Mas a tatuagem no abdome do tutor é ostensiva, gritante. Ela não apenas o identifica como um estuprador, marcando permanentemente seu crime, mas também funciona como um mecanismo de controle social e

sexual, ao reduzir as chances de ele vitimar outras mulheres. Lisbeth transforma o corpo do agressor em superfície de denúncia permanente, deslocando para ele o estigma que frequentemente recai sobre as mulheres vitimadas. Assim, a violência praticada pela protagonista não se limita a uma resposta individual ao trauma. Mesmo sem defender uma ampla reforma social, o que Lisbeth promove é uma redistribuição simbólica do poder. Todavia, as estruturas de vitimação não são derrubadas. Lisbeth não cria a expectativa de alcançar o centro institucional do poder. Ela o contorna. Sua atuação violenta corresponde a um deslocamento estratégico, coerente com uma narrativa que privilegia soluções ambíguas.

A atuação como *hacker*, o silêncio diante das autoridades e o uso da violência como linguagem eficaz não levam Lisbeth Salander a desestruturar ou fragmentar os centros de poder. Pelo contrário, esses recursos a inserem nesses núcleos por meios não autorizados, possibilitando um redirecionamento das estratégias de controle e poder e não sua destruição. Ao invadir sistemas, monitorar comunicações e reconstruir trajetórias cuidadosamente apagadas, a personagem transforma instrumentos clássicos de controle em ferramentas de autonomia e proteção. E a partir da autonomia conquistada sem o reconhecimento institucional ela consegue transpor outros obstáculos.

Com talento e perseverança, ela se torna uma *hacker* de categoria internacional, e com a ajuda dos computadores age à vontade no espaço digital, anulando as limitações que lhe foram impostas. Também ignora a sexualidade tradicional, fazendo amor com homens e mulheres, e abandona sua aparência de menino em favor de seios mais voluptuosos. No final, liberta-se até geograficamente e vai para os Mares do Sul de Pippi, no seu caso para as Índias Ocidentais, levando seu baú de ouro virtual, que subtraiu do patife financista Wennerström com um golpe brilhante de *hacking*. Ela é também uma verdadeira filha da geração pirata (Pettersson, 2012).

Pettersson lembra que o *Pirate Bay* - site sueco de compartilhamento de arquivos que foi o maior do gênero no mundo - foi fundado em 2003, enquanto Larsson escrevia sua trilogia. A plataforma permitia que pessoas físicas baixassem músicas, filmes, livros e outros conteúdos similares por preços muito baixos ou inexistentes. O site teve todos os seus servidores fechados em 2006, mas em 2009 surgiu o Partido Pirata, indicando a ascensão de algo que estava além do controle ou entendimento de políticos, empresários e cidadãos comuns. Embora seja improvável que alguém como a protagonista de Stieg Larsson entrasse para algum partido, “ficou provado que existiam milhares de Lisbeths Salanders por aí” (Pettersson, 2012, p. 269-270). E a dificuldade das instituições em compreender a atuação da *hacker* não se deve apenas à complexidade técnica envolvida, mas sobretudo à estruturação de uma lógica de invisibilidade atrelada a esse campo. Lisbeth Salander é filha da geração Pirata

porque também opera a partir da lógica de apagamento deliberado da presença do sujeito. Ela não deixa rastros, suas descobertas e intervenções no mundo digital não são identificadas e ela não é nomeada diretamente, sendo conhecida pela comunidade *hacker* como Wasp.

Nesse contexto, a invisibilidade se impõe como uma condição para a ação e não como um fator impossibilitante. Quando se torna indetectável para os sistemas de vigilância, Lisbeth Salander consegue se posicionar dentro da estrutura de poder, atravessando-a de modo a explorar suas falhas e pontos cegos. Assim, com sua competência técnica sobre a qual quase ninguém sabe - e ela faz questão de manter oculta, opondo-se ao posicionamento dos detetives masculinos clássicos -, a personagem passa a existir simultaneamente dentro e fora dos sistemas reguladores da vida social, financeira e informacional, sem que sua presença ativa seja percebida ou cogitada por eles. Isso ocorre tanto em função de suas habilidades com a tecnologia quanto em função da própria condição de marginalidade a ela imposta quando é declarada mentalmente incapaz. Daí a perplexidade do inspetor Jan Bublanski quando o diretor da *Milton Security* informa que Lisbeth é sua melhor investigadora. A invisibilidade de Lisbeth não é uma escolha individual ou uma postura marginal voluntária. Mas, ao perceber a total impossibilidade de conquistar autonomia e ser respeitada em sua individualidade pelas vias legais, ela transforma a condição de invisibilidade em instrumento de ação.

A invisibilidade como fator concernente à atuação como *hacker* é apenas uma faceta de sua complexa personalidade. Ela também se torna invisível, por exemplo, quando adentra fisicamente locais de interesse em suas investigações, usando roupas escuras e desaparecendo nas sombras, ou quando abandona o visual gótico, esconde as tatuagens e usa perucas e roupas mais “femininas”. Ao perceber a impossibilidade de ser ouvida e reconhecida dentro dos marcos institucionais, Lisbeth transforma essa condição de em recurso estratégico e os elementos originalmente utilizados para a sua exclusão são mobilizados para a autopreservação, a autonomia e a apropriação do poder. A invisibilidade deixa de ser somente um efeito de um sistema falho e torna-se ferramenta de resistência, assim como ocorre com outras detetives femininas como Miss Marple e Blanche White. Quando se considera os modos de ocupar e perceber o mundo atribuídos historicamente às mulheres, a aparente irrelevância da detetive é diretamente proporcional à eficácia das investigações.

Se no mundo virtual, Lisbeth transita por onde lhe for conveniente sem que sua presença seja percebida, no mundo físico, ela é vista como uma garota frágil e perturbada e, por isso, escapa ao olhar institucional, transformando a posição de subalternidade em vantagem para seu empoderamento sigiloso. Mesmo distante do contexto aristocrático e da postura modesta de Miss Marple, bem como do atravessamento racial que permeia a trajetória

de Blanche White, Lisbeth Salander também faz da invisibilidade, enquanto condição feminina no patriarcado, o alicerce de sua trajetória como investigadora até que seu domínio do mundo digital alcance um patamar capaz de permitir a afirmação categórica de sua capacidade. Ela não revela os recursos de que dispõe, preservando sua autonomia, mas demonstra um incômodo com o fato de ser subestimada. No patriarcado, as mulheres são desacreditadas e silenciadas nos espaços de poder, mas essa invisibilização não equivale a uma postura passiva.

Ainda que inicialmente Lisbeth trabalhe para a empresa *Milton Security*, seus talentos como *hacker* não são revelados nem ao chefe, Dragan Armaskij, nem aos colegas, que nutrem diferentes graus de desprezo por ela. Apesar de sua postura introspectiva e desconfiada em relação a praticamente todos com quem convive, sua competência técnica é apresentada pelo diretor-executivo da empresa como excepcional e indispensável. Ela acessa contas bancárias, históricos médicos, registros policiais, comunicações privadas e até mesmo anotações pessoais com muita facilidade, possibilitando o seguimento de linhas investigativas inacessíveis pelas vias legais. Esse procedimento revela a complexidade ética da personagem, já que seus recursos a levam à revelação de crimes, abusos, violências e atitudes moralmente reprováveis, que permaneceriam ocultos sem a sua intervenção. Quando acessa informações que são protegidas pelo sigilo legal, Lisbeth viola princípios do Estado de direito, mas também expõe delitos e transgressões que o sistema se mostra incapaz e indisposto a revelar. Essa ambiguidade, entre algumas outras, não é resolvida com base em hesitação ou culpa por parte de Lisbeth. Ela não tem a intenção de reivindicar a legitimidade institucional para suas investigações porque não acredita nas instituições legalmente constituídas. As poucas pessoas que tomam conhecimento de sua atividade como *hacker* não a julgam nem aconselham a desistir de seus propósitos. O que fica claro é o questionamento às bases do sistema como uma estrutura corrupta, injusta e violenta. E Lisbeth faz parte desse sistema, tanto como vítima quanto como agente que reproduz sua lógica como estratégia de sobrevivência.

Sua conduta se baseia em um código moral próprio, muito pragmático, focado na necessidade de contenção dos danos causados às mulheres por conta da normalização da violência de gênero. Assim, a protagonista de Larsson expõe o desgaste das grandes narrativas de legitimidade, como as ideias de progresso e justiça institucional. A opção de Lisbeth pela ilegalidade é uma resposta pragmática à falha do sistema que deveria garantir sua integridade. Não é uma escolha ideológica elaborada, mas um sintoma do cenário em que a personagem é inserida: marcado pela crise das instâncias de legitimidade e um contexto sociotécnico em que o acesso à informação se torna sinônimo de poder. A ilegalidade não é celebrada no enredo

como puramente uma transgressão emancipatória louvável, mas também não é apresentada como um desvio moral. Ela não diminui o impacto do protagonismo de Lisbeth, mas também não o legitima automaticamente. Enfim, os romances *Millennium* não seguem uma lógica binária de oposição entre legalidade e justiça ou entre transgressão e moralidade. A trajetória de Lisbeth Salander é construída com base na ambiguidade, que tensiona e complexifica seu protagonismo, conquistado pouco a pouco, na medida em que ela se desloca para um espaço de ação, tanto no contexto do crime investigado quanto no de suas questões pessoais.

Ao trazer à tona informações que autoridades institucionais optam por encobrir, Lisbeth Salander aponta tanto a violência normatizada pelo sistema de poder quanto a fragilidade dos critérios morais que deveriam conduzir esse sistema. A ilegalidade, o *hacking* e a violência utilizados pela personagem configuram-se como uma resposta possível à permanência de instâncias oficiais injustas no que diz respeito à busca pela autonomia e segurança femininas. A atuação como *hacker*, em especial, funciona como uma leitura alternativa do mundo social, que permite a Lisbeth uma atuação preventiva antecipando movimentos de adversários e protegendo a si e a outras mulheres de ameaças iminentes. O monitoramento, constante ou eventual, dos personagens que a cercam amplia sua capacidade de controle e reduz a possibilidade de exposição a situações potencialmente violentas. Nesse sentido, as invasões aos sistemas digitais reafirmam o posicionamento de Lisbeth como heroína marginal e a consciência de que sua eficácia deriva da recusa em se submeter às limitações impostas pelo aparato legal.

Na conclusão de *Os homens que não amavam as mulheres* (Larsson, 2015a), Lisbeth Salander se apossa de um bilhão de coroas suecas, fortuna extraída do vilão Hans-Erik Wennerström, o financista que havia ganhado um processo judicial contra Mikael Blomkvist no início da narrativa. Combinando a invasão dos sistemas digitais com os disfarces físicos, ela consegue não apenas ajudar o parceiro de investigação em seu embate com o representante das elites econômicas, mas também conquista a independência financeira. Além disso, graças à competência de Salander como *hacker*, Wennerström, que também é um agressor de mulheres, é derrotado publicamente. Provas consistentes de seus crimes financeiros, incluindo lavagem de dinheiro, corrupção, uso de empresas de fachada e evasão fiscal, são publicadas por Blomkvist na revista *Millennium*, o que desencadeia uma investigação oficial pela polícia e pelas autoridades financeiras. Embora não chegue a ser detido ou condenado judicialmente, ele é punido ao perder sua fortuna sem poder denunciar essa subtração, já que o dinheiro tinha sido obtido de forma corrupta. Sua fuga inviabiliza a punição dentro da legalidade, mas a atuação ilegal da protagonista força o sistema a impor suas regras e uma investigação é

instaurada. Em outras palavras, o sistema jurídico só começa a funcionar porque é impulsionado por meios que ele próprio considera criminosos.

Já no início de *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b), Lisbeth faz uma viagem pelo mundo e chega à ilha de Granada, no Caribe, que Stieg Larsson conhecia bem, sobretudo em termos políticos. Lisbeth caminha pelas ruas estreitas e praias, experimenta frutas nativas e a cerveja caribenha e acaba presenciando uma catástrofe causada por um furacão. Ela também demonstra curiosidade pela história local e lê sobre a revolução iniciada em 1979 que, segundo o guia de turismo, teria sido inspirada em ditaduras comunistas como a de Cuba e a da Nicarágua, versão refutada pelo dono da pensão onde ela se hospeda. Essa confrontação de discursos demonstra a instabilidade das narrativas oficiais e a impossibilidade de reconstrução unívoca do passado. O interesse de Lisbeth Salander pelas diferentes versões não é mera casualidade, já que a personagem tem a própria trajetória atravessada pela desautorização institucional, pela marginalização e pelo silenciamento. Com sua própria história distorcida e até apagada pelas instâncias de poder, ela passeia por um país cuja história também é ambígua e marcada pela violência, fazendo um caminho que vai do âmbito pessoal ao coletivo e revela uma perspectiva múltipla e resistente à definição de uma verdade única.

A possibilidade de ouvir diferentes versões de fatos históricos e circular por uma ilha paradisíaca muito distante de seu país de origem torna visível a liberdade conquistada por Lisbeth a partir de sua autonomia financeira. A circulação por diversos locais mundo afora parece contradizer a personalidade introspectiva da personagem. Mas, no caso de Lisbeth, a introspecção não é sinônimo de passividade nem de medo do mundo. Sua trajetória demonstra que os traumas relacionados à violência nem sempre produzem retraimento ou culminam na incapacidade de ação e que seus esforços como *hacker* visam também à conquista de uma vida livre. Larsson claramente recusa o estereótipo da vítima paralisada e, por isso, a narrativa enfatiza uma aparente contradição da visita de uma jovem mulher traumatizada, com um comportamento defensivo e uma estética gótica, a um local turístico de clima solar e paisagem paradisíaca. Mas essa contradição se dissolve assim que a personagem revela suas descobertas sobre a história local. Tanto Granada quanto Lisbeth têm histórias marcadas pela violência e pela distorção dos fatos, sendo reorganizadas a partir de narrativas institucionalizadas que tendem à simplificação.

Outro elemento que aproxima simbolicamente a personagem do local que ela visita no início do enredo de *A menina que brincava com fogo*, é a condição climática e ambiental de Granada, marcada por múltiplas formas de instabilidade. A chegada de Lisbeth a esse destino

é uma metáfora para a instabilidade e as múltiplas camadas de significado presentes em sua própria vida. Sua trajetória é um campo de turbulência e fricção entre forças sociais assimétricas, que passa por tremores e deslocamentos que desafiam as narrativas estabilizadas e as formas oficiais de representação. Durante sua estadia em Granada, Lisbeth presencia a passagem do furacão Mathilda - que realmente assolou a ilha em 2004 e, na verdade, ficou conhecido como furacão Ivan -, reforçando a afinidade simbólica entre a vida da personagem e o local visitado. Assim como Lisbeth, Granada precisa lidar com um fenômeno desencadeado a partir de um processo, que não surge de forma abrupta, mas é formado gradualmente, desloca-se pelo espaço, carrega uma violência acumulada e causa notáveis destruições.

Ao escolher Granada como um dos destinos onde ela pretende descansar após finalmente conseguir manter Bjurman sob controle e conquistar a independência financeira, Lisbeth muda de ares temporariamente, mas o contraste entre seu país de origem e Granada não apenas enfatiza a liberdade e a autonomia que ela busca, como também evidencia a onipresença da violência. Mesmo distante do cenário em que ela sofreu e combateu tão intensamente a violência de gênero até então, a atenção e a intervenção de Lisbeth são mobilizadas para esse problema, já que as mulheres continuam sofrendo agressões nos mais diversos locais do mundo. No hotel em Granada, com sua personalidade vigilante e o instinto para detectar abusadores, Lisbeth percebe que, no quarto vizinho ao seu, uma voz masculina usa repetidamente um tom intimidador. Ela também ouve choros e sussurros femininos, além do som de bofetadas. Ao longo dos dias, ao observar uma mulher na piscina, ela nota um hematoma e alguns arranhões em seu corpo.

Em seguida, Lisbeth faz perguntas sobre o casal do quarto vizinho a uma pessoa que trabalha no hotel e descobre que eles são estadunidenses e se chamam Richard e Geraldine Forbes. Lisbeth, então, pede ajuda aos colegas da *Hacker Republic* e compreende que Geraldine é a responsável pela estabilidade financeira de sua família depois de ter herdado mais de quarenta milhões de dólares. No dia em que o furacão passa pela ilha, ao retornar para o hotel em busca de abrigo, a protagonista percebe que o casal está na praia e que Richard pretende matar a esposa para herdar sua fortuna e usar o tornado como camuflagem para o crime. Ela então utiliza o pé da cadeira de um guarda-noturno como arma para golpear o homem, libertar a mulher, que já está bastante ferida, e conduzi-la até o porão do hotel. Nesse sentido, a protagonista articula sua busca por liberdade pessoal com uma atuação contínua frente à problemática da violência contra a mulher, reforçando o protagonismo feminino, o

deslocamento da experiência pessoal para a social e o conceito de violência de gênero como um fenômeno global.

A jornada inicialmente libertadora, com a viagem pelo mundo gozando de total autonomia culmina na experiência com o furacão e na necessidade de manutenção do instinto visceral de proteger mulheres vítimas de violência. O desfecho ressalta que Lisbeth permanece sempre em alerta, à espreita, tendo a vigilância constante como uma condição inseparável de sua existência. Essa necessidade vem à tona novamente quando ela retorna à Suécia e é envolvida na investigação de três assassinados, dos quais se torna a principal suspeita, sendo retratada como uma psicopata pela imprensa e tendo sua vida pregressa exposta e julgada publicamente. É justamente nesse ponto do enredo que as internações em hospitais psiquiátricos durante a adolescência e os relatórios médicos infundados começam a ser revelados. A viagem realizada por escolha própria, sem qualquer mediação institucional, contrasta intensamente com os períodos anteriores de sua vida marcados por vigilância, tutela e restrição de movimentos.

Essa mobilidade é uma condição concreta de expansão de horizontes e de reposicionamento da personagem no mundo. Mas assim como sua atuação como *hacker* e a utilização da violência como recurso investigativo, sua liberdade também é atravessada pela ambiguidade: ela é real, efetiva e transformadora, mas Lisbeth continua oficialmente na condição de tutelada e precisa passar por mais experiências violentas antes de se tornar uma pessoa reconhecidamente livre e capaz de conduzir a própria vida. A narrativa reafirma constantemente que o protagonismo de Lisbeth se constrói em zonas de fricção. Autonomia e ilegalidade, movimentação e aprisionamento, conhecimento e marginalização são elementos que permanecem indissociáveis. Nesse sentido, apesar de características físicas e comportamentais marcantes, Lisbeth Salander não conta com uma identidade estável e consolidada. Cada vez que o leitor acredita que compreendeu a fundo o perfil da protagonista, as expectativas são desmontadas, novas facetas são adicionadas e sobressai uma recusa da coerência psicológica linear. Cada comportamento ou reação aparentemente contraditória evidencia a fluidez e a multiplicidade da identidade de Lisbeth, o que a aproxima da perspectiva de Bauman sobre a construção das identidades na pós-modernidade:

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca

saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter ou que provavelmente lhe trará maior satisfação (Bauman, 2005, p. 91).

A identidade de Lisbeth se forma no constante encontro com diferentes contextos, desafios e experiências, incluindo o exercício da vigilância, da autonomia e da intervenção a partir de um código moral próprio, mas também a desconfiança, as dificuldades de socialização e a incerteza no âmbito das relações pessoais. A cada nova situação, a identidade da protagonista é reforçada como um processo aberto, não uma conquista definitiva, refletindo a condição pós-moderna do indivíduo que se desloca entre múltiplas possibilidades de ser, agir e se perceber. A familiaridade com os sistemas digitais, por exemplo, cria uma sensação de plena adequação de sua personalidade introspectiva ao mundo virtual, já que ali ela consegue agir efetivamente mantendo-se invisível ao mesmo tempo em que conquista admiração e respeito dentro da comunidade *hacker*, onde é considerada praticamente uma autoridade, mas em um contexto livre das hierarquias formais e relações sociais convencionais. Todavia, é no campo físico que ela é apresentada ao leitor e, embora essa apresentação seja feita com base em uma imagem autoconfiante e segura ao entregar seu relatório sobre Mikael Blomkvist, fica claro que Lisbeth não se sente à vontade nas situações vivenciadas tipicamente no mundo do trabalho institucionalizado, como, por exemplo, uma reunião com um cliente.

Sua identidade multifacetada parece não se enquadrar no contexto empresarial da *Milton Security*. É ela quem reivindica uma função condizente com seu talento quando Dragan Armanskij tenta impor-lhe tarefas secundárias, como separar correspondências, enquanto um “detetive particular de araque” (Larsson, 2015a, p. 42) apresenta um relatório completamente equivocado. Mesmo assim, ela prefere trabalhar de forma solitária, não cumpre os protocolos do mundo corporativo, como os horários para chegar e sair, raramente fala com os demais funcionários, repele as tentativas de aproximação, não ri das piadas dos colegas e se posiciona contra os homens menos competentes presentes na empresa. A postura autoconfiante que ela assume ao afirmar que Armanskij é um idiota por colocá-la em tarefas corriqueiras enquanto ela seria muito mais produtiva fazendo investigações, revela a excentricidade e a “ex-centricidade” da personagem, além de demonstrar como as mulheres precisam se afirmar de forma mais enfática que os homens para terem a chance de demonstrar suas habilidades. Lisbeth conquista o respeito do chefe, que, embora esteja ciente da incompatibilidade de sua personalidade com as regras do mundo corporativo e saiba que ela não está disposta a fazer concessões, reconhece suas competências.

[...] Aos olhos de Armanskij, Lisbeth Salander era indiscutivelmente a *researcher* mais competente que ele encontrara em todos os seus anos naquele ramo. Durante os quatro anos em que trabalhava para ele, Lisbeth Salander não havia falhado em uma única missão nem produzido um só relatório medíocre. Ao contrário, o que ela realizava podia ser classificado como fora de série. Armanskij estava convencido de que Lisbeth Salander possuía um dom único. Qualquer um era capaz de obter informações bancárias ou efetuar um controle fiscal, mas Salander tinha imaginação e trazia sempre algo mais do que era esperado. Ele realmente nunca entendeu como ela conseguia; às vezes sua capacidade de obter informações parecia magia pura. Familiarizada ao extremo com os arquivos administrativos, ela sabia desencavar as informações mais obscuras. Tinha sobretudo a capacidade de se infiltrar na pele da pessoa investigada. Se houvesse merda a revelar, atingia o alvo como um míssil programado (Larsson, 2015a, p. 40).

As reflexões de Armanskij desenredam o paradoxo da inserção de Lisbeth Salander no espaço institucional: a inabilidade ou indisposição para a interação social convencional não compromete a eficácia de seu trabalho. Pelo contrário, o elogio à sua atuação - marcada pela precisão, constância e capacidade de atingir o alvo - move seu valor profissional do campo da sociabilidade, tão associado às mulheres, para o da competência técnica. Para Armanskij, não há ninguém melhor que Lisbeth para fazer investigações. No entanto, ele não pode esperar que ela atenda a critérios tradicionais do mercado de trabalho, como a priorização da cordialidade e a preocupação em causar uma boa impressão. O desencaixe entre competência e sociabilidade também pode ser pensado à luz da concepção de identidade como processo aberto, conforme a visão de Bauman. Lisbeth não tenta ajustar sua personalidade às expectativas institucionais e não transforma sua atuação profissional em um espaço de conciliação identitária. Ela consegue afirmar sua identidade como uma investigadora excepcional, descartando a adaptação a papéis sociais que representariam uma domesticação de sua diferença.

Segundo hooks (2023), a bibliografia feminista demonstra que os benefícios alcançados pelas mulheres que entraram no mercado de trabalho estão mais ligados ao aumento de sua autoestima e à sua participação na comunidade, pois com frequência as donas de casa mantinham-se isoladas, sozinhas e deprimidas. Mesmo sem a sensação de segurança no trabalho, as trabalhadoras sentem-se como parte de algo maior que elas mesmas, pois no trabalho os problemas são compartilhados e as soluções não são obtidas de forma isolada. Essa lógica não é verdadeira para Lisbeth, pois mesmo que a eficácia no trabalho como investigadora consolide sua autoconfiança, ela não constrói sua autoestima a partir da integração institucional e nem do trabalho em equipe, mesmo quando atua junto a Mikael

Blomkvist. Sua segurança subjetiva deriva da consciência da própria competência e da autonomia com que executa suas tarefas.

Lisbeth não percebe a si mesma como parte de um conjunto, mas como uma unidade em si, capaz de operar de forma eficaz frente a um mundo do qual é preciso desconfiar. Sua inserção no espaço corporativo se dá por necessidade material e por coerência com sua excelência técnica, utilizando a estrutura institucional como meio para exercer e aprimorar suas habilidades. Assim, a *Milton Security* não é um espaço de pertencimento, mas sim uma interface provisória entre a lógica do sistema econômico e a personagem cuja identidade profissional é constituída fora das dinâmicas tradicionais de socialização no trabalho. Ao não buscar o reconhecimento institucional nem o pertencimento, Lisbeth sugere que o empoderamento feminino não passa necessariamente pela integração harmoniosa às estruturas existentes, o que dialoga diretamente com a crítica feminista à sociabilidade obrigatória e à feminilidade performativa. A relativa autonomia da protagonista de Larsson é construída a partir da recusa à integração institucional, tanto do ponto de vista das instituições empresariais quanto das patriarcais.

Mas apesar da afirmação reiterada de sua competência individual, o domínio dos sistemas digitais, que possibilita a vigilância clandestina e o controle assimétrico das informações, não elimina a vulnerabilidade de Lisbeth. A tensão entre potência e fragilidade é central para a construção da personagem. Ela consegue antecipar movimentos, expor a corrupção e alcançar a autonomia financeira, mas continua sendo subestimada e ameaçada. Assim, a invasão dos sistemas digitais, mesmo aliada a outros recursos como os disfarces e a violência física, não é uma ferramenta absoluta de justiça e, por isso, não é o meio para a superação definitiva das estruturas de violência e de seus efeitos, mas sim uma resposta situada. O protagonismo feminino de Lisbeth mostra-se, mais uma vez ambíguo, já que sua atuação na ilegalidade é uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, um sintoma de uma estrutura social violenta. Lisbeth atua em um contexto em que a legalidade não constitui uma garantia e o conhecimento técnico transforma-se em um capital valioso capaz de garantir o mínimo de soberania ao corpo feminino.

O foco no saber tecnológico e a familiaridade com números inserem a protagonista em um espaço de atuação historicamente associado ao universo masculino. Seus recursos investigativos são desprovidos de códigos femininos tradicionais, a começar justamente pela dispensa das habilidades sociais, que eram o principal recurso, por exemplo, de Miss Marple e continuaram a ser usadas por detetives feministas como V. I. Warshawski. Coutinho (1994) destaca que as mulheres escrevem e protagonizam romances policiais desde o advento deste

gênero, mas ainda assim, não há uma associação entre esse tipo de narrativa e o universo feminino, já que as mulheres são mais associadas à esfera doméstica do que à vida pública. No caso de Lisbeth Salander, os romances por ela protagonizados se inserem em um contexto cultural que, embora preserve princípios patriarcais, possibilita o questionamento e o embaralhamento dessas estruturas.

A caracterização da protagonista de Larsson a partir de um distanciamento de elementos considerados femininos no patriarcado tem a ver com uma crítica aos padrões de feminilidade convencionais, não com uma tentativa de legitimá-la ao aproximá-la de características consideradas masculinas, como a razão e o conhecimento científico. Sua alta performance na área da tecnologia não tem o intuito de preencher um padrão já existente ou replicar uma racionalidade heroica presente em Dupin, Holmes ou Poirot. O que acontece é, na verdade, o inverso: Lisbeth Salander tensiona os limites do que é esperado de uma heroína feminina a partir da competência técnica, mas também da autonomia agressiva, do silêncio social, do apreço pela solidão e da recusa aos códigos de delicadeza, o que culmina numa proposta de reconfiguração do feminino baseada na diversidade e não em um simulacro masculino.

Não há nas narrativas uma tentativa de tornar Lisbeth Salander plausível dentro de um cânone masculino, há uma reelaboração dessas referências a partir da fragmentação. A personagem exemplifica como o protagonismo feminino pode ser estruturado a partir de outras matrizes, diferentes das atribuídas repetidamente às mulheres. A força técnica, a inteligência computacional, a liberdade sexual e a autonomia moral constituem algumas dessas matrizes. Ao expressar características consideradas masculinas, ela não busca ocupar um lugar de masculinidade, mas redefinir os critérios que determinam quem pode ocupar esse lugar, mostrando que o gênero policial pode absorver novas subjetividades e expandir suas próprias regras e temáticas.

Lisbeth é introduzida na narrativa por meio do olhar de Armanskij, no segundo capítulo de *Os homens que não amavam as mulheres*, tendo sua competência investigativa destacada antes de sua aparência física. O chefe revela a precisão dos relatórios elaborados pela protagonista e sua atuação sem alardes, mesmo diante da descoberta de crimes extremamente graves.

Seus relatórios podiam se revelar uma verdadeira catástrofe para a pessoa detectada por seu radar. Armanskij nunca se esqueceu de uma missão que uma vez lhe dera, uma investigação de rotina sobre um pesquisador da indústria farmacêutica que estava prestes a se associar a uma empresa. O trabalho, que devia durar uma semana, prolongava-se. Depois de quatro

semanas de silêncio e de várias chamadas que ela ignorou, Salander apareceu com um relatório especificando que o objeto da pesquisa era a pedofilia. Duas vezes, pelo menos, o sujeito recorreu a uma prostituta de treze anos em Tallinn, e havia indícios de que estava interessado na filha menor de idade da companheira com quem vivia. Salander tinha qualidades que em alguns momentos levavam Armanskij à beira do desespero. Quando descobriu que o homem era pedófilo, ela não telefonou para avisar Armanskij, não correu até seu escritório para terem uma conversa. Ao contrário: sem indicar por uma palavra sequer que o relatório continha informações explosivas de proporções quase nucleares, colocou-o certa noite sobre a mesa, no momento em que Armanskij se preparava para deixar o escritório e voltar para casa [...]. Como sempre, o relatório era de uma minúcia quase científica, com notas de rodapé, citações e indicações exatas das fontes. As primeiras páginas reconstituíam o passado do objeto, sua formação, carreira e situação econômica. Somente na página 24, num parágrafo intermediário, é que Salander soltava a bomba das escapadas a Tallinn, no mesmo tom objetivo utilizado para dizer que ele morava numa casa de campo em Sollentuna e que dirigia um Volvo azul-marinho. Para sustentar suas afirmações, ela remetia a um anexo volumoso, com fotografias da menor de idade em companhia do objeto. A foto fora tirada no corredor de um hotel em Tallinn e a mão dele estava debaixo da blusa da menina. Além disso, Lisbeth Salander conseguira, não se sabe como, encontrar a menina e convencê-la a prestar um depoimento detalhado, gravado em fita cassete (Larsson, 2015a, p. 41).

Mas o estilo objetivo, pragmático e desapassionado com que Lisbeth investiga e apresenta suas descobertas, apesar de surpreender Armanskij, não o incomoda, já que essa ausência de emoções é bem-vinda no que diz respeito à postura isenta e focada da empresa. No primeiro romance da série, fica claro que Lisbeth age sempre com muita cautela e sua conduta imperturbável contrasta tanto com as violências que ela sofre quanto com os dados abrangentes sobre a violência contra a mulher que ela apresenta. Mas se, em *Os homens que não amavam as mulheres*, as epígrafes no início das quatro partes do romance apresentam estatísticas sobre a violência contra as mulheres na Suécia como forma de contextualizar factualmente o tema da obra, em *A menina que brincava com fogo* - romance em que tanto o passado de violências quanto a atuação de Lisbeth como *hacker* são abordados de modo mais pormenorizado -, as epígrafes têm um caráter diferente. Elas não trazem estatísticas sociais. Ao invés disso, apresentam definições de termos matemáticos e conceitos relacionados a equações, como: “Uma equação contém em geral uma ou várias incógnitas, muitas vezes designadas por x, y, z etc. Diz-se que os valores dessas incógnitas, que garantem a igualdade efetiva dos dois membros da equação, satisfazem a equação ou constituem sua solução. Exemplo: $3x + 4 = 6x - 2$ ($x = 2$)” (Larsson. 2015b, p. 71) e “As equações absurdas, para as quais nenhuma solução é adequada, são qualificadas de impossíveis. $(a + b)(a - b) = a^2 - b^2 + 1$ ” (Larsson. 2015b, p. 195).

Essas epígrafes articulam a lógica, a racionalidade e o pensamento analítico que permeiam a mente e as investigações de Lisbeth Salander, aproximando-a do universo lógico e técnico ao mesmo tempo em que estabelece metáforas para os dilemas da narrativa e da realidade social retratada. Essa estratégia desloca a narrativa do impacto documental presente nas epígrafes do primeiro romance da série para um enquadramento mais lógico e abstrato. Portanto, em *A menina que brincava com fogo*, as epígrafes criam uma atmosfera intelectual que reforça o enquadramento da protagonista em um território analítico, metódico e rigoroso, ao mesmo tempo em que a distancia de recursos tipicamente “femininos”, como as habilidades sociais e a observação de comportamentos cotidianos. Assim, enquanto Miss Marple fazia um ótimo trabalho investigativo atuando a partir do universo doméstico e com foco nas relações de convivência, Salander opera pelo registro da lógica algorítmica, dos dados e do raciocínio técnico, deslocando-se do imaginário tradicional sobre o universo feminino e do uso de ferramentas ligadas à sensibilidade social.

A menção às incógnitas, por exemplo, referencia as lacunas que os grandes detetives das narrativas policiais costumam preencher sem dificuldade, mas também as verdades retidas, identidades ocultas e a impossibilidade de decifrar a personalidade da protagonista. Já a epígrafe sobre equações impossíveis dialoga com o conflito ético e político exposto no romance. No caso da rede de tráfico sexual comandada por Alexander Zalachenko, por exemplo, os desdobramentos reverberam de tal modo que o problema se mostra insolúvel. Do mesmo modo, também não há uma resposta plena que possa revidar ou anular as experiências traumáticas de Lisbeth e de outras personagens femininas. Essa leitura também permite compreender como a atuação de Lisbeth não nasce focada na ideia de que é possível promover uma transformação social generalizada, ainda que ela tenha como propósito o combate à violência contra a mulher nas mais variadas circunstâncias. A não ser entre os colegas *hackers*, ela não busca formar uma rede colaborativa, suas ações costumam ser estrategicamente situadas e profundamente marcadas pelo hiperindividualismo. Até mesmo quando trabalha em parceria com Mikael, seu ímpeto é o de resolver o enigma por si só.

A ambiguidade e a complexidade da personagem possibilitam também o deslocamento fluido do campo físico para o digital e vice-versa, com atuações em ambas as frentes. Tudo o que parece abstrato por conta da atuação como *hacker* torna-se concreto por conta do tema da violência contra a mulher. As cenas de violência são retratadas de forma gráfica, incluindo as praticadas por Lisbeth. Mas sua forma de atuar virtualmente também é implacável. Suas experiências traumáticas estão inscritas em todos os modos como ela lê e manipula o mundo. Assim, a violência também se infiltra na linguagem que organiza sua rotina e define seus

instrumentos de trabalho. Nesse sentido, o nome do programa de invasão de sistemas utilizado por Lisbeth, *Asphyxia*, é revelador e dialoga diretamente com o percurso da personagem. A forma como ela atua no *hacking* funciona como uma espécie de sufocamento tecnológico ao bloquear, comprimir e “tomar o ar” de seus alvos. O financista Wennerström, por exemplo, depois de perder sua fortuna não declarada e ter seus crimes financeiros expostos publicamente, não sabe quem o expôs.

Lisbeth age de forma furtiva e silenciosa ao penetrar as redes corporativas e pessoais, ocultando suas trilhas, neutralizando o adversário e anulando qualquer movimento de defesa ou reação. Ela não reivindica espaço, mas simplesmente abre brechas e essa atuação é retratada de forma realista. Segundo Pettersson (2012), Stieg Larsson não era um especialista em tecnologia e demonstrava até certa dificuldade com a lógica digital, mas certamente buscou uma quantidade consistente de conhecimentos sobre informática ao descrever as atividades digitais de Salander. O biógrafo do autor relata que a revista *Ny Teknik* consultou vários especialistas em segurança da informação e chegou à conclusão de que a descrição da forma como Lisbeth viola sistemas de computadores, baixa informações contidas em discos rígidos remotos e analisa esses arquivos é tecnicamente consistente, alinhando-se a procedimentos efetivamente utilizados no campo da segurança cibernética.

Mas simultaneamente a essa precisão, o nome do programa projeta também a experiência da própria Lisbeth, o lugar de onde ela age. Ao longo dos romances da série, ela é submetida a uma sequência de violências que parece infundável, colocando-a em um estado permanente de pressão. Lisbeth vive cercada, silenciada, perseguida, julgada, ou, simplesmente, sufocada. Nessa perspectiva, o programa *Asphyxia* não expressa apenas como ela age, sendo uma metáfora para o tipo de poder que ela exerce no ciberespaço. Ele também representa aquilo contra o que ela age, uma situação extrema que requer uma reação imediata, precisa e efetiva. A habilidade com a tecnologia é, nesse sentido, uma forma de devolver o ar a si mesma, abrindo uma rota de fuga diante das estruturas opressoras. O *software* não é somente um aparato tecnológico necessário, ele é também uma condensação do imaginário de violência e da necessidade de empoderamento que atravessam a trajetória da protagonista. Como recurso investigativo, ele nomeia, de modo dialógico, a inversão das relações de poder. Lisbeth não é anulada pela sensação de asfixia, ela a utiliza como paradigma de atuação.

Enfim, a atuação de Lisbeth Salander como *hacker* é parte fundamental de sua identidade e revela mais do que uma habilidade técnica extraordinária ou o deslocamento da heroína para o campo da ilegalidade. Agindo a partir da marginalidade, Lisbeth não busca apenas solucionar crimes e não espera o reconhecimento de sua competência. Ela rejeita a

posição de vítima e torna-se condutora de sua própria narrativa. A habilidade com a tecnologia é uma dimensão constitutiva de quem ela é: alguém que transforma a violação em força e o silêncio em ação concreta. Os sistemas digitais são o território onde é possível encontrar espaço para respirar, reagir e seguir adiante. Ou seja, ser uma *hacker* possibilita a Lisbeth Salander a produção de um movimento autônomo na medida em que o mundo material insiste em paralisá-la.

5.2 CORPO, APARÊNCIA E DISSONÂNCIA ESTÉTICA: A FISCALIDADE DE LISBETH SALANDER

O leitor começa a conhecer Lisbeth Salander quando ela é apresentada, no segundo capítulo de *Os homens que não amavam as mulheres*, pelo olhar de Dragan Armanskij. Embora a narrativa seja desenvolvida em terceira pessoa, é pela perspectiva dele que se tem acesso a Lisbeth pela primeira vez. Como seu empregador, Dragan começa destacando as habilidades investigativas notáveis da personagem, deixando claro que sua visão a respeito dela é muito positiva. Ele lembra das surpresas que já teve ao ler os relatórios, já que Lisbeth não dá sinais de que eles podem conter informações sobre escândalos de pedofilia, crimes financeiros ou violência. No entanto, o diretor-executivo não considera a ausência de envolvimento emocional com as investigações como o aspecto mais perturbador da identidade de Lisbeth. O que o incomoda, na verdade, é que, considerando a imagem de estabilidade conservadora da empresa, a presença de Lisbeth nesse espaço é como a de “uma escavadeira num salão náutico” (Larsson, 2015a, p. 42), por conta de sua aparência.

Armanskij teve dificuldade de se habituar ao fato de seu melhor cão de caça ser uma jovem pálida, de uma magreza anoréxica, com cabelos quase raspados e *piercings* no nariz e nas sobrancelhas. Tinha a tatuagem de uma vespa no pescoço e uma faixa tatuada ao redor do bíceps do braço esquerdo. Nas poucas vezes em que Lisbeth usara uma regata, Armanskij constatara que ela também tinha uma tatuagem maior na omoplata, representando um dragão. Originalmente ruiva, tingira os cabelos de preto. Parecia estar sempre chegando de uma semana de farra na companhia de uma banda de *heavy-metal*. Ela não sofria de distúrbios alimentares - Armanskij estava convencido disso. Ao contrário, parecia consumir qualquer tipo de comida. Simplesmente nascera magra, com uma ossatura fina que indicava um aspecto frágil e delicado de menina, com mãos pequenas, tornozelos estreitos e seios que mal despontavam sob as roupas. Tinha vinte e quatro anos, mas parecia ter catorze. A boca era larga, o nariz pequeno e as maçãs do rosto altas, o que lhe dava um vago ar oriental. Tinha movimentos rápidos e aracnídeos, e quando trabalhava no computador seus dedos voavam excitados sobre as teclas (Larsson, 2015a, p. 42).

Armanskij deixa claro que Lisbeth é a melhor investigadora da empresa, no entanto, a transição imediata para a descrição pormenorizada de seu corpo revela um deslocamento de foco que cria uma ambiguidade narrativa: Lisbeth se recusa a assumir a aparência física esperada de uma mulher no contexto corporativo. Ela usa roupas escuras, um corte de cabelo marcante, tatuagens e *piercings*, mas ainda assim Armanskij destaca sua aparência frágil. Há também uma espécie de exotização de sua aparência porque o chefe se sente atraído por ela e admite que se pega sonhando acordado com a investigadora. “Mas a atração, dizia Armanskij a si mesmo, vinha do fato de Salander ser para ele uma criatura exótica. Ele poderia ter se enamorado também do quadro de uma ninfa grega. Salander representava uma vida irreal que o fascinava mas que ele não podia compartilhar [...]” (Larsson, 2015b, p. 47). Lisbeth percebe esse fascínio e o rejeita enfaticamente.

O fato é que, mesmo com a personalidade questionadora e transgressora da protagonista, a atenção insistente dada ao corpo dela em diferentes momentos da narrativa, a começar pela própria apresentação a partir da visão de um homem em posição de poder que tem dúvidas sobre seus sentimentos em relação a ela, cria uma ambiguidade que aproxima a série *Millennium* da lógica pós-moderna, marcada pela sobreposição de discursos contraditórios ou elementos conflitantes, que se integram sem serem resolvidos. Por exemplo, enquanto Lisbeth é apresentada pelo chefe, revelando uma visão verticalizada, Erika Berger é apresentada por Lisbeth, sem que haja uma verticalização. Mesmo assim, a jornalista não é mencionada como a editora da revista *Millennium*, mas como a mulher com quem Mikael tem um caso. O texto não esclarece se essa introdução de personagens femininas a partir de visões patriarcais revela uma perspectiva autoral que ainda resvala no sexismo ou consiste numa forma de denúncia da estrutura que subordina as mulheres aos homens, ao evidenciar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no mercado de trabalho e na sociedade como um todo.

Mikael Blomkvist, por sua vez, é introduzido antes de Lisbeth Salander e não tem sua aparência física enfatizada. Além disso, suas experiências profissionais e sua reputação como jornalista são abordadas de forma mais detalhada do que as conquistas de Lisbeth, construindo uma estrutura que estabelece um jogo deliberado com as expectativas do leitor a respeito de um romance policial. Por um lado, a narrativa parece reproduzir a tradição do protagonismo masculino. Por outro, observa-se a presença de uma investigadora talentosa, porém com aparência e comportamento destoantes do universo em que se insere. No entanto, o deslocamento gradual do centro da narrativa para a trajetória de Lisbeth já é notável na comparação entre as apresentações de ambos ao leitor. Mikael tem sua reputação questionada

ao perder um processo por difamação movido por um poderoso financista já nas primeiras páginas do romance. Lisbeth, pelo contrário, tem sua habilidade profissional exaltada, ainda que seja pela visão de um chefe masculino.

O deslocamento do foco de Mikael para Lisbeth produz um efeito de inversão: o leitor acredita estar diante de um herói masculino típico e de sua possível ajudante ou assistente, mas descobre que a verdadeira protagonista é a figura marginalizada e silenciosa. É ela quem conduz os rumos das investigações, não Mikael. Assim, a forma como a reputação profissional de cada um deles é retratada ao início do enredo é tanto uma estratégia narrativa de desorientação quanto uma reprodução crítica da hierarquia de gênero que organiza as estruturas patriarcais. Enquanto os homens são definidos pelo currículo, as mulheres o são pelo corpo. Lisbeth, ao longo de toda a sua trajetória, nunca expressa o desejo de seguir uma carreira profissional focada em sua aparência, mas ao apresentá-la, Armanskij avalia como ela se sairia como modelo e acredita que, com a maquiagem adequada, ela poderia ter seu rosto impresso em um cartaz publicitário. “Embora às vezes passasse nos lábios um repugnante batom preto, e apesar das tatuagens e dos *piercings*, ela era... digamos... atraente. De um modo totalmente incompreensível” (Larsson, 2015a, p. 42).

Essa insistente descrição do corpo de Lisbeth por Armanskij se dá também em função do esforço que ele faz para estabelecer uma conciliação entre a imagem profissional esperada da empresa com a aparência dissidente que Lisbeth encarna. Quanto à competência dela, não há nenhum questionamento. Pelo contrário, o que o chefe esboça é admiração e incompreensão em relação aos métodos utilizados por ela. Ao fim desse embate, prevalece a competência investigativa, mas não sem que haja diversas reflexões sobre o tema. A dificuldade de aceitação de Lisbeth no universo corporativo por conta de sua aparência e de seu comportamento pouco sociável inscreve na narrativa o que Judith Butler (2023) chama de regime de performatividade do gênero: a imagem da protagonista não se conforma à matriz de inteligibilidade feminina esperada e essa ruptura provoca o desconforto e as tentativas de silenciamento, como ocorre quando o psiquiatra Peter Teleborian, ao ser questionado pela advogada Annika Giannini, aponta as tatuagens de Lisbeth como sinais de uma “tendência autodestrutiva”, o que justificaria a necessidade de imobilizá-la. “A senhora mesma pode constatar que essas tatuagens são grotescas e cobrem partes amplas do corpo dela. Não se trata de um fetichismo estético comum nem de uma ornamentação do corpo” (Larsson, 2015c, p. 596).

Segundo Millett (1970), o olhar masculino atua como um dispositivo de controle simbólico no contexto das estruturas sociais. Nelas, o corpo feminino é analisado, interpretado

e hierarquizado como texto cultural. Na série *Millennium*, a exposição dessa operação pode ser lida tanto como uma crítica às estruturas patriarcais, já que é Lisbeth quem decide deixar a *Milton Security*, quanto como uma exposição isenta do que é naturalizado quando uma mulher se insere no mercado de trabalho. De todo modo, Armanskij observa, classifica, compara e julga Lisbeth, ponderando sobre sua capacidade investigativa e sua aparência física e destacando elementos como tatuagens, peso, roupas, maquiagem e perfurações. Ele descreve primeiro sua competência profissional para depois dedicar linhas extensas à sua estética porque deseja explicar a exceção: Lisbeth é tida em alta conta mesmo sem aderir minimamente ao figurino e ao comportamento feminino esperados no âmbito corporativo simplesmente porque é a melhor investigadora de que ele dispõe.

Lisbeth não atua a partir dos códigos de gênero esperados e essa insubmissão está presente nos mais diversos aspectos de sua personalidade, mas é mais notada pelos demais personagens a partir de sua aparência. O desconforto de Armanskij quando o advogado Dirch Frode solicita uma reunião com a autora do relatório sobre Mikael Blomkvist evidencia o choque entre duas perspectivas simbólicas: a primeira delas corporativa, normatizada, hierárquica e masculina; a segunda, autônoma, antinormativa, anti-essencialista e constituída nas margens da sociedade. Ao comparecer ao encontro, Lisbeth não se esforça para eliminar o desconforto dos dois homens. Frode a contempla com fascínio e ela reage com um olhar furioso. Ele então se dirige a Armanskij perguntando sobre o conteúdo da pesquisa conduzida por ela, mas antes que o chefe possa responder, Lisbeth pede a ele que pergunte a Frode se deseja uma versão detalhada ou resumida de suas descobertas. Frode então percebe a gafe que cometeu e começa a falar diretamente com ela. Lisbeth não esboça simpatia e dá início a seu relato de forma fria, com o tom de voz de um “funcionário de estado” (Larsson, 2015a, p. 52). Essa reunião demonstra como as tentativas de reposicionar Lisbeth no campo simbólico feminino tradicional falham repetidamente, pois ela frustra as categorias estéticas e comportamentais disponíveis.

A retratação, em *Os homens que não amavam as mulheres* e demais romances da série, dos mecanismos de avaliação que perpassam as experiências femininas em contextos profissionais revela como a competência das mulheres raramente é abordada sem o filtro da aparência. Mikael tem seu currículo exposto enquanto Lisbeth tem seu corpo avaliado, estabelecendo uma assimetria que antecipa a exposição da misoginia generalizada como pilar que normaliza todas as formas de violência contra a mulher. O corpo de Lisbeth é retratado de modo tão insistente que sustentou uma mudança editorial importante na definição do título do primeiro romance da série no mercado anglófono, que é um dos grandes responsáveis pelo

sucesso comercial da série mundo afora. Em países de língua inglesa, *Män som hatar kvinnor* (“Homens que odeiam mulheres”) tornou-se *The girl with the dragon tattoo*, ou seja, “A garota com a tatuagem de dragão”, o que reconfigurou o centro semântico da apresentação da obra ao público. A referência ao problema da misoginia estrutural foi substituída para dar destaque a uma tatuagem, que passa a ser um símbolo corporal da protagonista.

A princípio, parece que a possibilidade do protagonismo masculino é eliminada e Lisbeth passa a ser claramente referida como a protagonista desde o início da leitura. Essa certeza do protagonismo feminino é propositalmente excluída do título original, pois abre espaço para o desenvolvimento narrativo no campo da ambiguidade. Já os leitores de língua inglesa estariam diante de uma afirmação da agência feminina, com o desfoque dos múltiplos antagonistas masculinos referidos no título original. Em outras palavras, a protagonista se tornaria maior que os vilões e suas vitórias ganhariam mais impacto ao longo da leitura. Todavia, uma leitura mais atenta revela de que esse deslocamento do título não engrandece, na prática, a protagonista. Em primeiro lugar, ela é classificada como uma garota e não como uma mulher, um recurso muito utilizado quando o propósito é subestimar os feitos, a seriedade ou as habilidades femininas. A mudança ganha ainda mais significado quando lembramos de que entre os títulos originais dos três romances escritos por Larsson, apenas o segundo, *A menina que brincava com fogo*, utiliza a designação “menina” como referência a Lisbeth e remete às experiências da infância da personagem, não à sua vida adulta. Já nos títulos em inglês, a palavra “*girl*” está ligada ao presente narrativo e se torna uma etiqueta para a protagonista adulta, criando uma dimensão infantilizada que contradiz a força de Lisbeth nas narrativas.

Em segundo lugar, o título em inglês condensa todas as características de Lisbeth em apenas um signo corporal, a imagem de um dragão tatuada na pele, que passa a funcionar como sua marca identitária. A alteração, portanto, corresponde a uma mudança significativa no sentido da obra ao deslocar para o corpo da personagem um destaque que parece emancipatório, mas pode ser lido de um ponto de vista depreciativo. Enquanto o foco do título está nos antagonistas, ao descobrir que a protagonista é uma mulher marginalizada especialista em tecnologia, o leitor tem uma dimensão de sua força a partir da análise do grande conflito que ela enfrenta praticamente de forma solitária: a questão da normalização da violência de gênero na sociedade patriarcal. O título em inglês remove esse horizonte semântico e o substitui por uma referência física, atraindo o olhar do leitor para o corpo da protagonista, ainda que na estrutura narrativa a tatuagem de dragão não ocupe um espaço determinante para o desenvolvimento das investigações. Essa tatuagem não revela pistas, não

introduz narrativas paralelas e não ajuda nos desfechos dos casos. Pelo contrário, Lisbeth chega à conclusão de que as tatuagens podem ser um empecilho para seus disfarces (Larsson, 2015b), por vezes, utiliza maquiagem para escondê-las (Larsson, 2015a) e chega a remover uma delas. As tatuagens, portanto, não funcionam como uma assinatura performática e não são exibidas por Lisbeth de forma deliberada.

Enquanto o título original do romance estabelece uma denúncia da misoginia estrutural, o título em inglês posiciona a obra como um *thriller* centrado na individualidade da figura feminina, transformando o corpo oprimido em um emblema. Nesse sentido, a mudança demonstra que, mesmo enfrentando criticamente a violência de gênero, a obra ainda é encaixada em moldes que privilegiam uma visão sexista ao optar por uma mediação cultural focada em aspectos físicos quando a tarefa é descrever uma mulher. Isso não significa que as tatuagens de Lisbeth sejam irrelevantes. Elas, sem dúvida, dialogam com aspectos da identidade e da postura resiliente da personagem. A questão é que, ao ser referenciado no título, o signo corporal reduz, nos países anglófonos, o impacto da violência estrutural que esse corpo feminino denuncia.

O corpo com tatuagens e *piercings* revela a opção da protagonista por uma estética transgressora e torna-se crucial para a compreensão da construção da identidade de Lisbeth, embora esses elementos estéticos não desempenhem uma função direta nas investigações ou nos desdobramentos de suas ações. Eles são traços visíveis de sua subjetividade e sinais de que ela não deseja performar a feminilidade convencional. Dessa perspectiva, o corpo de Lisbeth torna-se um espaço de ruptura performativa, especialmente quando ela explora outras aparências ao adotar disfarces em suas missões, revelando uma inteligência estratégica quanto à plasticidade de sua identidade corporal. Quando opta por ocultar sua estética *punk* e andrógina, Lisbeth adota precisamente a imagem esperada de uma mulher “respeitável” no patriarcado. Ela recorre aos códigos tradicionais, assumindo as identidades de Irene Nesser e Veronica Sholes (Larsson, 2015a), com cabelos longos, cuidadosamente penteados, roupas elegantes de grife, maquiagem refinada e uma postura discreta. A jovem mulher tatuada, com *piercings*, magérrima, que usa roupas escuras e largas, é substituída por mulheres cujas imagens não representam ameaça alguma. Ou seja, para circular no mundo burocrático controlado por homens poderosos, Lisbeth precisa se fantasiar com a feminilidade patriarcal.

Passou os cinco minutos seguintes examinando-se, de olhos arregalados, num espelho. Via uma pessoa totalmente diferente. Veronica Sholes, de peitos generosos e cabelos com franja reta, tinha mais maquiagem no rosto que a que Lisbeth usaria em um mês. Ela parecia... diferente (Larsson, 2015a, p. 499).

Em seu corpo “verdadeiro”, marcado pela recusa dos padrões de gênero, Lisbeth seria detida ou eliminada dos espaços frequentados por Irene e Veronica. Mas, ao utilizar essas identidades, ela se torna invisível e, conseqüentemente, mais poderosa. A feminilidade artificial performada por ela funciona como uma chave social para atravessar portas de instituições que respondem a hierarquias de classe, gênero e linguagem. Também é revelador o fato de que, além da aparência completamente oposta à sua identidade cotidiana, Lisbeth passa a se comunicar em um inglês de Oxford impecável, aproximando-se ainda mais da aristocracia que ela rejeita. Em outras ocasiões, demonstra pouco ou muito conhecimento do idioma alemão, dependendo de suas intenções. Seu corpo e sua língua tornam-se recursos para a dissimulação, numa performance minuciosamente calculada. Mas essa oposição revela também que, para ganhar credibilidade e mobilidade social, Lisbeth precisa abandonar sua imagem original, o que evidencia a violência simbólica. Enquanto as identidades fabricadas são prontamente aceitas por encarar o ideal de feminilidade que representa a ordem vigente, sua imagem cotidiana é associada à anomalia e ao estranhamento.

Mas com o corpo marcado por tatuagens, o rosto com perfurações onde são colocados os *piercings* e o corte de cabelo curto e assimétrico, além da escolha de uma paleta de cores escuras para as roupas, ela rechaça qualquer vestígio de delicadeza, suavidade ou docilidade, atributos esperados de uma jovem mulher fisicamente pequena e frequentemente classificada como frágil. Lisbeth desorganiza as expectativas culturais ligadas à aparência feminina e produz estranhamento ao tornar sua imagem algo impossível de ser ignorado. O pensamento de Butler ajuda a esclarecer o foco não acidental no corpo “real” de Lisbeth em sua interação com diversos personagens: a apresentação de uma mulher fora da matriz de gênero esperada faz com que seu corpo seja lido como um problema, um ruído, algo contraditório.

É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funciona. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios (Butler, 2023, p. 23).

Para Butler o gênero, além de nem sempre ser constituído de forma coerente, também cria interseções com outras modalidades de identidades construídas discursivamente, relacionadas, por exemplo, a questões sexuais, classistas, raciais e regionais, o que converge com a ideia de uma instabilidade pós-moderna (Hutcheon, 1991) e com a exploração das

diversas nuances da construção da personagem Lisbeth Salander. Ou seja, “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...]” (Butler, 2023, p. 21). Por isso, a autora acredita que não é possível separar a ideia de gênero das interconexões culturais e políticas em que essa ideia se constrói e se mantém.

O corpo de Lisbeth Salander é a expressão de uma identidade múltipla, fragmentada, híbrida, descentrada e complexa. Importa destacar que, entre as tatuagens da personagem, o sinal gráfico mais explícito é a vespa no pescoço, que coincide com outro aspecto da narrativa: o nome pelo qual ela é conhecida na comunidade *hacker* é Wasp¹⁴. Assim, mais do que a tatuagem de dragão, que aparece no título do primeiro romance nas publicações anglófonas, a tatuagem de vespa revela-se muito atrelada à forma como Lisbeth vê a si mesma. A vespa é uma inscrição de pertencimento a um contexto identitário de transgressão e resistência. Ela é Wasp no universo em que consegue se destacar, ser respeitada e reconhecida. Expõe a tatuagem de vespa de forma a ser notada no mundo físico, mas sem que seus interlocutores tenham qualquer compreensão da referência a sua atuação como *hacker*. A tatuagem de dragão, em contrapartida, permanece quase sempre oculta, nas omoplatas, funcionando como uma marca impactante, mas silenciosa, o que possibilita uma conexão tanto com a grandiosidade de sua identidade como *hacker* de alta performance que age sem ser notada quanto com o desejo de expressão da subjetividade de uma mulher violentada cuja história é invisibilizada.

Além das tatuagens, outros elementos como os *piercings*, os cabelos curtos e tingidos e a escolha das roupas atuam conjuntamente na quebra do ideal de delicadeza associado ao corpo feminino. Mas, se a publicação do romance como *The girl with the dragon tattoo* cria as bases para a consolidação da personagem a partir de uma imagem erótica *punk*, não é exatamente isso que o texto de Larsson faz. Numa primeira leitura, é plausível uma interpretação rasteira nesses moldes, já que a expressão de alguns olhares masculinos, incluindo o de Armanskij, possibilitam esse direcionamento. No entanto, Lisbeth não utiliza sua estética como instrumento de sedução. O que parece ocorrer é justamente o contrário: os adornos operam como barreiras simbólicas, instrumentos de distanciamento do olhar masculino, como uma tentativa de não parecer frágil para não sofrer violências.

Assim, há uma forte carga visual na descrição do corpo de Lisbeth, mas não de forma semelhante ao que ocorre, por exemplo, com Amelia Sachs, a parceira do criminologista

¹⁴ Coincidentemente ou não, a expressão “WASP” também é um acrônimo para “*White, Anglo-Saxon and Protestant*”, ou seja, “Branco, Anglo-Saxão e Protestante”. O termo é utilizado para descrever indivíduos pertencentes à classe dominante estadunidense, uma elite detentora de muito poder e com grande influência cultural, econômica e religiosa.

Lincoln Rhyme, da obra de Jeffery Deaver. Amelia é descrita diversas vezes a partir da lente do desejo masculino. A forma como o texto sublinha sua beleza a inscreve em um esquema comum na ficção policial contemporânea: ela é uma investigadora competente, mas também uma mulher sexualmente desejável, como fica evidente em trechos como: “A distância ela parecia muito jovem, mas ao aproximar-se Rhyme notou que ela provavelmente tinha uns 30 anos. Era alta e tinha uma beleza selvagem, mal humorada, típica das mulheres que habitam as páginas de revistas de moda [...]” (Deaver, 2022, p. 67) e “E onde ela escondia seus sentimentos?, especulou ele, lembrando-se de algo que Blaine dissera certa vez, vendo uma mulher deslumbrante descendo a Quinta Avenida: *Quanto mais belo o pacote, mais difícil desembrulhá-lo*” (Deaver, 2022, p. 168).

No caso de Lisbeth, o corpo tatuado e o rosto com vários *piercings*, contrastam com a descrição também repetitiva de sua magreza e de sua estatura, colocando-a em algum lugar entre a fragilidade e o tom ameaçador. Esses elementos conjuntamente alimentam mais o estranhamento do que a sedução, fazendo o corpo de Lisbeth associar-se enfaticamente à ideia de ruptura e não necessariamente à de desejo. Quando Lisbeth é levada ao hospital em estado grave, o médico Anders Jonasson, ao olhá-la pela primeira vez, acredita que se trata de uma adolescente e, mesmo depois de conhecer sua identidade e os crimes que ela supostamente cometeu, ele a observa com ternura. “De acordo com os jornais, Lisbeth Salander era uma assassina em série psicopata, mas a seus olhos ela lembrava, antes de mais nada, um passarinho machucado” (Larsson, 2015c, p. 27). A aparência da personagem, portanto, remete tanto ao vulnerável quanto ao agressivo, dependendo do momento em que é observada, da situação e do observador.

Essa composição ambígua inscreve-se em uma identidade que não se mantém fixa ou estável. A cirurgia plástica que ela decide fazer, aumentando o volume dos seios no início da narrativa de *A menina que brincava com fogo* (Larsson, 2015b) demonstra essa fluidez ao desestabilizar ainda mais qualquer tentativa de redução de sua estética ao *punk* antissocial ou à recusa do feminino em seus moldes tradicionais com base, por exemplo, em sua escolha de roupas ou corte de cabelo. O aumento dos seios “contradiz a contradição” representada por seu visual andrógino e sua recusa a se encaixar nas expectativas de gênero. Ao mesmo tempo, Lisbeth encara a cirurgia plástica como um gesto autoral. Ela quer reapropriar-se do próprio corpo após tanto tempo submetida ao controle externo. Além disso, a cirurgia plástica insere ainda mais ambiguidade na relação entre Lisbeth e o olhar social. A operação não a integra ao molde da “mulher sensual”, já que sua estética não convencional continua prevalecendo e ela mantém a postura antissocial muito distante da figura da *femme fatale*.

Seu corpo é contraditório e ex-cêntrico, assim como sua personalidade. Uma compreensão pela lente de Butler (2023) leva à ideia de um desafio à estética patriarcal, com a criação de uma nova versão do feminino, que se apropria de alguns elementos e rechaça outros. Os seios maiores parecem não se enquadrar nem na fragilidade expressa pela palidez e pela magreza nem na estética disruptiva expressa a partir dos *piercings* e tatuagens. As diversas nuances entre esses dois polos demonstram a inexistência de uma “essência” da protagonista. Ela é um sujeito instável, produto de escolhas que visam à sobrevivência, mas também à autoafirmação. Sua identidade é fluida não por conta de uma possível oscilação entre dois extremos, mas devido à recusa em buscar uma coerência identitária normativa. E a narrativa não se desenvolve no sentido de aparar essas arestas, harmonizar ou sintetizar a personagem. Ela agrega cada vez mais elementos dissonantes entre si, ao contrário do que acontece nas narrativas policiais tradicionais.

A complexidade física de Lisbeth Salander não apenas influencia a forma como ela é vista pelos demais personagens. A ênfase na descrição de sua aparência tensiona a própria construção do protagonismo dentro da tradição policial, já que as características físicas são pouco problematizadas ou investidas de sentido sociopolítico e, quando o são, elas atuam no sentido de reforçar o pertencimento do investigador a determinado grupo e não no de promover dissonâncias. Os corpos dos detetives masculinos mais conhecidos dos romances de enigma e *noir* são, quase sempre, estáveis, naturalizados e coerentes com o mundo ao seu redor. Ao contrário do que ocorre com a heroína de Larsson, eles confirmam, e não questionam, a ordem estabelecida. Sherlock Holmes, por exemplo, integra-se perfeitamente ao meio urbano vitoriano com seu biotipo esguio e postura elegante, alinhada à estética da aristocracia britânica. Seja por conta das descrições presentes na própria obra de Doyle, seja pelas variadas representações audiovisuais, ele é lembrado pelos traços refinados, olhar perspicaz e a imagem masculina respeitável. Essa aparência confirma e legitima o lugar social que ele ocupa, funcionando como uma reafirmação da ordem, enquanto Lisbeth Salander se posiciona no extremo oposto ao escolher um visual que desafia o espaço que a cerca, tendo em sua imagem uma força de desordem.

Ao ser comparada com a de Lisbeth Salander, a aparência de Sherlock Holmes não acrescenta muita informação sobre sua personalidade, apenas confirma seu pertencimento a uma classe abastada e com pleno acesso ao conhecimento e ao poder. No entanto, se comparado a Auguste Dupin, o precursor dos detetives ficcionais que é descrito de forma quase incorpórea, Holmes torna-se um personagem mais humanizado justamente em função de sua descrição física e emocional, já que por vezes Watson observa nele o comportamento

apático e as expressões vazias (Doyle, 2009). Nesse sentido, a aparência de Sherlock Holmes corresponde a um avanço descritivo, cuja presença é muito mais evidente em Hercule Poirot, que já em sua primeira aparição é descrito como um homem de estatura baixa que se veste de modo elegante e impecável. Seus olhos verdes e bigodes espessos ganham destaque, assim como a cabeça em formato de ovo, que com frequência ele mantém inclinada para o lado (Christie, 2014). Sua elegância vai além das vestimentas e inclui, por exemplo, os cuidados com o bigode.

Como ocorre com Lisbeth, a aparência de Poirot conta com certa dissonância. Chama a atenção a alusão a Hércules, o herói da mitologia grega, conhecido pela força física e pela coragem, com quem o detetive criado por Christie só tem em comum os seus propósitos, já que Hércules lida com desafios físicos e Poirot é encarregado de resolver complexos quebra-cabeças criminais por meio de sua mente afiada e meticulosa. Assim, a escolha do nome do personagem pode revelar tanto uma tentativa de apontar a força intelectual de Poirot, presente em suas “pequenas células cinzentas”, quanto uma ironia relacionada à sua baixa estatura. Nessa perspectiva, a aparência de Poirot marca uma virada na tradição das narrativas policiais: o corpo do detetive já não é irrelevante e não confirma o pertencimento social. Na prática, ele passa a produzir um ruído e é construído com certa comicidade. Ele é estrangeiro, não é um homem alto e tem a cabeça em formato de ovo, além do nome de um herói musculoso, mas essa dissonância no contexto da aristocracia britânica serve sobretudo ao humor e não ao conflito, como ocorre com a dissonância causada pela aparência de Lisbeth Salander.

A liberdade e a respeitabilidade de Poirot não são comprometidas por sua aparência ou por suas manias e preocupações, comumente associadas ao universo feminino. Ele é excêntrico, mas suas diferenças em relação ao universo que ele frequenta confirmam o sistema, não o subvertem. Se há um estranhamento, ele é suavizado, servindo ao entretenimento. Já a corporeidade de Lisbeth Salander é encarada como um desafio às normas sociais, ganhando mais impacto no contexto de uma narrativa focada na exposição da violência estrutural contra mulheres. “No mundo de Lisbeth Salander, era esse o estado natural das coisas. Enquanto mulher, ela era uma presa autorizada, sobretudo a partir do momento em que vestia uma jaqueta de couro preto e gasto, tinha *piercings* nas sobrancelhas, tatuagens e um *status* social nulo” (Larsson, 2015a, p. 211). Poirot, por sua vez, não encara a violência histórica baseada em gênero. Sua aparência pode causar um leve desconforto e alguns comentários depreciativos, mas não provoca rupturas, confusão ou medo.

A associação de Poirot ao universo feminino presente no imaginário social - com elementos como a elegância, a vaidade, o cuidado doméstico e a sensibilidade estética -, não desperta medo em outros personagens nem o leva ao isolamento ou a tentativas de silenciamento. Sua “feminilidade” é recebida como uma excentricidade cômica, algo que desperta curiosidade sem representar uma ameaça. Um ponto relevante nessa análise é a coerência em relação à aparência e ao comportamento de Poirot ao longo das mais de 40 obras que ele protagoniza, entre romances, coletâneas de contos e peças de teatro. Embora apoie-se em algumas características dissonantes do que se espera para um grande detetive masculino, seus hábitos e sua forma de ocupar o espaço social são reiterados a cada obra, o que cria a sensação de familiaridade, além da compreensão de sua sensibilidade obsessiva e a antecipação de suas reações. No caso de Salander, quando o leitor acredita tê-la decifrado, ela reorganiza sua identidade desestabilizando os olhares que tentam fixá-la.

Csorba (2021) destaca a insistência na descrição física e no modo de se vestir de Poirot, com um foco permanente em um estereótipo de gênero que remete ao feminino. Isso se estende aos cuidados com as roupas e à manifesta intenção de parecer sempre limpo e arrumado. A pesquisadora menciona os sapatos de couro utilizados em várias ocasiões pelo detetive. Embora desconfortáveis, ele faz questão de mantê-los, como ocorre com os sapatos tão frequentemente usados por mulheres. Csorba aborda ainda a sensibilidade do personagem em relação a sua idade, já que ele se sente ofendido diante de comentários associados a uma suposta ineficiência investigativa por conta de sua velhice e utiliza tintura preta para cobrir os cabelos grisalhos, prática também adotada por mulheres diante do duro julgamento recebido com relação à idade e à aparência. Nada disso ocorre com Lisbeth Salander. Ela chega a se sentir insegura em relação à pouca idade quando se trata de seus relacionamentos pessoais, mas não enquanto investigadora. Sua aparência refuta os estereótipos de feminilidade dos quais Poirot se aproxima.

Ao se afastar das normas de docilidade e indumentária atreladas ao que se considera feminino, Lisbeth se torna objeto de temor e repulsa. Sua postura, estética corporal e comportamento geram desconfiança, violência e constantes tentativas de silenciamento. Lisbeth é “louca”, “perigosa”, “incontrolável”, adjetivos jamais atribuídos a Poirot, que mesmo distanciado do universo masculino tradicional, continua sustentado por sua identidade ligada à autoridade institucional e ao respeito profissional. O que se observa, portanto, é um mecanismo mais amplo: as características consideradas femininas associadas a um homem são tratadas a partir da comicidade. Já a rejeição consciente dos padrões de feminilidade por uma mulher vitimizada são apontados como uma grave transgressão. O homem que adota

sinais sociais de suposta feminilidade é lido como alguém que diminui a si mesmo, portanto, um tolo, alguém que desperta o riso, mas não coloca diretamente o poder patriarcal em risco. Já a mulher que recusa esses sinais tão difundidos como características femininas é vista como alguém que tenta ocupar um espaço que não lhe pertence. Em termos mais simples, é como se Poirot pudesse “ser menor” sem grandes consequências, enquanto Salander, ao tentar “ser maior” que o estereótipo de gênero, é repetidamente punida por ser “apenas” uma mulher. Ou seja, embora Poirot e Salander tenham em comum a aparência dissonante, o estranhamento causado por Lisbeth é muito maior por conta da desvalorização social e cultural do feminino.

Romani (1982) destaca o caráter social da construção das esferas ligadas ao masculino e ao feminino, revelando a ideologia patriarcal que naturaliza a definição de espaços e comportamentos restritos a homens e a mulheres. Segundo a autora, a ideologia que naturaliza a exclusão da mulher do espaço público - ou a classificação de sua presença nesse espaço como um desvio, uma invasão do território masculino - é muito eficaz e conta com uma força coercitiva focada na introjeção de supostas verdades ligadas à condição “natural” do ser feminino. “A exclusão da mulher da ágora, da esfera pública e a posição do homem como intermediário entre ela e o mundo externo é um exercício de poder. Exercício tanto mais eficaz quanto maior for a invisibilidade dessa exclusão” (Romani, 1982, p. 68).

O desconforto produzido pela aparência de Lisbeth Salander também se evidencia quando a comparamos a outras detetives femininas da contemporaneidade, como V. I. Warshawski e Cordelia Gray, que são ícones feministas da literatura policial e enfrentam grandes antagonistas masculinos, muitas vezes institucionalizados, além de denunciarem desigualdades de gênero e rejeitarem o estereótipo da fragilidade feminina. Mesmo desafiando as normas sociais e expressando posicionamentos políticos explicitamente, essas personagens permanecem reconhecíveis dentro dos parâmetros de feminilidade definidos no patriarcado, expressando preocupações estéticas associadas ao universo feminino. É o que acontece, por exemplo, com o cuidado em relação às roupas usadas em contextos profissionais, o que a princípio parece plenamente aceitável e distante da ideia de enquadramento ou submissão. Mas esse tipo de preocupação não é compartilhado por Lisbeth. V. I., por exemplo, ao observar que depois de uma jornada intensa de investigações suas roupas estão sujas e suas pernas manchadas de lama, conclui que ela não vai causar uma boa impressão em uma reunião com burocratas (Paretsky, 1993). Já Cordelia Gray usa suas economias para adquirir um conjunto da marca Jaeger com a finalidade de usá-lo em reuniões e entrevistas de trabalho e o veste mesmo diante da possibilidade do desconforto causado pelo

clima quente, já que precisa expressar profissionalismo (James, 2008). Lisbeth Salander, por sua vez, não se incomoda em parecer pouco alinhada com o ambiente da *Milton Security* e tampouco busca causar uma boa impressão, como é perceptível na ocasião da reunião com seu chefe, Dragan Armanskij, e o advogado Dirch Frode.

Naquele dia, Lisbeth Salander vestia uma camisa preta com uma imagem do E. T. exibindo dentes ferozes e as palavras *I am also an alien*. Usava saia preta com a bainha desfeita, uma jaqueta curta de couro também preta e ralada, cinto com rebites, botas Doc. Martens e meias com listras transversais vermelhas e verdes, subindo até os joelhos. A maquiagem indicava que talvez fosse daltônica. Ou seja, apresentava-se com o maior esmero (Larsson, 2015a, p. 51).

Nesse sentido, Lisbeth Salander não apenas rompe com o feminino tradicional, mas rejeita também a lógica de aceitação social. Enquanto Warshawski e Gray se integram aos ambientes que as circundam com base em imagens associadas ao profissionalismo e à respeitabilidade, de modo a conseguirem acessar as informações de que necessitam em suas investigações, Lisbeth prefere posicionar-se de forma inassimilável, causando desconforto a seus interlocutores. Na ocasião de seu julgamento, por exemplo, ela faz o oposto do que é esperado e não tenta parecer uma vítima fragilizada. Nesse ponto da narrativa, ela já não usa tantos *piercings* e conta com uma tatuagem a menos. No entanto, no tribunal, ela volta a usar uma dúzia de *piercings*, saia curta de couro, regata com os dizeres “*I’m irritated*”, coturnos, cinto de tachas e meias listradas de preto e lilás, além de se apresentar muito maquiada, com uma generosa camada de rímel preto. Mikael, ao observá-la, chega à conclusão de que ela está “fantasiada”.

Mikael sempre achava que ela não se vestia daquele jeito para seguir uma moda, e sim para marcar sua identidade. Lisbeth Salander demarcava seu território para que ele parecesse hostil. Ele sempre associara as taxas da jaqueta de couro de Lisbeth aos espinhos de um porco-espinho. Era o mesmo mecanismo de defesa. Era um sinal para os que a cercavam. *Não tente me afogar. Vai doer* (Larsson, 2015c, p. 567).

Essa distância estética em relação aos locais em que frequenta - sobretudo nos casos em que é inevitável se tornar o centro das atenções, como ocorre durante o julgamento - marca sua singularidade e reconfigura o próprio campo da representação feminina no gênero policial, já que a fisicalidade é parte componente da lógica investigativa de Lisbeth. Por outro lado, não há uma preocupação com a forma de vestir-se no comportamento de detetives como Sam Spade e Philip Marlowe e essa despreocupação não soa estranha ou desconfortável quando vinda de detetives masculinos. Os detetives *hard-boiled* também têm a questão física

como aspecto relevante de suas personalidades, mas essa fisicalidade não é construída a partir de uma descrição minuciosa.

Sam Spade, por exemplo, é um homem de maxilar largo e ossudo, olhos amarelo-cinzentos e cabelo castanho claro, assemelhando-se a um “satã louro” (Hammett, 2021). Ele também é alto, tem uma estrutura corporal forte, um rosto marcado por linhas duras em forma de V, uma postura cínica e deselegante e expressões controladas. Já Marlowe não conta com esse detalhamento descritivo, mas poderia ter a mesma estrutura corporal, dados os embates físicos em que ele se envolve. Essa aparência está associada ao perfil do detetive “durão”, acostumado a lidar com o submundo do crime e a utilizar a violência. Esse detetive é temido por sua força e habilidade física e pelo tom misterioso que circunda sua personalidade, o que possibilita alguns pontos de contato com Lisbeth Salander que, ao utilizar a violência, adentra um território considerado masculino.

Lisbeth também é habilidosa no confronto físico e assume expressões inescrutáveis. Seus pensamentos só são acessados de forma fragmentada e suas intenções permanecem opacas para seus interlocutores, sejam eles antagonistas ou não. Mesmo assim, a heroína de Larsson também promove uma ruptura significativa com os detetives durões, pois o *noir* não é dado a descrições físicas extensas ou marcadores estéticos dos protagonistas e, além disso, o detetive *hard-boiled* é temido porque conta com uma atitude marcante associada a um ideal de masculinidade ao qual ele é muito apegado. Lisbeth combate essa masculinidade violenta e carrega o legado do *noir* por conta da utilização da violência como método investigativo, mas o subverte ao inscrever o corpo feminino no centro dessa estética que sempre o silenciou.

A resignificação do corpo da detetive feminina nos romances *Millennium*, como pertencente a alguém que se faz notar mesmo sendo invisibilizada, é relevante para as narrativas tanto quanto a trama criminal. Enquanto o *noir* reafirma o poder masculino, as obras de Larsson questionam as próprias ideias de masculinidade e feminilidade, revelando que, “em nome de uma suposta essência sexual, tais conceitos estão, de fato, mergulhados na esfera política, legitimando posições assimétricas na distribuição social do poder entre os sexos” (Romani, 1982, p. 65). O rótulo de “*noir* nórdico” se justifica, portanto, apenas com base na descrição enfática da violência ao longo das narrativas da série e na utilização desse recurso sem hesitação pela protagonista como instrumento de investigação e de resolução de conflitos. Salander compartilha com Spade e Marlowe uma ética pragmática da violência, recorrendo ao choque físico para desestabilizar seus adversários. Mas quando age dessa forma ela tensiona um código historicamente considerado masculino. Suas ações violentas são

respostas aos traumas sofridos e à opressão patriarcal, mas também são uma ferramenta de agência feminina em um espaço tradicionalmente monopolizado por homens.

Nesse contexto, surge o questionamento: as práticas violentas adotadas por uma mulher, sendo direcionadas direta ou indiretamente a homens que a violentaram, reproduzem ou subvertem os paradigmas patriarcais? A ambiguidade é uma característica realçada na série *Millennium* e as narrativas não respondem efetivamente a essa questão. Se o comportamento violento é apresentado como meio viável para a autonomia feminina, as narrativas também sugerem que as mulheres conquistam essa liberdade quando se tornam tão brutais quanto os homens, como se o poder tivesse necessariamente de assumir a forma masculina da força, o que pode funcionar como contra-argumento de perpetuação da cultura autoritária. Além disso, o constante estado de alerta de Lisbeth, sua desconfiança em relação a todos que a cercam e seu corpo marcado pela dor sugerem que esse exercício do poder não é natural, mas construído às custas da integridade física e emocional.

A violência física praticada por Lisbeth contra personagens masculinos é descrita com riqueza de detalhes. Sua resposta ao estupro que sofreu, por exemplo, ocupa um espaço mais significativo do que o crime praticado por Bjurman contra ela. A reação planejada envolve a aplicação de um choque para imobilizá-lo, a contenção física do advogado, que é amarrado à cama, a ameaça de divulgação do vídeo com as agressões sexuais deferidas por ele, o estupro e, finalmente, uma tatuagem gravada no corpo do tutor, como um ato físico, simbólico e performativo de exposição da violência masculina. Desse ponto de vista, a narrativa enfatiza a violência punitiva contra homens, que pode ser lida como uma forma de catarse ou uma fantasia de vingança. Lisbeth é a heroína que faz aquilo que as mulheres violentadas gostariam de fazer, mas não podem. Isso a afasta da estética realista, sobretudo no que diz respeito à sua resistência física, praticamente sobre-humana. Essa dimensão fabulosa a transforma em um símbolo de resiliência coletiva e não apenas em um reflexo da violência normalizada cotidianamente.

Todavia, esse potencial de heroína feminista não é absoluto. Lisbeth é constantemente retratada sob o signo da ambiguidade, o que inviabiliza qualquer leitura simplificada de seu perfil. Ela relativiza, por exemplo, algumas situações que poderiam ser classificadas como assédio e critica mulheres como Harriet Vanger, que sofreram violência de forma passiva, sem reagir ou denunciar. “Se ela tivesse feito alguma coisa em 1966, Martin Vanger não teria continuado a matar e a estuprar durante 37 anos” (Larsson, 2015a, p. 448). Lisbeth demonstra acreditar que a vítima tem a responsabilidade de deter a violência, o que não se sustenta do

ponto de vista da crítica feminista. As narrativas *Millennium* são fragmentadas, instáveis e avessas a conclusões definitivas.

É possível encontrar índices irrefutáveis de um propósito feminista em alguns trechos dos romances. Mas, em outras passagens, o leitor se depara com o desconforto ético ao concluir que a violência feminina pode ser interpretada como a aceitação e reprodução da brutalidade masculina, funcionando como um espelho da opressão original e culminando em uma fixação da norma. Lisbeth move-se a partir de uma contínua dicotomia, fomentando mais perguntas do que respostas a respeito da possibilidade de emancipação feminina por meio da violência, considerada um campo masculino. Os diversos pontos de tensão demonstram que não há síntese possível. Lisbeth Salander não pode ser rotulada de forma linear ou fixa, pois existe e age no entremeio, apropriando-se da violência como um poder de emancipação que também pode ser lido como uma armadilha.

5.3 DA INCAPACIDADE JURÍDICA À LIDERANÇA PRAGMÁTICA: A CONDIÇÃO DE TUTELADA

Se a ambiguidade é evidente na retratação das habilidades e da atuação investigativa de Lisbeth Salander, bem como de sua fisicalidade, a crítica contundente às estruturas que naturalizam a violência de gênero parece deixar de lado essa ambivalência. Os três romances de Stieg Larsson expõem repetidamente as diferentes formas como as mulheres são violentadas, abordando aspectos históricos e contemporâneos, individuais e coletivos, de modo a demonstrar o caráter estrutural da subjugação feminina, sem que haja espaço para relativizações. As narrativas vão do embate individual entre diversas personagens femininas e seus opressores até as engrenagens legais e institucionais que reproduzem a vulnerabilidade, muitas vezes sob o pretexto de proteção. Nesse contexto, a colocação da protagonista sob tutela do Estado retrata não apenas o conflito individual diante da tentativa de neutralização de suas habilidades, mas também as engrenagens de um sistema que trata a diferença como incapacidade. Longe de ser um caso isolado, a condição de tutelada de Lisbeth Salander revela como os mecanismos institucionais supostamente destinados à proteção dos direitos individuais podem atuar, paradoxalmente, como instrumentos de controle e silenciamento.

A relação de Lisbeth com o tutor e estuprador Nils Bjurman é retratada a partir da visão crítica da própria personagem a respeito do sistema de tutelas, com foco na assimetria de poder. Após o primeiro estupro, Lisbeth reflete sobre a possibilidade de procurar a polícia e entende que essa seria uma boa opção se ela fosse uma “cidadã comum”. Mas, se fosse uma “cidadã comum”, ela não estaria sob tutela, não teria que se submeter às ordens de um homem

desconhecido para ter acesso aos próprios recursos financeiros e provavelmente não teria sido estuprada. Ao pensar sobre o funcionamento do sistema, ela acha surpreendente que haja tão poucas reclamações ou escândalos ligados à relação entre tutores e tutelados e conclui que uma das possíveis razões para isso é a impossibilidade de as pessoas prejudicadas prestarem queixa ou serem ouvidas por jornalistas e autoridades. Partindo das ponderações de Lisbeth, a narrativa assume um tom mais analítico:

Privar uma pessoa do controle de sua vida, ou seja, de sua conta bancária, é uma das medidas mais degradantes a que pode recorrer uma democracia, ainda mais quando se trata de um jovem. É degradante, mesmo que a intenção seja considerada boa e socialmente justificável. As questões de tutela, portanto, são um problema político que pode se revelar bastante delicado, cercadas de disposições rigorosas e controladas por uma comissão de tutelas. Esta depende do conselho geral, submetido por sua vez ao procurador geral (Larsson, 2015a, p. 209).

A colocação de Lisbeth Salander sob tutela e sua consequente vitimação do ponto de vista das violências sexual e institucional, não decorre de uma suposta fragilidade pessoal, mas de sua inadequação a um ideal de submissão e docilidade. Assim, sua posição no mundo é redefinida a partir de um dispositivo institucional que também funciona como uma metáfora para a estrutura autoritária propagadora da submissão feminina como um aspecto natural da vida em sociedade. Mas, para além dessa metáfora, a curadoria e a tutela - enquanto níveis de assistência possíveis desde 1989 na Suécia para pessoas que, por diversos motivos, não conseguem lidar com suas atividades ou obrigações cotidianas -, representam, nas narrativas da série *Millennium*, um exemplo entre os diversos dispositivos que perpetuam a violência sob o pretexto do cuidado. Em algumas cenas, como a exposta acima, a narração deixa momentaneamente de lado a focalização nos personagens e recorre a um tom ensaístico, explicando aspectos como o funcionamento do sistema de tutelas, os fundamentos legais que favorecem a violência e as reflexões sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal.

Quando esse tom ensaístico ganha espaço, Lisbeth Salander deixa de ser uma heroína individual e torna-se o exemplo-limite das contradições de um sistema que, mesmo posicionando-se como democrático, continua produzindo exclusão e violência. Larsson introduz em suas obras ficcionais uma discussão também presente no debate público a respeito da dificuldade de fiscalização efetiva do sistema de tutelas, da assimetria de poder entre o tutelado e o Estado e da impossibilidade de o tutelado denunciar possíveis abusos, o que demonstra as fragilidades de uma estrutura que, teoricamente, tem o bem-estar social como base. Segundo Pettersson (2012), a obra de Larsson retrata os ecos das práticas legais

corruptas comuns na Suécia na década de 1950. Ele menciona o caso do artista Gustaf Unman, que foi confinado em um hospital psiquiátrico depois de ser oficialmente declarado como não responsável por seus atos, sem que ninguém desse ouvidos a seus protestos, enquanto seu tutor constituído se apropriava do seu dinheiro. Nos três primeiros livros da série *Millennium*, os abusos sofridos por Lisbeth em diferentes fases de sua vida são apresentados como um lembrete da negligência e dos maus tratos, além das ameaças, humilhações e abusos sexuais praticados em clínicas psiquiátricas, reformatórios e orfanatos contra crianças e jovens, sobretudo as meninas, considerados mentalmente incapazes.

Como nas prisões, nos asilos, em toda instituição total-totalitária, o hospital psiquiátrico exclui, humilha, culpa, degrada, vigia, pune, tortura, controla tempo e espaço, medica e destrói. E quando pertence ao Estado, coroa essas práticas com o desprezo pelo doente e com a corrupção administrativa. Tudo científico, objetivo, neutro, competente [...] (Chauí, 2021, p. 53).

Lisbeth descarta a possibilidade de denunciar o estupro sofrido à polícia justamente porque não tem confiança na possibilidade de punição do criminoso. Ela cogita as possíveis reações dos policiais diante de uma denúncia dessa natureza. Conclui, então, que seria descredibilizada por conta de sua aparência e de sua classificação como uma mulher mentalmente incapaz. Sua palavra seria contraposta à do estuprador, ou seja, à de um advogado respeitado, e “geralmente, a palavra dos outros contava mais que a dela” (Larsson, 2015a, p. 211). Além disso, “para ela, a polícia era um poder inimigo relativamente imperfeito, cujas intervenções concretas ao longo dos anos haviam sido detê-la ou humilhá-la” (Larsson, 2015a, p. 210). A descrença e o desprezo da personagem em relação à polícia não é simplesmente uma reação emocional de desconfiança decorrente do trauma, mas sobretudo o resultado de “uma análise das consequências” exercício mental que ela faz, por sugestão de Holger Palmgren, sempre que suas emoções ameaçam controlar suas ações.

Ela reconhece o caráter estrutural da violência que sofre, entende que o estupro não é um desvio isolado e não cogita deixar seu agressor impune. Mas sua consciência não se traduz em uma expectativa de uma grande mudança ou reforma social. Lisbeth não reivindica que a polícia e a comissão de tutelas cumpram a missão de protegê-la. Sua descrença nessa possibilidade é reiterada diversas vezes ao longo de sua trajetória. Sua postura baseia-se numa ética de sobrevivência na qual a confiança numa força coletiva dos “ex-cêntricos” é substituída pela convicção de que ela só pode contar com seu próprio empenho. “Aprendera muito cedo que não adiantava nada chorar. Também aprendera que, sempre que tentou alertar

alguém para alguma coisa de sua vida, a situação só piorava. Portanto, ela mesma é que devia resolver seus problemas com os métodos que julgasse necessários” (Larsson, 2015a, p. 359).

Pettersson (2012) explica que, na primeira metade do século XX, predominava na Suécia a visão de que as crianças que se tornavam delinquentes o faziam ou por serem mal-educadas ou por terem uma natureza degenerada. Nesse último caso, o problema estaria associado à própria existência da criança. Isso estimulou a colocação de muitos jovens sob tutela do Estado e sua internação em manicômios - embora esse termo fosse constantemente substituído pela palavra “casa”, mais associada ao cuidado e à segurança - sem que houvesse necessariamente a apresentação de provas do cometimento de algum delito ou crime. Nesse sentido, a riqueza de detalhes presentes nas narrativas da série *Millennium*, sobretudo quando o foco são as violências sofridas pela protagonista, ultrapassa a meta de alcance da credibilidade associada aos romances policiais realistas ao enraizar-se em uma realidade histórica existente na Suécia. “Funciona como um relato fiel do escuro submundo da sociedade durante o período do Estado-previdência generoso, da forma como as pessoas, em geral as mais vulneráveis, podiam ser maltratadas e perder todos os seus direitos legais” (Pettersson, 2012, p. 267-268).

Píppi Meialonga, personagem que inspirou a criação de Lisbeth Salander, foi criada em 1945 e seus conflitos diante da possibilidade de ter que ir à escola ou de ser capturada por autoridades e levada a um orfanato bem como a recepção crítica à obra de Lindgren ilustram a visão predominante sobre as crianças “degeneradas” ou sem educação, já que Píppi não tinha mãe e o pai estava ocupado governando uma ilha deserta nos Mares do Sul. O que Larsson faz é atualizar a história de Píppi, imaginando-a adulta no mundo contemporâneo. A conservação de seu comportamento autônomo e antissocial certamente levaria a vários diagnósticos, culminando na patologização e na exclusão, traduzidas em isolamento e contenção, seja em uma clínica psiquiátrica, seja na prisão. Entretanto, a burocracia estatal não consegue esmagar a raiva e a resistência cultivadas por Lisbeth.

Desde o primeiro instante, mesmo quando ainda no útero, a Píppi de Stieg Larsson, Lisbeth Salander, é categorizada e carimbada, classificada como inimiga do Estado. E, no momento em que entra no mundo, precisa logo ser removida dele. Então um psiquiatra sinistro a declara psicologicamente perturbada e ela é trancada em uma clínica. Despojada de seus direitos, torna-se vítima de mais abusos e ainda é explorada e violentada até por aqueles que deveriam protegê-la (Pettersson, 2012, p. 267).

Lisbeth recorda de ocasiões em que foi agredida e desprezada pela polícia e pensa nas autoridades como instâncias inacessíveis e totalitárias, mas prefere não verbalizar seu

sofrimento. Seu silêncio - tanto como decisão permanente de não falar com autoridades quanto no caso específico da opção por não denunciar a violência sexual, que só é explicitada no tribunal, no desfecho da narrativa do terceiro romance da série - não corresponde a uma rendição diante da estrutura violenta. Para ela, a possibilidade de aceitar passivamente os abusos sofridos está fora de cogitação. “Lisbeth Salander nunca esquecia uma afronta e estava disposta a tudo, menos a perdoar” (Larsson, 2015a, p. 211). Assim, seu silêncio é estratégico. Quando ela percebe que, ao contar sua versão dos fatos, sua voz é sempre desacreditada por autoridades como policiais, assistentes sociais e médicos, ela desiste de tentar se explicar. Essa decisão é uma recusa e não um sinal de submissão a essas autoridades. O silêncio é uma forma de resistência, mas também contribui para que ela seja classificada como “louca” ou “retardada”, já que, ao não responder às perguntas que lhe são feitas, ela passa a ser vista como alguém sem habilidades comunicativas.

Cada tentativa de médicos e professores para iniciar uma conversa sobre seus sentimentos, seus pensamentos e seu estado de saúde sempre esbarrava, para grande frustração deles, num silêncio compacto, obtuso e num olhar obstinadamente dirigido ao chão, ao teto e às paredes. Ela cruzava os braços de modo sistemático e se recusava a participar de testes psicológicos. Sua total resistência a todas as tentativas de medi-la, pesá-la, cartografá-la, analisá-la e educá-la se aplicava também aos trabalhos escolares - as autoridades podiam levá-la a uma sala de aula e acorrentá-la à carteira, mas não podiam impedi-la de tapar os ouvidos e de se recusar a pegar uma caneta na hora dos testes. Ela deixou a escola sem um boletim de avaliação. O simples estabelecimento de um diagnóstico sobre seus problemas mentais revelou-se, portanto, algo complicado. Lisbeth Salander era tudo, menos uma pessoa manejável (Larsson, 2015a, p. 150-151).

A tutela legal à qual Lisbeth é submetida, à luz do pensamento foucaultiano, é um dispositivo de poder disciplinar que, sob o pretexto da proteção jurídica à pessoa mentalmente incapaz, assume a função de produzir um sujeito governável (Foucault, 2019; 2021b). Trata-se de uma tecnologia de normalização cujo respaldo são as avaliações técnicas, relatórios médicos e decisões administrativas que se empenham em enquadrar comportamentos “desviantes” dentro de parâmetros social e institucionalmente aceitáveis. Dessa forma, a opção de Lisbeth pelo silêncio diante das autoridades e a recusa em colaborar de qualquer forma com os agentes institucionais, bem como a decisão de não fornecer informações sobre a própria vida e sobre sua visão de mundo é uma afronta deliberada ao poder disciplinar. Ao mostrar-se como uma mulher “não manejável”, ela frustra as expectativas de transparência e docilidade e evidencia o fracasso do sistema de tutelas, tanto em seu propósito oficial de proteção quanto

em sua busca pela internalização dos valores autoritários. Ou seja, mesmo impondo o controle formal, a tutela não é capaz de moldar Lisbeth Salander subjetivamente.

Nessa dinâmica, a condição de tutelada impõe-se como questão central para a narrativa ao ampliar radicalmente a vulnerabilidade da protagonista. Lisbeth tem suas possibilidades de reação cerceadas quando deixa de exercer o controle sobre o próprio dinheiro e, a partir dessa limitação, também sobre o próprio corpo. A assimetria do poder do tutor em relação a ela é contrastada com a assimetria dos talentos intelectuais e das habilidades físicas de Lisbeth em relação a ele. Se, por um lado, o poder exercido pelo tutor facilita o cometimento da violência sexual, por outro, a descrença de que ela, enquanto vítima, possa reagir, favorece a protagonista em sua vingança. A tutela é uma autorização implícita para o abuso e o tom ensaístico que a narrativa assume em alguns momentos demonstra que a falha moral não está associada a Bjurman individualmente, mas ao sistema que legitima seu poder e oferece os meios ideais para o exercício da dominação. O caráter extremo da violência de gênero e sua legitimação criam, na narrativa, o contexto para a interpretação do mundo digital - no qual Lisbeth reina como uma *hacker* de projeção internacional - como um espaço alternativo de agência.

O ciberespaço é, assim, um universo à parte, paralelo às instituições tradicionais. Nele, Lisbeth é considerada competente, alguém com conhecimentos e habilidades excepcionais, sendo respeitada e admirada e atuando como uma referência, em um contexto em que a ideia de respeito a autoridades se esvai. Estabelece-se, então, uma contraposição: de um lado, o mundo jurídico e científico, em que Lisbeth tem seus talentos podados, seu comportamento patologizado e suas capacidades subestimadas. De outro, o mundo digital, em que esses mesmos aspectos são amplificados e valorizados. Esse universo é regido por outras regras e não obedece a autoridades tradicionais. Nele, a inteligência técnica, o raciocínio ágil, a autonomia e a postura transgressora são centrais em detrimento do histórico psiquiátrico e da aparência. A retratação de outros personagens *hackers* do círculo de atuação de Lisbeth demonstra que eles, em geral, também são considerados estranhos ou inaptos fora do ciberespaço. Praga, por exemplo, se autodefine como alguém socialmente incompetente. Ele recebe uma pensão por invalidez e vive sozinho em um apartamento onde o lixo se acumula e raramente as luzes são acesas. Mas, diante de suas habilidades e criações, Lisbeth o classifica como um gênio.

Assim, ao atuar como Wasp - nome pelo qual ela é conhecida na comunidade *hacker* -, Lisbeth define o espaço contra-hegemônico da tecnologia como uma oposição simbólica ao sistema de tutelas. Enquanto o sistema tenta insistentemente neutralizá-la, a infraestrutura

paralela do poder informacional devolve sua potência, posicionando-a como uma heroína pós-moderna, cuja resiliência a aproxima das figuras heroicas clássicas ao mesmo tempo em que a recusa aos valores e leis supostamente universais a afastam. A descrença nas narrativas totalizantes leva a protagonista a descartar a possibilidade de luta por uma transformação estrutural do sistema que oprime as mulheres. Sua estratégia é mais localizada, sobretudo quando se apropria da violência legitimada no patriarcado. Nesse sentido, há um contraponto entre sua visão de mundo e os ideais éticos defendidos por Mikael.

Ela o considerava um homem bom, em alguns momentos com um complexo de primeiro aluno da classe um pouco exagerado. E, infelizmente, de uma ingenuidade insuportável em algumas questões morais elementares. Ele tinha uma natureza indulgente e pronta a perdoar, que buscava explicações e desculpas psicológicas para as atitudes dos outros e que jamais entenderia que as feras deste mundo só conhecem uma linguagem. Ela sentia quase um desconfortável instinto de proteção quando pensava nele (Larsson, 2015a, p. 495).

Lisbeth refere-se à violência como única linguagem reconhecida pelas “feras deste mundo” e mostra-se disposta a utilizar esse recurso para se comunicar efetivamente com os antagonistas, já que não acredita na eficácia dos princípios éticos de Mikael, tampouco da mediação institucional para resolver o problema da violência contra a mulher. Assim, sua condição de tutelada que, ao viabilizar o estupro, poderia ser o ponto de partida para uma reivindicação política coletiva, na verdade, é um gatilho narrativo para evidenciar a falência das promessas modernas de proteção e imparcialidade do Estado, bem como da racionalidade como princípio básico para a resolução de problemas complexos.

Há, assim, uma aproximação evidente com a lógica do romance *noir*, com a diferença de que, ao invés de reafirmar o poder masculino por meio do emprego da violência, Lisbeth expõe ao máximo a brutalidade da sociedade patriarcal, assumindo a violência como um código social já dado. Por outro lado, Lisbeth dispõe de habilidades intelectuais comparáveis às dos detetives de enigma, mas isso não a livra da tutela do Estado. Resta, então, a utilização dessas habilidades para paralisar a ação opressora dos antagonistas a partir de códigos não legitimados no mundo social - sua atuação como *hacker* -, além, é claro, do recurso mais amplamente estimulado pelas próprias instituições: a violência. Esse contraponto estabelecido a partir da recusa da personagem em se submeter a um tutor tensiona os limites entre a resistência e a reprodução da lógica que a oprime. A violência praticada por Lisbeth não é apresentada como uma solução ética, mas como uma resposta pragmática na ausência de outras formas de autopreservação e busca por justiça.

Não há, nas narrativas, a defesa de que a trajetória de Lisbeth Salander seja exemplar ou replicável como forma de combater a violência contra a mulher. Tanto a sobrevivência quanto o protagonismo da personagem são proporcionados pela combinação de seus talentos e sua resiliência quase sobre-humana. Ou seja, sua trajetória se constrói como uma exceção. Muitas outras jovens mulheres sofrem, como a protagonista de Larsson, violência física, sexual, institucional, patrimonial, emocional e simbólica. Mas seria muito difícil não sucumbir a todas essas violências sem os conhecimentos técnicos, a inteligência incomum e as habilidades físicas de Lisbeth Salander. Nesse ponto, a série *Millennium* borra seus próprios limites de plausibilidade e compromisso com o realismo estético: a violência retratada é plenamente reconhecível, mas a força de Lisbeth a torna praticamente uma figura mítica, capaz de sobreviver àquilo que aniquilaria a maioria das vítimas comuns.

Segundo Pettersson (2012), Stieg Larsson, enquanto escrevia sua trilogia, deparou-se com a reação de pessoas próximas, segundo as quais os assassinatos descritos em *Os homens que não amavam as mulheres* eram tão brutais que se tornavam inacreditáveis, inverossímeis. Sua resposta era sempre a mesma: a realidade é bem pior. Ele baseava-se no exame sistemático de centenas de relatórios policiais e procedimentos judiciais, incluindo os casos de Melissa Nordell e Catrine da Costa, que foram assassinadas de forma ritualística, assim como as vítimas dos personagens Gottfried e Martin Vanger. Mas, enquanto essa violência é capaz de causar no leitor o “choque do real”, o heroísmo de Lisbeth Salander está mais associado à promoção de uma justiça simbólica do que ao realismo. Sua classificação como uma pessoa mentalmente incapaz e sua consequente colocação sob tutela, embora marquem decisivamente sua trajetória, não definem sua personalidade. Por isso Lisbeth é inicialmente apresentada ao leitor a partir da eficiência investigativa e da atitude transgressora. Sua vitimação só aparece posteriormente. Ainda assim, a tutela é um dispositivo narrativo fundamental porque representa bem os extremos da imposição de submissão feminina e cria uma conjuntura de antagonismo relevante para que as habilidades de Lisbeth sejam reveladas e exploradas em toda a sua potência.

A tutela impacta decisivamente a trajetória da protagonista, organizando a dinâmica de forças em oposição nos contextos em que ela circula, a partir da criação de um ambiente de vigilância, desconfiança e vulnerabilidade, ideias também associadas ao universo digital, amplamente dominado por Lisbeth. Esse contexto funciona como o terreno ideal para a exposição de suas habilidades e para a consolidação de sua força. Sendo assim, seu relacionamento com os dois tutores corresponde à expressão da lógica de poder patriarcal, que ora é mitigada, ora é imposta. Holger Palmgren, o primeiro tutor de Lisbeth, a incentiva a

estudar e trabalhar, bem como cuidar de sua casa e de suas finanças, relativizando a regra segundo a qual cabe ao tutor administrar os bens e efetuar todos os atos cívicos ou jurídicos da pessoa tutelada. Conforme sua visão, não lhe cabe opinar sobre a decisão da personagem de usar *piercings* ou fazer tatuagens.

Sob essa ótica, ele exerce uma forma atípica de tutela pois, embora ocupe a posição de tutor definida institucionalmente, ele não desempenha, na prática, um papel de autoridade normativa sobre o corpo e sobre as decisões de Lisbeth. E ao abrir mão desse papel autoritário ele constrói com ela uma relação pautada no afeto e na confiança. Assim como ocorre com Dragan Armanskij, que desiste de convencer Lisbeth a respeitar as regras e rotinas do trabalho na *Milton Security*, Holger Palmgren, por dispensar a postura impositiva, também é uma das figuras masculinas retratadas positivamente nas narrativas. Ele se distancia das demais autoridades que, em diferentes contextos, utilizam as regras e relatórios para reduzir a individualidade de Lisbeth a categorias marginais e patologizadas. Palmgren sustenta publicamente a ideia de que Lisbeth é plenamente capaz de viver em sociedade, apesar de reprovar suas reações violentas quando ela é afrontada. Às vésperas de sua maioridade, Lisbeth reage de modo agressivo ao ser importunada sexualmente em uma estação de metrô e é levada ao tribunal por conta de uma acusação de agressão. Quando chega ao local, ela detecta a presença de Palmgren e, depois de suas argumentações, percebe que ele está ali na condição de advogado e conselheiro jurídico, tentando evitar que ela seja novamente internada em um hospital psiquiátrico.

A solução foi, de fato, um acordo político. O tribunal de primeira instância estabeleceu que Lisbeth Salander sofria de doença mental, mas que sua loucura não requeria necessariamente internação. Em troca, levou-se em conta a recomendação, feita pelo diretor da assistência social, de uma tutela. Ao que o presidente do tribunal se virou com um sorriso venenoso em direção a Holger Palmgren, que até então fora o administrador *ad hoc* de Salander, perguntando-lhe se aceitava assumir esse papel. O presidente esperava evidentemente que o advogado recusasse e tentasse tirar o corpo fora, mas Palmgren declarou, ao contrário, que se encarregaria com prazer da tarefa de tutoriar a srta. Salander com uma condição (Larsson, 2015a, p. 154).

A condição de Palmgren é a concordância de Lisbeth Salander com as sugestões expostas. Ela fica perplexa porque, ao longo de toda a sua vida, até então ninguém nunca havia pedido a sua opinião, mas aceita a proposta de Palmgren e passa a seguir seus conselhos. Ainda assim, a internação é substituída pela tutela, ou seja, a protagonista não goza de liberdade plena, apesar da atitude do advogado de conseguir para ela um emprego, respeitar suas escolhas e não tentar controlá-la. Mas Palmgren a aconselha em relação aos

possíveis resultados da utilização da violência. “Uma coisa que Holger Palmgren lhe ensinara ao longo dos anos era que atos impulsivos traziam problemas, e problemas podiam trazer consequências desagradáveis. Ela nunca fazia nada sem antes pesar as consequências” (Larsson, 2015a, p. 205).

Mas Lisbeth não desiste de usar a violência por conta desse aprendizado. Ela apenas deixa de agir por impulso, planejando suas estratégias e ponderando sobre os recursos mais eficazes em cada situação. O exercício de análise das consequências passa a ser feito reiteradamente, o que explica, por exemplo, por que ela não reage imediatamente aos primeiros sinais de abusos por parte de Bjurman. “Qualquer indivíduo normal talvez tivesse considerado sua falta de reação como um elemento de acusação - uma prova de que, de certo modo, Lisbeth era tão anormal que mesmo um estupro não conseguia provocar nela uma resposta emocional satisfatória” (Larsson, 2015a, p. 211). No entanto, a aparente conformidade diante do estupro ocorre em função do cálculo consciente dos riscos envolvidos, e não por medo ou resignação. Diante dos primeiros assédios de Bjurman, ela procura instintivamente por algum objeto que possa servir como arma e cogita usar um cortador de papel para atingi-lo, mas faz sua análise das consequências e conclui que isso reforçaria seu diagnóstico de incapacidade e, conseqüentemente elevaria a autoridade de Bjurman sobre ela, uma vez que ela não poderia provar que foi molestada.

Por outro lado, Lisbeth acredita que as ações de Bjurman e de outros antagonistas também devem ter consequências e, como as autoridades são inaptas para punir e controlar os crimes relacionados à violência contra a mulher, ela mesma se encarrega dessas consequências. A narrativa revela que, mesmo durante a infância e antes das internações, Lisbeth não se dava por vencida ao ser agredida e, já nesse período, as autoridades a ignoravam. Na escola, por exemplo, um rapaz mais alto e mais forte que ela se divertia derrubando-a e esbofeteando-a, até que lhe acertou um soco que cortou o lábio de Lisbeth e a fez ficar em casa por dois dias. Mas quando retornou ao colégio, ela acertou seu agressor com um taco de beisebol e foi convocada pelo diretor, que decidiu apresentar uma queixa formal por agressão física, o que não aconteceu com seu algoz. Episódios como esse explicam a atitude combativa e individualista de Lisbeth. Seus agressores não são punidos e, para não ser penalizada por revidar, ela precisa agir com cautela.

Em sua análise da obra de Gabriela Cabezon, *Le viste la cara a Dios*, Domínguez (2013) destaca o estupro como ato alegórico de definição da soberania masculina. O enredo se aproxima da narrativa de *Os homens que não amavam as mulheres* justamente no ponto em que aborda a tentativa de apagamento da autonomia da protagonista, uma jovem sequestrada

por uma rede de tráfico humano e mantida em um prostíbulo, onde passa por abusos, torturas e estupros. Assim como Lisbeth, ela reage violentamente, invadindo o território de atuação de seus agressores de modo a escapar das estruturas de poder que tentam dominar e desumanizar o corpo feminino. Segundo Domínguez as duas partes do romance se entrelaçam, sendo uma delas dedicada à opressão, à escravidão, à pornografia e à morte; enquanto a outra foca-se no desejo de vida e no poder feminino. A trajetória de Lisbeth também revela esse tipo de entrelaçamento, quando ela planeja matar Bjurman. “Tão sistemática como um perfeito burocrata, Lisbeth Salander dedicou uma semana planejando a morte do dr. Bjurman. Considerou - e rejeitou - diferentes métodos, até dispor de um número de roteiros realistas entre os quais escolher. *Não agir impulsivamente*” (Larsson, 2015a, p. 223). Ela considera possibilidades como o uso de uma arma branca, uma arma de fogo, uma bomba ou um veneno e conclui que este último é a melhor opção. Então, passa diversos dias e noites pesquisando sobre o veneno mais adequado e, apesar do controle rigoroso da venda de determinadas substâncias, mantém seus planos, convicta de que pode usar um veneno de fabricação própria.

Todavia, quando entende que a morte do tutor não lhe devolveria o controle sobre a própria vida, já que não há como ter a certeza de que o sucessor de Bjurman não seria ainda pior, ela desiste do assassinato e passa a construir uma estratégia para controlá-lo. Depois de uma semana de reflexões, ela procura o advogado e faz questão de utilizar o mesmo recurso que ele utilizou para subjugar-la: o estupro, que, sendo um ato impositivo de soberania, não apenas garante a reapropriação de Lisbeth do controle sobre seu próprio corpo, como também promove uma reversão calculada das relações de poder ao colocar a protagonista em uma posição de domínio sobre o corpo de seu agressor, o que é reforçado pela tatuagem que ela impõe a ele, causando tanto a dor física quanto a marcação permanente de sua pele.

Lisbeth se apropria da lógica sádica de seu agressor e exerce o mesmo tipo de controle que ele tenta exercer sobre ela. Esse deslocamento é evidenciado pelas perguntas irônicas que ela dirige a Bjurman - como “Não é assim que o sádico faz?” e “Gosta de enfiar coisas nas pessoas, não é verdade?” (Larsson, 2015a, p. 237) - e a outros agressores de mulheres como Martin Vanger - ao atacá-lo com um taco de golfe, ela pergunta se ele gosta de dor. Esses personagens experimentam a posição de submissão, de corpo objetificado. Soma-se a isso a apropriação de rótulos como o de louca, que Lisbeth utiliza para provocar ainda mais medo nos antagonistas masculinos. Quando confronta Bjurman, ela mostra a gravação em vídeo do estupro praticado por ele e afirma: “Esse filme mostra você estuprando uma jovem de vinte e quatro anos, retardada mental, da qual você é o tutor responsável. Com certeza você nem imagina o quanto posso ser retardada mental quando é necessário” (Larsson, 2015a, p. 238).

Ela então questiona o que os dois podem fazer para remediar a situação e passa a descrever o que planeja: Bjurman deve dar instruções ao banco para que apenas ela tenha acesso à própria conta; ele não deve entrar mais em contato com ela; está proibido de visitá-la; caso ele o faça, cópias do DVD serão enviadas à imprensa; ele deve enviar um relatório anual à comissão de tutelas e escrever que ela leva uma rotina perfeitamente normal, com trabalho fixo, e atitude conveniente; ele também deve escrever relatórios mensais sobre os encontros fictícios com ela, nos quais deve afirmar que ela é confiável e está progredindo; depois de um ano ou dois, ele deve conversar com o juiz para obter a revogação de sua condição de tutelada usando os relatórios fictícios como argumentos; ele deve encontrar um psicólogo disposto a confirmar sob juramento que ela é uma pessoa normal; ela é enfática ao dizer que se ele entrar em contato com ela, perderá seu apartamento, seu trabalho e seu dinheiro depositado em contas no exterior; além disso, ela terá consigo cópias das chaves do apartamento e do escritório de Bjurman.

Bjurman sente-se aliviado porque as instruções indicam que Lisbeth não planeja matá-lo e pensa sobre uma possível estratégia para reverter sua situação e voltar a exercer seu domínio sobre a protagonista. Mas Lisbeth desfaz suas expectativas ao revelar que sabe exatamente o que ele está pensando. “Embora seja meu prisioneiro, acha que está no controle porque imagina que a única coisa que eu posso fazer, se não te matar, é te soltar. Então tem a esperança de recuperar em breve seu poder sobre mim, não é mesmo?” (Larsson, 2015a, p. 241). Ela então afirma que vai “presentear-lo” com algo para fazê-lo lembrar-se sempre do “acordo” firmado entre os dois: a tatuagem. O controle é, nesse sentido, o elemento central das cenas de retaliação e ganha mais evidência quando os antagonistas constatarem que ele mudou de mãos. “Nils Bjurman sentiu um súbito calafrio de terror no peito e se descontrolou. Forçou as algemas. *Ela assumiu o controle. Impossível [...]*” (Larsson, 2015a, p. 237).

Mas não é apenas nas situações em que Lisbeth revida a violência sofrida que sua liderança surpreende seus interlocutores. Esses episódios são centrais, mas a narrativa reitera a atitude focada e pragmática de Lisbeth em outras situações-limite, nas quais personagens masculinos experientes se mostram confusos, hesitantes e até paralisados. No desfecho do mistério presente no primeiro romance da série, Mikael é salvo por Lisbeth depois de ser atraído por Martin Vanger até o porão da casa do criminoso, onde ele mantém uma câmara de tortura. O jornalista entra em estado de choque e é incapaz de tomar decisões em relação a tudo o que descobriu e às agressões que sofreu. Mas Lisbeth Salander sabe exatamente o que fazer. Ela ordena que ele se vista, limpa as impressões digitais e descarta a possibilidade de chamarem a polícia, direcionamentos que Mikael obedece sem discutir. Mais tarde, ele se

sente eticamente desconfortável por não tornar públicos os estupros, torturas e assassinatos cometidos por Martin e Gottfried Vanger, mas Lisbeth não compartilha essa inquietação. Ela propõe permanecer em silêncio sobre os crimes desde que a família Vanger identifique o maior número de vítimas possível, providencie uma compensação financeira para suas famílias e faça anualmente uma doação generosa para o SOS-Mulheres, um serviço de assistência a vítimas de violência. Para ela, o que importa é o efeito concreto das decisões tomadas e, como Martin está morto, a divulgação de seus crimes não contribuirá efetivamente para o combate à violência.

Dirch Frode, o advogado da família Vanger, também fica petrificado quando Lisbeth expõe suas descobertas, descreve o porão de Martin Vanger e relata a situação em que encontrou Mikael. Mesmo acostumado a lidar com crises institucionais, o personagem não sabe como conduzir a situação. É Lisbeth quem direciona suas ações, a partir de reflexões metódicas e racionais.

Dirch Frode ponderou sobre as palavras dela. Seu coração deixou-se levar. Ele, o velho advogado que resolvia problemas e de quem se esperava um plano pronto diante de qualquer obstáculo, sentia-se totalmente paralisado. De repente se deu conta de que estava aceitando orientações de uma jovem. De um modo ou de outro, ela assumira o comando da situação e traçava as linhas de ação que ele não conseguia formular (Larsson, 2015a, p. 421).

Em situações como essa, a autoridade de Lisbeth Salander não decorre de uma ameaça ou coerção, mas do reconhecimento da eficiência de sua lucidez e da clareza como ela vê os fatos em momentos em que seus interlocutores não sabem o que fazer. Essa constatação prática se opõe frontalmente à posição social que o Estado lhe atribui. Ao mesmo tempo em que é classificada a partir de uma suposta incapacidade mental para gerir a própria vida, a personagem demonstra não apenas uma impressionante autonomia decisória, mas também uma capacidade de avaliar os riscos e consequências que supera a de personagens masculinos social e institucionalmente legitimados como competentes e racionais. Essa habilidade evidencia um viés do exercício do controle não atrelado à violência, mas à convicção da própria eficiência e à hesitação dos personagens que geralmente tomam as decisões. Nesse sentido, a narrativa questiona a lógica que atribui implícita ou explicitamente a legitimidade da liderança e da autoridade a figuras masculinas.

Por outro lado, as reações violentas de Lisbeth Salander também têm uma finalidade objetiva: ajudá-la a alcançar a liberdade. Ela pensa friamente sobre cada ação e age com cautela. Mas, mesmo que ela não se deixe levar por impulsos emocionais, suas ações também expressam a raiva feminina contida diante dos repetidos episódios de violência de gênero. E

essa raiva não se limita a Lisbeth Salander, ainda que ela seja a única personagem a agir sempre de forma calculada. Harriet Vanger, por exemplo, para evitar mais um estupro, aproveita-se da embriaguez de seu pai para matá-lo em um ato desesperado em que ele é derrubado de um barco. Já Cecília Vanger, durante uma caçada em família, cogita utilizar a espingarda que tem em mãos para assassinar o irmão e o pai, que a humilha, fazendo comentários depreciativos sobre sua sexualidade depois que ela decide deixar o marido em função da violência física sofrida. Em todos os casos, ganha destaque a raiva feminina dirigida a figuras patriarcais. As três personagens desejam a morte de seus pais e, no caso de Lisbeth, há também a figura do tutor, que eleva à máxima potência todas as formas de violência sofridas ao longo de sua vida. Essa aproximação entre as experiências de diferentes personagens femininas amplifica a resiliência de Lisbeth Salander e corrobora para o deslocamento da narrativa individual para a crítica social.

O indefeso preso nas garras do poderoso normalmente não tinha escolha se não a submissão. Mas para Salander a questão é não se submeter em nenhuma circunstância. Sua história é uma fantasia sobre como os mais oprimidos e maltratados podem se tornar invencíveis se não se deixarem alquebrar. A maneira de agir de Salander é a individual, é a vingança. Nisso ela é a cara do seu tempo (Pettersson, 2012, p. 273).

Diante de um problema estrutural e institucionalmente insolúvel, a protagonista não se vê como uma vítima e esse é um de seus argumentos para agir por conta própria, sem procurar ajuda. Em sua análise de consequências após sofrer o primeiro estupro, ela pensa sobre as pessoas mais próximas a quem poderia recorrer e, tendo conduzido diversas investigações em que mulheres vitimadas procuraram o SOS-Mulheres, ela reflete sobre essa possibilidade. “Para ela, esses centros de apoio destinavam-se às vítimas e ela nunca tinha se considerado como tal. Portanto, a única boa alternativa que lhe restava era agir como sempre agira - resolver ela mesma seus problemas. Essa, sim, era uma boa solução” (Larsson, 2015a, p. 219). A recusa a qualquer forma de apoio institucional sinaliza tanto uma consciência aguda do problema estrutural quanto a descrença na possibilidade de justiça por vias formais. Mas sobretudo, sua forma de ver o mundo e analisar suas possibilidades de ação cumpre a função narrativa de proporcionar a retomada do controle sobre sua vida com a consequente demonstração de suas habilidades excepcionais.

Portanto, a vulnerabilidade radical a partir da condição de tutelada e das repetidas violências e silenciamentos sofridos conduz a autonomia, a força e a inteligência de Lisbeth Salander ao centro das narrativas. Ela é uma detetive complexa, cheia de questionamentos e curiosidades científicas, que atua de forma fragmentada e individualizada, desconfia das

promessas institucionais e mantém-se deslocada do contexto de legalidade. É alguém que, depois de ser estuprada, estuda profundamente a psicologia do sadismo e, depois de derrubar um grande financista corrupto com suas habilidades técnicas, se propõe a resolver o teorema de Fermat¹⁵ como um desafio intelectual. Lisbeth Salander tem memória fotográfica e é capaz de descobrir os segredos mais íntimos de qualquer pessoa, mas tem consciência de suas limitações - sobretudo as físicas diante do embate direto com agressores masculinos - e avalia friamente os possíveis resultados de cada passo dado.

Seu protagonismo não nasce do combate ao crime ou do posicionamento como defensora da ordem e da lei, como ocorre com as detetives femininas mais conhecidas do público, a exemplo de V. I. Warshawski, Kinsey Millhone e a própria Miss Marple. Pelo contrário, sua meta é o enfrentamento direto ao sistema que a marginaliza. Nesse sentido, a reação violenta de Lisbeth Salander não é abordada expressamente como um meio legítimo ou aceitável de conquista da emancipação feminina. Trata-se de um elemento que evidencia a ambivalência das narrativas. Nem Larsson nem Lagercrantz utilizam os trechos com tom ensaístico dentro dos romances para discutir a aceitabilidade ética da violência praticada por Lisbeth diante dos resultados que poderiam ser causados por outras formas de reação à tutela e às variadas formas de violência sofridas. E a própria protagonista não incentiva diretamente outras mulheres a reagirem com violência. Não há, portanto, nas obras, uma resposta inequívoca para este tensionamento, mas sim a abertura de uma zona de indeterminação, de incerteza que interpela o leitor e proporciona uma forma simbólica de reparação ou extravasamento catártico da indignação diante de injustiças estruturais. Esse deslocamento só é possível a partir da retratação da condição de tutelada vivenciada por Lisbeth. Sob a tutela do Estado, a personagem está oficialmente protegida, mas, na prática, ainda mais exposta à violência; ela é considerada juridicamente incapaz, mas intelectualmente nenhum outro personagem ou instituição a supera.

As cenas detalhadas em que Lisbeth Salander submete antagonistas masculinos a atos violentos contrastam com as cenas em que ela própria sofre violência. Já as cenas em que ela assume a liderança e estabelece diretrizes práticas de ação para solucionar impasses enquanto

¹⁵ O matemático Francês Pierre de Fermat afirmou, no século XVII, que não existem três números inteiros positivos - “x”, “y” e “z” - que satisfaçam a equação $x^n + y^n = z^n$ para qualquer valor inteiro de “n” maior que 2. Em suas anotações, afirmou que tinha uma “prova maravilhosa” dessa afirmação, mas que essa prova não cabia na margem do livro. Como ele nunca explicitou essa prova, o teorema transformou-se em um mistério sem solução por mais de 350 anos. Apenas no fim do século XX, Andrew Wiles conseguiu comprovar a afirmação de Fermat, utilizando matemática avançada. A personagem Lisbeth Salander se recusa a acessar as explicações de Wiles, propondo-se a resolver o mistério da equação por conta própria.

personagens masculinos sentem-se paralisados contrastam com os argumentos que respaldam sua classificação como alguém incapaz de dirigir a própria vida. Há, então, um deslocamento do foco narrativo a partir dessas dualidades, evita-se até certo ponto a estetização do sofrimento feminino, com um foco maior nos momentos em que os agressores passam a ser agredidos e em que os líderes passam a ser liderados. Assim, a competência técnica e intelectual de Lisbeth não apenas contradiz, mas desautoriza os discursos que buscam reduzi-la à incapacidade. No entanto, ao estabelecer esse confronto – sobretudo quando recorre à violência –, ela se posiciona de forma individualista e isolada, revelando que seus métodos e estratégias são um sintoma, não uma proposta de solução para o problema da violência de gênero.

Logo, a dúvida sobre a defesa ou não da violência como recurso emancipatório feminino é um efeito deliberado da estética pós-moderna assumida nos romances da série *Millennium*, que rejeitam as posições estáveis e absolutas. A emancipação de Lisbeth, apesar do estabelecimento de algumas alianças, não se dá por meio de uma reintegração harmônica às estruturas institucionais nem pela confiança em instâncias coletivas de proteção. Mesmo quando é absolvida formalmente no tribunal e tem sua tutela suspensa, ela não se reconcilia com o Estado, não passa a confiar nas instâncias que a violentaram, não adere à ética institucional, nem tenta redirecionar sua conduta a partir de parâmetros legais supostamente capazes de incluí-la na sociedade como uma cidadã comum. Ao contrário, continua seguindo seu próprio código de ética e atuando à margem da legalidade e da vida social normativa. A tutela cumpre, sob essa ótica, uma função primordial tanto por ser um obstáculo a ser superado quanto por relevar a impossibilidade de retorno a um modelo de pertencimento normativo.

Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, a tutela é uma tentativa de fixar Lisbeth Salander em uma identidade deficitária, marcada pelas ideias de incapacidade e inadequação social e pela necessidade de mediação institucional permanente. Esse enquadramento entra em choque com a natureza fragmentária da identidade da personagem, que impossibilita a constituição de um perfil estável bem como a integração plena aos sistemas normativos. Por isso, a personagem estabelece vínculos provisórios e age segundo seus próprios princípios, rejeitando a expectativa de reintegração, que também reforçaria sua identidade como vítima. Essa recusa à posição de vítima alinha-se à postura avessa a qualquer tipo de dependência ou exposição afetiva, de modo a consolidar o protagonismo de Lisbeth como uma forma de autonomia individualista que torna inteligíveis também seus vínculos precários e seletivos com outros personagens.

5.4 ENTRE A AUTONOMIA E A VULNERABILIDADE: OS VÍNCULOS AFETIVOS INSTÁVEIS

Quando Nils Bjurman começa a abusar sexualmente de Lisbeth Salander, depois de fazer uma série de perguntas de cunho extremamente íntimo e comentários depreciativos sobre sua aparência, ele diz que vai ensiná-la a ser sociável e a se entender com as pessoas. O personagem também conclui que ela precisa ser “domada” e entender quem toma as decisões para, assim, ter uma relação construtiva com ele enquanto seu novo tutor. Essa visão do antagonista reflete o ponto de vista da própria Lisbeth a respeito do estabelecimento de vínculos: ela associa a sociabilidade à vulnerabilidade. Para ela, o envolvimento afetivo culmina em submissão e abrir-se ao outro significa renunciar ao controle sobre si mesma. No caso de Bjurman, não há uma expectativa de estabelecer qualquer vínculo, já que ela se sente desconfortável desde a primeira conversa com ele. Mas com outros personagens, como Dragan Armanskij e Mikael Blomkvist, há uma tentativa de aproximação afetiva que Lisbeth, ao mesmo tempo, aprecia e procura evitar, pois conecta os vínculos emocionais aos riscos de sofrer violência, tanto simbólica quanto material.

Essa lógica já compõe sua visão de mundo antes dos abusos cometidos por Bjurman. Holger Palmgren, o primeiro tutor, não consegue fazer com que ela fale sobre seus sentimentos ou peça ajuda quando se sente ameaçada. Dragan Armanskij, o chefe, também busca sua amizade, mas faz poucos avanços, apesar de repetir que gosta dela e que ela deve procurá-lo, se precisar de ajuda. Seja por conta de uma possível neurodivergência - Blomkvist suspeita que as características de Lisbeth se enquadram no que ele identifica como Síndrome de Asperger, uma condição do espectro autista -, seja em virtude dos traumas causados pela violência, o fato é que para a protagonista da série *Millennium* os vínculos emocionais são sinônimo de vulnerabilização. E essa linha de pensamento é brutalmente confirmada pelas falas e ações de Nils Bjurman, que afasta a noção de sociabilidade das ideias de apoio e suporte emocional.

O posicionamento de Bjurman evoca a construção histórica do mito da docilidade feminina, focada em atributos como obediência, complacência e disposição para o convívio harmonioso. Conforme apontam autoras como Simone de Beauvoir (2019), esses são mecanismos sutis de controle dos corpos, comportamentos e vidas femininas. Essa sutilidade, é claro, não está presente nas ações do estuprador de Lisbeth Salander. A narrativa descortina as intenções presentes nas entrelinhas do discurso conservador sobre o papel da mulher na sociedade. Quando Bjurman se propõe a ensinar sobre sociabilidade à jovem que tem sob sua

tutela, ele não busca inseri-la em uma rede de relações recíprocas. O que ele tem em mente é o desejo de adequá-la a uma posição hierárquica na qual aprender a se relacionar significa aprender a obedecer. Nesse enquadramento, a sociabilidade não é um espaço de troca, mas sim um instrumento disciplinar que reforça a conexão entre feminilidade e submissão.

É por isso que, para Lisbeth, envolver-se afetivamente, confiar ou aproximar-se emocionalmente de alguém são ações vinculadas à abertura da própria vida à intervenção alheia. Na sociedade patriarcal retratada por Larsson, essa abertura é constantemente explorada de forma violenta. Segundo Butler (2023), a vulnerabilidade não é uma condição individual, mas sim relacional. Ela é produzida socialmente justamente em função da assimetria de poder. Dessa perspectiva, a recusa de Lisbeth em se relacionar afetivamente tem a ver com uma estratégia racional de autopreservação aderida por alguém com uma profunda consciência de que vive em uma sociedade em que a exposição emocional do sujeito feminino costuma resultar em controle, humilhação e violência em suas mais diversas formas. Na prática, a personagem não nega a possibilidade de vínculo em si - já que ela visita a mãe debilitada, se apaixona por Mikael Blomkvist, cuida de Holger Palmgren e busca manter a amizade com Miriam Wu. O que ela faz é resistir a uma lógica em que relacionar-se é praticamente a mesma coisa que submeter-se, mantendo, assim, a firmeza de sua autonomia.

Fazia tempo ela constataria que as relações sociais não eram o seu forte e se preparara para uma vida solitária. Sentia-se perfeitamente satisfeita quando as pessoas a deixavam em paz. Mas as pessoas não eram muito perspicazes e compreensivas, o que sempre a obrigava a prevenir-se contra as autoridades sociais, autoridades de proteção da infância e da comissão de tutelas, contra o fisco, contra a polícia, curadores, psicólogos, psiquiatras, professores e seguranças que nunca queriam deixá-la entrar nas boates, embora já tivesse vinte e cinco anos (com exceção dos seguranças do Moulin, que a conheciam). Havia todo um exército de gente que parecia não ter mais o que fazer a não ser tentar comandar a sua vida e, se possível, mudar o modo como ela escolhera viver (Larsson, 2015a, p. 358-359).

Ginzburg (2012) retoma o pensamento de Freud a respeito das três razões pelas quais os seres humanos não teriam a capacidade de alcançar a felicidade plena, sendo inclinados ao sofrimento. São elas: a vulnerabilidade do corpo humano (com base em sua suscetibilidade à doença e ao envelhecimento, que evidencia a certeza da finitude material), as catástrofes da natureza (riscos relacionados a terremotos, secas, dilúvios, temporais, vulcões, falta de alimento ou de abrigo etc.) e a dificuldade de sustentar relacionamentos humanos. Nos dois primeiros casos, a vulnerabilidade é incontornável, não é passível de escolha ou de uma decisão. Mas no terceiro caso há uma responsabilidade de cada ser humano no que diz respeito às dificuldades nas interações com outros seres humanos. “O reconhecimento por parte dos

seres humanos de que são capazes de criar problemas uns aos outros levaria à percepção de imperfeições de nossas habilidades comunicativas e civilizatórias. Nesse caso, o efeito é de desassossego” (Ginzburg, 2012, p. 65). Segundo o autor, o reconhecimento dessas limitações leva a uma incerteza, uma insegurança ligada ao fato de que não sabemos o que esperar do outro e nem de nós mesmos. Assim, mesmo que houvesse a possibilidade de evitar todas as doenças e os desastres naturais, ainda não haveria condições plenas para o alcance da felicidade.

Em um contexto caracterizado por grande intensidade de estímulos nervosos midiáticos baseados em imagens de violência, ocorrem motivações para toda sorte de dificuldades. Atmosferas de insegurança são fatores responsáveis por dificuldades de integração social e tensões no campo da vida pública. A problematização da possibilidade de confiar no outro, com o estabelecimento de uma relação pautada muito mais nos interesses privados do que nos públicos, na insegurança do que na integração coletiva, está presente na pauta dos problemas da contemporaneidade (Ginzburg, 2012, p. 68).

O pesquisador associa, portanto, a atmosfera de insegurança à falta de disposição para a inserção social. No caso de Lisbeth Salander, essa insegurança é causada sobretudo pela condição de tutelada e a consequente imposição de poder por parte de Bjurman. A violência praticada pelo tutor, não apenas no âmbito sexual, mas em suas diversas formas, explicita a lógica normativa já presente no universo institucional que cerca Lisbeth. As ações do estuprador, portanto, não inauguram seu posicionamento a respeito da abertura aos relacionamentos interpessoais, mas o cristalizam. É nesse contexto que se tornam inteligíveis as relações estabelecidas por Lisbeth com as figuras masculinas em seu entorno, a começar por Dragan Armanskij, que é quem apresenta Lisbeth ao leitor. Sua posição como diretor da *Milton Security* o insere numa relação verticalizada com a protagonista, marcando a assimetria de poder. A postura do personagem é simultaneamente profissional e paternalista. Ele reconhece o sucesso das investigações e a contribuição de Lisbeth para os objetivos da empresa, mas também assume uma atitude protetora, revelando sentimentos ambíguos que oscilam entre a admiração e uma tentativa de cuidado que frequentemente desconsidera os limites subjetivos de Lisbeth. “Nos meses seguintes, Armanskij pôs Lisbeth Salander debaixo de suas asas. Se fosse sincero consigo mesmo, diria que se encarregava dela como de um pequeno projeto social” (Larsson, 2015a, p. 46).

A própria indefinição afetiva de Armanskij, que admite sentir-se confuso sobre Lisbeth, demonstra a dificuldade de enquadrá-la em um papel social estável. Mas é Lisbeth quem põe um fim ao caráter ambíguo da relação com o chefe. Depois de uma tentativa de

Armanskij em abraçá-la durante uma festa da empresa, ela o questiona diretamente sobre seu desejo sexual e afirma categoricamente que não terá um relacionamento nesses moldes com ele. Ela argumenta que conheceu a esposa do chefe e que deseja conservar o emprego. Por isso, a pior coisa que poderia fazer é alimentar a possibilidade de um envolvimento sexual com Armanskij. “Estou perfeitamente consciente do que fez por mim, e não sou uma ingrata. Aprecio de verdade que tenha passado por cima dos preconceitos e tenha me dado uma chance aqui. Mas não o quero como amante e você não é meu pai” (Larsson, 2015b, p. 49).

Desse modo, apesar da focalização pelo olhar masculino, fica claro que Lisbeth rompe com as convenções de silêncio que geralmente regulam esse tipo de tensão. Mesmo assim, Armanskij expõe sua afeição por Lisbeth, diz que gostaria que ela sentisse alguma forma de amizade por ele, além do relacionamento profissional, e pergunta se ela concorda que sejam amigos. Lisbeth responde com um abraço, do qual Armanskij costuma recordar de forma emotiva. Mas apesar dos esclarecimentos e limites impostos por ela, sua relação com o chefe continua atravessada por zonas cinzentas, como quando ele demonstra desaprovação ao ver a proximidade entre ela e Mikael. Lisbeth, por outro lado, mesmo aceitando a amizade proposta pelo chefe, parece não saber como conduzir esse tipo de relacionamento. Assim, como Mikael Blomkvist, Dragan Armanskij comparece ao enterro da mãe da protagonista e ela, apesar de demonstrar total consciência de sua presença, ao término da cerimônia vai embora sem se despedir. Ela também não se despede por ocasião de sua longa viagem por diversos países do mundo, depois de se apropriar da fortuna do financista corrupto Wennerström. Lisbeth nem ao menos informa que não estará disponível para os trabalhos de investigação na *Milton Security*.

Apesar de visitar Armanskij em seu retorno à Suécia, seu comportamento evidencia uma relação hesitante com as convenções de amizade e de reciprocidade afetiva, justamente pela priorização de uma autonomia radical, que contrasta com sua apresentação pelo olhar do chefe. O perfil de Lisbeth não se torna familiar a partir de sua própria voz, nem pelo olhar de qualquer personagem feminina, mas sim pelo enquadramento de um chefe masculino. Essa escolha narrativa é ambivalente porque parece reproduzir a lógica patriarcal que define a identidade feminina a partir da expectativa masculina, institucional e hierárquica, mas também pode ser lida como um recurso crítico que explicita justamente a impossibilidade de Lisbeth escapar das mediações masculinas que organizam sua inserção social. É significativo, por exemplo, que já na apresentação da personagem, Armanskij mencione a existência de Holger Palmgren, o tutor de Lisbeth que pede uma oportunidade de emprego para ela.

A justaposição entre chefe e tutor sugere a sobreposição de diferentes dispositivos de controle, que vão do âmbito profissional ao jurídico e reforçam a ideia de que a trajetória de

Lisbeth é constantemente mediada por estruturas que falam e decidem por ela. Todavia, conforme as narrativas se desenvolvem, a personagem conquista a independência financeira, livrando-se da mediação de Armaskij enquanto chefe e mantendo apenas o vínculo instável de amizade. No que diz respeito a Palmgren, há uma inversão dos papéis quando Lisbeth retorna de sua viagem e descobre que ele está vivo e em processo de recuperação do AVC. Durante os anos em que foi seu tutor, Palmgren não encarou essa responsabilidade como uma missão ligada ao controle, mas sim ao cuidado, até certo ponto paternalista, agindo de forma respeitosa quanto às escolhas de Lisbeth para que ela conseguisse comandar a própria vida. Esse cuidado passa a ser exercido posteriormente por Lisbeth devido à debilidade física de Palmgren. Ela se responsabiliza por suas despesas médicas, garante que ele tenha o melhor tratamento de saúde possível e apresenta-se como sua filha no hospital onde ele se encontra.

A inversão de papéis entre Salander e Palmgren evidencia não apenas o afeto silencioso entre os personagens, mas também a disposição da protagonista para as aproximações afetivas quando é ela quem exerce a liderança e quando pode cuidar ou proteger alguém, ou seja, quando não está numa posição de dependência e vulnerabilidade. Assim, suas relações sociais, marcadas pela ambivalência e pela assimetria, confirmam os apontamentos de Bauman (2005) acerca da modernidade tardia, na qual os vínculos sociais se tornam simultaneamente desejados e temidos.

Um número crescente de observadores tem a razoável expectativa de que amigos e amigos desempenhem um papel vital em nossa sociedade profundamente individualizada. Com as estruturas dos tradicionais sustentáculos da coesão social em processo de desagregação acelerada, as relações tecidas com a amizade poderiam tornar-se nossos coletes ou botes salva-vidas. [...] A realidade, contudo, parece ser um pouco menos direta. Nesta vida “moderna tardia”, ou líquido-moderna, os relacionamentos são um assunto ambíguo e tendem a ser o foco da mais aguda e enervante ambivalência: o preço da companhia que todos nós ardentemente desejamos é invariavelmente o abandono, pelo menos parcial, da independência, não importa o quanto possamos desejar aquela sem este... (Bauman, 2005, p. 98).

Lisbeth Salander internaliza a percepção de que os vínculos afetivos implicam sempre algum grau de perda de controle. Sob esse ponto de vista, sua recusa em se envolver afetivamente não decorre de uma incapacidade emocional, mas de uma estratégia de autopreservação contra a violência. Lisbeth expõe a tensão entre suporte afetivo e liberdade presente nas relações estabelecidas no que Bauman chama de modernidade líquida. Embora sinta afeto e gratidão por alguns dos personagens ao seu redor, ela dificilmente expressa esses sentimentos, passando por conflitos internos, mas priorizando, sobretudo, sua independência, numa postura individualista, que para ela é uma questão de sobrevivência. Entretanto, há uma

instância em que Lisbeth se sente mais segura e acolhida ao estabelecer vínculos: a *Hacker Republic*, um grupo online composto pelos cerca de sessenta *hackers* mais eminentes do mundo. Ao contatar essas pessoas, que em sua maioria ela não conhece pessoalmente, a protagonista fala sobre seus problemas e pede ajuda, sem a hesitação presente em suas demais interações.

Lisbeth Salander se recostou no travesseiro e acompanhou a conversa com um sorrisinho. Perguntou-se por que ela, que tinha tanta dificuldade em falar de si mesma quando se via frente a frente com alguém, não tinha problema em revelar seus segredos mais íntimos pela internet para um bando de malucos totalmente desconhecidos. O fato é que se Lisbeth Salander tinha alguma família e pertencia a algum grupo, era justamente esse bando de loucos (Larsson, 2015c, p. 302).

Quando, ainda no hospital depois do embate com Zalachenko, ela consegue acesso à internet e entra em contato com a comunidade *hacker*, eles interpretam a prisão de Lisbeth pelo Estado sueco como uma afronta ao próprio grupo. Dakota, um dos poucos componentes que se apresenta como uma mulher, afirma: “Estamos diante de um ataque a um cidadão da *Hacker Republic*. Qual será nossa resposta?” (Larsson, 2015c, p. 300). As sugestões são várias, desde um ataque nuclear a Estocolmo até um vírus capaz de “apagar” o governo. Quando Lisbeth relata que está com problemas, um dos componentes do grupo, Slip, responde: “Conte aqui para o seu irmão mais velho” (Larsson, 2015c, p. 300). Mas apesar do engajamento em sua defesa, Lisbeth conta especificamente com Praga e Trinity - os dois componentes da *Hacker Republic* que ela conhece pessoalmente -, para ajudá-la a descobrir informações capazes de desacreditar o médico Peter Teleborian, a principal testemunha de acusação em seu julgamento. Entre outras informações, eles obtêm provas de que o relatório de Teleborian sobre Lisbeth é uma farsa sem comprovação científica e de que ele consome pornografia infantil.

De modo diverso ao que ocorre com as instituições formais, como a polícia, os hospitais, a empresa em que Lisbeth trabalha e até o próprio Estado, a *Hacker Republic* atua à margem das hierarquias e sua estrutura baseia-se em competências compartilhadas, afinidades técnicas e reconhecimento mútuo. Para pertencer a esse grupo, Lisbeth não precisa renunciar a sua independência. Ao contrário, ela tem sua competência e sua autonomia valorizadas. Lisbeth não sabe nada sobre a aparência física ou a ocupação dos cidadãos da *Hacker Republic* fora da internet, exceto aqueles que encontra pessoalmente. E ela não desenvolve uma curiosidade sobre o assunto, sente-se à vontade em um espaço onde a autoridade não tem nada a ver com títulos ou posições institucionalizadas, apenas com o saber técnico.

Praga é o primeiro elo dessa rede a aparecer nos romances. Em *Os homens que não amavam as mulheres*, a relação entre ele e Lisbeth se estabelece a partir de trocas objetivas, mensagens curtas e colaboração técnica. Ele se considera socialmente disfuncional, mas Lisbeth o descreve como um gênio. Esse perfil aproxima os dois, pois ambos ocupam posições sociais marginais e escapam às normas de sociabilidade convencionais, ainda que fisicamente o contraste entre eles seja evidente: “O homem, que tinha três anos mais que Lisbeth Salander, media um metro e oitenta e nove e pesava cento e cinquenta e dois quilos. Ela, que media um metro e cinquenta e quatro e pesava quarenta e dois quilos, sempre se sentia uma anã ao lado de Praga”. (Larsson, 2015a, p. 109). A identificação e proximidade entre Praga e Lisbeth - a quem ele, como os demais membros da *Hacker Republic*, chama de Wasp - contrasta com a relação da protagonista com os personagens que não são *hackers*, pois para esses últimos, as impressões sobre Lisbeth sempre partem da aparência física. A comunicação com Praga flui com facilidade justamente porque não depende de performances sociais complexas.

É relevante o fato de que, após o estupro, Lisbeth sente a necessidade de pedir um conselho e, mesmo que não o faça, a primeira pessoa em que ela pensa é Praga. Ela o define como “um ponto mais ou menos fixo em sua existência” (Larsson, 2015a, p. 217), mas hesita em considerá-lo um amigo. Ao longo das narrativas, porém, a relação dos dois parece evoluir. Em *A menina que brincava com fogo*, Praga oferece a Lisbeth as possibilidades de sair do país e obter uma arma quando a polícia começa a investigá-la. Já em *A rainha do castelo de ar*, ele demonstra preocupação com a situação de Lisbeth, afirmando que, para ajudá-la, ele pode trabalhar sem recompensa financeira, e obtém em tempo recorde as informações e acessos que ela solicita. Lisbeth procura Praga mesmo sendo tecnicamente mais competente que ele. Ou seja, Praga tem mais a oferecer a ela do que suas habilidades como *hacker*. Quando Mikael Blomkvist pergunta à protagonista o quão habilidosa ela é, sua resposta é categórica: ela é a melhor *hacker* da Suécia, tendo superado Praga há muito tempo. Apesar disso, Praga ocupa um lugar afetivo singular em sua vida, mesmo não sendo um amigo nos moldes tradicionais. Apesar da ausência de intimidade emocional, há uma lealdade implícita. Ele é uma presença confiável, estável e previsível, atributos considerados escassos por Bauman (2005) no contexto da modernidade líquida.

A *Hacker Republic* ganha mais relevância à medida que ocorre um aumento da autonomia de Lisbeth. Depois que ela se vinga de Bjurman e o mantém sob controle, suas habilidades são ainda mais destacadas e quando, mesmo sob as acusações de assassinato, ela caminha rumo à suspensão de sua tutela, a rede *hacker* passa a ocupar um espaço mais central

nas narrativas. Personagens como Trinity e Bob The Dog, introduzidos em uma breve participação no primeiro romance, tornam-se aliados mais ativos em *A rainha do castelo de ar*, romance em que, mesmo sendo tratada como uma prisioneira do Estado e uma mulher mentalmente desequilibrada, Lisbeth assume uma atitude combativa e decide se defender das acusações. Nesse momento, o apoio oferecido pelos componentes da comunidade *hacker* - incluindo riscos pessoais e o deslocamento físico de automóvel que Trinity faz de Londres a Estocolmo - demonstra a empatia e a solidariedade que Lisbeth não encontra no âmbito institucional.

Entretanto, a ajuda de que Lisbeth dispõe é mediada pelas telas e fluxos digitais. Diante do computador, ela consegue não apenas descobrir qualquer coisa sobre qualquer pessoa, ela também articula estratégias, pede ajuda e até compartilha fragmentos de sua história. Mas mesmo cogitando falar com Praga sobre o abuso sexual, ela acaba guardando o impacto dessa violência somente para si e só muda de ideia depois que Mikael encontra o vídeo do estupro e afirma que a exposição desse conteúdo a ajudaria em sua defesa no tribunal. A ideia de procurar alguém que possa aconselhá-la é descartada. A *Hacker Republic* contribui significativamente para sua trajetória e vitória no tribunal, mas é procurada sobretudo quando pode contribuir tecnicamente. À luz do pensamento de Hall (2006), pode-se concluir que Lisbeth recusa integrar-se a identidades sociais normativas, preferindo os pertencimentos fragmentários e descontínuos. Assim, além de ampliar as conexões e o campo de atuação da protagonista, a *Hacker Republic* representa um modelo relacional alternativo, que não opõe o vínculo à independência, e do qual Lisbeth participa a partir de seus próprios termos.

Ainda assim, a necessidade emocional que a personagem sente de conversar com alguém sobre seu estupro não é atendida. Ela não revela esse acontecimento a nenhum dos componentes da *Hacker Republic* e nem procura outras pessoas com quem convive. Ou seja, apesar de contar com uma espécie de família, cujo modelo relacional é mediado por telas e na qual Lisbeth se sente totalmente incluída, suas demandas afetivas não são plenamente atendidas.

No entanto, havia um problema: para se aconselhar com alguém, ela seria obrigada a confiar na pessoa, o que significava ser obrigada a se entregar e a contar seus segredos. Com quem poderia falar? Não era muito boa em se relacionar com as pessoas. Quando passou mentalmente em revista seu caderninho de endereços, Lisbeth Salander contou não mais que dez pessoas que, de um modo ou de outro, pertenciam a seu círculo de conhecidos. Uma estimativa generosa, ela mesma admitiu (Larsson, 2015a, p. 217).

Quando chega a essa conclusão, Lisbeth pensa no grupo de amigas com o qual costuma sair uma vez por semana, as *Evil Fingers*. Elas são sua segunda opção, caso opte por pedir um conselho, o que Lisbeth acaba não fazendo. Originalmente, as *Evil Fingers* eram um grupo de adolescentes que gostavam de *hard rock* e que, mais tarde, passou a reunir-se às terças-feiras em um bar para “falar mal dos rapazes, conversar sobre feminismo, ciências ocultas, música e política, e beber quantidades enormes de cerveja” (Larsson, 2015a, p. 217). Lisbeth não se inseriu no grupo por iniciativa própria. Na verdade, ela havia feito amizade somente com uma das garotas, Cilla Norén, que ela conheceu em um curso supletivo no fim da adolescência. Cilla tinha os cabelos vermelhos com mechas escuras, usava *piercings* e se vestia de modo semelhante a Lisbeth. E foi ela quem levou a protagonista aos primeiros encontros das *Evil Fingers*. Mas apesar de se divertir na companhia das amigas e sentir certo grau de pertencimento, Lisbeth não participa efetivamente dos encontros.

Salander gravitava na periferia desse grupo e raramente dava sua contribuição às discussões, mas era aceita do jeito que era, podia ir e vir à vontade e ficar a noite toda com um copo de chope na mão sem dizer nada. Também era convidada para os aniversários de uma ou outra, Natal e festas do gênero, embora quase nunca comparecesse (Larsson, 2015a, p. 217).

As *Evil Fingers* são introduzidas na história como um contraponto feminino à rede de apoio majoritariamente masculina que Lisbeth acaba adquirindo quando se torna suspeita de assassinatos. Personagens como o ex-chefe Dragan Armanskij, o ex-tutor Holger Palmgren, o ex-parceiro de investigação Mikael Blomkvist e o treinador de boxe Paolo Roberto, além de Praga e outros componentes da *Hacker Republic* se mobilizam em favor de Lisbeth, conduzindo investigações paralelas. A maioria desses personagens conta com reconhecimento institucional ou capital simbólico capaz de questionar a linha de investigação seguida pela polícia e as notícias publicadas nos veículos de imprensa. No caso da *Hacker Republic*, seus membros são, como Lisbeth, marginalizados, mas eles detêm o conhecimento técnico avançado. Em contrapartida, o grupo de mulheres que são consideradas amigas de Lisbeth não conta com a credibilidade e a influência necessárias para ajudá-la. Evidencia-se, então, uma discrepância da distribuição de poder entre homens e mulheres.

A relativa falta de impacto das *Evil Fingers* como agentes de defesa da protagonista é destacada quando elas passam a ser interrogadas pela polícia, sobretudo pelo inspetor Hans Faste, que faz perguntas de caráter íntimo e as associa à prostituição e à homossexualidade, como forma de respaldar a imagem negativa de Lisbeth e equiparar sua identidade à de uma assassina. Mesmo assim, tanto Miriam Wu quanto Cilla Norén não se deixam intimidar pela

atitude misógina de Faste, recusam-se a responder determinadas perguntas e adotam uma postura autoconfiante, combativa e irônica diante do policial. Elas não acreditam que Lisbeth seja uma assassina e dizem isso à polícia.

Mesmo não falando sobre seus sentimentos ou sua vida pessoal com o grupo de amigas, Lisbeth tem, nos encontros com as *Evil Fingers*, um espaço de sociabilidade feminina onde sua aparência não incomoda e não é julgada e onde ela é bem-vinda apesar de manter-se em silêncio durante a maior parte do tempo. Ela cria uma barreira entre convivência e confiança, reforçando seu perfil individualista, o que não permite o compartilhamento e a elaboração coletiva da experiência da violência. Apesar de ser um grupo de mulheres que se posiciona contra a violência de gênero, as *Evil Fingers* também mantêm uma atitude respeitosa em relação ao silêncio de Lisbeth e sua preferência por não falar de assuntos íntimos. Como a protagonista não consegue dar vazão a suas necessidades emocionais, o grupo torna-se um espaço de pertencimento parcial, marcado mais pela aceitação do que pela intimidade.

Lisbeth reflete sobre as *Evil Fingers* e conclui que elas seriam boas ouvintes e se mobilizariam em sua defesa, mas lembra que, para relatar a violência sofrida, ela precisaria revelar sua condição de tutelada e sua classificação como uma pessoa juridicamente incapaz, assunto sobre o qual nenhuma das amigas têm conhecimento. Para ela, essa revelação pode mudar sua posição dentro do grupo, fazendo com que a vejam de outra forma e arriscando sua frágil integração. Ela acredita que o pertencimento que tanto aprecia depende de certa opacidade identitária. Portanto, nenhum dos dois agrupamentos aos quais Lisbeth se integra - a *Hacker Republic* e as *Evil Fingers* - torna-se espaço para a elaboração da dor. Em ambos os casos, a protagonista opta pelo silêncio como estratégia de autopreservação. Ao percorrer mentalmente sua lista de possíveis interlocutores, ela considera ainda Dragan Armanskij como uma opção mais plausível, o que não revela uma inclinação afetiva maior por ele, mas sim um cálculo prático, já que o ex-chefe já havia expressado sua disposição em ajudá-la em qualquer situação e conta com o poder e a legitimidade necessários para confrontar Bjurman. Embora abatida depois de uma experiência traumática, Lisbeth prioriza as ações concretas capazes de interromper os abusos em detrimento da necessidade emocional de ser ouvida e acolhida.

Ela pensa sobre como seria ter Armanskij como tutor ao invés de Bjurman. Gosta da ideia, mas conclui que ele seria demasiadamente solícito e isso a sufocaria. Então ela também descarta o chefe de sua lista de possíveis conselheiros por acreditar que procurá-lo a colocaria em uma posição de dívida e dependência. Lisbeth recusa qualquer forma de cuidado que tenha alguma implicação relacionada ao controle e o resultado disso é a opção por agir sozinha. Mas

a ambivalência persiste nos momentos em que ela sente culpa por não ter habilidades no cultivo de relacionamentos. Isso acontece com mais ênfase em relação a Miriam Wu, a única amiga que ela apresentou às *Evil Fingers* e com quem eventualmente tem relações sexuais. Lisbeth sente remorso por não ter se despedido dela antes de sua longa viagem, que ocorre no início da trama de *A menina que brincava com fogo* e, mais tarde, pela violência sofrida por Miriam, quando ela é sequestrada por Ronald Niedermann.

Mimmi, apelido pelo qual Lisbeth chama Miriam, é a primeira pessoa que ela visita quando retorna de viagem, sendo seguida por Dragan Armanskij e Holger Palmgren. Quando adquire seu novo apartamento, Lisbeth oferece a Miriam sua antiga moradia, como uma espécie de presente. A protagonista também vai ao encontro de Miriam em Paris, quando, no desfecho de *A rainha do castelo de ar*, tem sua tutela revogada e é absolvida das acusações criminais. Ela pede desculpas e se esforça para demonstrar seu apreço pela amiga. Explica que gosta do relacionamento sexual entre elas, mas não está apaixonada. Tenta dizer mais alguma coisa, mas não consegue se expressar. Por fim, ela afirma que não tem muitos amigos. Miriam responde que quer continuar sendo sua amiga. Assim, todos esses fatores aliados à culpa sentida pela protagonista e sua preocupação com a recuperação de Miriam, demonstram que, embora Lisbeth resista à dependência emocional, ela não é indiferente aos laços afetivos. Mesmo assim, a comunicação sobre seus sentimentos permanece econômica e contida.

Lisbeth normalmente assume uma atitude defensiva em relação a seus interlocutores, mas para algumas personagens femininas, como Miriam Wu e a advogada Annika Giannini, ela admite não ser “muito boa para se relacionar”, numa clara tentativa de abertura aos vínculos afetivos, apesar da rejeição a qualquer possibilidade de controle ou dependência. Bauman (2005) aponta a simultaneidade entre atração e a apreensão bem como entre o desejo e o medo diante da construção das relações interpessoais. Assim, essas relações e suas consequências, - como o amor, os compromissos, os direitos e os deveres mutuamente reconhecidos - são terrenos cheios de ambiguidade, hesitação, inquietação e ansiedade. O perfil do “homem sem vínculos líquido-moderno”, que, ao mesmo tempo, cobiça e teme os relacionamentos coincide com o perfil de Lisbeth Salander. Segundo o autor, nós, enquanto indivíduos representantes da modernidade líquida, “não voltáramos atrás, mas nos sentimos pouco à vontade onde estamos agora. Estamos inseguros quanto a como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda, não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamentos que desejamos...” (Bauman, 2005, p. 68-69).

Depois de conquistar a liberdade e ter sua tutela suspensa, Lisbeth começa a pensar nas pessoas que a ajudaram e se sente em dívida com todos, incluindo personagens que não

integram diretamente seu círculo pessoal e com quem ela pouco interage, como Erika Berger e Sonja Modig. Essas personagens femininas, assim como a advogada Annika Giannini, podem ser lidas de forma mais ampla como representantes de instituições como a imprensa, a polícia e a justiça, com as quais Lisbeth, em geral, nega-se a interagir e em cujos propósitos, supostamente benevolentes ela não acredita. Ao reconhecer a contribuição dessas mulheres para sua libertação, Lisbeth manifesta um respeito silencioso e não as vê como amigas, mas observa sua competência e seu senso de justiça. No caso de Annika Giannini, essa dinâmica é bastante ambivalente. Lisbeth, a princípio, interage muito pouco com ela, dificultando o trabalho da advogada, que mesmo assim atua de modo firme e tecnicamente impecável no julgamento. Ela desmonta o depoimento de Peter Teleborian e expõe os preconceitos que sustentam a acusação contra Lisbeth, especialmente aqueles relacionados à sua aparência, sexualidade e suposta incapacidade mental.

Todavia, ao término do julgamento, Annika é objetiva ao afirmar que talvez não queira continuar como advogada de Lisbeth devido à postura fechada e indiferente de sua cliente, o que cria um ultimato que não se baseia numa intenção de exercer controle, mas sim de estabelecer um relacionamento mais compromissado. Quando Annika afirma que elas não confiam uma na outra, a resposta de Lisbeth é reveladora: ela admite que tem dificuldades em estabelecer relacionamentos, mas afirma que confia em Annika e acaba revelando seu novo endereço, como prova dessa confiança. Esse gesto, assim como ocorre durante a conversa com Miriam Wu quando Lisbeth vai à França, demonstra tanto sua dificuldade de verbalizar afetos quanto sua disposição em reconhecer a legitimidade de sua interlocutora. No entanto, esse tipo de admissão é praticamente inexistente nas interações com personagens masculinos.

Já Erika Berger, enquanto jornalista e editora da *Millennium*, demonstra uma postura ética enfática quando a revista segue o rumo oposto ao dos demais órgãos de imprensa e não transforma Lisbeth Salander em objeto de exploração sensacionalista. Essa postura não ganha grande relevância narrativa, já que a revista *Millennium* é mais associada às investigações e reportagens lideradas por Mikael Blomkvist, enquanto Erika exerce um papel administrativo. Mas ela ganha relevância quando considerada em contraste com a tensão inicial entre as duas personagens femininas, quando elas se conhecem, no primeiro romance da série. A princípio, ao observar Erika, Lisbeth conclui que elas não serão grandes amigas e, mais tarde, ao vê-la ao lado de Mikael, Lisbeth pensa até mesmo em agredi-la. Mas a ajuda oferecida por Lisbeth a Erika diante das ameaças de um *stalker*, em *A rainha do castelo de ar*, aliada à postura ética de Erika enquanto representante da imprensa, dissolve esse antagonismo e aponta para uma forma de solidariedade feminina que não depende de afinidade pessoal.

No caso da inspetora Sonja Modig, ao confrontar as leituras misóginas de Hans Faste, ela redireciona a investigação policial, tratando os fatos com mais rigor e justiça e introduzindo uma perspectiva feminina no aparato policial. A inspetora representa bem uma série de personagens femininas secundárias que surgem nas narrativas se opondo a comentários e atitudes machistas. Ao interagir com Lisbeth, em um interrogatório conduzido quando a protagonista está hospitalizada, Modig a aconselha a articular melhor sua defesa junto a Anikka Giannini e revela que a polícia não deu crédito a Alexander Zalachenko quando ele acusou Lisbeth de tentativa de homicídio. A protagonista fica surpresa com o tom acolhedor e nada acusatório da conversa. “Lisbeth espantou-se ao constatar que os policiais tinham sido muito corretos e quase gentis. Ficou um pouco surpresa com a fala de Sonja Modig. Ela deve ter segundas intenções, pensou” (Larsson, 2015b, p. 146).

A despeito da desconfiança de Lisbeth sobre as motivações de Modig, a atitude da inspetora ao se solidarizar com sua situação e ao reagir aos rumos nebulosos que a investigação assume inicialmente chama sua atenção a ponto de a inspetora ser lembrada por ela mais tarde em sua lista de pessoas com as quais se sente endividada. A presença de uma mulher competente e justa dentro da polícia motiva Lisbeth a fazer concessões em sua decisão de não conversar com autoridades. Ao reconhecer essas mulheres como parte de sua “dívida”, Lisbeth admite, indiretamente, a existência de alguma interlocução possível com as instituições que sempre a marginalizaram e a submeteram à violência. Ou seja, se por um lado a protagonista tende a enfrentar a violência de forma solitária, por outro, a atuação de personagens como Annika, Erika e Sonja questiona essa postura ao demonstrar que imprensa, justiça e polícia não são estruturas homogêneas, mas espaços atravessados por disputas éticas.

E não é sem propósito que vários interlocutores competentes dentro das instituições sejam mulheres. Essas personagens, justamente por serem femininas, demonstram que a possibilidade de uma mediação institucional no combate às diversas formas de violência contra a mulher não pode partir da lógica patriarcal focada no controle, no silenciamento e na patologização do corpo feminino. Nesse sentido, a ideia de “dívida” que Lisbeth expressa representa tanto um apego à sua independência e ação individual - ela afirma que não gosta de ter dívidas com ninguém - quanto um raro gesto de abertura afetiva e ética, ao reconhecer que seu apreço por sua individualidade não exclui totalmente a possibilidade de estabelecer alianças na luta contra a violência que a atravessa. Por outro lado, o vínculo com as *Evil Fingers* demonstra que Lisbeth tem opiniões sobre o feminismo e críticas mais panorâmicas à situação da mulher na sociedade e não vê esses temas apenas a partir de sua experiência individual, o que facilita a transposição, da abordagem do conflito individual para o coletivo.

As relações de Lisbeth com personagens femininas, tanto no espaço informal de convivência com as *Evil Fingers* quanto no contexto institucional representado por personagens como Annika Giannini, Erika Berger e Sonja Modig, abrem uma brecha para a compreensão da série *Millennium* a partir de uma perspectiva feminista. Lisbeth é uma personagem individualista e solitária, mas conta com o apoio de algumas mulheres em seu enfrentamento à violência. Entretanto, essas relações parecem tênues e menos significativas se comparadas às relações interpessoais que Lisbeth estabelece com alguns homens, como Praga, por exemplo. Há também os personagens masculinos que representam as instituições e que discordam da forma violenta como Lisbeth é tratada pelo Estado, como o próprio Mikael Blomkvist, que representa a imprensa; Holger Palmgren, que representa a justiça; e Jan Bublanski, representando a polícia. Há ainda o doutor Anders Jonasson, que se contrapõe ao vilão Peter Teleborian enquanto autoridade médica ou científica. Ele demonstra empatia por Lisbeth e colabora com Mikael Blomkvist ao levar clandestinamente um computador de mão até o quarto dela no hospital.

No caso de Mikael, sua presença ganha grande destaque ao redor de Lisbeth porque ele é um coprotagonista que atua como uma figura de identificação para o leitor e segue valores éticos que Lisbeth considera muito ingênuos. A relação entre os dois se estabelece a partir do contraponto entre a descrença de Lisbeth nas instituições e a esperança que Mikael deposita nas mesmas. Os dois pertencem a mundos diferentes: Mikael é um jornalista investigativo, alguém cuja presença na mídia é corriqueira; Lisbeth é uma *hacker*, que deseja manter-se “invisível” para que sua atuação não seja notada. Além disso, enquanto Lisbeth torna-se uma personagem quase mítica, com uma força impressionante e habilidades insuperáveis, Mikael é uma figura mais realista, convencional até certo ponto, mas que mesmo assim revela uma considerável ambiguidade no que diz respeito às relações de gênero. Ao longo dos romances, a imagem de Mikael é constantemente reiterada como a de um homem por quem muitas mulheres se apaixonam. Essas mulheres geralmente são inteligentes, independentes e experientes. Mesmo assim elas acabam se envolvendo emocionalmente com o jornalista, apesar da indisponibilidade emocional dele e de sua relação de longa data com Erika Berger.

Cecilia Vanger, Harriet Vanger, Monica Figuerola e Monica Abrahamsson, a ex-esposa de Mikael, além de Lisbeth Salander, são algumas das personagens femininas que experimentam diferentes graus de sofrimento afetivo por conta do envolvimento com ele, enquanto Mikael raramente é confrontado ou responsabilizado por esse padrão. No caso de Erika Berger, o sofrimento não parece existir, mas por não conseguir afastar-se dele, ela propõe ao marido um relacionamento aberto. O envolvimento emocional de tantas mulheres

com Mikael enquanto ele parece nunca se apaixonar e interessar-se apenas em ter uma vida sexual intensa, pode ser lido como a reprodução de uma fantasia masculina clássica: a do homem desejável, irresistível e amplamente apreciado pelas mulheres, incluindo as mais emocionalmente fechadas, como Lisbeth Salander. O próprio Mikael e os personagens próximos a ele o veem como um homem livre de preconceitos, mas seu comportamento em relação à afetividade dedicada a ele pelas mulheres é uma reprodução do machismo. Sob esta ótica, a série de romances corre o risco de reafirmar um imaginário sexista, mesmo ao propor uma reflexão crítica sobre a violência propagada pela cultura patriarcal.

Esse aspecto ambivalente é dissolvido nas narrativas por conta da exaltação às qualidades femininas. Mikael elogia a competência e os atributos específicos de cada uma de suas parceiras e quase sempre são elas que tomam a iniciativa de aproximar-se dele. É o que ocorre com Lisbeth. Depois da parceria profissional entre os dois personagens se estabelecer, ela decide ter relações sexuais com Mikael justamente por conta de seu comportamento que foge aos padrões misóginos. “Durante a semana que passou na casa dele, ele não tentou abordá-la sexualmente. Trabalhou com ela, pediu sua opinião, criticou-a quando raciocinava errado e apreciou suas objeções quando ela o corrigia. Tratou-a, nem mais nem menos, como um ser humano” (Larsson, 2015a, p. 360). Assim, um homem que age com o mínimo de respeito e profissionalismo, torna-se, aos olhos de Lisbeth, diferente dos demais. Quando, mais tarde, ela se sente mal ao presenciar um encontro entre ele e Erika, sua reação é se afastar imediatamente. Ela não o procura e não expõe seus sentimentos. Mas a possível reação de Mikael a esse confronto pode ser inferida pelas respostas que ele dá a outras mulheres, como ocorre com Cecilia Vanger quando Erika entra repentinamente no quarto onde os dois dormem juntos: “Cecilia, você me fez perguntas a esse respeito e eu falei da minha relação com Erika. A existência dela não pode ser uma surpresa para você” (Larsson, 2015a, p. 262).

Outro ponto em que as narrativas parecem destacar a postura compreensiva e incentivadora de Mikael em relação às mulheres, é quando ele as ampara ao perceber suas inseguranças. Lisbeth, por exemplo, tem inseguranças em relação à pouca idade, à aparência frágil e até mesmo às suas habilidades únicas. Quando Mikael descobre que ela tem memória fotográfica, sua reação é explosiva e ela demonstra que se vê de uma forma depreciativa por conta dessa característica. Mas Mikael aborda o assunto demonstrando admiração e dizendo que ele próprio ficaria feliz em ter metade da memória dela. Ou seja, Lisbeth tem sua identidade validada a partir do olhar masculino. A parceria entre ela e Mikael oscila, portanto, entre a denúncia dos efeitos da opressão sistemática sobre a autoestima e a liberdade

femininas - ele a ajuda a livrar-se da tutela e das acusações criminais - e a dependência da legitimação masculina.

Essa dualidade é reforçada em vários momentos e cria uma ambivalência que tornaria reducionistas tanto o enquadramento de Mikael como um vetor de reprodução do sexismo quanto como um partidário irrestrito das causas feministas. Ele se revolta explicitamente contra as violências sofridas por Lisbeth, apoia e respeita as decisões dela, age para protegê-la, não revela os segredos dela à polícia e assume, progressivamente, um papel secundário nas tramas à medida que Lisbeth passa a ocupar o centro narrativo. Mas mesmo dentro desses gestos emerge uma postura ambígua: o jornalista reforça várias vezes o desejo de ser amigo de Lisbeth, afirmando que prefere a amizade ao sexo. Ele então adota um tom professoral que infantiliza a protagonista, ao discursar sobre a confiança e o respeito como alicerces de uma amizade. Essa pedagogia afetiva demonstra não só a assimetria de poder entre homens e mulheres, mas também a falta de equivalência entre as experiências emocionais e sociais dos dois personagens.

A iniciativa de Mikael ao conduzir uma investigação paralela à da polícia com vistas a provar a inocência de Lisbeth sem que ela tenha solicitado sua ajuda, da mesma forma que ocorre com Armanskij, o posiciona como seu aliado ético, já que desde a primeira suspeita ele descarta a possibilidade de ela ter se tornado uma assassina. Mas no campo simbólico, a reunião de homens próximos à protagonista com o propósito de ajudá-la também reforça a associação entre ação, proteção e poder como atributos masculinos. Paralelamente, as *Evil Fingers*, mesmo solidárias e alinhadas ideologicamente com os propósitos de Lisbeth, não dispõem do mesmo poder ou alcance institucional para intervir em seu favor. A série *Millennium* estaria, então, reproduzindo uma lógica patriarcal ao deixar a cargo dos homens o papel de agentes de mudança ou estaria justamente apontando que os homens devem assumir posturas mais ativas no enfrentamento da violência de gênero? A ambiguidade permanece, mesmo que, como vimos, Lisbeth também conte com o apoio de figuras femininas no âmbito institucional.

A ambiguidade presente nas ações de Mikael Blomkvist representa na ficção as personalidades masculinas que, conforme apontam autoras como hooks (2023) e Harding (2019), se identificam como partidárias dos princípios feministas, mas ainda assim, apegam-se e continuam a se beneficiar, consciente ou inconscientemente, dos privilégios concedidos aos homens pela sociedade patriarcal. Mikael combate a violência e valoriza as competências femininas, mas não questiona sua própria posição de centralidade afetiva para as mulheres de quem se aproxima. Como Lisbeth prefere não externar a forma como se sente, cria-se uma

tensão no relacionamento e ele não compreende as razões do afastamento da protagonista. Mas no desfecho de *A rainha do castelo de ar*, o que prevalece é a amizade. Ao receber a visita do jornalista, ela percebe que não está mais apaixonada por ele, admite que ele agiu como um amigo ao ajudá-la em seu julgamento e constata que realmente confia em Mikael.

Diante desse mapeamento das relações interpessoais e afetivas de Lisbeth Salander, é evidente a impossibilidade de uma leitura homogênea de sua trajetória no que diz respeito aos vínculos afetivos, pois eles são marcados pelas tensões entre autonomia e vulnerabilidade e entre autoconfiança e exposição emocional. Alguns vínculos, especialmente os que são mediados por personagens femininas e as alianças horizontais onde a necessidade de submissão é extirpada, alinham-se a uma visão feminista. Mas os vínculos com os personagens masculinos são mais ambíguos ao colocar figuras como Mikael e Dragan em posições de poder e proteção. No entanto, essa lógica não é seguida no caso do relacionamento de Lisbeth com Praga e outros integrantes da *Hacker Republic*, que também são homens, se preocupam com ela e buscam ajudá-la, mas confiam plenamente no poder de ação da protagonista. Há ainda o caso de Palmgren, que da posição de cuidador torna-se a pessoa a ser cuidada, missão que Lisbeth assume com determinação. Essa ambivalência é resolvida de forma provisória e retomada várias vezes ao longo das narrativas, refletindo os limites estruturais das instituições retratadas e dos perfis relacionais de personagens que se propõem a denunciar a violência de gênero sem conseguir se desvincular de determinadas convenções.

Nesse percurso, há uma problematização das dificuldades sociais enfrentadas por Lisbeth, ela reconhece que se apaixonou, percebe que seria bom contar com alguém capaz de aconselhá-la e aprecia algumas companhias. Mas de modo algum ela se torna uma personagem aberta aos relacionamentos no sentido convencional. Ela apenas passa por um amadurecimento, que está diretamente associado ao grau de autonomia conquistada. Quando deixa de ser tutelada e passa a exercer oficialmente o controle sobre a própria vida, ela se mostra mais disposta a preservar vínculos que não a colocam em posição de dependência, como ocorre com Miriam Wu e Annika Giannini, ambas mulheres com quem Lisbeth realiza gestos concretos de confiança e reaproximação. No caso de Mikael Blomkvist, o relacionamento se firma sob a forma da amizade, que Lisbeth aceita de modo hesitante.

Essa abertura parcial à afetividade não resolve plenamente a tensão entre a priorização da autonomia e a necessidade de suporte. Portanto, ainda que a presente análise indique que Lisbeth consegue vincular-se com maior facilidade a pessoas que não demandam a abdicação de sua independência, ela ainda mantém uma ambivalência constante, coerente com o horizonte pós-moderno de identidades deslocadas em que a série *Millennium* se inscreve.

Assim, quando a protagonista conquista primeiro a independência financeira e depois a independência jurídica, sua desconfiança em relação às instituições não diminui, mas ela se vê em uma posição de autonomia e de escolha, ou seja, menos ameaçada e mais propensa a atender às próprias demandas afetivas.

5.5 LIBERDADE, AMBIVALÊNCIA E SUBVERSÃO: A SEXUALIDADE DISSIDENTE

A sexualidade de Lisbeth Salander tem um lugar proeminente na composição do perfil da protagonista e funciona tanto como um recurso de resistência quanto como um campo de ambivalência narrativa na medida em que justapõe o questionamento às convenções implícitas de gênero e a reprodução de expectativas sexistas. Lisbeth é apresentada como uma mulher sexualmente ativa, que se relaciona com homens e mulheres e para quem o sexo não está associado à afetividade. Ela não tem dificuldades para encontrar parceiros sexuais, o que contrasta com sua classificação como alguém socialmente incapaz e com a perspectiva patriarcal, que atribui às mulheres um comportamento sexual passivo e contido. Ao recusar a moralidade e a vitimação, ela estabelece os próprios critérios de desejo e consentimento, confrontando as normas que controlam o corpo feminino.

Uma das colocações fundamentais do movimento feminista é a de que o individual é político, no sentido de que a vida particular, mesmo em suas instâncias mais íntimas está, de fato, estruturada por relações de poder mais amplas. Se o individual é político, o sexo é político pois, enquanto biológico traduzido e reinterpretado pela cultura, incorpora relações sociais, papéis e símbolos, não sendo visto como uma série de atos desconexos e a-históricos. É nesta perspectiva que se fala de definições sociais do sexo enquanto processo de produção da identidade de gênero (Romani, 1982, p. 64-65).

Por tomar a iniciativa em suas relações sexuais, a protagonista de Larsson subverte o imaginário cultural que vincula o feminino à passividade. Seu comportamento, ao fugir das categorias normativas estáveis, não apenas causa desconforto social, mas também é utilizado como argumento para a sua inadequação e sua classificação como mentalmente incapaz. Nesse sentido, sua sexualidade não é simplesmente um traço individual ou excêntrico. Ela é um campo de resistência. Se o individual é político, o corpo e a sexualidade de Lisbeth Salander são espaços de inscrição das violências que perpetuam as expectativas de controle do feminino. O estupro sofrido é mais que um crime, ele é também o exercício de um poder cristalizado na figura masculina, com a instrumentalização do sexo como mecanismo de dominação. A narrativa insiste na materialidade da violência e em suas consequências físicas

de modo a criar o “choque do real” que leva o leitor a visualizar os efeitos extremos da imposição da submissão feminina.

Mas Lisbeth recusa a moral sexual e a submissão e, mesmo em suas condutas individualistas, sua reação à violência estrutural torna-se um ato político. Ela não se conforma aos papéis historicamente atribuídos ao feminino, recusa os rótulos e transforma o próprio corpo em instrumento de resistência, ainda que essa resistência seja construída de forma ambígua. Como exposto no tópico anterior, os relacionamentos afetivos de Lisbeth são caracterizados pela hesitação, seletividade nas aproximações, formas próprias de lealdade e dificuldade em confiar e expressar afeto. Já sua sexualidade é vivenciada de forma objetiva e sem obstáculos: ela toma a iniciativa, informa seus termos e obtém o que espera. Quando escolhe seus parceiros, ela afirma sua autonomia sobre o próprio corpo e passa a exercer um direito historicamente negado às mulheres. Essa abordagem prática leva representantes institucionais a encarar sua liberdade sexual como desvio moral.

Ao recusar o lugar de vítima e a possibilidade de se recuperar do trauma a partir do afeto romantizado, a personagem confronta expectativas enraizadas. Depois da recuperação das dores físicas decorrentes do estupro, ela volta a exercer sua sexualidade livremente. A narrativa enfatiza que as lágrimas derramadas ocorreram unicamente em função dos ferimentos no corpo e que Lisbeth considera inútil chorar por conta de uma dor emocional. Cria-se assim um ponto de ambiguidade porque, por um lado, a narrativa parece amplamente alinhada à crítica feminista quando denuncia a violência sexual e o controle do corpo feminino, colocando os agressores em posição de antagonistas repulsivos, mas por outro, inscreve Lisbeth em uma lógica de excepcionalidade, afastando-a dos perfis de “vítimas comuns” ao posicioná-la como alguém com uma força quase sobre-humana, que recusa a todo custo o papel de vítima e suporta a violência sem demonstrar fragilidades. Essa tensão é constante e impede uma interpretação simplificada da sexualidade da protagonista, transformando-a em um campo de conflito que não pode ser sintetizado.

Não importa a intensidade da violência que Lisbeth sofra, ela resiste e quase sempre revida. Agir como um ser sexual livre é uma forma de resposta às instâncias de poder que buscam enquadrá-la em categorias de desvio, perigo e incapacidade. Por outro lado, ao encarnar uma figura feminina sexualmente ativa, autônoma e desconectada das ideias normativas de pureza, passividade e castidade, ela se aproxima de padrões historicamente naturalizados como masculinos. Todavia, como esse comportamento é assumido por uma jovem mulher marginalizada e sob tutela do Estado, ele não é interpretado como uma expressão de liberdade, e sim como sintoma de desvio moral e psicológico.

Um aspecto que não pode ser ignorado na compreensão da vida sexual de Lisbeth é que ser sexualmente ativa não implica necessariamente a independência ou a emancipação feminina. O fim da adolescência, período em que a protagonista conhece a maioria de seus parceiros sexuais, é definido por ela como uma fase tumultuosa, em que ela não tinha controle algum sobre sua vida. Ainda que até o desfecho do primeiro romance Lisbeth ainda não tenha conquistado a independência financeira, ela já é bem-sucedida como investigadora na *Milton Security* e, nesse momento, enquadra suas experiências sexuais como desvinculadas da obrigação e da dependência econômica. Ou seja, a inserção no mercado de trabalho culmina em um grau mais elevado de autonomia, inclusive sexual.

Não se sentia mais obrigada a retribuir favores a quem lhe tivesse pago três cervejas num bar, nem a menor obrigação de acompanhar um bêbado, cujo nome mal lembrava, até a casa dele. No último ano, teve um único parceiro regular, o que dificilmente se podia qualificar de atitude desavergonhada, como insinuaram os documentos médicos do final de sua adolescência (Larsson, 2015a, p. 217).

Nesse contexto, torna-se evidente que Lisbeth teve muitos parceiros sexuais não exatamente por posicionar-se de modo a confrontar a regra social implícita de submissão e passividade feminina. O que ocorre em sua adolescência é justamente o contrário: ela se sente compelida a ter relações sexuais com homens que lhe comprem bebidas ou que a convencem a acompanhá-los até suas residências. Ou seja, a personagem, no início de sua vida sexual, segue a lógica da submissão e a narrativa demonstra que a dependência financeira é a razão para ela ceder às propostas masculinas. O trabalho, em contrapartida, torna-se instrumento de emancipação. Quando ela passa a contar com o próprio dinheiro, também pode tornar-se mais seletiva na escolha de seus parceiros sexuais. “Depois dos vinte anos e de seu início na *Milton Security*, ela se acalmara consideravelmente e julgava estar no comando de sua vida” (Larsson, 2015a, p. 217). Holger Palmgren incentiva que ela cuide das próprias finanças, mas quando Nils Bjurman, o estuprador, assume sua tutela, ela passa a sofrer violência sexual, ou seja, volta a ser compelida a manter relações contra sua vontade, mas dessa vez de forma muito mais violenta.

Diante dos interrogatórios descabidos de Bjurman sobre sua intimidade, ela mente instintivamente e diz que sua vida sexual é modesta, acreditando que essa informação irá satisfazê-lo. Mas na verdade ela calcula que, desde os quinze anos, teve cerca de 50 parceiros, ou seja, cerca de cinco por ano, o que ela considera normal para uma mulher solteira da sua idade. Por outro lado, as narrativas não revelam a quantidade de parceiras sexuais acumuladas por nenhum personagem masculino, nem mesmo Mikael Blomkvist, o coprotagonista que tem

uma vida sexual intensa. Os enredos, portanto, inserem-se visivelmente na lógica patriarcal, mesmo quando o foco narrativo é fomentar uma crítica à violência de gênero. Outro ponto relevante é o silêncio institucional em relação aos homens com quem Lisbeth se envolve sexualmente. Os relatórios da comissão de tutelas destacam que ao menos duas vezes, enquanto ainda era uma adolescente, ela foi encontrada sob o efeito de álcool na companhia de homens muito mais velhos. Essa informação é utilizada por autoridades médicas e jurídicas para embasar as ideias de que a protagonista é incapaz de conduzir a própria vida, de que ela tem transtornos psicológicos e de que pode ser uma assassina. Em momento algum a atitude masculina de abordar sexualmente uma adolescente bêbada é problematizada, nem nos relatórios médicos e jurídicos, nem na narrativa como um todo.

Os relatórios psiquiátricos mencionam o risco de prostituição, dependência química e promiscuidade, mas não cogitam a possibilidade de Lisbeth ter sido vitimada por esses homens em função de sua vulnerabilidade social. Portanto, mesmo que a narrativa se proponha a denunciar a violência presente inclusive nesses relatórios, a sexualidade feminina é isolada como um possível problema, enquanto não há reflexões a respeito da sexualidade masculina, que se mantém isenta de julgamento. Seus possíveis desvios permanecem praticamente invisíveis, a não ser por Bjurman, somente porque Lisbeth encarrega-se pessoalmente de sua punição. Em contrapartida, quando a liberdade sexual é exercida por Lisbeth de forma prática e corriqueira, justamente aos moldes masculinos, ela é interpretada como um indicador de periculosidade social. Assim, a busca pelo controle sobre o próprio corpo torna-se argumento para que ela seja literalmente aprisionada, o que cria um ciclo repetitivo até que, com a formação de uma rede de apoio somada a seus próprios esforços, ela obtém a revogação de sua tutela, mas sem que isso implique em uma liberdade plena.

No julgamento de Lisbeth, o psiquiatra Peter Teleborian aborda a vida sexual da personagem, aliada a aspectos como suas tatuagens e a introspecção, para argumentar sobre a veracidade do diagnóstico de instabilidade e periculosidade. Ele faz uma associação implícita entre homossexualidade, promiscuidade e violência, retirando a sexualidade do campo da experiência subjetiva e reinscrevendo-a como um objeto de julgamento e punição. Nesse sentido, a intervenção de Annika Giannini corresponde a um momento primordial para a desmontagem dessa lógica.

Doutor Teleborian, a verdade é que os parceiros sexuais de Lisbeth não dizem respeito a ninguém. O sexo dos parceiros dela não diz respeito ao senhor, nem de que modo ela leva sua vida sexual. No entanto, o senhor vasculha detalhes da vida dela e se serve deles para sustentar a tese de que ela é uma doente mental (Larsson, 2015c, p. 613).

A advogada expõe as incoerências do discurso do médico ao desacreditar as inferências morais baseadas em aparência física, comportamento sexual e estilo de vida. Ela dá exemplos da própria vida e da biografia de Teleborian relacionados ao consumo de álcool e à sexualidade, como no seguinte caso: “É verdade que o senhor mesmo, quando tinha dezessete anos, participou de uma festa em que se embbedou a ponto de sair com um bando para quebrar vitrines no centro de Uppsala? O senhor foi detido pela polícia e colocado na cela de desembebedamento e ainda ganhou uma multa” (Larsson, 2015c, p. 611). Em seguida, ela pergunta se o psiquiatra atribuiria um diagnóstico de insanidade a si próprio. Além disso, ela apresenta provas de que Lisbeth ficou imobilizada, amarrada a uma cama, durante 381 dias ao longo da internação que durou aproximadamente dois anos.

Enfim, sua argumentação evidencia o enquadramento misógino do julgamento de Lisbeth e a suposta credibilidade de Teleborian desmorona quando ele é detido, ainda durante seu depoimento no tribunal, pelas inspetoras Sonja Modig e Lisa Collsjö. A atuação clandestina de Praga e Trinity leva à obtenção de provas de que o médico é um consumidor assíduo de pornografia infantil. Assim, quem a princípio é uma referência científica autorizada a diagnosticar e controlar a sexualidade feminina, revela-se como um apreciador da violência sexual estruturalmente normalizada. Essa inversão deslegitima a posição de Teleborian como perito, mas vai além disso: demonstra como as instituições costumam não apenas proteger homens em posições de poder, mas também autorizar e corroborar com práticas éticas e legalmente reprováveis. Enquanto a sexualidade feminina é constantemente exposta e problematizada, a masculina depende de esforços extremos e até à margem da legalidade - no caso da cooperação dos componentes da *Hacker Republic* - para ter seus desvios expostos e minimamente punidos.

A sexualidade de Lisbeth Salander é mais um entre os aspectos que evidenciam a ambivalência e as contradições das narrativas que compõem a série *Millennium*. Ao tornar-se mais criteriosa na seleção de seus parceiros sexuais, a protagonista claramente não está se submetendo à regra do comportamento feminino contido ou casto. Pelo contrário, ela torna-se mais fiel à própria vontade e passa a observar o comportamento masculino de forma mais crítica. A sexualidade ativa de Lisbeth é uma clara recusa ao mito da aversão das mulheres ao sexo, uma construção cultural produzida para legitimar a dominação masculina, desconsiderando tanto o desejo feminino quanto sua capacidade biológica para o prazer (Millett, 1970). Em nenhum momento de sua trajetória, Lisbeth cogita a possibilidade de retraimento ou abstinência sexual, nem mesmo após o estupro. Ela jamais conecta o sexo às

ideias de degradação ou culpa e sua recusa à castidade associa-se à insistência na posse do próprio corpo.

À luz das reflexões de Millett, os discursos institucionais que atravancam a independência e a liberdade da personagem tornam-se instrumentos de repressão também da sexualidade feminina com vistas à manutenção da hierarquia de gênero. Os relatórios psiquiátricos mencionam seus hábitos sexuais como sintomas de desordem psíquica e incompetência jurídica, ao invés de reconhecê-los como expressão de autonomia e, portanto, um indício positivo. Sua atividade sexual que, como a própria personagem afirma, é para ela um passatempo desvinculado da afetividade, reproduz uma lógica culturalmente associada à masculinidade. Quando revela que às vezes precisa “caçar” parceiros, Lisbeth insere-se numa zona ambígua, pois, ao mesmo tempo em que refuta a ideia de passividade feminina, ela se apropria de uma perspectiva patriarcal com a visão dos parceiros como “presas”, o que pressupõe uma relação assimétrica de poder. Estaria a personagem refutando essa assimetria ou apenas aceitando sua inevitabilidade ao inverter os papéis tradicionais de gênero e tomar a iniciativa para a conquista sexual? Esse questionamento posiciona-se lado a lado com outros, como as dúvidas sobre as ações violentas serem um recurso aceitável de emancipação feminina e sobre a utilização de recursos à margem da legalidade para expor as contradições presentes na própria lei.

Depois de cada uma das duas conquistas marcantes em sua trajetória - a independência financeira e a autonomia jurídica -, Lisbeth viaja. Esses deslocamentos funcionam como uma forma de recompensa para a personagem, mas também como um gesto simbólico, não apenas de recusa, mas de libertação em relação às instituições que a mantinham sob dependência e vigilância. Nesse contexto de mobilidade, ela exerce sua liberdade sexual, encontrando parceiros e definindo os termos de suas relações. Em Gibraltar, ela se depara com um executivo alemão no elevador e decide abordá-lo: “Eu sou da Suécia. Estou com uma vontade irresistível de transar com alguém. Não estou nem aí se você é casado e não quero o número do seu telefone” (Larsson, 2015c, p. 642). Durante as viagens, as relações casuais se iniciam de forma ainda mais resoluto, o que dialoga com a proposta de bell hooks a respeito de uma “erótica do ser” focada no direito à expressão do desejo como afirmação da vida e como ruptura do isolamento.

Precisamos de uma erótica do ser fundamentada no princípio de que temos o direito de expressar desejo sexual à medida que nosso espírito nos move e de encontrar no prazer sexual um *ethos* de afirmação da vida. Conexões eróticas nos distanciam do isolamento e da alienação, inserindo-nos na comunidade.

Em um mundo onde expressões positivas de desejo sexual nos conectam, todos seremos livres para escolher as práticas sexuais que afirmam e nutrem nosso crescimento (hooks, 2023, p. 136).

Sob essa ótica, as conexões eróticas casuais de Lisbeth, que ganham maior destaque durante suas viagens, tornam-se práticas de autonomia, nas quais o prazer se associa à sensação de controle sobre o próprio percurso no mundo. É significativo que sua liberdade sexual seja exercida com maior intensidade quando a personagem alcança autonomia econômica e jurídica. Lisbeth já rejeitava os padrões patriarcais ao exercer sua sexualidade livremente mesmo sob a tutela do Estado e em condições financeiras instáveis, mas as narrativas sugerem um grau ainda mais elevado de autoconfiança em suas investidas durante as viagens. Ao alcançar diferentes níveis de emancipação, Lisbeth exerce sua sexualidade de forma mais livre ao mesmo tempo em que sente a necessidade de reafirmar laços que não se relacionam ao erotismo ou, ao menos, não se restringem a ele, como no caso da amizade com Miriam Wu. Sua dificuldade em expressar afeto continua presente, mas ela faz gestos de aproximação que a inscrevem de forma mais duradoura no tecido social, relacionando a liberdade recém-conquistada com a abertura de espaço tanto para o prazer quanto para o pertencimento social. Ainda assim, a sexualidade e os laços sociais não se organizam de forma linear.

A associação entre a liberdade geográfica e a liberdade sexual pode ser lida tanto como uma afirmação da emancipação feminina quanto como uma repetição deslocada de códigos culturalmente associados ao comportamento masculino. Lisbeth não propõe um novo código normativo e não cria um modelo estável de emancipação. Ela se apropria das estruturas das quais pretende escapar e promove uma inversão. Assim, apesar da ambivalência recorrente, não há uma expectativa de rompimento pleno com a lógica patriarcal. Durante sua estadia na ilha de Granada, por exemplo, Lisbeth desenvolve certo grau de amizade com George Bland, um estudante de 16 anos, com quem ela passa a ter relações sexuais. Nesse caso, embora o sexo seja consensual, a inversão etária - no caso, uma mulher adulta com um parceiro mais jovem e inexperiente - revela uma ambivalência moral.

O enquadramento narrativo não é condenatório. George aprecia e sente-se privilegiado com a companhia de Lisbeth. “Como ela, parecia sozinho. Dava a impressão de simplesmente aceitar o fato de uma deusa da matemática ter surgido na praia de Angra Grande, e parecia satisfeito que ela se dignasse a fazer-lhe companhia [...]” (Larsson, 2015b, p. 34). A questão da moralidade também se evidencia quando Lisbeth se envolve com um executivo casado em Gibraltar. Ela age de forma semelhante a vários personagens masculinos, incluindo Mikael,

que cultiva uma relação de longa data com Erika, sem que o casamento dela seja um obstáculo. A narrativa, ao invés de conduzir ao julgamento, suspende o juízo moral e demonstra ao leitor a dificuldade de promover uma equivalência entre as práticas sexuais masculinas e femininas.

A repetição deslocada, por uma protagonista feminina, de ações associadas à masculinidade cria um ponto de fricção, tornando central a noção de performatividade de gênero proposta por Butler (2023). Não se trata de uma imitação do comportamento masculino, mas sim de uma apropriação das posições de poder ocupadas por homens. Quando uma mulher age a partir de um código considerado masculino, o gesto deixa de ser invisível e passa a ser julgado e a exigir explicações. Ou seja, esses códigos dependem da assimetria de poder entre os gêneros, não sendo aceitos em uma situação de paridade. Sob essa perspectiva, a sexualidade ativa de Lisbeth Salander não corresponde a um modelo emancipatório pleno, mas também não reflete uma aceitação ou submissão às regras da sociedade patriarcal. Ela se situa em um espaço ambíguo, entre a subversão e a reiteração, gerando uma tensão típica da sensibilidade pós-moderna, que permite múltiplas leituras. A sexualidade torna-se um campo de batalha simbólico: Lisbeth recusa o comportamento casto e a submissão sexual, além de desafiar amplamente a expectativa de passividade, mas ao fazê-lo, ela não escapa das estruturas tradicionais hierarquizadas.

A dinâmica ambivalente também está presente nos relacionamentos sexuais mais assíduos e menos instáveis de Lisbeth, como ocorre com Mikael Blomkvist. Nesse caso, a recusa do compromisso normativo persiste, mas o relacionamento passa a ser atravessado de forma mais evidente pelo afeto. Lisbeth toma a iniciativa, mas se sente fragilizada quando se apaixona. Ao constatar seu envolvimento emocional, ela decide procurar Mikael para conversar sobre o assunto, já que não há aparentemente uma assimetria de poder presente na relação. No entanto, ela o encontra na companhia de Erika e reage com o afastamento e o silêncio, com vistas à preservação de sua autonomia emocional, o que revela tanto sua lucidez quanto sua vulnerabilidade. A protagonista reconhece os limites da posição que poderia ocupar na constelação afetiva de Mikael e recua, numa clara recusa de um papel periférico e, ao mesmo tempo, numa reafirmação de sua personalidade fechada.

A identidade — sejamos claros sobre isso — é um “conceito altamente contestado”. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. Assim, não se pode evitar que ela corte dos dois lados. Talvez possa ser conscientemente *descartada* (e

comumente o é, por filósofos em busca de elegância lógica), mas não pode ser *eliminada* do pensamento, muito menos *afastada* da experiência humana. A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluto a ser devorado... (Bauman, 2005, p. 83-84).

À luz das reflexões de Bauman, o conflito vivenciado por Lisbeth em relação a Mikael representa uma fissura no modo como a personagem costuma se relacionar, ou seja, ela passa por uma batalha identitária, como propõe o autor. Ao se apaixonar, ela cria uma brecha para o envolvimento afetivo, mas o recuo diante da evidente indissolubilidade da relação de Mikael com Erika representa, ao mesmo tempo, um retorno ao seu comportamento habitual e uma autopunição por ter permitido que o afeto rompesse sua couraça subjetiva. Lisbeth tem uma visão depreciativa sobre si mesma no campo afetivo e se culpa por ter se apaixonado. Ela não cogita nem a possibilidade de se relacionar sexualmente com Mikael ao mesmo tempo em que ele se relaciona com Erika nem a possibilidade de convencê-lo a se afastar da jornalista. A princípio esse pode parecer um gesto sensato de autopreservação, mas também demonstra as inseguranças de Lisbeth.

Ela duvidava de si mesma. Mikael Blomkvist vivia num mundo habitado por pessoas com profissões respeitáveis, que tinham vidas organizadas e talentos de gente adulta. Os amigos de Mikael faziam coisas, apareciam na tevê e produziam grandes manchetes. *Para que eu serviria?* O maior terror de Lisbeth Salander, tão grande e negro que assumia proporções fóbicas, era que as pessoas rissem de seus sentimentos. E de repente teve a impressão de que todo o seu amor-próprio, tão laboriosamente construído, desmoronava (Larsson, 2015a, p. 522).

Lisbeth teme as consequências de uma possível dependência emocional, justamente por pensar que não há espaço para ela no mundo de Mikael. A lógica da rivalidade feminina - que mais tarde Lisbeth recusa ao ajudar Erika a se defender de um perseguidor misógino - é evidente quando as duas personagens se conhecem: enquanto Erika vê Lisbeth como uma jovem aparentemente anoréxica, a protagonista a julga e despreza por sua postura confiante e por suas roupas elegantes. A narrativa expõe momentaneamente o típico triângulo amoroso em que o personagem masculino é o centro das atenções. Mesmo priorizando sua independência e recusando, inicialmente as aproximações afetivas, Lisbeth reconhece seus sentimentos por Mikael para, em seguida, retomar o autocontrole, o que reflete a luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação identitária de que fala Bauman.

A oscilação entre desejo, afeto e retraimento é a expressão de uma identidade instável, em permanente negociação consigo mesma e com o mundo. Para Lisbeth, a sexualidade dissociada do afeto representa a manutenção de sua integridade identitária frente ao risco da

perda de sua autonomia. Mas o envolvimento com Mikael esclarece que essa separação não é absoluta, confirmando a premissa de Bauman de que a identidade emerge precisamente no conflito entre forças contraditórias. No caso de Lisbeth, o conflito está entre o desejo de se conectar e a recusa em se submeter. Portanto, sua subjetividade está em constante disputa, o que a alinha à ideia de fragmentação do sujeito. O arco narrativo do relacionamento entre Lisbeth e Mikael revela a subversão das normas patriarcais a partir da iniciativa sexual feminina e da posterior recusa de Lisbeth a disputar com outra mulher pela atenção de um homem, mas também demonstra a impossibilidade de escapar à lógica patriarcal quando a protagonista racional e individualista se apaixona pelo homem com quem tem uma relação profissional e quando a opção por se afastar dele revela-se como uma consequência da insegurança e da autodepreciação.

Curiosamente, a dificuldade em separar sexo e afeto também está presente no comportamento de Mikael. Embora, no caso de Lisbeth, ele demonstre que sempre priorizou a amizade acompanhada do sexo casual, em sua relação com Erika ele revela certo grau de dependência emocional. Mikael a classifica como uma amiga, afirma que é seu “amante ocasional”, mas sente-se emocionalmente afetado quando, por exemplo, Erika não atende seus telefonemas. Erika é, portanto, seu porto seguro afetivo, em contraste com seus muitos relacionamentos sexuais. Ganha destaque também a recorrência com que diferentes mulheres tomam a iniciativa quando estão interessadas em Mikael, enquanto ele demonstra uma resistência inicial que logo se dissolve. Quando Lisbeth tenta seduzi-lo, ele afirma que não é uma boa ideia ter uma relação sexual com ela porque os dois trabalham juntos e porque mal se conhecem, mas em seguida é convencido do contrário pela protagonista. À primeira vista, o que parece ocorrer é uma inversão de papéis de gênero, já que a lógica patriarcal coloca a recusa inicial ou a reticência como uma atitude esperada das mulheres. Mas, nesse caso, a resistência masculina funciona menos como um deslocamento dos padrões sociais implícitos do que como um reforço da masculinidade dominante, que valoriza os homens por suas conquistas sexuais.

Se por um lado a narrativa parece exaltar a emancipação feminina trazendo personagens que não têm medo de expressar sua sexualidade, por outro essa mesma atitude pode revelar uma vulnerabilidade emocional. Cecilia Vanger, por exemplo, diz a Mikael que não costuma tomar a iniciativa, mas que com ele resolveu agir de forma diversa ao seu comportamento habitual. Mikael é uma figura irresistível para as mais diversas mulheres, incluindo as mais engajadas na crítica ao poder patriarcal, como Erika Berger, Monica Figuerola e a própria Lisbeth Salander. Ou seja, a iniciativa e a insistência das mulheres em

ter relações sexuais com Mikael reflete uma assimetria: mesmo colocando-se na posição de alguém que precisa ser conquistado ou convencido sexualmente, Mikael, ao ceder às investidas de várias mulheres, não tem sua reputação e comportamento problematizados. Pelo contrário, ele ganha ainda mais centralidade na narrativa como modelo de homem que se diferencia dos demais ao tratar bem as mulheres, valorizar seus atributos e competências e combater a violência.

Lisbeth decide abordar Mikael sexualmente justamente depois de concluir que ele a tratou “como um ser humano” durante os primeiros dias que passaram juntos. Ou seja, ele não questionou sua competência profissional, não a criticou por sua aparência e não a assediou. Ao se deparar com um tratamento digno, com o qual não está acostumada, a protagonista sente-se à vontade para dar início a uma experiência sexual com seu parceiro de investigação. Essas ponderações prévias não existem no caso do relacionamento de Lisbeth com Miriam Wu. O vínculo das personagens começa a partir do interesse sexual mútuo, sem recusas ou hesitações, mas Lisbeth passa a apreciar a companhia de Mimmi e a apresenta a seu grupo de amigas, dando ao relacionamento um aspecto mais contínuo e afetivo, mesmo sem revelar seus sentimentos e vulnerabilidades.

Ela a conhecera um ano antes numa barraca de cerveja da festa do Orgulho Gay, e fora a única pessoa que Lisbeth tinha apresentado às *Evil Fingers*. A relação se manteve com altos e baixos ao longo do ano, mas ainda não ia além de um passatempo para ambas. Mimmi era um corpo gostoso junto ao qual Lisbeth podia se aquecer, e também um ser humano em cuja companhia era bom acordar de manhã e fazer o desjejum (Larsson, 2015a, p. 299).

O vínculo entre Lisbeth e Mimmi permanece mais ou menos estável ao longo dos diferentes romances da série e é pautado tanto pelo desejo sexual quanto pelo afeto - ainda que Lisbeth tenha dificuldades em se expressar -, mas sem que isso se traduza em um projeto de exclusividade. Lisbeth, ao refletir sobre sua proximidade com Mimmi, percebe que não se apaixonou por ela e que, ainda assim, deseja preservar essa relação. No caso de Mikael, a relação de amizade só é retomada por iniciativa dele. Mas com Mimmi, é Lisbeth quem age no sentido de se reaproximar depois de sua prisão e de toda a jornada como suspeita de vários crimes. A presença de Mimmi é relevante para o afastamento de sua identidade dos padrões heteronormativos e a recusa de um enquadramento definitivo de sua sexualidade. “Lisbeth Salander nunca se considerou uma autêntica lésbica. Nunca se preocupou em saber se era hétero, homo ou talvez bissexual. De modo geral, dava pouca importância a rótulos e achava que não competia a ninguém saber com quem ela passava a noite” (Larsson, 2015a, p. 299).

A sexualidade da Lisbeth é construída a partir da ambivalência afetiva e identitária, ainda que ela mantenha os relacionamentos sexuais casuais e não se envolva emocionalmente com a maior parte de seus parceiros. Mimmi não é a única mulher com quem Lisbeth se relaciona sexualmente, mas a persistência de sua presença na vida da protagonista complexifica sua trajetória tanto no campo afetivo quanto no sexual. O enredo mais uma vez recusa as classificações estabilizadoras, reforçando a lógica da suspensão dos rótulos e da resistência a identidades fixas. Mas, se por um lado, Lisbeth assume uma sexualidade dissidente ou não normativa, por outro, as narrativas repetidamente retomam as hierarquias de gênero, implícita ou explicitamente, criando uma instabilidade que se firma como um traço marcante da série *Millennium*. Não há uma trajetória de libertação progressiva a partir da sexualidade, já que a protagonista, mesmo submetida a violências, insiste desde o início de sua trajetória na manutenção do controle sobre o próprio corpo. Mesmo assim, sua liberdade sexual torna-se mais evidente após os processos de emancipação financeira e jurídica. Porém sua atitude emancipatória não a coloca fora das hierarquias de gênero, o que cria uma representação ambígua da subjetividade feminina. A sexualidade de Lisbeth funciona, portanto, como um dos grandes dispositivos críticos dos romances ao desestabilizar expectativas morais, rejeitar as classificações identitárias e pressionar os limites das inversões simbólicas.

5.6 DO INDIVIDUAL AO COLETIVO: A DESCONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS TOTALIZANTES E A EXPOSIÇÃO DA VIOLÊNCIA ESTRUTURAL

Os diversos aspectos que se destacam no perfil da protagonista da série *Millennium* - como a aparência não convencional, a sexualidade ambígua, as relações afetivas instáveis, a atuação como *hacker* e a condição de tutelada - convergem para um propósito narrativo mais amplo que inscreve a experiência individual na estrutura abrangente e arraigada de naturalização da violência de gênero. Lisbeth é apresentada como alguém com capacidades extraordinárias e uma resiliência infatigável. Mesmo assim sua trajetória não culmina em uma superação redentora nem na incitação a um movimento coletivo de combate à violência. A personagem recusa a idealização da solidariedade, demonstra uma consciência aguda de que o problema que enfrenta é sistêmico, desconfia continuamente das instituições e mantém sua personalidade individualista, sendo essa uma de suas características mais estáveis.

As estratégias pontuais de resistência ou sobrevivência partem da rejeição às soluções totalizantes, o que distancia a narrativa da lógica seguida pelos romances policiais em seus primórdios. Já não há mais como tratar o crime como um desvio isolado e associar a resolução

do mistério à restauração da ordem social. A série *Millennium* mostra insistentemente que a violência de gênero é uma engrenagem do sistema vigente e, portanto, não corresponde ao desvio. Pelo contrário, a figura desviante é a da própria protagonista. Lisbeth aprecia os enigmas e gosta de expor os agressores de mulheres. Contudo, ao exercer a função de detetive, ela não tem a pretensão de punir os “monstros” individualizados, mas sim de identificá-los como produtos resultantes de uma cultura que, ao mesmo tempo, disfarça e legitima a violência. A forma como Alexander Zalachenko é apresentado na narrativa é emblemática: ele permanece praticamente invisível no primeiro romance da série; no segundo, seus crimes e as ações institucionais para encobri-los são revelados pouco a pouco; no terceiro, ele acusa formalmente Lisbeth de ter tentado matá-lo, de modo a demonstrar como se dá o processo de culpabilização da vítima enquanto a cultura misógina tende a permanecer oculta. Essa ocultação, favorecida pelo tratamento da violência como um problema pontual, individual ou psicológico, é o principal mecanismo de garantia da permanência da cultura autoritária.

Lisbeth e Mikael optam por não expor os estupradores e feminicidas da família Vanger, recusando um fechamento moral típico, bem como a possibilidade de erradicação da violência. Conforme o argumento de Lisbeth, Martin está morto e não há como reparar as consequências de sua violência. Ou seja, não há esperança de uma restauração da ordem, até porque essa ordem já não existia antes dos crimes cometidos pelos Vanger. Lisbeth demonstra que nem mesmo os detetives mais empenhados e competentes são capazes de banir a violência da qual eles próprios são vítimas. Os desfechos de cada narrativa da série *Millennium* chamam a atenção não para a solução, mas para a permanência do problema, abordando a violência de gênero a partir de um horizonte histórico e cultural amplo ao promover associações explícitas com tradições ideológicas autoritárias, como o fascismo e o nazismo.

Na ficção e na realidade, acredita-se que as violências tenham outras causas. Dizem respeito à tradição autoritária, uma tradição não muito diferente do fascismo, que deveria ter desaparecido com o fim da Segunda Guerra Mundial mas não o fez, e ao desprezo pelas mulheres (Pettersson, 2012, p. 269).

Segundo Pettersson, Stieg Larsson era um grande conhecedor da ideologia fascista e associava a escalada da violência a uma visão distorcida da humanidade ligada a esse tipo de pensamento, arraigado em uma profunda identificação com o poder. Assim, a conexão estabelecida pelo autor entre a misoginia e o fascismo torna-se uma chave interpretativa para a compreensão da violência de gênero como uma herança cultural duradoura. Mesmo tratado como uma ideologia decadente após a Segunda Guerra Mundial, o fascismo ganhou novas

células em diversos lugares da Europa ao longo da segunda metade do século XX. Nesse contexto, o autor associa a permanência desse tipo de ideologia totalitária ao enraizamento cultural de suas lógicas fundamentais, como a hierarquia rígida, o culto à força, a desumanização dos oponentes e a naturalização da violência, ideias essas que também estão associadas ao machismo e à misoginia. Ao operar de forma subterrânea no tecido social, essas lógicas tornam a violência contra a mulher uma expressão coerente da tradição autoritária.

Ao descrever alguns componentes da família Vanger como adeptos do nazismo, a narrativa promove o deslocamento da abordagem individual para o campo estrutural e ideológico. Martin Vanger era violentado pelo pai e aprendeu com ele a ser um estuproador. E a narrativa sugere que esse ciclo de violência não começou com Gottfried, o pai de Martin. Assim, esses criminosos não são sujeitos politizados, mas o resultado cíclico do uso da violência como mecanismo de controle. O fascismo e o nazismo são tratados como uma mentalidade, um conjunto de ideias que persiste ao longo de muitas gerações, e não apenas como regimes políticos. Eles adaptam-se a diferentes contextos, sobretudo quando podem se esconder sob pretextos religiosos ou culturais, que oficialmente estão focados no bem-estar social e na defesa de uma sociedade democrática. A crítica de Larsson não se baseia na ideia de que os extremos ideológicos culminam na violência, mas sim no apontamento do perigo representado pela normalização de discursos e práticas que promovem a dominação masculina. A trajetória de Lisbeth é a chave ficcional para pensar sobre a persistência e a transversalidade dessa lógica violenta.

As narrativas da série *Millennium*, em diversos momentos, fazem um movimento de transposição do individual para o coletivo e de ampliação espaço-temporal ao abordar o problema da violência. Lisbeth tem consciência da naturalização da violência sexual, mesmo antes de sofrer o estupro, o que demonstra a intencionalidade narrativa em expandir o tema para além do âmbito privado.

Seu círculo de amigos era bastante restrito e também não abrangia jovens de classe média protegidos por seus condomínios fechados do subúrbio. Desde a maioridade, Lisbeth Salander não conhecia uma única garota que, pelo menos uma vez, não tivesse sido forçada a realizar algum tipo de ato sexual. Eram abusos cometidos quase sempre por namorados mais velhos que, usando de alguma persuasão, davam um jeito de conseguir o que queriam. Pelo que ela sabia, tais incidentes resultavam às vezes em crises de choro e de raiva, mas jamais numa queixa levada à delegacia (Larsson, 2015a, p. 211).

Essa movimentação do individual para o coletivo também acontece quando Mikael, retratado como um homem ético, sensível e contrário à violência, reconhece determinadas

falhas em sua própria personalidade que contribuem para a perpetuação do machismo. Quando ele analisa seu relacionamento com a filha adolescente, cuja criação é delegada à ex-esposa, sua conclusão é de que ele não é um bom pai. No entanto, o jornalista não age no sentido de alterar minimamente a divisão tradicional das responsabilidades parentais. Além disso, ao se sentir preocupado em relação ao envolvimento da menina com uma seita religiosa, Mikael não intervém de maneira concreta, mesmo identificando semelhanças entre ela e Harriet Vanger, cujo desaparecimento ele investiga.

Percebeu o quanto sua filha e Harriet se assemelhavam. Pernilla tinha dezesseis anos, assim como Harriet quando desapareceu. Ambas tinham um pai ausente. Ambas sentiram uma atração religiosa por seitas menores; Harriet na comunidade local dos pentecostais e Pernilla na sucursal de algo tão bizarro como essa Luz da Vida (Larsson, 2015a, p. 288).

Nessa conjuntura, o deslocamento do individual para o coletivo se dá a partir de duas perspectivas. Primeiramente, a filha de Mikael é abordada como uma possível vítima de violência ao ser comparada com Harriet Vanger. Ou seja, como ocorre com outras adolescentes cujos pais são ausentes, ela também está sujeita a ameaças. Além disso, há também a questão temporal: Harriet desapareceu quase quatro décadas antes e as adolescentes continuam sendo alvos em potencial para os criminosos no momento em que Mikael desenvolve a investigação, justamente em função da negligência paterna e da possível influência de instituições cuja idoneidade não é comprovada. Mas, a perspectiva primordial perceptível a partir da reflexão de Mikael é a segunda: até mesmo ele, o homem descrito de forma mais positiva entre todos os personagens masculinos da série *Millennium*, é omissos em relação às obrigações mínimas de um pai para com a filha. Em outras palavras, as violências sofridas por Harriet e a posição desprotegida em que se encontra Pernilla não são casos isolados de vulnerabilidade feminina, pois demonstram que a isenção da responsabilidade masculina no âmbito privado é normalizada culturalmente em diferentes contextos.

Outro exemplo de transposição do problema individual para o coletivo é a construção de Lisbeth Salander como a versão adulta de Píppi Meialonga, que é exposta algumas vezes de modo a destacar sua atitude transgressora, mas também desconstruir a forma lúdica e otimista como a personagem de Lindgren resolvia seus conflitos. Na vida adulta, Píppi teria sido constantemente violentada, marginalizada e silenciada, mas também manteria sua força e seria resiliente. Super-Blomkvist e Píppi Meialonga tornam-se apelidos que Mikael e Lisbeth usam entre si, o que torna significativos os livros que Mikael encontra ao fazer uma inspeção na cabana de Gottfried Vanger. Entre os cerca de cinquenta títulos - incluindo vários romances

policiais, tanto infanto-juvenis quanto do subgênero *noir* - estão três obras de Astrid Lindgren: *Nós, os filhos de Bullerbyn*, *Super Blomkvist e Rasmus* e *Pippi Meialonga*. Esses livros promovem uma ampliação temporal e crítica da narrativa. Pippi e Super-Blomkvist, isto é, Lisbeth e Mikael, agora estão reunidos em uma ilha, numa região chamada Hedestad, um lugar aparentemente tranquilo, como a vila remota onde se desenvolvem as aventuras das crianças retratadas em *Nós, os filhos de Bullerbyn*.

Os dois protagonistas de Larsson são inseridos em um espaço comumente associado à tranquilidade e à harmonia comunitária. No entanto, as investigações levam a dupla à descoberta de que o desaparecimento de Harriet Vanger não é um caso isolado, mas sim uma expressão da normalização da violência de gênero, que atravessa gerações. Sob essa perspectiva, a menção às três obras de Lindgren remete ao passado, já que elas foram publicadas a partir da década de 1940, mas também a um ideal idílico que se mantém potente no imaginário popular. *Bullerbyn* é um cenário de conto de fadas que desmorona, na série *Millennium*, com a retratação da realidade social pautada pela violência. Larsson convoca a literatura infantil canônica de seu país para desconstruir o ideal do espaço seguro, com crianças protegidas e adultos confiáveis. Quando as esperanças do contexto pós-guerra falham, a criança curiosa não vira detetive, como Super-Blomkvist, muito menos a criança excêntrica vira heroína, como Pippi Meialonga. Harriet Vanger, por conta dos abusos cometidos pelos próprios familiares, é uma jovem impossibilitada de viver como os protagonistas de *Bullerbyn*.

O que a série *Millennium* faz não é comparar a atualidade histórica com um passado onde crianças eram protegidas e viviam em comunidades livres da violência. Na verdade, Lisbeth e Mikael constatarem que essa comunidade de conto de fadas nunca existiu. Quando Mikael encontra os livros, é como se ele, enquanto investigador, precisasse olhar para o passado em busca de pistas para desvendar o mistério, que não se refere, de fato, ao desaparecimento de uma pessoa específica, mas à perpetuação da violência contra as mulheres. E a chave para desvendar esse mistério está no fato de que as verdades históricas são construções. Além disso, há a questão espacial: a ilha aparentemente acolhedora na qual se espalham as residências de diferentes componentes da poderosa família Vanger não está livre da cultura autoritária que perpetua essa violência, incluindo suas formas mais extremas.

Os livros de Astrid Lindgren foram publicados no contexto pós-guerra e refletem uma expectativa de ruptura com a lógica autoritária, sobretudo no caso de Pippi Meialonga, uma criança que desafia as regras estabelecidas, ridiculariza figuras associadas à autoridade e consegue escapar de instituições como a escola, o orfanato e a polícia. Ela vive à sua maneira, sendo caracterizada pela força, alegria e solidariedade, contornando as violências sofridas a

partir da ludicidade. Lisbeth, como a versão adulta de Pippi, mantém a lógica da resistência feminina às estruturas de dominação, mas também revela um desencantamento pós-moderno em relação à esperança de destruição do autoritarismo. O que Pippi consegue resolver com leveza, comicidade e sem consequências negativas, no caso de Lisbeth se converte em traumas, punição, vigilância e violência. Logo, a narrativa afirma que a promessa de superação da tradição autoritária simplesmente não se cumpriu. O fascismo foi derrotado enquanto regime político, mas se perpetuou enquanto cultura e está infiltrado nas instituições sociais e familiares e, sobretudo, nas relações de gênero. Assim, a associação entre Lisbeth e Pippi não corresponde a uma exaltação às heroínas libertárias presentes em diferentes gêneros literários. O paralelismo entre as duas personagens expõe a fratura entre as promessas do pós-guerra e a permanência das estruturas opressivas. A infância em Lindgren carrega a esperança em um mundo menos violento. A vida adulta retratada na série *Millennium* mostra que essa expectativa fracassou.

A correlação estabelecida entre a ilha em Hedestad e a ambientação acolhedora de *Nós, os filhos de Bullerbyn*, desconstrói as narrativas estabilizadoras focadas na imagem da Suécia como um país belo, democrático e seguro. Hedestad e a ilha de Hedeby são uma versão sinistra e claustrofóbica do vilarejo criado por Lindgren e, ao olhar para o passado em meio à investigação, Lisbeth e Mikael entendem que esse lugar bucólico repleto de moradores bondosos nunca existiu. A estética do vilarejo encantador é uma construção histórica que tem o objetivo de esconder os segredos que a sociedade escolhe não ver. Assim, não apenas a ilha congelante, mas também Estocolmo e o país como um todo, formam um terreno fértil para ideias fascistas latentes que culminam em crimes brutais. Essa proposta de desconstrução de relatos totalizantes permeia todos os romances da série.

Além da utilização do cenário retirado da literatura infantil para retratar a misoginia e a violência de gênero em *Os homens que não amavam as mulheres*, outros traços presentes nos romances, como os textos que funcionam como epígrafes para as quatro partes de *A rainha do castelo de ar*, anunciam um propósito semelhante. As epígrafes do primeiro e do segundo romance da série correspondem a informações apresentadas de forma concisa e objetiva, girando em torno, respectivamente, de dados sobre a violência contra a mulher na Suécia e da explicação de fórmulas matemáticas. No terceiro romance, as epígrafes assumem um tom opinativo e são dedicadas à presença histórica de mulheres guerreiras e grandes lideranças femininas. Nesse caso, o autor questiona diretamente a forma como a história é narrada e seu viés patriarcal. Depois de expor a violência generalizada e de evidenciar o intelecto

excepcional de sua protagonista, Larsson passa a interrogar os fundamentos culturais que embasam a associação entre poder, violência e masculinidade.

Calcula-se em seiscentos o número de mulheres soldados que combateram na Guerra da Secessão. Alistaram-se travestidas de homem. Hollywood deixou passar batido todo um aspecto da história cultural - ou será que esse aspecto incomoda muito do ponto de vista ideológico? Os livros de história sempre tiveram dificuldade em falar de mulheres que não respeitam os padrões de gênero, e em nenhuma área essa limitação é tão evidente como na guerra e no que se refere ao manejo de armas (Larsson, 2015c, p. 7).

Ao destacar o silêncio de Hollywood e da historiografia oficial a respeito das mulheres que não seguem os padrões de gênero patriarcais, o autor não aborda a ideia das mulheres guerreiras como um mito ou uma fantasia, mas sim como uma outra versão plausível da história. Trata-se de um esforço voltado à reinscrição do feminino nas esferas de poder e uma provocação para o leitor que considera os feitos de Lisbeth Salander desconectados do realismo. A narrativa de *A rainha do castelo de ar* é iniciada no ponto em que Lisbeth é levada ao hospital depois de ser atingida por disparos da arma de Zalachenko, ser enterrada viva, libertar-se da própria sepultura e golpear o vilão. Nesse contexto, a primeira epígrafe sobre as mulheres guerreiras soa como “não duvide das habilidades femininas”. Mesmo quando menciona figuras que são repetidamente tratadas como lendárias, como as amazonas da Grécia antiga, as guerreiras da Líbia e a ginecocracia atribuída a certos povos, Larsson assume que a abordagem dessas narrativas como míticas não tem a ver com uma impossibilidade histórica, mas sim com as imposições de uma cultura que não admite mulheres exercendo um poder de destruição ou, simplesmente, funções de comando. O mito, nesse sentido, seria o efeito do apagamento histórico da atuação das mulheres.

As epígrafes também enumeram mulheres líderes cujos feitos a história precisou registrar, mesmo a contragosto, como Semírames de Nínive, que fundou o império assírio, ou Boadiceia, líder de uma das mais sangrentas revoltas contra os romanos, além da lei irlandesa de 697 que proibiu explicitamente a participação feminina em conflitos armados. Para Larsson, tal proibição demonstra que até então as mulheres atuavam em guerras. Nesse ponto, há uma desconstrução da ideia de violência associada ao masculino. A violência passa a ser compreendida como uma prática regulada historicamente e reescrita posteriormente com vistas à exclusão das mulheres de sua agência. Larsson resume a reflexão proposta pela série como um todo quando, nas epígrafes do terceiro romance, faz afirmações categóricas como a de que praticamente nenhuma guerra foi travada sem a participação feminina. A série *Millennium* - apesar da protagonista excepcionalmente habilidosa, tanto física quanto

intelectualmente - não pretende inserir uma exceção dentro de um modelo masculino de poder, mas questionar esse modelo. Assim, se Sherlock Holmes pode desvendar enigmas intrincados a partir de pistas que nenhum outro personagem notou e Sam Spade pode responder seus opositores com uma violência justificada narrativamente, Lisbeth Salander pode fazer as duas coisas, mesmo enfrentando obstáculos inimagináveis do ponto de vista dos detetives masculinos.

Essa desconstrução das narrativas totalizantes a partir das epígrafes dialoga com o percurso de Lisbeth Salander ao longo da série. Enquanto Pippi Meialonga corresponde, no universo infantil, à fantasia de uma ruptura com o sistema autoritário a partir da ludicidade, Lisbeth, em seu universo hiper-realista, expõe os percalços enfrentados por quem busca, de fato, essa ruptura bem como os custos dessa jornada em um mundo que não tolera mulheres insubmissas. A história oficial da guerra e do poder esconde muitas fissuras, assim como a classificação de Lisbeth como uma jovem perigosa e mentalmente incapaz é um relato desenvolvido a partir de um viés opressivo. Nesse contexto, as epígrafes sobre as mulheres guerreiras apontam que a ideia de uma história linear, coerente e prioritariamente masculina é uma ilusão, mostrando que tanto o passado quanto o presente são contraditórios e fragmentários.

Uma particularidade relevante dessas epígrafes é que elas não idealizam o poder feminino, apenas afirmam sua existência histórica. Quando mencionam as sociedades lideradas por mulheres ou exércitos exclusivamente femininos, elas não sugerem que a presença feminina implique a possibilidade de superação da violência. Pelo contrário, demonstram que as mulheres também exerceram a dominação, realizaram genocídios e recusaram modelos de convivência pacífica. Essa recusa é mais um recurso utilizado na série *Millennium* para abordar a violência como fenômeno generalizado, sendo compreensível que, em sociedades em que o poder se concentra nas mãos dos homens, a violência seja imposta de forma cada vez mais intensa às mulheres. Não há, portanto, nem nas narrativas nem nas epígrafes, uma tentativa de associar o feminino à paz ou a uma moralidade superior. Essa ambivalência em relação à violência atravessa toda a série. Assim, como as mulheres guerreiras que foram apagadas da história, mitificadas ou classificadas como exceções perigosas, Lisbeth Salander também é associada ao desvio, à ameaça e à anomalia.

O caráter fragmentário da série *Millennium* e a multiplicidade de temas e abordagens presentes nos romances - com a articulação entre estatísticas, ciências exatas, literatura infantil, desconstrução histórica, mitologia, entre outros recursos - constroem um mosaico narrativo complexo, ambíguo e avesso a soluções definitivas ou explicações únicas. Calvino

(1990) vê a multiplicidade de uma perspectiva otimista. Para o autor, ela é um valor a ser cultivado na literatura do século XXI, dada a capacidade notável que o campo literário tem de abarcar diversas áreas de conhecimento. “No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo” (Calvino, 1990, p. 129). Sob essa perspectiva múltipla, a violência jamais poderia ser tratada como um problema contornável ou superável a partir do empenho e das capacidades de um detetive.

Assim, a articulação entre elementos múltiplos não é apenas um recurso estilístico ou intertextual, mas uma recusa das explicações unívocas, lineares e totalizantes para a naturalização da violência de gênero. Essa violência não aparece como um fenômeno contemporâneo porque, conforme a narrativa aponta, não se pode falar de um passado remoto em que ela não existisse. Tampouco ela é tratada como um resíduo de um passado autoritário já superado ou um desvio pontual do sistema. A série *Millennium* insiste na dimensão estrutural dessa violência. Ela é um elemento constitutivo de uma cultura que sobrevive às guerras, afronta as leis e ignora as promessas de progresso. É um fenômeno que atravessa o tempo e o espaço, adaptando-se e assumindo novas formas. Portanto, não há como identificar um culpado específico e, nesse contexto, a própria lógica do romance policial clássico é reconfigurada na medida em que a “revelação da verdade” torna-se uma meta inalcançável.

A trajetória de Lisbeth Salander expõe a recusa às narrativas totalizantes de forma contundente, sobretudo porque a protagonista de Larsson não se estabiliza em uma única função narrativa. Ela transita entre as três posições centrais de um romance policial: vítima, suspeita e investigadora. Essa mobilidade é, sem dúvida, um dos principais recursos de complexificação narrativa presentes na série, mas também um elemento que incentiva o olhar crítico sobre os limites das categorias tradicionais por meio das quais a violência geralmente é interpretada. Ao ocupar todos esses lugares, Lisbeth expõe as múltiplas perspectivas possíveis para a compreensão da violência e evidencia que nenhuma posição, nem mesmo a do detetive mais competente e empenhado, é suficiente para sintetizar a experiência da violência. Lisbeth é apresentada ao leitor como a melhor investigadora da *Milton Security*, não como uma vítima. Todavia, com o desenvolvimento das narrativas, fica claro que a vitimação antecedeu a propensão para a atuação investigativa. A capacidade de descobrir qualquer coisa sobre qualquer pessoa não é um diferencial profissional, mas um mecanismo de autopreservação. E a função de investigadora, a mais proeminente entre as três faces de Lisbeth, possibilita que, no tribunal, ela seja publicamente reconhecida como uma vítima ao invés de uma criminosa.

Mesmo sem admitir a posição de vítima, Lisbeth é constantemente vitimada, o que coloca luz sobre a face mais brutal da violência de gênero: o estupro e as agressões físicas em geral. Como os abusos são legitimados pela tutela estatal e pelos discursos médicos e jurídicos, a narrativa afasta a possibilidade de compreensão do problema como um contratempo isolado. A ratificação dos mecanismos de vitimação pelas vozes institucionais promove a transposição dos percalços individuais para os social e culturalmente construídos. Por outro lado, apesar da coletivização do problema, a passagem de Lisbeth da posição de vítima à de investigadora - ou seja, da condição passiva ao protagonismo - não implica a superação da violência e nem mesmo uma mobilização de forças para combatê-la de forma incisiva. Quando Lisbeth recusa o papel de vítima e assume uma posição combativa, ela se apropria dos mesmos mecanismos de vigilância e coerção que lhe foram impostos, invertendo o direcionamento da opressão. A posição de detetive, nesse caso, ao invés de restaurar uma suposta ordem, expõe a violência sistêmica.

Se a ambiguidade está presente na atuação de Lisbeth como investigadora por conta de seus métodos, de sua descrença nas instituições e de sua postura individualista, essa ambivalência se intensifica quando lhe é atribuído o papel de suspeita ou criminosa. O estigma de gênero é o principal argumento de seus acusadores: ela é uma mulher fora dos padrões devido à sua aparência, sua recusa às normas, sua sexualidade e sua dificuldade nas relações afetivas, logo, é uma figura associada ao perigo, alguém que precisa ser contida. Por outro lado, o que leva Lisbeth a não ser, de fato, uma assassina, não é uma convicção ética, mas uma abordagem prática. Ela chega a planejar o assassinato de Bjurman, mas desiste quando conclui que controlá-lo é um plano mais eficiente para alcançar sua independência. No caso de Zalachenko, ela só não o mata porque seu plano não é bem-sucedido. Além disso, ela é a responsável indireta pelas mortes de vilões como Wennerström e Niedermann, pois revela sua localização aos inimigos deles. Todavia, não são essas ações que a levam a ser julgada em um tribunal e, sendo assim, sua colocação sob suspeita permanece injusta.

A distinção clara entre culpados e inocentes presente nos enredos policiais tradicionais desmorona quando a série de Larsson propõe uma protagonista que pode, ao mesmo tempo, ser uma vítima legítima da violência e um alvo plausível de acusação, sem deixar de lado a liderança da investigação que leva, não ao desvendamento do mistério, mas à exposição da pluralidade de posicionamentos possíveis e da argumentação que estabelece a prevalência de um desses posicionamentos sobre os demais. Segundo a própria Lisbeth, “Inocentes não existem. Em compensação, existem diferentes níveis de responsabilidade” (Larsson, 2015b, p. 389). Dessa perspectiva, a sobreposição de diferentes papéis narrativos evidencia que a

violência também deve ser abordada a partir de questões morais, jurídicas e narrativas diversas, contrariando a lógica do romance de enigma tradicional, que pressupõe a existência de uma ordem social estável a ser restaurada. Do mesmo modo, a tradição autoritária delimita categorias rígidas que definem a quem pode ser atribuído o papel de vítima, quem pode investigar e quem deve ser punido. Stieg Larsson embaralha essas funções de modo a exibir a fragilidade das fronteiras entre as categorias pré-estabelecidas e mostrar que as supostas verdades universais não passam de convenções culturais.

As estruturas narrativas herdadas são incapazes de traduzir a experiência feminina da violência, daí a ascensão das formas híbridas, fragmentadas e instáveis, a exemplo da identidade de Lisbeth. Hutcheon (1991) enfatiza a importância de entender que o “ex-cêntrico” depende do centro para ser definido e que os pensamentos radicais acabam se comprometendo com aqueles aos quais procuram superar, exatamente como Lisbeth faz quando transforma a violência em método investigativo. No entanto, para Hutcheon esse paradoxo não deve conduzir ao desespero ou à complacência. O que se deve ter em mente é que a “ex-centricidade” confere uma nova perspectiva baseada na mudança contínua de foco por conta da ausência de uma força centralizadora.

A teoria e a prática da arte pós-moderna têm mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política - talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical. [...] não creio que o pós-modernismo seja essa mudança, mas pode ser que a presságio. Ele pode ser uma primeira fase de capacitação em sua encenação das contradições inerentes a qualquer momento transicional: dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico. Talvez o lema do pós-moderno deva ser: "Vivam às margens!" (Hutcheon, 1991, p. 103).

As diferentes posições que Lisbeth Salander ocupa nas narrativas *Millennium* - detetive, vítima e suspeita; central e marginal - correspondem a um dos eixos organizadores da série. A identidade “ex-cêntrica” da protagonista não desloca o problema da violência para fora do sistema autoritário, mas, na verdade, o reinsere no núcleo de suas engrenagens. Lisbeth existe à margem, porém de forma insubmissa, redefinindo o centro. Ela está dentro, porém também está fora da lógica patriarcal. Despreza as instituições que fomentam a violência sofrida, mas faz alianças com elas quando necessário. Ela combate o poder institucional ao mesmo tempo em que não consegue se desvencilhar dele. Essas ambiguidades descartam a possibilidade de uma ruptura definitiva ou uma conclusão redentora para a heroína. Sob esse prisma, a consciência crítica é o que prevalece a partir do reconhecimento

da violência como uma herança histórica e cultural, que só pode ser enfrentada a partir de posições paradoxais, ou seja, comprometidas até certo ponto com a lógica que desejam combater.

Os romances *Millennium* promovem uma movimentação constante entre o individual e o coletivo e entre o presente e o passado a partir das histórias pessoais e das investigações conduzidas por Lisbeth e Mikael, de modo a evidenciar não apenas a sobrevivência, mas também a força das tradições autoritárias, das ideologias violentas e das narrativas totalizantes que naturalizaram a exclusão feminina das esferas de poder. A série volta-se, de forma reiterada, para informações contidas em arquivos, genealogias, documentos e versões esquecidas da história, de modo a transformá-los em pistas para desvendar o mistério da naturalização da violência de gênero enquanto lógica culturalmente sedimentada. O resultado desses movimentos não é uma explicação consolidada, mas a recusa a qualquer possibilidade de síntese pacificadora e a quebra da expectativa de que o problema possa ser resolvido por meio de um gesto heroico individual.

A série de Larsson chega a apontar, de modo relativamente sutil, alguns caminhos para o combate à violência de gênero - a exemplo da solidariedade entre mulheres e do engajamento masculino no combate à violência -, mas não resolve a tensão entre a demanda pela emancipação feminina e a violência generalizada. Pelo contrário, essa tensão é repetidamente exposta como um impasse central da experiência de Lisbeth Salander. Ao longo das narrativas, forma-se uma rede de personagens interessados em evitar que a protagonista seja acusada de crimes que não cometeu. Essa rede envolve tanto personagens masculinos, como Dragan Armanskij, Holger Palmgren e Mikael Blomkvist, quanto femininos, como Sonja Modig e Annika Giannini. Mas essa união não anula a desconfiança e a tendência individualista de Lisbeth Salander. Não há, assim, nem uma abertura subjetiva da protagonista no intuito de somar forças ou confiar nas instituições para combater a violência, nem uma movimentação no sentido de promover uma reforma estrutural para o enfrentamento dessa violência. A protagonista e seus aliados utilizam os recursos disponíveis e alcançam soluções que não são definitivas.

Assim, os romances de Larsson propõem um estado de vigilância crítica a partir do reconhecimento da permanência do conflito. Ao colocar em cena uma protagonista que sobrevive, resiste e negocia com as estruturas violentas sem jamais extirpá-las, as narrativas tornam-se exemplos do que Hutcheon aponta como a potência do pós-moderno: ao invés da promessa de uma mudança completa e definitiva, a criação de um espaço de consciência em que as contradições do sistema entram em evidência. A violência estrutural direcionada às

mulheres começa, então, a ser vista, não como um desvio a ser remediado, mas como uma condição inerente a uma sociedade construída com base em princípios autoritários e patriarcais, na qual ainda é notável a permanência de raízes ideológicas associadas ao fascismo e ao nazismo. Essa lucidez incômoda mantém a narrativa aberta em sua multiplicidade interpretativa, recusando um fechamento moralizante focado na possibilidade do encerramento do ciclo de opressão.

6 CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve dois aspectos como eixos norteadores: o protagonismo feminino e a abordagem do tema da violência contra a mulher em narrativas policiais. Ao longo do estudo, examinamos a construção do perfil e a trajetória da personagem Lisbeth Salander - protagonista da série *Millennium*, criada por Stieg Larsson -, tendo em vista a possibilidade de expansão das perspectivas de representatividade feminina dentro da ficção detetivesca, que é historicamente marcada pela priorização dos protagonistas masculinos e pela recorrente associação de personagens mulheres à condição de vítimas ou, no caso das *femmes fatales*, à representação de um perigo a ser superado pelo detetive. Nossa investigação demonstrou que há pontos de convergência e de confronto entre a detetive *hacker* e outros protagonistas investigadores de ambos os gêneros. Nesse sentido, confirmou-se a hipótese de que a série analisada tensiona as contradições presentes na representação da violência e dos papéis de gênero por conta do perfil transgressor e ambivalente de Lisbeth Salander.

A pesquisa constatou que a série amplia as possibilidades de representação feminina na ficção policial ao criar uma heroína com notáveis habilidades técnicas e intelectuais, além de uma grande resiliência física, qualidades que a aproximam de diferentes perfis de detetives ficcionais já conhecidos. No entanto, esse diálogo é mais intenso e provocativo quando Lisbeth assume qualidades e se apropria de recursos comumente vinculados ao universo masculino, a exemplo, principalmente, do uso premeditado da violência física, mas também da imposição de sua competência técnica como característica mais relevante que sua aparência física e do comportamento sexualmente ativo, desvinculando, até certo ponto, o sexo da afetividade. Esse movimento complexifica as narrativas ao referenciar e subverter convenções inerentes ao gênero literário em questão.

Com os detetives masculinos do romance de enigma Lisbeth tem em comum a racionalidade analítica e o intelecto prodigioso, além do posicionamento como uma referência entre seus pares, na *Hacker Republic*. Em contrapartida, ela não é uma “mente intocável”, demonstrando que, para as mulheres, a inteligência não anula a violência sistêmica nem garante o prestígio social. Com os detetives *noir*, ela compartilha a familiaridade com a violência física, a sexualidade ativa e o código de ética próprio. No entanto, seus inimigos, em geral, não a temem, suas habilidades são subestimadas e seus comportamentos são patologizados e utilizados como argumentos para aprisioná-la. De personagens como Miss Marple, que marcou o gênero policial no que diz respeito à representação das mulheres, Lisbeth tem o olhar feminino de quem está sempre a par de tudo o que acontece ao seu redor,

mas não herdou a busca por uma conciliação com os ideais do patriarcado, tampouco a modéstia e as habilidades no convívio social. Com as detetives femininas e frequentemente feministas que surgiram na literatura a partir da década de 1970, a protagonista de Larsson tem em comum a pauta da emancipação e a defesa das mulheres vitimadas, mas se diferencia por sua natureza antissocial, por não corroborar a postura que procura evitar ao máximo o uso da violência e por recusar a busca da justiça pelas vias institucionais. Aliás, um dos aspectos mais proeminentes do perfil de Lisbeth Salander observados ao longo desta pesquisa é o fato de ela não estar do lado da lei e da ordem, não acreditar nos propósitos democráticos e altruístas das instituições e se recusar a dialogar com autoridades, sobretudo as masculinas.

Lisbeth atua à margem do sistema social e aponta diretamente as falhas desse sistema, seja por conta de sua própria experiência pessoal com a violência seja em sua atuação como investigadora, que expõe não apenas a violência de gênero, mas também a corrupção generalizada e os privilégios masculinos. Estes últimos são evidenciados tanto pelas vitórias dos antagonistas quanto pelo comportamento do próprio coprotagonista, Mikael Blomkvist. A transposição dos conflitos pessoais de Lisbeth, incluindo seus relacionamentos, para o tratamento da violência contra a mulher como um fenômeno coletivo e estrutural possibilita a problematização da dimensão histórica, social e cultural dessa violência. O crime, então, deixa de ser um elemento episódico da intriga e passa a ser abordado como o resultado de um padrão persistente de violência, que não se restringe à violência física. Na série *Millennium*, os múltiplos episódios de violência praticados contra quase todas as personagens femininas, além das cenas específicas em que a violência física e sexual é retratada de forma crua e explícita visam à produção do “choque do real” e levam justamente à constatação de que a violência de gênero está em todos os lugares.

Ao promover essa reflexão, a série *Millennium* amplia o horizonte temático do romance policial e torna-se um exemplo do borramento das fronteiras entre literatura culta e literatura de entretenimento. Quando a investigação criminal deixa de se limitar à descoberta da identidade do criminoso e passa a fomentar as ponderações sobre a persistência dos padrões culturais de naturalização da violência, a série mobiliza debates históricos, sociais e políticos que extrapolam os limites já difusos da literatura de consumo, categoria à qual as narrativas detetivescas são frequentemente associadas. Para promover essa abertura a novas perspectivas, os enredos articulam diferentes campos discursivos, sem nunca perder de vista o tema da violência contra a mulher. As epígrafes com estatísticas sobre violência, informações sobre fórmulas matemáticas e argumentações sobre a presença das mulheres guerreiras ou líderes ao longo da história, bem como as referências literárias e elementos da cultura popular,

compõem um mosaico interpretativo que impossibilita a adoção de explicações rasas para o problema da violência de gênero.

Paralelamente aos caminhos narrativos que exploram a violência de gênero por diferentes ângulos e em suas diversas formas, o perfil da protagonista é delineado a partir de uma combinação de traços que desafiam as convenções sociais, sobretudo as que se referem ao papel da mulher. Seu conhecimento na área da tecnologia, sua atuação à margem da legalidade, sua aparência dissidente, sua vida sexual ativa, sua dificuldade em estabelecer vínculos afetivos e o próprio exercício da função de investigadora enquanto ainda está sob a tutela estatal não são apenas características individuais. São dispositivos narrativos que expõem diferentes formas de controle, exclusão e violência exercidos sobre o corpo e a vida das mulheres. A trajetória de Lisbeth é inseparável do contexto social. Seu drama não é individual. Ela é, ao mesmo tempo, uma heroína ímpar e uma representante de muitas mulheres vítimas de violência. Enquanto resiste às estruturas de poder que tentam neutralizá-la, ela expõe as contradições de uma sociedade supostamente democrática e igualitária que continua naturalizando aparatos de marginalização e violência.

A recusa às narrativas totalizantes e a ambiguidade são, na série *Millennium*, mecanismos essenciais para a compreensão da violência de gênero como um problema complexo. Lisbeth Salander é a melhor investigadora com quem a *Milton Security* poderia contar, mas também é uma vítima recorrente da violência de gênero. Se não fosse alvo da violência física, sexual, psicológica, patrimonial, institucional e simbólica, mesmo investigando crimes cometidos contra mulheres e combatendo a violência de gênero, Lisbeth levaria o enredo a repetir a lógica da vítima passiva. Ela seria a heroína que salva outras mulheres, mas não sofre a mesma violência, ou seja, seria uma exceção entre mulheres que são forçadas a desempenhar o papel silencioso que lhes é atribuído pelo patriarcado. No entanto, Lisbeth é uma vítima ao mesmo tempo em que assume investigações intrincadas e uma postura ativa diante de diferentes desafios. Essa concomitância de papéis é um elemento essencial para o tratamento da violência contra a mulher como um fenômeno generalizado, que atravessa todos os espaços e contextos, já que o patriarcado é inescapável. Lisbeth é também uma vítima e essa condição evita que a violência seja posicionada narrativamente como um fato contornável, incapaz de alcançá-la em virtude de suas habilidades e conhecimentos diferenciados.

O posicionamento externo de Lisbeth em relação às instituições responsáveis pela aplicação da lei torna a crítica à violência contra a mulher mais incisiva ao expor de forma visceral as contradições e omissões das instituições oficiais. Caso Lisbeth fosse uma detetive

integrada ao aparato jurídico e policial, sua atuação tenderia a reforçar a confiança na eficiência dessas estruturas, como fazem detetives como V. I. Warshawski e Kinsey Millhone, que, embora enfrentem o machismo e a misoginia, negociam com os detentores do poder para alcançarem seus objetivos investigativos. Lisbeth, por não ser uma agente legitimada pelo sistema de justiça, resiste, mas não escapa nem consegue contornar nenhuma forma de violência socialmente naturalizada. Por outro lado, ao abordar a violência de gênero a partir da perspectiva da vítima, Larsson não restringe Lisbeth a essa condição. Ela conta com ajuda, mas é ela quem se salva, recusando a submissão e dispensando a esperança de que alguém se movimente em seu socorro. A vitimação é, portanto, apenas uma dimensão de sua personalidade. Assim, o protagonismo feminino ganha novas proporções porque não exclui a vulnerabilidade, mas também não reitera a imagem da fragilidade feminina.

A complexificação narrativa se acentua na obra de Larsson à medida que os enredos expõem e denunciam as estruturas patriarcais, mas também revelam a dificuldade de desvincular-se totalmente delas. Quando Lisbeth combate a violência de gênero utilizando métodos violentos, o “ex-cêntrico” permanece, inevitavelmente, vinculado ao centro. Entretanto, é justamente nessa ambiguidade que reside a força da desconstrução de padrões que norteia toda a série. Lisbeth Salander habita as fissuras dos perfis dos detetives ligados a diferentes vertentes do romance policial, mas não se deixa apreender por nenhum deles. Ela questiona de formas diversificadas as imagens femininas cristalizadas no patriarcado, mas também expõe os limites de um sistema que não possibilita saídas ou alternativas puras, apenas espaços de resistência.

A presente pesquisa demonstrou que, ao se posicionar como uma mulher que odeia os homens que odeiam as mulheres e utilizar a violência para deter os homens que violentam as mulheres, a personagem Lisbeth Salander transforma a violência no motor narrativo de sua trajetória. A violência, que sempre foi um elemento essencial das narrativas policiais, deixa de ser apenas um acontecimento que deflagra as investigações ou um pretexto para a exibição das virtudes do detetive e passa a ocupar a centralidade temática dos enredos. A recusa à patologização dos agressores expõe a violência física e sexual como o ápice de uma engrenagem sistemática de opressão. O estupro praticado pelo tutor da protagonista e tão cruamente narrado é um recurso explícito da imposição da soberania masculina, à qual Lisbeth não se rende. O impacto crítico da série *Millennium* reside, portanto, na convergência entre a denúncia do caráter endêmico das agressões sofridas e o protagonismo feminino. A mulher que convive com as marcas da violência é posicionada no centro da ação enquanto a retratação do crime como desvio isolado deixa de ser uma possibilidade. A investigação,

então, foca-se nas causas políticas, sociais e culturais que impossibilitam a extirpação dos crimes de violência contra a mulher.

Diante do exposto, esta pesquisa se encerra, por ora, com a consciência da inviabilidade de esgotamento das reflexões sobre o tema abordado. Partimos de um recorte das questões que moldam o protagonismo feminino na literatura policial contemporânea, tendo a figura de Lisbeth Salander como um exemplo relevante das transformações na representação dos papéis de gênero. Cada etapa da pesquisa buscou oferecer um panorama sobre as formas como a ocupação do centro narrativo por personagens femininas confrontam a lógica patriarcal tão enraizada na ficção detetivesca. A protagonista de Larsson subverte a imagem da vítima passiva e apresenta novas possibilidades de agência ao expor as contradições das estruturas que perpetuam a violência de gênero e a submissão feminina. Como *bestsellers*, os romances que compõem a série *Millennium* ampliam o alcance da reflexão crítica proposta ao leitor e possibilitam uma melhor compreensão dos conflitos apresentados, não como percalços individuais da protagonista, mas como resultados de um sistema alicerçado na lógica da opressão.

Dessa forma, assim como a série *Millennium* não propõe uma solução definitiva para o problema da violência contra a mulher, este estudo não pretende esgotar as discussões ou encerrar o debate sobre o tema da violência de gênero na literatura policial, tampouco sobre a série *Millennium* especificamente, já que aspectos como a multiplicidade narrativa e a serialidade da obra oferecem muitas chaves de leitura possíveis. Diante da retomada de discursos retrógrados sobre a autonomia feminina e o papel social da mulher, além da escalada de crimes como o feminicídio, as reflexões sobre o protagonismo feminino e a violência de gênero tornam-se urgentes. O exame da convergência entre essas duas características da série *Millennium* é, nesse sentido, inexaurível. Sendo assim, nossa esperança é a de que esta tese atue como um estímulo à leitura crítica das narrativas policiais, tendo em vista que a relação dialógica entre a literatura e a realidade social é um espaço vital para a elaboração de conflitos humanos e o vislumbre de estratégias de resistência. Em última análise, permanece o desejo de que a ficção detetivesca seja pensada como um terreno fértil para a promoção da resiliência feminina e para a desconstrução progressiva das engrenagens patriarcais de controle.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 181-190.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e a esfinge**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.
- BRASIL. **Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera os Decretos-Lei nºs 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), e 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), e a Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984 (Lei de Execução Penal); e dá outras providências (Lei Maria da Penha). Brasília, DF, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 15 mar. 2023.
- BROWN, Dan. **O código da Vinci**. 3. ed. São Paulo: Arqueiro, 2021.
- BRYNDZA, Robert. **A garota no gelo**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2023.
- BUTLER, Judith. **Problema de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CASOY, Ilana; MONTES, Raphael. **Bom dia, Verônica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CHANDLER, Raymond. **A dama do lago**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato na casa do pastor**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2025.

CHRISTIE, Agatha. **A morte de Mrs. McGinty**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

CHRISTIE, Agatha. **O cavalo amarelo**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020a.

CHRISTIE, Agatha. **O misterioso caso de Styles**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2014.

CHRISTIE, Agatha. **Uma autobiografia**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022.

CHRISTIE, Agatha. **Um corpo na biblioteca**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020b.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORPI, Lucha. **Eulogy for a brown angel: a mystery novel**. Houston: Arte Público Press, 1992.

COUTINHO, Sonia. **Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CSORBA, Mária Lujza. Feminization of Agatha Christie's character Hercule Poirot through his appearance, personality, age and cat symbolism. **International Journal of English and Comparative Literary Studies**, Košice, v. 2, n. 5, p. 12-24, 2021. Disponível em: <https://bcsdjournals.com/index.php/ijecls/article/view/335/188>. Acesso em: 20 maio 2024.

DEAVER, Jeffery. **O colecionador de ossos**. 11. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2022.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Poe: o pai da literatura policial moderna?. In: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos da rua Morgue**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 237-250.

DOMÍNGUEZ, Nora. Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. crímenes de mujeres. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, n. 1 v. 23, p. 137-147, 2013.

DOYLE, Arthur Conan. A banda malhada. In: DOYLE, Arthur Conan. **As aventuras de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010a. p. 311-352.

DOYLE, Arthur Conan. A casa vazia. In: DOYLE, Arthur Conan. **A volta de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 9-33.

DOYLE, Arthur Conan. As cinco sementes da laranja. In: DOYLE, Arthur Conan. **As aventuras de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010b. p. 208-238.

DOYLE, Arthur Conan. As faixas acobreadas. In: DOYLE, Arthur Conan. **As aventuras de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010c. p. 445-479.

DOYLE, Arthur Conan. Escândalo na Boêmia. *In*: DOYLE, Arthur Conan. **As aventuras de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010d. p. 71-108.

DOYLE, Arthur Conan. **O cão de Baskerville**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010e.

DOYLE, Arthur Conan. O problema final. *In*: DOYLE, Arthur Conan. **As memórias de Sherlock Holmes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010f. p. 345-378.

DOYLE, Arthur Conan. **O signo dos quatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010g.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Construir o inimigo e outros escritos ocasionais**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

EASTHOPE, Anthony. **Literary into cultural studies**. London: Routledge, 1991.

EINSTEIN, Albert; FREUD, Sigmund. **Um diálogo entre Einstein e Freud: por que a guerra?**. Santa Maria: Fadisma, 2005.

FILGUEIRAS, Carmen de Paula. **A complexa arte do assassinato: O gênero policial na literatura contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2021b.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

GRAFTON, Sue. **“A” de álibi**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

GREEN, Anna Katharine. **O caso ao lado, com Amelia Butterworth**. São José dos Pinhais: Urso, 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. Porto Alegre: L&PM, 2021.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 95-118.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 21. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOTT, Luís Otávio. **A arte da detecção: forma social na ficção de detetive de Edgar Allan Poe, Raymond Chandler e Thomas Pynchon**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. p. 280. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMES, P. D. **Trabalho impróprio para uma mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo. v. 2, n. 12, p. 16-26, 1985. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-12/#58d4c67503f40>. Acesso em: 30 set. 2024.

JARDIM, Ana Teresa. **No fio da noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

KAPLAN, E. Ann. Feminismo/Édipo/pós-modernismo: o caso da MTV. *In*: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 45-63.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAGERCRANTZ, David. **A garota marcada para morrer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGERCRANTZ, David. **A garota na teia de aranha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGERCRANTZ, David. **O homem que buscava sua sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LARSSON, Stieg. **A menina que brincava com fogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

LARSSON, Stieg. **A rainha do castelo de ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

LARSSON, Stieg. **Os homens que não amavam as mulheres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

LINDGREN, Astrid. **Pippi Meialonga**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2022.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Tradução: Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MANNE, Kate. **Down girl: the logic of misogyny**. New York: Oxford University, 2019.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MATIAS, Marcus Vinicius. **Cicatrizes urbanas: narrativas de violência na ficção detetivesca**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, p. 160. 2013.

MILLETT, Kate. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

MORAES, Adelle Paiva Proença de. **Miss Marple e a figuração da mulher no romance policial inglês**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. p. 82. 2021.

MORAES, Kátia Rosângela dos Santos. **O protagonismo feminino vitoriano na ficção detetivesca**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. p. 107. 2023.

NEELY, Barbara. **Blanche em apuros**. Rio de Janeiro: Darkside books, 2022.

NOLL, Débora Marques. **Maior que o crime**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão (Intertextualidades e leituras em Dick Peter, Bellini e Espinosa)**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2002.

PARETSKY, Sara. **Rastros de sangue**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEPETELA. **Jaime Bunda, agente secreto: estória de alguns mistérios**. São Paulo: Kapulana, 2022.

PEREZ, Caroline Criado. **Mulheres invisíveis: o viés dos dados em um mundo projetado para homens**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETTERSSON, Jan-Erik. **Stieg Larsson**: a verdadeira história do criador da trilogia *Millennium*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PIRKIS, Catherine Louise. **As aventuras da senhorita detetive Loveday Brooke**. São José dos Pinhais: Urso, 2021.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos da rua Morgue**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021a. p. 178-212.

POE, Edgar Allan. O mistério de Marie Rogêt: uma continuação de *Os assassinatos da rua Morgue*. In: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos da rua Morgue**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021c. p. 95-173.

POE, Edgar Allan. Os assassinatos da rua Morgue. In: POE, Edgar Allan. **Os assassinatos da rua Morgue**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021b. p. 19-88.

PORTILHO, Carla Figueiredo. **Detetives ex-cêntricos**: um estudo do romance policial produzido nas margens. 273 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: 34, 2021.

ROMANI, Jacqueline Pitanguy de. Mulher: natureza e sociedade. In: LUZ, Madel (org.). **O lugar da Mulher**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, p. 59-71.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SMITH, Alexander McCall. **Agência nº 1 de mulheres detetives**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

SPILLANE, Mickey. **Eu, o júri**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

SPRINGER, Nancy. **Enola Holmes**: o caso do marquês desaparecido. Rio de Janeiro; São Paulo: Verus, 2022.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução: Adriana Buzzetti. São Paulo: Lafonte, 2020.