

O *HARDBOILED* FEMINISTA DE PATRÍCIA MELO

Raquel Souza de Moraes

Resumo: Os estudos sobre escrita literária e representação feminina têm se desenvolvido bastante nas últimas décadas, através, sobretudo, da crítica feminista. Diante dessa produção ampla e diversificada, o presente trabalho busca abordar a intersecção entre literatura de autoria feminina e ficção detetivesca através da análise do romance *Fogo-Fátuo* (2014), de Patrícia Melo. A referida autora se destaca como uma das mais conhecidas e consolidadas escritoras desse tipo de literatura no Brasil e desde o início de sua carreira em 1994, tornou-se conhecida pela escrita permeada de violência e de linguagem rápida e crua. Ao criar uma detetive mulher no romance em análise, Melo realiza uma abordagem que subverte a tradicional vertente do *hardboiled* da ficção detetivesca, trazendo uma perspectiva feminista. Dessa forma, o artigo propõe uma análise da construção da personagem principal e das questões de violência de gênero que podem ser percebidas ao longo da narrativa. Para tal, temos um aporte crítico-teórico em Dalcastagnè (2008), Scaggs (2005), Mandel (1988) e Bourdieu (2014).

Palavras-chave: Literatura brasileira. Crítica feminista. Ficção detetivesca.

Abstract: Studies on literary writing and female representation have developed considerably in recent decades, mainly through feminist criticism. In view of this broad and diversified production, the present work seeks to address the intersection between literature authored by women and detective fiction through analysis of the novel *Fogo-Fátuo* (2014), by Patrícia Melo. This author stands out as one of the best known and consolidated writers of this type of literature in Brazil and since the beginning of her career in 1994, she has become known for her writing permeated by violence and fast and crude language. By creating a female detective in the novel under review, Melo takes an approach that subverts the traditional *hardboiled* detective fiction, bringing a feminist perspective. Thus, the article proposes an analysis of the construction of the main character and issues of gender violence that can be perceived throughout the narrative. To this end, we have a critical-theoretical contribution in Dalcastagnè (2008), Scaggs (2005), Mandel (1988) and Bourdieu (2014).

Keywords: Brazilian literature. Feminist criticism. Detective fiction.

INTRODUÇÃO: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL

Ao analisar a literatura de autoria feminina no Brasil é inevitável que o pesquisador se depare com uma série de violências veladas sofridas pelas escritoras ao longo dos séculos, o que resultou em uma história repleta de esquecimentos e silenciamentos. Dessa forma, antes de se lançar ao objeto de estudo – o texto literário – é importante refletir sobre a estreita relação entre poder, discurso e literatura, pois, como afirma Grada Kilomba em *Memórias da Plantação*, “a língua por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p. 14). No campo literário, essas relações de poder – quem fala? Quem escreve? Quem lê? – ficam explícitas quando se faz um percurso histórico, que visa entender a atuação da mulher na literatura brasileira.

Os caminhos percorridos pelas escritoras para se firmar no cenário literário em nosso país foram longos e árduos. Segundo Norma Telles (2004), a partir do século XVIII construiu-se um ideal de feminilidade através de um discurso que naturalizava social e culturalmente as atividades

tipicamente femininas, resumidas ao ambiente doméstico. A leitura e a escrita não eram, nesse contexto, instrumentos essenciais para assegurar um casamento e para a gerência dos aspectos relacionados ao lar e, por isso, o acesso à instrução e à cultura eram bastante restritos. Para as poucas mulheres que começaram a publicar nesse período foi necessário, primeiramente, aprender a ler e escrever e repensar o seu papel social.

Durante o século XIX, considerado o “século do romance”¹, houve muitos episódios importantes de cunho político e social no Brasil que, conseqüentemente, modificaram o cenário cultural, de modo que o público leitor e escritor se ampliou um pouco. Ainda assim, mulheres que atuavam fora do ambiente doméstico, envolvidas com política, lutas e revoltas, por exemplo, não eram vistas com “bons olhos” pela sociedade da época. É interessante notar como esse preconceito fez com que muitas mulheres que produziram ficção e participaram ativamente de movimentos literários do Brasil durante todo esse século – como Maria Firmina

1 Um dos grandes marcos do século XIX é a ascensão e grande popularidade do gênero romance na sociedade ocidental. Segundo Bosi (2006), o romance começa a ganhar força na Europa por constituir uma nova forma de escritura que, ao contrário dos modelos clássicos, proporcionava liberdade criadora e enunciava o modo de vida burguês de forma acessível a um novo público leitor, composto basicamente de homens jovens e mulheres. Ainda de acordo com o autor, o romance tinha, na época, relevância comparada aos instrumentos tecnológicos de entretenimento atuais, como a televisão. No Brasil, o romance, mais especificamente, o Romântico, foi pleiteado – assim como ocorreu na Europa – como potencial modo de representação da identidade nacional.

dos Reis² e Julia Lopes de Almeida³ – caíssem numa rede de esquecimento, a ponto de, hoje, não figurarem no seletivo grupo de escritores canônicos de nossa literatura.

No artigo “Memória e amnésia sexista”, Anna Faedrich elenca exemplos de como a escrita de mulheres brasileiras foi desqualificada e desencorajada – especialmente no século XIX e início do século XX – e relaciona essa crítica de fundo sexista ao fato de que grande parte dessas escritoras tenham sido limadas da História literária brasileira. Segundo a pesquisadora, esse discurso teve consequências como:

- 1) mulheres inicialmente vocacionadas para a escrita a abandonaram, por não se sentirem suficientemente capazes ou por não encontrarem meios para ir além da barreira invisível – de vidro, se quiserem –; imposta por apreciações masculinas;
- 2) essa hostilidade branda se conecta ao exíguo e desproporcional espaço dedicado à produção das escritoras na memória da literatura brasileira. (FAEDRICH, 2018, p. 65)

A segunda metade do século XX é marcada por importantes avanços que apontam para uma possível

2 Maria Firmina dos Reis foi a primeira romancista negra da literatura brasileira. Nascida em 1822, a maranhense foi professora e escritora proeminente na imprensa local. Seu romance *Úrsula*, de 1859, é o primeiro romance publicado por uma mulher negra em toda a América Latina – e o primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa.

3 Júlia Lopes de Almeida foi romancista, cronista e teatróloga. Nascida em 1862, ela foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, porém, teve seu ingresso, como membro fundadora, vetado devido ao preconceito estabelecido na instituição inteiramente masculina na época.

mudança – lenta e gradual – no cenário literário brasileiro. Temos nesse período mencionado o advento da crítica feminista que, dentre outros objetivos, trata de resgatar o nome e as produções de autoras apagadas pela História. Através dessa vertente de estudos, começaram a se desenvolver as pesquisas que analisam a escrita e a representação feminina na literatura.

Outro fato significativo foi o ingresso da primeira mulher na Academia Brasileira de Letras. Isto porque durante os primeiros oitenta anos de existência, a instituição que reuniu os mais consagrados escritores do Brasil não admitia mulheres em seu quadro. Na época de sua fundação, foram aplicados os moldes da academia francesa, inteiramente masculina, e, por isso, a escritora Júlia Lopes de Almeida, expoente de sua época, foi impedida de se tornar membro, mesmo tendo participado de todo processo de idealização da Academia. Outras candidaturas femininas também foram rejeitadas, como as de Amélia Beviláquia e Dinah Silveira Queiroz. Esse quadro só se modificou em 1977 com o ingresso de Rachel de Queiroz. A referida autora publicou o aclamado romance *O Quinze* aos vinte anos e, embora não mencione a importância coletiva da conquista em seu discurso de posse, ela “abriu caminhos” para outras mulheres ingressarem no panteão dos Imortais.

Através desse breve percurso histórico, nota-se que a pouca receptividade dos séculos passados não impediu que as mulheres brasileiras participassem ativamente do universo literário; no entanto, as barreiras veladas dificultaram o acesso e a permanência nesse meio, além de causar, em muitos casos, um apagamento histórico a que nos referimos anteriormente. É possível notar também que os reflexos de todos esses obstáculos existentes para as autoras ainda são visíveis no fim do século XX e início do XXI.

Segundo pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012), o cenário literário permanece bastante homogêneo, uma vez que 72% dos autores que publicaram romances entre 1990 e 2004 eram homens. Vemos, portanto, que a metáfora de “território contestado”, utilizada pela pesquisadora para se referir ao discurso literário, é bastante adequada, já que o termo expressa os embates e tensões existentes há séculos, em torno do poder de se expressar através da literatura. Como a autora afirma, desde sempre diferentes grupos tentam se apropriar dos recursos da literatura para dar visibilidade a suas existências e legitimar seus discursos.

Analisando rapidamente o período após o ano 2000, vemos que existe um direcionamento para uma possível

transformação no cenário homogêneo descrito por Dalcastagnè. Isto porque, embora ainda não tenhamos uma diversidade que expresse a realidade da população brasileira, a ascensão dos chamados grupos minoritários ao território literário é um fato. Através de seus escritos, esses grupos trazem representações e modos de narrar que diferem daqueles que partiam da perspectiva do homem branco e heterossexual, o padrão na autoria da literatura brasileira. No entanto, isso não significa que essas formas de enunciação estejam totalmente incorporadas e valorizadas. Conforme assinala Dalcastagnè, é preciso romper definitivamente com uma estrutura de pensamento discriminatória, que se acostumou a pensar o negro, a mulher, o índio, como “Outros”, presos a um “gueto”. A autora completa: “Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de violência, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 8).

No caso específico das mulheres, é perceptível que a produção delas ainda parece ser considerada um discurso à margem quando há uma simplificação do termo “literatura feminina”, no sentido de associar o conceito a assuntos considerados típicos do ideal de feminilidade do

século XVIII, da mulher reduzida ao ambiente doméstico. Nesse sentido, deve-se ter cautela ao utilizar “literatura feminina”, sempre deixando claro a crítica a essa visão redutora que insinua que teríamos um conjunto de obras com uma dicção e temáticas próprias, com uma assinatura feminina, como se estivessem num conjunto à parte do que é considerado literatura brasileira. Isto porque, essa é uma ideia equivocada se pensarmos que desde a década de 1920, Virginia Woolf em seu livro de ensaios *Um teto todo seu*, mostrava que toda forma de ficção **pode e deve** ser produzida por mulheres quando diz: “eu pediria a vocês que escrevessem todo tipo de livro, não hesitando diante de nenhum tema, por mais trivial ou vasto que seja” (WOOLF, 2014, p. 153).

Um exemplo de texto literário cuja temática se afasta da ideia de feminilidade reduzida ao ambiente doméstico é a narrativa detetivesca⁴, subgênero da ficção criminal e objeto principal deste artigo. Ainda assim, a presença de mulheres na autoria dessa literatura é um fato consolidado

4 Preferimos utilizar neste texto os termos “narrativa detetivesca” e “ficção criminal”, em detrimento da denominação mais usual “romance policial”. Isto porque, apesar do termo “romance policial” ser amplamente utilizado no Brasil para designar narrativas de mistério, crime e investigação, pesquisas mais recentes – como as desenvolvidas no grupo de pesquisa “Escritos Suspeitos” (UFF) – apontam as limitações conceituais desse termo, que deixa subentendida a necessidade da narrativa ser centrada em um policial. Conforme explica Pedro Sasse (2019), somente esse aspecto já deixa de fora um famoso rol de obras centradas em detetives amadores, como as Conan Doyle e Agatha Christie. Para evitar contradições como essas, optamos por usar os termos a que nos referimos anteriormente, já que estes determinam de forma mais efetiva o teor dessas narrativas.

e amplamente discutido academicamente, especialmente no contexto anglo-americano. Além disso, antes que as mulheres pudessem exercer, na sociedade, as funções de investigadora ou policial, elas já eram colocadas nesse papel de destaque no universo ficcional. Isso mostra que a produção literária feminina nunca foi limitada a determinados temas e que ideias preconceituosas devem ser superadas, definitivamente.

Postas essas considerações, o presente trabalho pretende abordar a intersecção entre autoria feminina e ficção detetivesca, através da análise do romance *Fogo-fátuo* (2014), da escritora, dramaturga e roteirista brasileira Patrícia Melo. A autora estreou em 1994 e já tem sua carreira literária consolidada, sendo bastante conhecida do público leitor nacional e internacionalmente. *Fogo-Fátuo* é seu primeiro livro detetivesco e também é o primeiro romance da autora totalmente protagonizado por uma mulher, que recebe o importante papel de detetive da trama. Diante das variadas possibilidades de análise, privilegia-se aqui aspectos que dizem respeito à construção da personagem principal, unindo conceitos das narrativas detetivescas às questões de literatura e feminismo.

LITERATURA DETETIVESCA E AUTORIA FEMININA NO BRASIL: INTERSECÇÕES

Estudar a literatura detetivesca no contexto brasileiro é uma prática que já se inicia com um desafio: a ausência de tradição do subgênero em nosso país. Esse é um aspecto que pode, à princípio, parecer um entrave já não permite uma análise baseada na observação de uma evolução dessa literatura – dos primórdios até a contemporaneidade – como ocorre nos países onde os grandes autores das histórias de detetive despontaram.

Outra questão importante é a abordagem das referências bibliográficas nacionais, já que a quase totalidade dos textos sobre o contexto brasileiro do século XX estão baseados em uma perspectiva limitadora que abarca diversas obras com a temática do crime como “romance policial”, mesmo que elas não apresentem um caráter investigativo. Isso gera um problema conceitual que só começou a ser debatido recentemente no Brasil, através de teses e dissertações. Em sua tese de doutorado, Sasse (2019) esmiúça o conceito de ficção criminal como uma categoria ampla que abrange obras que exploram a temática do crime como um todo. Dentro desse gênero maior, temos subgêneros e várias vertentes. As obras que apresentam um viés investigativo

são consideradas como pertencentes ao subgênero detetivesco, já aquelas centradas na figura do criminoso estão no grupo das narrativas criminais. É importante ressaltar que essas classificações estão alinhadas com os mais recentes estudos da linha anglófona a respeito desse tipo de literatura.

Já a respeito da autoria feminina, percebe-se que a maior parte da bibliografia brasileira do século XX não a contempla ou a passa em revista rapidamente. O número baixo de escritoras que se dedicam ao subgênero detetivesco é o motivo comumente apresentado para ignorar as produções. Um exemplo claro disso ocorre no livro *Rainhas do Crime* em que a escritora e crítica Sonia Coutinho analisa mulheres escritoras de ficção criminal e investigativa. Porém, já nas primeiras páginas, ela afirma que “forçosamente” só irá abordar autoras estrangeiras já que “o número de escritoras que se dedicam ao gênero, entre nós, é reduzidíssimo, não existindo uma tradição que se prestasse à observação do desenvolvimento de padrões” (COUTINHO, 1994, p. 14). E tendo essa justificativa, a autora reserva apenas um capítulo de três páginas para abordar a produção de narrativas detetivescas de homens e mulheres brasileiros.

A ausência de tradição a que se refere Coutinho não é uma exclusividade da autoria feminina, mas sim, uma característica de toda a presença do subgênero no Brasil, conforme já argumentamos. Existe, inclusive, um consenso entre os teóricos e críticos literários que embasa a afirmativa de que não tivemos uma tradição de uma vertente específica da narrativa detetivesca, de um formato chamado por Sandra Reimão (1983) de “romance de enigma”. A autora adota essa nomenclatura para denominar o formato que ficou famoso através de grandes nomes, como Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Agatha Christie. A estrutura narrativa se assemelha a um jogo, a um quebra-cabeça, e a trama apresenta, normalmente, a ocorrência de um crime, a investigação por parte de um detetive e a solução, que incrimina um dos personagens da trama. É curioso notar que essas narrativas constituem, até os dias atuais, um estilo bastante apreciado pelos leitores e sucesso de vendas, mas que ao mesmo tempo, não existiu nenhum nome brasileiro que alçou sucesso mundial por essa vertente.

Isso não significa, obviamente, que as manifestações do detetivesco no referido formato não tenham existido no Brasil. As pesquisas que se dedicam a estudar as origens da literatura detetivesca em nosso país apontam, como seu

marco inicial, a obra *O Mistério*, publicada em 1920, escrita coletivamente e considerada a primeira narrativa “policial”. Sendo assim, pode-se dizer que esta literatura tem cerca de cem anos de existência em nosso país, apesar de ter ganhado força, efetivamente, entre os escritores apenas recentemente.

As razões para a escassez do subgênero no passado passam, primeiramente, por questões sociais, como explicita Vera Lucia Follain Figueiredo (1988). Segundo a autora, os limites entre lei e crime nunca estiveram bem definidos em nosso país, o que impediria o sucesso de uma figura heroica, como o detetive tradicional, que tem sua ética definida por essas fronteiras.

Na América Latina, a face irracional do capitalismo sempre foi tão nítida que dificultou o culto da razão associado à organização da sociedade burguesa. A importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema, que envolve questões como o aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida. (FIGUEIREDO, 1988. p. 21)

A importação do modelo europeu era uma prática que fazia pouco sentido não só por questões relativas à estrutura social, mas também por um aspecto bastante característico da

literatura brasileira que valorizava, sobretudo, narrativas que contribuíssem para a construção de um projeto de nação e de uma identidade nacional. Nesse caso, gêneros considerados de entretenimento – como o detetivesco – eram considerados uma “literatura menor” pela crítica. É possível imaginar que esse desprestígio minasse o desenvolvimento de uma carreira literária para o escritor que escolhesse enveredar por esse caminho e, no caso das mulheres, significaria enfrentar um duplo preconceito. Além disso, “abrasileirar” o modelo já existente acarretaria mudanças tão significativas que acabavam criando uma complexa situação para o escritor, conforme França e Sasse mostram:

se escreviam seguindo o modelo anglo-americano, não conseguiam competir com os originais, muitas vezes traduzidos e publicados sem sequer o pagamento de direitos autorais; se criavam histórias com as cores nacionais, atentavam contra as normas do gênero. (FRANÇA; SASSE, 2016, p. 78)

A junção de todos esses fatores pode justificar a maior aproximação das produções detetivescas brasileiras, no fim do século XX, às narrativas *noir*. Essa segunda vertente, originária dos Estados Unidos, traz um detetive mais factível que não é mais o mestre da lógica, passando à ação nas ruas, em meio ao caos urbano. Nem sempre ele consegue

solucionar o problema, uma vez que chegar à verdade deixa de ser o aspecto mais importante da trama. Nesse sentido, Figueiredo mostra que o romance *noir* é bastante adaptável ao nosso contexto: “situando o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21).

Pode-se dizer, finalmente, que a ascensão do subgênero no Brasil, mais próximo aos moldes *noir*, está alinhada com um interesse que a narrativa detetivesca despertou em autores renomados de diversos países a partir da segunda metade do século XX. Figueiredo (1988) mostra que o fato de grandes nomes – como Umberto Eco, Vargas Llosa, Jorge Luis Borges e Rubem Fonseca – lançarem mão de estratégias narrativas da ficção detetivesca em suas obras fez com que a crítica literária olhasse o subgênero com menos preconceito.

Voltando à intersecção entre literatura de autoria feminina e ficção detetivesca no contexto brasileiro, é verídico que no passado tivemos pouca representação feminina nas narrativas detetivescas, no entanto, o cenário contemporâneo já mostra o contrário. Ao passar em revista a história dessas autoras e ao analisar o contemporâneo, pode-se chegar à conclusão que o conjunto de escritoras brasileiras apresenta como marca, desde o princípio, a

heterogeneidade. O início tardio do subgênero no país, os preconceitos existentes em relação à escrita feminina e à literatura detetivesca contribuíram para que pouquíssimas escritoras tivessem a carreira totalmente voltada para essa literatura. Dessa forma, não temos um molde fixo, uma tradição a seguir, mas sim, um cenário em que comumente autoras transitem por subgêneros da ficção criminal, ou ainda, que nem pertençam a esse nicho, mas utilizem elementos das narrativas investigativas em algumas obras. Essa característica se apresenta especialmente marcante no contemporâneo, com uma profusão de autoras, obras e tendências.

Como exemplo das pioneiras, das primeiras autoras a escrever literatura detetivesca no Brasil, ainda em meados do século XX, temos três nomes significativos:

Patrícia Galvão, a Pagu, mais conhecida por sua participação no movimento Modernista, foi, ao que tudo indica, a primeira mulher, no Brasil, a se aventurar na escrita de histórias de detetive ao redigir contos para a revista *Detective*, nos anos 1940. Nota-se nessas narrativas o peso da influência do modelo estrangeiro tanto na redação dos textos quanto no pseudônimo escolhido, King Shelter. Por essa opção de um nome masculino, grafado em língua inglesa

e, obviamente, pelo conteúdo diferir totalmente do que a autora produzia na época, a verdadeira autoria dos contos ficou desconhecida do público até os anos 1990, quando estes foram descobertos por Geraldo Ferraz.

Em 1956, Lucia Machado de Almeida escreve, em folhetins, *O escaravelho do diabo*. Posteriormente publicado no formato de livro na coleção infanto-juvenil Vaga-lume, da editora Ática, a obra alcançou bastante sucesso, sendo, inclusive, adaptado ao cinema em 2016. A trama apresenta todos os elementos de um romance de enigma ao retratar assassinatos de pessoas ruivas cometidos por um *serial killer*. Por esta obra, Lucia Machado de Almeida é considerada a primeira escritora de romances detetivescos do Brasil.

Por fim, temos Maria Alice Barroso, autora do romance *Quem matou Pacífico?* Publicada em 1969, a trama se passa numa cidade fictícia do interior do Rio de Janeiro e trata da investigação do assassinato de um fazendeiro. A autora também segue o roteiro dos romances de enigma com um assassinato, a investigação por parte de um detetive e a solução, no final.

A partir dos anos 1990 ocorre uma incursão maior no subgênero pelos autores nacionais. E, atualmente, a

literatura detetivesca vem ganhando espaço e, podemos dizer, uma repaginação, o que resulta em obras que utilizam dos principais elementos da ficção investigativa para trazer à tona questões e discussões pertinentes à vida contemporânea. Nesse contexto, o número de mulheres escritoras é significativo, mesmo que a maioria ainda publique por escritoras pequenas ou por financiamentos coletivos e estejam conquistando pouco a pouco um espaço entre os leitores. Não por acaso, é no contexto da década de 1990, mais especificamente em 1994, que a escritora, dramaturga e roteirista brasileira Patrícia Melo estreou na literatura e, desde então, publicou diversas obras que podem ser filiadas à ficção criminal.

Uma simples pesquisa nos mecanismos de busca *on-line* revela que Patrícia Melo costuma figurar como a única mulher nas listas dos grandes escritores de “romances policiais”⁵ brasileiros. A associação da autora com o subgênero detetivesco da ficção criminal certamente se dá pela temática da violência urbana e pela presença de personagens no papel de criminosos – elementos estreitamente relacionados a essas narrativas. Porém, a atribuição conferida à autora torna-se curiosa, já que

5 O termo “romance policial” está entre aspas para marcar o nosso questionamento acerca dessa denominação e a diferenciação de nossa abordagem.

Fogo-Fátuo – publicado vinte anos após sua estreia – é o único livro de Melo que segue, efetivamente, uma vertente investigativa. Levando em consideração esse fato, explica-se a preferência da própria escritora em considerar a sua obra como ficção urbana.

Quando a autora fala em ficção urbana, está se referindo a uma tendência fortemente associada ao contexto contemporâneo, mas que, ao mesmo tempo, é uma vertente conhecida pela crítica literária há muitos anos e que vem se transformando junto ao contexto social de nosso país. Segundo Antonio Candido (2006), a ficção urbana tem sua gênese próxima aos anos 1840, quando nossa literatura tratou de começar a representar a vida nas grandes cidades, sobretudo na capital da época, o Rio de Janeiro.

Além da descrição da vida urbana feita na literatura filiada ao Realismo, é notório que a questão do caos, da desordem e da violência nos nascentes centros urbanos começa a ser mais explorada nos romances Naturalistas. Embora essa escola literária seja marcada por uma visão determinista da sociedade e do ser humano, vemos em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, um clássico exemplo da vida urbana representada com todas as suas hipocrisias e problemas gerados pela desigualdade social. Por todos os aspectos

desse conhecido romance brasileiro, é possível concordar com a visão de Tania Pellegrini quando considera que “o desenvolvimento da literatura urbana passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados *espaços da exclusão*” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Em constante evolução, a literatura urbana alcança grande expressão a partir dos anos 1960, tendo como pano de fundo um contexto de crescente industrialização e a consequente migração de populações para os centros urbanos. Pellegrini (2008) aponta que o cenário de inchaço e deterioração das cidades, já no século XX, motiva a revitalização da abordagem antes vista no Realismo e Naturalismo, “com tintas mais sombrias”. Nesse sentido, a literatura urbana continua a tratar dos espaços e dos sujeitos excluídos, apenas repaginados pelo passar dos anos. Da mesma forma, os modos de violência representados também se modificam: “Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Antonio Candido define como **realismo feroz** este momento mais recente da literatura urbana, explicando:

Corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento.

Guerrilha, criminalidade, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 2006, p. 257)

Entre os autores que se filiam à referida vertente, o nome de Rubem Fonseca se destaca. Isto porque o autor manipula os temas vinculados ao mundo urbano com maestria, tomando como objeto estético o que costuma ser considerado abjeto: crime, violência e escatologia. A respeito da literatura de Fonseca, Candido aponta:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa [...] avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (2006, p. 255)

Por ser considerado precursor e propulsor desse estilo narrativo feroz, a obra de Rubem Fonseca influenciou muitos autores contemporâneos, dentre eles Patrícia Melo, a quem se dedica este capítulo. A imagem de escritora discípula de Fonseca levou bastante tempo para se descolar de Melo, que hoje tem mais de dez títulos publicados. Podemos dizer que talvez essa imagem nunca tenha se dissipado completamente, pois, até pouco tempo, a autora

ainda era apresentada pela alcunha de “Rubem Fonseca de saias”. Essa referência foi a primeira frase proferida pela apresentadora do programa Entrelinhas da TV Cultura na ocasião em que Patrícia Melo concedeu uma entrevista. Esse fato ocorreu em 2010, ou seja, dezesseis anos após sua estreia.

A autora não nega a influência e a admiração por Fonseca que era, inclusive, seu amigo pessoal. O autor e sua obra são referenciados em vários romances de Patrícia Melo, ora de modo mais implícito, ora mais explicitamente. Em *Elogio da mentira* (1998) – livro dedicado a Fonseca – percebe-se referências sutis a *Bufo e Spallanzani*, por exemplo. Já uma referência mais explícita aparece no romance *Jonas, o copromanta* (2008), em que a autora homenageia Fonseca, transformando-o em personagem e construindo uma relação intertextual explícita com seu conto “Copromancia”.

Em entrevistas, Melo sempre demonstra bom humor e lisonja com a comparação, no entanto sempre procura assinalar que sua ficção apresenta características próprias, conforme vemos em sua fala de 2009 ao portal da literatura:

Desde que lancei meu primeiro romance, fui rotulada como ‘Rubem Fonseca de saias’, rótulo que tomo como um elogio. Mas a verdade é que, embora eu admire imensamente Rubem Fonseca, minha

literatura e a de Rubem são muito distintas. Temos dicções diversas, embora universos similares. (MELO, 2009)

A colocação da autora nos mostra a importância de se lançar um olhar crítico para essas maneiras de referenciar a obra de uma mulher: sob o ponto de vista de um modelo masculino. A verdade é que o apelido de “Rubem Fonseca de saias” parece desqualificar e simplificar a obra da autora, considerando-a sem personalidade, apenas um duplo de seu mestre. Como já dito, é fato que a ficção de Fonseca influencia e inspira Patrícia Melo e outros escritores da mesma geração. Porém, é notório que apenas a escritora recebe esse rótulo que tem um teor pejorativo.

Felizmente, esses aspectos não desencorajaram a escrita de Patrícia Melo, que hoje é uma escritora bem sucedida, no sentido de crítica e público. Porém, sabe-se que o mesmo não aconteceu com várias escritoras brasileiras que acabaram apagadas da história, entre outros fatores, por constantes tentativas de desvalorização e referenciação a um “modelo” masculino. Hoje, o nome de Melo desponta quando se fala em narrativa criminal e detetivesca e seu alcance pode ser considerado uma referência pra aquelas que publicam por editoras pequenas e tentam se manter como nomes atuantes e alcançar visibilidade.

Retornando ao modo como a ficção de Patrícia Melo se apresenta na literatura brasileira, fica claro que faz parte de sua dicção explorar, por um prisma bastante sombrio, as mais diversas formas de violência presentes no universo urbano, dedicando-se, em várias obras, a explorar a psique do criminoso, o que é evidenciado pela narração em primeira pessoa. Por isso, podemos considerar que a literatura de Patrícia Melo constitui uma **cartografia da violência**⁶, ao investigar e representar essas formas de violência como um modo de refletir sobre a nossa realidade e sociedade. Suas obras apresentam nuances diferentes entre si, mas estão inseridas no escopo da ficção criminal e culminam nessa representação crua dos mais variados tipos de violência e suas consequências para os criminosos e vítimas.

Um estudo do conjunto da obra de Patrícia Melo mostra que seus romances apresentam um universo de protagonistas basicamente masculinos, fato que só se modificou em 2014, com a publicação de *Fogo-fátuo*. No entanto, pode-se dizer que o modo de construção da maior parte das suas personagens femininas é bastante interessante, especialmente porque elas nunca são somente vítimas passivas, podendo interferir de maneira significativa no rumo das narrativas.

6 Estamos pegando de empréstimo o termo utilizado pela professora dr^a. Angela Dias em *live* veiculada no canal do *Youtube* do programa de pós graduação em Literatura, da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTbTrvV3vfc>.

Lúcia Zolin (2006), ao analisar o romance *Inferno*, chama atenção para o aspecto complexo e multifacetado das mulheres criadas por Patrícia Melo, já que, num mesmo texto podemos ter vários perfis: de mulher objetificada àquela que almeja a posse das “bocas de fumo”, por exemplo. A pesquisadora também chama atenção para o fato de que aspectos da pauta feminista, como a luta por igualdade e o registro da opressão da sociedade machista estão presentes de maneira mais velada nas obras de Melo.

Acreditamos que isso se dá, especialmente, pela narração feita através da ótica do criminoso, já que os crimes relacionados à questão de gênero são narrados, mas não apresentam uma potência de denúncia já que normalmente figuram como apenas mais um no rol de crimes cometidos pelo protagonista. No entanto, não podemos dizer que esses relatos de violência sejam naturalizados ou, pior, romanceados.

É perceptível, portanto, que a partir da publicação de *Fogo-fátuo*, vemos uma nova faceta, mais engajada, de Patrícia Melo. Ao mesmo tempo que a autora mantém a coerência com seu projeto literário, apresenta o diferencial do protagonismo feminino, evidenciando, entre outros aspectos, as relações de gênero e violência em nossa sociedade.

FOGO-FÁTUA: UM CASO PARA AZUCENA GOBBI]

O romance que marca a estreia de Melo nos romances detetivescos tem como mote inicial o misterioso caso de Fabbio Cassio, um jovem ator, considerado galã, que morre no palco, num teatro lotado, ao representar um suicídio em sua peça intitulada *Fogo-fátua*. A tragédia ocorre quando a réplica de uma arma que seria usada na encenação é substituída por um revólver carregado, pondo fim à vida do ator. A morte suspeita – inicialmente considerada suicídio – chega aos domínios da Central Paulista de Homicídios e é investigada pela equipe da perita policial Azucena Gobbi. Este caso acaba se conectando a uma série de outros crimes, também solucionados no livro – como a existência de um *serial killer* em São Paulo e a existência de uma gangue que chantageia e explora financeiramente famosos, ligada diretamente a uma rede de exploração sexual e pedofilia.

O mistério e a busca pela verdade têm como pano de fundo outras questões pertinentes à sociedade atual; assim como ocorre em outros livros da autora. No romance em questão, vemos duras críticas à vagareza da justiça e à ineficácia e corrupção da polícia, enquanto instituição. E a escolha de inserir uma protagonista que apresenta ética e honestidade inabaláveis nesse meio evidencia ainda mais

o tom crítico para se referir à polícia. O apelo midiático maciço, que trata de alienar cada vez mais os indivíduos, tratando a mulher como objeto e valorizando modos de ser e comportamentos das celebridades deterioradas, também é um tema que ganha destaque no romance.

A narração em terceira pessoa focaliza de maneira alternada diferentes planos da narrativa, ora mostrando os conflitos e dificuldades vividos por Azucena no decorrer da investigação, ora abordando a história, as atitudes e impressões dos personagens envolvidos de alguma forma com o crime. Essa alternância na narração proporciona a impressão de acontecimentos concomitantes e confere o ritmo acelerado – tão característico da escrita de Melo. Ao mesmo tempo, isso demonstra que a detetive não será a detentora da verdade e que a solução do funesto acontecimento não será alcançada somente pela dedução – como é esperado nos romances policiais clássicos.

A representação da violência relacionada ao gênero – em suas formas simbólica, psicológica, física e sexual – está disseminada em todos os ambientes ficcionais criados para a narrativa. Pode-se dizer que o romance anuncia que o perigo para as mulheres está tanto nas ruas quanto no ambiente familiar, no meio cultural ou no ambiente de

trabalho. Todas as formas de violência passam pela ótica da protagonista, já que ela as sofre ou as investiga. Azucena consiste, então, na personificação do olhar feminino diante de inúmeras injustiças sofridas por todas as mulheres. Por isso, a maneira como a protagonista foi construída constitui um aspecto bastante significativo, pois o modo de ser, de ver e, especialmente, a vivência de Azucena nesse mundo ficcional é o que agrega uma potência de denúncia ao livro.

Enquanto nas narrativas detetivescas clássicas os detetives eram personagens mais planos, cuja vida fora do enigma não interessava tanto ao leitor, em *Fogo-Fátuo* os aspectos da vida pessoal da protagonista são colocados em evidência. A vida de Azucena se encaminha para o esfacelamento testemunhado pelo leitor. A vida pessoal aparentemente estável da perita cai por terra em diversos acontecimentos trágicos: a mãe falece, o pai está muito doente, a irmã e o marido estão tendo um caso e este ao se divorciar consegue a guarda das duas filhas. É visível que a complexa personalidade da protagonista se molda através da perda e da desilusão. No entanto, a personagem busca manter uma imagem de frieza e dureza frente às adversidades, o que já aponta para uma filiação entre a construção de Azucena e o estilo de detetives criados na vertente *noir* da narrativa detetivesca: o *hardboiled*.

AZUCENA GOBBI: UMA DETETIVE *HARDBOILED* EM UM MEIO MACHISTA

O termo “hardboiled” foi criado pelo escritor norte-americano Dashiell Hammet para caracterizar seu detetive, Continental Op. A expressão, que significa resistente, duro, perspicaz, acabou sendo utilizada para descrever um tipo de herói das narrativas detetivescas, especialmente daquelas criadas nos Estados Unidos, no período entreguerras (SCAGGS, 2005). O contexto que deu origem a um novo estilo de ficção detetivesca – o chamado romance *noir* – foi propício e essencial para a construção das características do protagonista. Marcos históricos da sociedade norte-americana, como o advento da Lei Seca e a depressão econômica, possibilitaram uma expansão do crime organizado e uma nova onda de criminalidade. Nesse sentido, a transição do romance detetivesco da sala de visitas de mansões rurais às ruas escuras da cidade foi uma questão de tempo. A figura do investigador também se transformou, uma vez que sua metodologia de trabalho seria ineficaz nesse novo cenário: “É impossível se imaginar Hercule Poirot [...] lutando contra a máfia. Até o terrível Nero Wolfe se assusta ao ter de confrontar Zack, o misterioso personagem do crime organizado” (MANDEL, 1988, p. 62).

O detetive herói que investiga da sua sala de estar e tem como principal método a dedução sai de cena para dar lugar a um personagem mais humano, falível, intenso e vigoroso, que se mistura com a escória da sociedade todos os dias nas ruas, dialogando com a urbanidade. Os primeiros detetives do romance *noir* trabalham por dinheiro, como investigadores particulares e seguem uma linha que não privilegia o raciocínio, mas sim a ação, trabalhando com interrogatórios, perseguições, disfarces.

É curioso notar, no entanto, que o cerne do detetive herói, no sentido de moralidade, ética e coragem para desvendar os crimes, continua intacto, e apenas o método de investigar se adequa à nova realidade. Isso fica claro num fragmento escrito por Raymond Chandler, um dos mais importantes autores do romance *noir*, quando se refere à figura do investigador:

Por essas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É o herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e também um homem extraordinário. Deve ser, para empregar um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer alusão a isso. (CHANDLER apud MANDEL, 1988, p. 64)

Essa mistura de honradez, idealismo com o aspecto exterior endurecido e inabalável é a maior marca do detetive *hardboiled*. Na prática, esses personagens demonstram um grande desamparo, um desajuste com o mundo em que vivem, especialmente por serem idealistas e incorruptíveis num mundo deteriorado. Esconder as emoções sob uma carapaça de dureza é uma estratégia de sobrevivência e, segundo Mandel (1988), um ato de ingenuidade. O referido autor – que define o *hardboiled* como “duro, cínico e sentimental” – coloca que há nesses detetives uma ideia de combate solitário, uma espécie de jornada individual contra o crime organizado, algo que sabemos ser impossível na realidade.

É importante dizer que há críticas severas a respeito da caracterização do detetive *hardboiled*, construída, essencialmente, sobre um modelo masculino. Maureen T. Reddy aponta como a definição de Chandler – que citamos acima e que caracteriza o protagonista – coloca excessiva ênfase na masculinidade do mesmo. Segundo essa interpretação crítica, a palavra “homem” não teria no texto de Chandler a significação universal e neutra, de qualquer ser humano, mas sim, a designação de um único sexo⁷ (REDDY,

7 Essa interpretação é reforçada quando lemos no texto original em língua inglesa a ênfase no pronome “He”: “**He** is the hero. **He** is everything”.

2003). Ainda de acordo com a autora, nas tramas *hardboiled* sobraria à mulher o lugar da vilania, com a característica de expor o herói ao perigo usando artimanhas como a sedução, o que ajuda a perpetuar e aclamar o sexismo.

A valorização desse modelo masculino torna ainda mais interessante o fato de que, desde os anos 1970, escritoras se apropriem do detetive *hardboiled* e o subvertam para construir mulheres como protagonistas. Um dos teóricos mais importantes sobre ficção criminal, John Scaggs, comenta que o *hardboiled* é um dos mais truculentos, misóginos e, muitas vezes, racista dos subgêneros da ficção criminal, ao mesmo tempo que, atualmente, é aquele que apresenta mais reformulações vindas de vários grupos sociais (SCAGGS, 2005, p. 4).

No contexto estadunidense, a ruptura com o modelo masculino no *hardboiled*, inicia-se, ainda no fim do século XX, com a criação da detetive Sharon McCone, personagem de Marcia Miller, “uma detetive particular com licença e arma, mas com pouco em comum com o arquétipo masculino, Sam Spade”⁸ (DILLEY, 1998, p. 17, tradução nossa). Assim começa a construção de heroínas mais verossímeis que refletem, com maior proximidade,

8 No original: “Mc Cone is a private investigator (PI) with a license and a gun, but little else in common with the archetypal PI, Sam Spade”.

as preocupações e vivências das mulheres reais e comuns. Conforme mostra Dilley, essa transformação inclui as temáticas existentes nos romances, de forma que nota-se uma diminuição no retrato de cenas de violência gratuita e de sexo e, em contrapartida, uma ênfase em questões sobre experiências, sentimentos e relacionamentos.

Representar essas vivências femininas também consiste em mostrar que a nova detetive *hardboiled* deve travar uma luta constante contra violências cometidas pela sociedade patriarcal, de modo que a ameaça não estaria somente em um nível individual. Para Reddy esse aspecto é o mais importante para distinguir o *hardboiled* tradicional do feminista. A autora diz: “Detetives *hardboiled* repetidamente encontram obstáculos e armadilhas destinadas a torná-los ineficazes; suas contrapartes femininas encontram esses mesmos obstáculos, mas também o maior obstáculo, o das limitações de gênero e tentativas sociais de controlar e conter as mulheres”⁹ (REDDY, 2003, p. 199, tradução nossa).

No Brasil, pode-se dizer que esse movimento de apropriação e subversão do *hardboiled* voltado para questões de gênero só ganhou força na contemporaneidade.

9 No original: “Hardboiled detectives repeatedly encounter obstacles and traps meant to render them ineffective; their female counterparts encounter those same obstacles, but also the more generalised obstacle of gender limitations and social attempts to control and contain women”.

Percebe-se também que a figura da investigadora particular não é tão popular, sendo mais comum encontrarmos essas personagens duronas inseridas na força policial. Este é o caso da personagem Azucena Gobbi, de Patrícia Melo, que se mostra um bom exemplo de como podemos observar a assimilação do *hardboiled* em nossa literatura.

Azucena Gobbi é chefe do setor de perícias da polícia da Central de Homicídios de São Paulo e convive com a morte diariamente. A singularidade da protagonista de *Fogo-Fátuo* é acentuada pelo seu nome incomum, escolhido pelo pai – um amante da cultura italiana – e é uma homenagem a uma ópera de Verdi. Nas primeiras páginas do romance, podemos conhecer um pouco da vida privada da personagem: casada, mãe de duas filhas, pais idosos com quem tem um relacionamento complexo, já que o pai apresenta sintomas da doença de Alzheimer e a mãe é uma mulher um tanto rude e seca.

Sobre a aparência física, ela é descrita da seguinte maneira: “Não é bonita. Mas tem um tipo atlético, longilíneo, e olhos azuis que desviam a atenção do nariz com o ossinho saltado que ela tanto odeia” (MELO, 2014, p. 22). A aparência de Azucena não é descrita como extraordinária, mas é fato que ela apresenta características

do padrão de beleza imposto pela sociedade: é magra, alta e branca. Esse ponto é muito importante, pois somado ao aspecto da classe social, nota-se que essa personagem está inserida em uma camada mais privilegiada da sociedade.

O desempenho de Azucena no trabalho é descrito como brilhante. Entrou para a polícia quando pouquíssimas mulheres faziam parte da corporação e conquistou um cargo de chefia. Praticamente uma viciada em trabalho, realiza as perícias com maestria e se encarrega, inclusive, de trabalhos que não são de seu setor, o que provoca a inveja de muitos colegas, especialmente dos homens. Sua paixão pelo trabalho também revela um lado macabro, como o hábito de ver as fotos dos corpos de casos não solucionados em todo e qualquer tempo livre que a investigadora tenha. Azucena afirma que existe uma linguagem na morte, um código que levaria à resolução dos casos, que ela anseia decifrar, e por isso, costuma dizer que conversa com seus mortos. Até as filhas já se habituaram a essa estranha mania: “Mamãe está falando com eles [os mortos], repetem, com os olhos arregalados” (MELO, 2014, p. 49).

As informações que temos a respeito da protagonista nos primeiros capítulos sinalizam a abordagem diferenciada do *hardboiled*, que distancia Azucena da imagem do detetive

solitário, já que seu núcleo familiar é explorado de modo significativo na trama. No entanto, isso não significa que as experiências dessa família sejam totalmente pacíficas e amorosas, pelo contrário. Desde o início da narrativa, vemos que ela não é dada a demonstrações de afeto, nem de fraquezas – característica que parece ter herdado de sua mãe. Raramente chora, pois sua válvula de escape é o vômito. Considerando que vomitar é um ato violento para o corpo humano, que expurga aquilo que lhe faz mal, podemos notar que Azucena tem dificuldade em lidar com seus sentimentos e vomitando ela não enfrenta, mas sim “coloca para fora” seus medos e problemas.

A frieza e a dureza como “cascas” são marcas da apropriação do *hardboiled* na personalidade dessa protagonista. Vemos, porém, que a frieza sempre dá lugar a manifestações de seus sentimentos quando ela está sozinha. Sentindo-se humilhada pelo marido – que além de tê-la traído também luta judicialmente pela guarda das filhas – Azucena toma a importante e radical decisão de fingir não se importar com a tutela das crianças e as leva de surpresa para a nova casa do ex marido. Diante do espanto e da falta de preparo de seu antigo companheiro, ela age friamente, porém, ao sair da casa dele as emoções vêm à tona: “As

lágrimas atrapalham a visão, e ela é obrigada a estacionar no quarteirão seguinte. Sua sorte é que trouxe óculos escuros na bolsa” (MELO, 2014, p. 181).

A morte da mãe, com quem Azucena mantinha um relacionamento tóxico, carregado de brigas e agressões verbais, traz outra avalanche de emoções inesperadas. Durante o rápido velório e sepultamento, a detetive se mantém impassível e tenta consolar os familiares. O acontecimento, no entanto, a atinge ao trazer uma nova perspectiva daquela com quem ela lida todos os dias no trabalho: a morte. “Ela está acostumada a encarar o óbito como um processo longo, de falências múltiplas, rico em informações. Agora, longe dos bisturis e do luminol, ela vê a face mais violenta da morte, o golpe súbito da guilhotina sobre o pulsar tênue da morte” (MELO, 2014, p. 183).

A narrativa mistura, então, as características do *hardboiled* com o estilo inconfundível de Patrícia Melo, de forma que temos como resultado um romance marcado pela ação, pela vivência na urbanidade e o costume com um cotidiano violento. Viver e trabalhar nas grandes metrópoles é perigoso e esse aspecto retira o caráter invencível que o detetive detinha no romance detetivesco clássico. No lugar dessa tranquilidade referente à segurança do personagem,

temos suspense e apreensão, tanto da parte do leitor quanto do investigador, pois não há certeza de que ele sairá ileso no final. Correr perigo e sentir-se constantemente ameaçada são fatos comuns para Azucena:

Mais tarde a caminho de casa, tem a sensação de estar sendo seguida por um carro azul-escuro. Acelera e muda sua rota. A verdade é que não está se precavendo. Devia estar de carro, com as janelas fechadas, e usando colete à prova de balas. Ao menos, ela pensa ao entrar com a moto na garagem, não há ninguém estacionado na frente de sua casa. (MELO, 2014, p. 222)

O desamparo mencionado acima é acentuado se pensarmos que Azucena faz parte da instituição policial, pois seu status de investigadora profissional não a protege dos perigos. Azucena, inserida no meio policial descrito como suspeito e corrupto, é regida por um senso ético próprio e seu contraste com os demais colegas de profissão enfatiza seu caráter severo e até inflexível em busca da verdade.

Motivada pelo seu próprio senso de ética, Azucena insiste na investigação da morte de Fabbio Cassio mesmo quando o caso é dado como encerrado na Central de Homicídios. Ela não se convence da solução encontrada e para continuar a investigação fere, até mesmo, o que a lei determina. Em uma passagem na qual critica os

mecanismos da lei, ela encontra uma justificativa para suas ações.

Tecnicamente, o que Azucena está fazendo é ilegal. Para seguir adiante, teria que esperar que o Ministério Público reenviasse o inquérito ao delegado, por considerar as provas insuficientes. Ou no mínimo, aguardar que o delegado encaminhasse um novo despacho. Mas isso não aconteceu, e, sem a prática oficiosa a que sua equipe está acostumada, a Central não chegaria sequer aos pífios 5 por cento de resolução dos casos de homicídios. (MELO, 2014, p. 195)

Essa forma de agir, como se estivesse numa cruzada solitária contra o mal e a corrupção do mundo é chamada por Scaggs (2005) de “modo *hardboiled*”. É evidente que as ações de Azucena colocam em risco sua própria vida e seu cargo, tudo em nome da busca da verdade no caso do caso do assassinato do ator. Porém, a verdade no *hardboiled* pode ser inalcançável ou, se aparecer, deixa marcas profundas no investigador.

A marca mais profunda da investigação é o estupro sofrido por Azucena durante sua última ação antes de descobrir os responsáveis pela morte de Fabbio Cassio. Essa é apenas uma das formas de violência relacionada ao gênero representadas no livro, mas talvez seja a que evidencia de maneira mais significativa o desamparo e a solidão da protagonista.

Ao conceder uma entrevista sobre o romance *Fogo-fátuo*, Patrícia Melo foi questionada se a ocorrência do estupro abalaria a imagem de heroína de Azucena, que poderia ser encarada como apenas uma vítima vulnerável. Ou seja, o leitor – pouco familiarizado com detetives mulheres que não sejam intocáveis, como as presentes nos romances de enigma – seria capaz de reconhecer o caráter crítico de tal violência? A isto, a autora responde:

Acho que os leitores percebem que o estupro, na história, é a forma como a nossa sociedade machista tentar colocar Azucena no “seu lugar da mulher”. “Você é só uma mulher” tentam lhe dizer. O fato de ela sofrer essa violência será algo decisivo na sua vida, daqui para frente. Sua narrativa será cada vez mais feminista por causa dessa violência. (MELO, 2016, p. 254)

É interessante notar como a autora aborda o assunto objetivando a afirmação de um posicionamento crítico. É possível ressaltar dois aspectos importantes dessa escolha. Quando se constrói uma heroína vulnerável, como uma pessoa comum, mostra-se de maneira crua e sem meias palavras a que as mulheres, independentemente de sua posição social (não esqueçamos que Azucena é chefe de um setor e membro da polícia), estão sujeitas numa sociedade machista e misógina.

O segundo ponto diz respeito à naturalização do tema do estupro. Amara Moira, em seu artigo “Da naturalização de imagens de estupro na literatura brasileira” (2019), mostra como textos e autores clássicos, considerados canônicos em nossa literatura, conduzem a narração do estupro quase como uma não violência. Moira nos incita a refletir sobre a perspectiva a partir da qual as histórias são narradas, já que o tom complacente usado na descrição do ato e dos agressores são capazes de tornar aquela violência algo banal e provocar empatia, não com a vítima, mas, sim, com os criminosos. Nesse sentido, se Patrícia Melo afirma que quis trazer um tom feminista ao acontecimento e à trajetória da personagem, espera-se que ela rompa com essa recorrente naturalização e que adote uma perspectiva crítica, como fez efetivamente.

A leitura da parte do romance que descreve os abusos sofridos por Azucena é chocante pelo caráter inesperado da ação e por suas consequências. A violência se inicia quando a personagem é dopada ao aceitar e tomar uma xícara de café na casa do suspeito. Ela sente que algo está errado, tenta reagir de várias formas, mas não consegue. Nesse ponto, ocorre um salto na narração, de modo que não há a descrição da cena no momento em que ela acontece. Os

policiais encontram Azucena ainda desacordada e nua numa banheira e não é difícil imaginar o que houve.

Por conta dos efeitos da droga, a protagonista não tem lembranças do estupro, mas o que se sucede quando ela acorda é algo tão agressivo quanto as memórias e a dor física. Os criminosos fotografaram todas as cenas de violência sexual e, quando ela foi resgatada, as imagens foram armazenadas como provas. Vários colegas do departamento têm acesso às fotografias e eles ficam divididos quanto à decisão de poupá-la ou não de vê-las. Por fim, Azucena e o leitor são expostos aos detalhes do crime.

São oito fotografias, sem nenhum apuro técnico. As mais chocantes são as de sexo oral. Ninguém diz que ela estava dormindo ao ver sua boca enterrada no pênis daquele homem que ela nem sabe quem é. Em outra, ela aparece escarrapachada na cama, o rosto bem visível, sendo montada pelo mesmo homenzinho. (MELO, 2014, p. 281)

A atitude da investigadora é de não aceitar um papel de vítima e de se manter aparentemente forte à vista dos colegas, no entanto, ela não consegue escapar da ideia de culpa:

Na verdade, ela pensa, não é o estupro em si que causa tanta comoção. O que seca sua boca, o que faz seu coração disparar, o que deixa todos ali espantados é que ela caiu numa armadilha, na qual só velhas bichas caem. Parece que pode até ouvir o que seus

colegas estão exclamando secretamente em coro: Boa-noite, Cinderela, uma desonra quase tão insuportável quanto a própria violência sexual. E imaginar que aquelas pessoas viram aquelas imagens, vislumbrar o que foi dito às suas costas – e muito foi falado, ela sabe – quase faz com que dê meia-volta. Mas aceitar o papel de vítima é tudo o que não quer. (MELO, 2014, p. 282)

É possível ver, através desse relato, que ser associada a uma imagem vulnerável e ineficiente, em seu ambiente de trabalho, é pior para Azucena do que a própria violência. Isso corrobora um aspecto observado anteriormente sobre as personagens femininas de Patrícia Melo: a recusa em se vitimizar.

Racionalmente, para Azucena, uma policial treinada e experiente não poderia sofrer tal golpe, considerado tão amador e mesquinho. E esse sentimento, infelizmente, é comum em mulheres que sofrem tal agressão. Virginie Despentes, em *Teoria King Kong*, mostra que a sociedade tenta culpabilizar a vítima sempre, balanceando a situação de maneira desfavorável a ela. Através de contrapartidas, como as apresentadas pela personagem – o que deu errado? O que eu fiz de errado? – o estupro se torna a reafirmação do poder do homem: “tenho todos os direitos sobre você e te forço a se sentir inferior, culpada e degradada” (DESPENTES, 2016, p. 42).

O fato de a detetive estar dopada também é fator decisivo para sua reação: “Não se lembra de nada, e talvez por isso não se sinta suja, como acontece com as mulheres que passam pela perícia na sua situação. Foi como se a tirassem da tomada” (MELO, 2014, p. 286). Por não ter sentido a agressão no ato, ela sente e sofre pelas suas consequências.

Na prática, sua preocupação é perder a credibilidade, o lugar e a autoridade que lutou para construir dentro de uma instituição predominantemente masculina, como a polícia. Acostumada com as declarações machistas dos colegas, não é difícil vislumbrar o que eles pensaram e/ou falaram: se ela foi capaz de cair nesse golpe, serve para ser policial? Serve para ocupar um cargo de chefia? Obviamente, todo esse sistema que culpabiliza a vítima mulher advém de uma sociedade em que o homem se sinta e efetivamente esteja em posição de superioridade nas estruturas sociais.

Não podemos esquecer que é através da representação da instituição policial no romance que temos as manifestações mais explícitas da violência simbólica. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, originalmente publicado em 1998, mostra como a divisão entre os sexos foi naturalizada e eternizada em nossa sociedade. A visão androcêntrica, que compreende uma constância do homem em posição

superior, foi construída socialmente de tal forma que as relações de dominação parecem naturais e legitimadas. O autor mostra que as relações de dominação não ocorrem somente no ambiente privado e doméstico, mas estão disseminadas em diversas instâncias, inclusive nas públicas. Um mecanismo que ajuda a perpetuar as relações de dominação é o que Bourdieu chama de violência simbólica. Essa forma de violência é facilmente naturalizada porque usa estratégias suaves de dominação e desencorajamento, de forma a não parecer que é uma violência. Nas palavras de Bourdieu:

[...] chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2014, p. 12)

Em *Fogo-fátuo*, Azucena se sente quase marginalizada em seu próprio ambiente de trabalho. São diversos episódios de assédios de natureza moral e sexual, que tentam mostrar que ela é “apenas uma mulher”. Como já dito anteriormente, a protagonista ingressou na polícia quando poucas mulheres realizavam o trabalho de perícia e, como narrado no texto, “os homens tratavam as policiais

como imbecis” (MELO, 2014, p. 70). E o texto ainda denuncia que, mesmo com as mulheres ocupando cada vez mais os espaços que desejam, “o mundo policial continua machista e misógino” (MELO, 2014, p. 70).

O machismo e a misoginia da polícia são encarnados em um personagem do romance, Procópio, delegado-geral da Central Paulista de Homicídios, um homem antiquado e machista. Como em uma fábula, o nome do homem já denota sua personalidade, conforme aponta Azucena: um nome anacrônico, que não aceita diminutivos ou apelidos. A relação da perita com o delegado é difícil e ela sofre ameaças veladas constantemente. “Na prática, o que ocorre é uma ameaça velada de transferir a polícia para o Instituto Paulista de Criminalística e afastá-la da chefia do departamento” (MELO, 2014, p. 70).

Essas violências simbólicas fazem a protagonista viver em constante alerta no ambiente de trabalho. Ela se sente ameaçada, sempre acha que alguém vai retirá-la do posto de chefia e seu pensamento adquire fundamento quando vemos as discussões de tom agressivo entre a detetive e seus companheiros ou superiores as quais, comumente, se encerram com intimidações e ultimatos. Em uma dessas contendas, ela chega a ser retirada da própria sala, por não

concordar com um aspecto da investigação. “Ela fica no corredor, irritada, como vai trabalhar se ele a expulsa da própria sala?” (MELO, 2014, p. 141).

As pequenas violências também fazem parte da tentativa de enquadrar a perita em características de delicadeza, fragilidade e incapacidade – aspectos que não fazem, naturalmente, parte de sua personalidade, como já foi mostrado em seções anteriores. Por isso, as manifestações de machismo dos colegas policiais beiram o absurdo: “Certa vez, um perito chegou a lhe oferecer a mão para atravessar a rodovia Fernão Dias” (MELO, 2014, p. 70).

Outro problema encarado por Azucena é o assédio por colegas que tentam extrapolar os limites da parceria no trabalho e conseguir algum tipo de relacionamento sexual ou romântico com ela. É interessante perceber que no início da carreira a detetive era atingida diretamente por essa violência simbólica, de modo que não sabia que atitude tomar. Mas, conforme o tempo passa, ela se acostuma, infelizmente, com essas práticas.

Não é a primeira vez que um colega da Central demonstra aquele tipo de abertura e entusiasmo. Ela sabe o que acontece se der corda. No início da carreira, era insegura, atrapalhava-se quando se via nesta encruzilhada. Hoje tira de letra, ela pensa.

Nem precisa ser deselegante. É uma questão de atitude, um jeito silencioso de dizer: não vai rolar. (MELO, 2014, p. 169)

Todas as violências descritas culminam em um estupro sofrido por Azucena, como já mencionado. Mesmo após ter sofrido a agressão sexual, Azucena recusa-se a ser vista como uma mulher a ser salva. Essa personalidade forte, cunhada aos moldes *hardboiled*, pode ser confundida com uma masculinização da personagem. Bourdieu (2014) mostra que as mulheres que alcançam cargos de chefia e/ou que fogem do considerado padrão de feminilidade, frequentemente, adotam uma *héxis* corporal masculina, de modo que até a detetive se questiona: “Será que é isso que está acontecendo? Passou a vida inteira exigindo tratamento de igualdade na Central, e agora finalmente comunga da masculinidade do ambiente policial? (MELO, 2014, p. 190).

No entanto, analisando essa personalidade pelo viés da crítica da narrativa detetivesca, nota-se que a inserção de protagonistas mulheres no *hardboiled* vem, na verdade, subverter esses comportamentos considerados culturalmente masculinos e não reproduzi-los.

No momento em que as próprias definições dos papéis masculinos e femininos começam a mudar, a partir dos anos 60, e as mulheres tornam-se cada vez mais atuantes, pode-

se considerar a entrada das mulheres no campo do *hardboiled* não necessariamente como uma atitude que preserva a tradição masculina, mas sim como um reflexo das mudanças dos papéis de gênero. Desse modo, as mulheres entram em um campo inicialmente masculino, mas o transformam e subvertem. (PORTILHO, 2009, p. 79)

Assim, se considerarmos todos os aspectos analisados da personagem e que a evolução da investigação no romance parece estar em consonância com a trajetória pessoal e familiar da protagonista, tratá-la como emasculada significa simplificar a personagem e o processo de escrita literária da autora. A construção de uma personagem que lida com desafios interiores – tentar ser uma boa mãe, ser traída pelo marido, problemas com os pais, falecimentos na família – ao mesmo tempo que dá o melhor de si no trabalho e conquista um cargo de chefia é algo complexo, mas, ao mesmo tempo, é o que torna Azucena uma heroína factível.

A protagonista não se deixa abalar diante do que ela considera uma conquista: conseguir provar que a esposa do ator era inocente e desvendar quem realmente foi responsável pela morte. O epílogo do romance, num misto de esperança e melancolia, mostra uma mulher conformada com as adversidades familiares e disposta a continuar investigando, apesar de tudo que passou, a

rede de pedofilia da qual faziam parte os mandantes do assassinato de Fabbio. Um final que corrobora a construção de Azucena como uma autêntica heroína *hardboiled*, que valoriza a verdade acima do sofrimento individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura detetivesca foi tratada pela crítica, por muitos anos, como “menor”, devido à uma estrutura recorrente que foi explorada à exaustão por alguns escritores. Embora existam inúmeras produções caricatas e previsíveis, não se pode deixar de apontar autores e obras valorosos e dignos de uma análise mais cuidadosa.

Nota-se que, assim como o subgênero, a produção feminina também foi, por muito tempo, negligenciada. O debate sobre a escrita e a representação feminina têm se desenvolvido bastante nas últimas décadas, através, sobretudo, da crítica feminista. No entanto, é notório que no Brasil, os estudos sobre a mulher e a ficção criminal e detetivesca ainda são escassos, já que, apenas no contexto contemporâneo, houve uma maior adesão das escritoras às histórias de detetive.

Nessa conjuntura de diversidade de autoras e obras, o nome de Patrícia Melo se destaca por ter sido uma das primeiras a construir uma carreira literária na ficção criminal,

se caracterizando por ilustrar a violência e o caos no mundo urbano. Não por acaso, devido a essas características, Lúcia Zolin assinala que a escrita da autora “desconcerta o/a leitor/a acostumado/a com a já tradicional literatura de autoria feminina que fez história entre nós a partir da segunda metade do século XIX” (ZOLIN, 2016, p. 71).

Até a publicação do romance analisado, a autora privilegiava protagonistas homens e o ponto de vista do criminoso. Já com a personagem Azucena, notamos uma narrativa mais engajada e em consonância com algumas questões já levantadas pela teoria feminista, conforme explanamos nesta análise. Percebe-se que a escritora parece continuar seguindo este caminho de representação feminina e de denúncia das diversas violências a que as mulheres estão suscetíveis na sociedade brasileira. Isto porque Patrícia Melo em novembro de 2019 o romance *Mulheres empilhadas*, que aborda o feminicídio no Brasil e trata, de maneira bastante crítica, toda a impunidade em torno deste crime. O último lançamento da autora tem recebido críticas positivas tanto pela qualidade da escrita quanto pela pertinência do tema em nossa sociedade.

Uma das tendências da ficção detetivesca contemporânea é construir um enredo alicerçado nas

estruturas já conhecidas do subgênero e abordar outros temas, paralelos à investigação. O resultado é uma trama na qual o crime cometido torna-se um ponto de interesse, por vezes, secundário ao leitor. Isso ocorre em *Fogo-fátuo*, na medida em que a investigação do responsável pela morte de Fabbio Cassio vai se mesclando à trajetória pessoal e profissional de Azucena Gobbi. O desfecho aponta que o assassinato está inserido numa rede criminosa maior que envolve exploração sexual e pedofilia, ou seja, a detetive não conseguiu reestabelecer a ordem na sociedade solucionando esse primeiro problema. Para continuar tentando fazer justiça no mundo, Azucena contará com mais duas aventuras, prometidas pela autora Patrícia Melo. Se confirmados, os romances constituirão a primeira série de uma detetive mulher no Brasil.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Sonia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Marcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DILLEY, Kimberly. *Busybodies, meddlers and snoops: the female hero in contemporary women's mysteries*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, v. 11, n. 3, p. 164-177, 19 outubro de 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. *Revista Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 4-5, 1988.

FRANÇA, Julio; SASSE, Pedro. O Fascínio do Crime: João do Rio e as Raízes da Literatura Policial no Brasil. In: VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* - Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca da vida, 1988.

MELO, Patrícia. *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MELO, Patrícia. *Folheando com... Patrícia Melo*. Entrevista concedida a Portal da Literatura. 2009. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=28>. Acesso em: jul. 2019.

MELO, Patrícia. Entrevista com Patrícia Melo. Entrevista concedida a Pedro Puro Sasse e Julio França. *Revista Abusões*. n. 3, v. 3, p. 245-254, setembro de 2016.

MOIRA, Amara. Da naturalização de imagens de estupro na literatura brasileira. *Suplemento Pernambuco*. Maio de 2019. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2277-da-naturaliza%C3%A7%C3%A3o-de-imagens-de-estupro-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: jul. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

PORTILHO, Carla. *Detetives Ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

REDDY, Mauren T. Women Detectives. In: PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to crime fiction*. Cambridge University Press, 2003.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, n. 28, p. 71-86, 2006.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Raquel Souza de Moraes

Doutoranda em Literatura Comparada (UFF).

É membro do grupo de pesquisa do CNPQ “Escritos Suspeitos” (UFF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0576614570333789>

E-mail: moraissraquel@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7952-2239>