

Universidade de Brasília (UnB)

NINA LUNA RIDD

Investigando um perfil:
representações da mulher detetive
na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana.

Brasília

2014

RIDD, N. L. Investigando um perfil: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana. 2014. 131 fls. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura - Mestrado) – Universidade de Brasília

Prof^ª. Dr^ª. Cintia Carla Moreira Schwantes – TEL/UnB (orientadora)

Prof. Dr^ª. Paula Francinetti da Silva – UDF-DF (membro externo)

Prof^ª. Dr. William Alves Biserra – TEL/UnB (membro interno)

Prof. Dr^ª. Maria Cristina Teixeira Stevens - TEL/UnB (suplente)

Em 08/08/2014.

Investigando um perfil: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana.

por

NINA LUNA RIDD

(Aluna do Programa de Pós-graduação em Literatura)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura, elaborada sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Cintia Carla Moreira Schwantes.

UNB – Departamento de Teoria Literária e Literaturas

2014

Agradecimentos

Às mulheres em volta, amigas, familiares, colegas de trabalho, alunas, entre outras tantas por me inspirarem a procurar a nossa representação na minha arte favorita.

Aos meus professores do mestrado, que me conduziram pelas mais belas veredas teóricas e literárias, me dando confiança sobre a corda bamba e me dando pistas bibliográficas para que eu chegasse onde queria.

Em especial, à minha orientadora, Prof^a Cintia Schwantes pela confiança e pelo ótimo humor sempre.

Aos meus pais, Mark e Sil, que me criaram mostrando-se exemplos para que eu pudesse sempre observar o mundo, sentir, analisar e escolher as minhas próprias verdades. Às tias, conselheiras de marca maior, que me deram apoio moral e mental durante o mestrado. Ao meu avô, que como eu, gosta de desvendar enigmas da história da humanidade.

Aos Lorca, que torceram por mim e me ajudaram a organizar minhas ideias, com suas perguntas a respeito da minha pesquisa e seu respectivo andamento.

Ao meu chefe, Darci Alves, que acreditou em mim e sempre apoiou e facilitou minha vida dupla de estudo e trabalho.

Aos meus caros amigos, principalmente Vívian Dayrell, Naiara Windmoller, Carolina Stecher, Dimitri Diniz, Daniel Barbosa, Pedro Gasparinetti e Ricardo Coelho, que me trouxeram tantas vezes, em várias visitas, as melhores pausas para minha mente quando ela estava exausta, além de através de nossas conversas despertarem ideias para o meu trabalho.

Ao meu marido, Fred, meu maior companheiro de ideais, que nos projetos da minha vida, seja em âmbito acadêmico, ou não, é sempre o mais potente combustível, e o melhor lenço para as minhas lágrimas.

Resumo

O presente trabalho investiga as representações da personagem feminina detetive na literatura de massa nas obras de quatro escritores de língua inglesa da contemporaneidade. Exceto pela figura singular de Agatha Christie, a literatura policial foi até pouco tempo atrás maciçamente terreno masculino, tanto em termos de autoria, como em termos de representação. Mais recentemente, no entanto, mulheres passaram a figurar tanto como autoras das narrativas quanto como protagonistas dos enredos da ficção policial. A pesquisa busca investigar o gênero policial, que, à semelhança de muitas narrativas da literatura moderna, ativa e exige a participação do leitor no acompanhamento do desenrolar do enredo, enquanto examina a ótica da mulher em terreno literário, tradicionalmente dominado por homens. Observaram-se diferenças discursivas e ideológicas nas representações de detetives femininas entre autores e autoras contemporâneos de ficção policial na literatura do mundo anglo-saxônico que, senão o berço, tornou-se a terra por excelência da ficção policial desde Edgar Allan Poe.

Palavras-chave: representação; literatura policial; estudos de gênero.

Abstract

This study investigates representations of female detective characters in mass fiction in the work of four contemporary English language authors. Despite the emblematic figure of Agatha Christie, until not long ago detective fiction was a quintessentially male preserve with regard to both authors and characters portrayed. More recently, however, women have begun to feature not only as authors of detective narratives but also as the protagonists of plots in detective fiction. The study seeks to investigate detective fiction as a literary genre which – much like other modern narrative genres – requires the reader to take an active part in accompanying the unfolding of the plot while examining the female viewpoint in a traditionally male-dominated literary field. Discursive and ideological differences have been observed in contemporary portrayals of female detectives among male and female authors of Anglo-Saxon detective fiction which, if not the birthplace, has surely become the home *par excellence* of detective stories since Edgar Allan Poe.

Keywords: representation; detective fiction; gender studies.

SUMÁRIO

Resumo	v
Abstract	vi
Sumário	vii
Introdução	01
Capítulo 1. A perspectiva de representação de gênero na literatura	03
Capítulo 2. A ficção policial	17
2.1. Um pouco de história da literatura policial	18
2.2. Perfil ideológico da ficção policial	32
2.3. Ficção policial e feminismo	37
2.4. A recepção do gênero policial	45
Capítulo 3. Representações de detetives mulheres no <i>corpus</i> selecionado	50
3.1. Critérios de seleção do <i>corpus</i>	53
3.2. Análise do corpus – autores e obras	53
3.2.1. <i>An unsuitable job for a woman</i> de P.D. James.....	53
3.2.2. <i>Postmortem</i> de Patricia Cornwell	71
3.2.3. <i>Absolution by murder</i> de Peter Tremayne	86
3.2.4. <i>The cryptographer</i> de Tobias Hill	97
3.3. Conclusão.....	106
Considerações finais.....	109
Referências bibliográficas	110
Anexo I – O decálogo de Knox	114
Anexo II – As vinte regras de Van Dine	115
Anexo III – Lista de autoras de ficção policial	118
Anexo IV – Lista de detetives mulheres	121

Introdução

A presente pesquisa tem o intuito de investigar o perfil da mulher detetive abordando perspectivas variadas sobre o papel da detetive no romance policial. A ideia de realizar a pesquisa nasceu do meu interesse, desde a infância, por literatura de mistério inglesa e norte-americana. Esse interesse levou-me tantas vezes à Rua Morgue, em Paris, para desvendar assassinatos com Edgar Allan Poe, à Baker Street, em Londres, para acompanhar o célebre Sherlock Holmes e seu indefectível comparsa, Dr. Watson, no enalço do Professor Moriarty, passando, em seguida, pelo escritório de “exercício das células cinzentas”, na mesma Londres, com Poirot e seu assistente, Capitão Hastings, para prosseguir até o pacato vilarejo de St. Mary Mead, no interior da Inglaterra, e aprender, com Miss Marple, que nem mesmo o mais quieto dos lugares está a salvo da maldade humana, tudo isso antes da adolescência quando, finalmente, conheci na América os métodos brutais do detetive Sam Spade e o fã inveterado do cigarro Camel, Philip Marlowe.

O mundo imaginário da criminalidade ficcional sempre me atraiu, e a falta de uma protagonista mulher no papel de detetive, que não fosse Miss Marple, sempre me levou a pensar no porquê dessa ausência. Isso influenciou por completo a escolha do meu objeto de pesquisa no Mestrado, como também a escolha de Rubem Fonseca como um dos autores analisados em meu projeto de pesquisa no Pibic.

Durante meus estudos na McGill University, em Montreal, estudei uma disciplina chamada “O corpo na sociedade contemporânea”, e ali surgiu um interesse muito forte por estudos de gênero. Durante a disciplina, tive meu primeiro contato com textos de feministas, o que revelou um mundo a ser registrado, com o qual eu quis contribuir. A fim de descobrir os porquês da minoria de detetives mulheres no ramo da literatura policial, enveredei, já de volta ao Brasil, pelos estudos de gênero e feminismo. Quando fui aprovada na prova de seleção do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, na Universidade de Brasília, pude aprofundar meus estudos na disciplina “Gênero e Literatura”, ministrada pela Profa. Dra. Cristina Stevens. Durante o curso, descobri a história silenciada das mulheres, em todos os campos de estudo e de registro: história, literatura, política, educação, medicina, entre outros. Esses estudos me deram a base necessária para fundamentar minha pesquisa a respeito do papel da mulher na função de detetive, em uma instituição predominantemente masculina, patriarcal, que é a da polícia, como também nos laboratórios de legistas, e nos escritórios de detetives particulares, autônomos.

O objetivo da minha pesquisa foi o de estudar as representações de mulheres detetives na ficção policial, na literatura britânica e norte-americana contemporânea. As perguntas de pesquisa que nortearam o estudo foram as seguintes:

- 1) Como é representada a mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana?
- 2) Como as representações estudadas se relacionam com o feminismo e questões de gênero?

A dissertação que ora apresento está organizada em três capítulos:

- Capítulo 1: a perspectiva da representação de gênero na literatura, abordo os seguintes tópicos: instituições, cânone literário, prática e história;
- Capítulo 2: a ficção policial (nomenclatura, história do gênero, perfil ideológico da ficção policial, romance policial e feminismo e recepção do gênero policial).
- Capítulo 3: a análise das representações de detetives mulheres no corpus literário selecionado, abordando critérios de seleção do corpus, autores, obras e conclusão.

A dissertação conclui com Considerações Finais e Referências Bibliográficas. Além disso, há quatro anexos: 1) o decálogo de Knox; 2) as vinte regras de Van Dine; 3) uma lista de autoras de ficção de mistério e policial; e 4) uma lista de detetives mulheres.

Capítulo 1 – A perspectiva de representação de gênero na literatura

Neste capítulo abordo a perspectiva de representação de gênero na literatura, tratando dos textos e conceitos teóricos que embasaram as análises empreendidas no último capítulo da dissertação. O tema principal é a questão de gênero na literatura, examinada a partir das temáticas interligadas das instituições, do cânone literário, da práxis e da história.

A literatura é um dos ramos das artes considerado uma atividade de exercício pleno e universal, o que nos faz pensar que ela venha a ser um ofício acessível a toda e qualquer pessoa. Ledo engano. Até pouco tempo atrás, o vocábulo “gênero” se restringia ao âmbito gramatical, e a relação mulher↔literatura não era sequer uma questão a ser discutida.

Se hoje podemos falar sem sobressalto do desempenho da mulher na literatura, quer ativa (escrevendo literatura ou teorizando a seu respeito) quer passivamente (sendo representada sob uma ótica mais atenta e justa), isso se deve à curiosidade, dedicação e afincamento de mulheres escritoras e estudiosas da literatura ao redor do mundo e seus cotidianos de tenacidade em seus afazeres teóricos e literários, que se consubstanciam em uma profícua produção tanto ficcional quanto teórica.

O livro *Feminisms* (WARHOL; HERNDL, 1997), por exemplo, é a maior antologia de crítica e teoria literária feminista, perfazendo um total de 1200 páginas. Como todo compêndio desse porte, é um marco que sinaliza o assentamento e o amadurecimento de uma disciplina no meio acadêmico. E é graças a ele que podemos acessar diferentes trabalhos feitos neste vasto campo de estudo por olhares variados. Seus conteúdos são agrupados em catorze seções: instituições, cânone, prática, conflitos, corpo, olhar, desejo, leitura, discurso, etnicidade, história, classe, homens, e autobiografia. Explorarei aqui as seções mais relevantes para a confecção desta dissertação, conforme a temática indicada a seguir.

Antes de elencar o conteúdo temático, porém, precisamos definir o que entendemos por “feminismo”. De forma bem abrangente, Virgínia Ferreira (1988) o conceitua como:

[...] um movimento de procura da compreensão das condições sociais das mulheres, tendo como objectivo melhorá-las e lutando por esse objectivo (Gordon 1986). Trata-se mais de eliminar as desigualdades sociais entre homens e mulheres do que fazer com que as mulheres cheguem onde os homens já estão, ou sejam aquilo que eles são, porque é um erro pensar que a sociedade dos homens permanece igual quando a das mulheres muda. É por isso que o feminismo, ao procurar transformar as condições sociais das mulheres, não pode deixar de simultaneamente reflectir no modo como a sociedade no

seu todo vai ser afectada. Essa característica lhe confere o estatuto de visão global da sociedade. (p. 94).

Assim, o feminismo, longe de ser apenas um movimento de reivindicação da emancipação da mulher, seria uma visão holística da sociedade, que parte de um olhar que busca desconstruir a “naturalidade” do patriarcalismo. É com esse viés que Pam Morris (2000) aborda o feminismo explicando que:

[...] gender differences is the foundation of a structural inequality between women and men, by which women suffer systematical social injustice and that the inequality between the sexes is not the result of biological necessity but it is produced by the cultural construction of gender differences.¹ (p. 1) [Grifo meu]

Ou seja, o *status quo*, o sistema de sustentação do domínio patriarcal na sociedade é o resultado de uma construção interessada de uma minoria poderosa. Essa construção precisa ser desconstruída para que seja possível combatê-la. É isto que leva Caroline Ramazanoglu (1989) a afirmar que “[...] theories of patriarchy are, implicitly or explicitly, theories which explain the creation and maintenance of men’s social, ideological, sexual, political and economic dominance”² (p. 33). Para ela, o feminismo se define como “[...] various social theories which explain the relations between the sexes in society, and the differences between women’s and men’s experiences”³ (p. 8).

Para os fins da presente dissertação, é preciso restringir o foco para que o entendimento do feminismo seja pertinente e relevante ao campo da crítica literária, especialmente a crítica da ficção policial. Assim, adotamos a conceituação que Maureen Reddy apresenta em seu livro *Sisters in crime: feminism and the crime novel* (1988, p. 9):

[Feminism is] a way of looking at the world that places women’s experiences at the center. It sees women as capable of intelligence, moral reasoning, and independent action, while also giving attention to the multifarious social, legal, and psychological limitations placed on women by the patriarchal societies in which most live. Feminism is always aware of the complexity and diversity of women’s lives, especially those dissimilarities arising from differences of class, race, and nationality; however, it also insists that within this pluralism is a shared core of experience that is overlooked at peril. Feminism asserts that women may indeed be different from men, but that few of these

¹ ... as diferenças de gênero subjazem uma desigualdade estrutural entre mulheres e homens que faz com que as mulheres sofram injustiça social sistemática, e que a desigualdade entre os sexos não resulta de uma necessidade biológica mas é produzida pela construção cultural das diferenças de gênero.

² ... as teorias do patriarcado são, implícita ou explicitamente, teorias que explicam a criação e manutenção do domínio social, ideológico, sexual, político e econômico dos homens.

³ ... várias teorias sociais que explicam as relações entre os sexos na sociedade e as diferenças entre as experiências de mulheres e homens.

differences are biologically determined and that *different* ought not to be used as a code word for *lesser*.⁴ [Grifo do original.]

Tendo resolvido essa questão, podemos prosseguir a elencar as principais temáticas feministas que embasam o nosso estudo.

Sobre as instituições:

As instituições estão presentes em tudo o que diz respeito à práxis, à crítica e à teoria literárias. No interior delas estão todas as estruturas fixas que são hoje constantemente pensadas, questionadas, acessadas e, quando possível, modificadas na sociedade por meio do pensamento e da observação. Elas influem diretamente também no fazer literário: alteridade, regras de escrita, regras sociais, leis, categorizações do feminino em diferentes instâncias, normatização do corpo feminino, do papel social feminino nas sociedades, classificação da escrita feminina, interpretações eruditas ou populares sobre o feminino. As organizadoras da referida antologia explicam que os trabalhos reunidos nesta parte foram assinados por feministas que escreveram “por fora”, como forasteiras de um meio, o acadêmico, visto que os assuntos e suas pesquisas foram, muitas vezes, excluídos e oprimidos por interesse de instituições religiosas, educacionais e políticas. Ao concluir que a opressão se tornara institucionalizada, tentaram compreender como funcionavam suas macro e micro-estruturas, e como estas poderiam ser modificadas. A crítica literária feminista tem sido parte deste desafio, questionando as instituições mais básicas dos estudos literários. Estes questionamentos incluem como avaliamos a literatura, como se constitui o conhecimento literário, como o seu estudo é determinado pela estrutura da academia, e como a literatura se distingue das demais áreas do saber. Derivaram-se, a partir destes questionamentos, várias críticas a respeito da maneira como a literatura é ensinada nas escolas e nas universidades e de quem a ensina. O estudo literário mudou dramaticamente nas duas últimas décadas, muito como resultado da crítica feminista como uma instituição. Foi graças à práxis da escrita ter sido iniciada de fora, graças à exclusão do assunto em várias instâncias sociais, que a crítica

⁴ [O feminismo é] uma visada sobre o mundo que põe as experiências das mulheres no centro. Ele vê as mulheres como dotadas de inteligência e de raciocínio moral, capazes de ação independente, ao mesmo tempo em que salienta as múltiplas limitações sociais, jurídicas e psicológicas impostas às mulheres pelas sociedades patriarcais em que vive a maioria delas. O feminismo está sempre ciente da complexidade e da diversidade das vidas das mulheres, em particular as marcantes dessemelhanças que derivam de diferenças de classe, raça e nacionalidade. Ele insiste, porém, que nesse pluralismo reside uma experiência nuclear comum que não se deve menosprezar. O feminismo assevera que as mulheres podem até diferir dos homens, mas que em poucos casos essas diferenças são determinadas biologicamente. O *diferente*, portanto, não deve servir de cifra para dizer *menor*.

feminista tomou uma direção auto-reflexiva, com as feministas questionando-se umas às outras e a elas mesmas num esforço para examinar os métodos, os objetivos, as conquistas, as alianças teóricas e para contemplar aquelas mulheres que ainda estão excluídas desse afazer teórico. Perceber isso é essencial para a compreensão do olhar sobre a mulher, como ela já foi percebida, interpretada e classificada, e as posições que ela ocupou ao longo da história do Ocidente, em termos sociais.

Sobre o cânone literário:

A questão do cânone literário se associa diretamente com a presente pesquisa devido ao fato de questionar o viés tendencioso da escolha subjetiva e o enaltecimento de alguns textos em detrimento de outros: obras da literatura de massa correspondem a um tipo de literatura que, por vender bem e fazer fama, é classificada como necessariamente inferior. É um argumento absolutamente espúrio porque grandes textos da alta literatura já foram e continuam a ser populares. Basta pensar nos exemplos de Shakespeare e Dickens, para ficarmos restritos à literatura inglesa. Uma vez que se estuda e se trabalha com o foco em questões de gênero na literatura, este capítulo da antologia de Warhol e Herndl contém boa parte do conteúdo necessário para voltar no tempo e compreender como se deu o estudo tradicional da literatura no Ocidente.

Uma das ideias mais difundidas sobre literatura é que a alta literatura é assim considerada porque representa experiências universais, o que soa quase como um condão mágico. Porém, quanto mais pessoas de diferentes contextos sociais, diferentes etnias e as mulheres também começaram a ter acesso aos estudos de literatura, mais essa ideia foi posta em cheque. O “universal” aqui dizia respeito a grupos quase inteiramente compostos por homens brancos de classe média-alta ou alta. Assim, o universal passa a ser bem particular e talvez os ditos subgêneros da literatura lidos por tantos leitores sejam mais *mainstream* do que o cânone faz crer. O que outrora pareceu ser apenas uma predileção fundada em critérios puramente estéticos sobre quais textos deveriam ser inclusos numa ementa de disciplina, num exame de graduação ou de pós-graduação, passava então a ser questionado enquanto expressão de um interesse político e social. Lilian S. Robinson argumenta em seu ensaio (publicado originalmente em 1983) que a falta de definição do termo “cânone” torna difícil desafiá-lo; afinal, nunca houve um conselho oficial incumbido de determinar quais livros seriam lidos e quais, portanto, não o seriam.

As with many other restrictive institutions, we are hardly aware of it until we come into conflict with it; the elements of the literary Canon are simply absorbed by the apprentice scholar and critic in the normal course of graduate education, without anyone's ever seeming to inculcate or defend them. Appeal, were any necessary, would be to the other meaning of "canon", that is, to established standards of judgement and of taste. Not that either definition is presented as rigid and immutable – far from it, for lectures in literary history are full of wry references to a benighted though hardly distant past when, say, the metaphysical poets were insufficiently appreciated or Vachel Lindsay was the most modern poet recognized in American literature. Whence the acknowledgement of a subjective dimension, sometimes generalized as "sensitivity", to the category of taste. (ROBINSON, 1997, p. 115)⁵

Os mecanismos e os meios para a criação de um cânone são muito diversificados: professores, teóricos, comitês editoriais, editoras e revistas acadêmicas são bons exemplos. A crítica feminista começou a investigar os elos que ligam entre si esses grupos que legitimam os cânones e chegou-se a um resultado que não foi conveniente para os envolvidos: os professores de literatura das universidades leem as revistas acadêmicas e suas respectivas publicações em jornais, eles também recebem os catálogos das grandes editoras e, periodicamente, convites para escrever em seus fascículos mensal ou anualmente, e, não surpreendentemente, são convidados a participar dos comitês editoriais, o que garante a reedição de livros que julguem importantes à medida que seus alunos os compreem. Ou seja, criou-se um esquema, um clube de apadrinhados hermeticamente fechado em si mesmo.

The fact of publication and even the feat of remaining in print for generations, which are at least analogous to the ways in which pictures and music are displayed, are not the same sort of indicators; they represent less of an investment and hence less general acceptance of their canonicity. In the circumstances, it may seem somewhat of an exaggeration to speak of "the" literary canon, almost paranoid to call it an institution, downright hysterical to characterize that institution as restrictive. The whole business is so much more informal, after all, than any of these terms implies, the concomitant processes so much more gentlemanly. Surely, it is more like a gentlemen's agreement than a repressive instrument – isn't it? (ROBINSON, 1997, p. 115-116)⁶

⁵ Como é o caso de muitas instituições restritivas, mal percebemos as restrições até entrar em conflito com elas. Os elementos do cânone literário são simplesmente absorvidos pelo aprendiz acadêmico ou crítico no decorrer normal da graduação sem, ao que parece, que ninguém os tenha inculcado ou defendido. Caso fosse necessário apelar, seria para outro significado de "cânone", isto é, aos padrões estabelecidos de julgamento e gosto estéticos. Não que qualquer das duas definições se apresente como rígida ou imutável – muito pelo contrário, pois as palestras sobre história literária são marcadas por referências irônicas a um passado obscurantista, embora não exatamente distante, quando, digamos, ainda não havia apreço suficiente dos poetas metafísicos ou então quando Vachel Lindsay era o poeta mais moderno reconhecido na literatura norte-americana. Daí o reconhecimento de uma dimensão subjetiva, por vezes generalizada na forma de "sensibilidade", na categoria de gosto. [Tradução minha, como as demais nesta dissertação quando não houver indicação de tradutor.]

⁶ O fato da publicação em si e até da façanha de permanecer em edição por gerações a fio, que são pelo menos análogos aos modos de apresentação de quadros e músicas, não são o mesmo tipo de indicador. Representam

Lilian Robinson oferece uma estratégia interessante às teóricas, no que diz respeito aos desafios feministas na literatura de cânone:

At the same time I believe that challenge cannot come only by means of the patent value of the work of women. We must pursue the questions certain of us have raised and retreated from as to the eternal verity of the received standards of greatness or even goodness. And, while not abandoning our new-found female tradition, we have to return to confrontation with “the” canon, examining it as a source of ideas, theme, motifs, and myths about the two sexes. The point in so doing is not to label and hence dismiss even the most sexist literary classics, but to enable all of us to apprehend them, finally, in all their human dimensions. (ROBINSON, 1997, p. 126)⁷

Ainda sobre a questão do cânone, o trabalho intitulado “How to suppress women’s writing”, de Joanna Russ (publicado primeiro em 1983) associa a exclusão do cânone literário à questão da diferença. Ela alega que as pessoas se sentem profundamente ameaçadas pela diferença e costumam caracterizá-la como inferioridade. A ameaça oferecida pela escrita das mulheres foi efetivamente suprimida por décadas apesar da tentativa de exposição e todo o processo que gira em torno do evento da publicação de uma obra se realiza como que dentro de uma instituição rigidamente fechada à diferença:

We have seen the restrictions on the quantity of visibility allowed women writers: that 5 to 8 percent representation. Quality can be controlled by denial of agency, pollution of agency, and false categorizing. I believe that the *anomalousness* of the woman writer – produced by the double standard of content and the writer’s isolation from the female tradition – is the final means of ensuring permanent marginality. In order to have her “belong” fully to English literature, the tradition to which she belongs must also be admitted. Other writers must be admitted along with their traditions, written and unwritten. Speech must be admitted. Canons of excellence and conceptions of excellence must change, perhaps beyond recognition. In short, we have a complete collapse of the original solution to the problem of the “wrong” people creating the “right” values. When this happens, the very idea that some people *are* “wrong” begins to fade. And that makes

um investimento menor e, portanto, uma aceitação menos generalizada de sua canonicidade. Nessas circunstâncias, talvez pareça um exagero falar *do* cânone literário, quase uma paranoia chama-lo de uma instituição e absolutamente histórico tachar tal instituição de restritiva. Afinal de contas, a coisa é bem mais informal do que sugerem quaisquer desses termos e os respectivos processos são de uma fidalguia muito maior. Seguramente se parecem mais com um acordo de cavalheiros do que um instrumento de repressão, não é mesmo?

⁷ [...] creio que o desafio não possa derivar somente do valor patente da obra de mulheres. Temos de perseguir as questões que algumas de nós já levantaram e das quais recuamos quanto à verdade pétrea dos padrões vigentes de grandeza ou até do bem. E, sem abandonar nossa recém-adquirida tradição feminina, temos de tornar a confrontar o cânone, a investiga-lo como fonte de ideias, temáticas, motivos e mitos a respeito de ambos os sexos. O objetivo não é rotular e daí descartar mesmo os clássicos literários mais sexistas mas, sim, permitir que todos possam apreendê-los, finalmente, em todas suas dimensões humanas.

it necessary to recognize what has been done to the “wrong” people and why. (RUSS, 1997, p. 103)⁸

A partir do momento em que algumas mulheres alcançaram êxito nos meios editoriais, essa escrita passou a ser caracterizada como estranha/diferente, para deslegitimá-la em relação às demais. Russ explica que é preciso lutar contra valores absolutos ao julgarmos o valor literário de uma obra. E o mesmo se aplica à tradição literária de mulheres na escrita do romance policial, um gênero literário no qual a presença de uma autora mulher, uma detetive mulher ou uma leitora mulher é visto como inusitada, uma surpresa e, por que não, um mistério.

É a reflexão sobre a noção de universalidade que derruba o mito da “estética pura” e o mesmo se aplica aos julgamentos da literatura que dele deriva.

Sobre a prática:

Apesar de teoria e prática serem frequentemente compreendidas como termos opostos, o propósito da escrita teórica, com frequência, é desafiar essa oposição binária. A prática da teoria aqui em questão é a própria análise do texto literário, a discussão de seu significado, sua importância, sua produção, seu valor, examinando quais os critérios de avaliação que utilizamos, como nossas dúvidas são formuladas, de onde provêm nossos valores. A cisão entre teoria e prática nos faz recuar no tempo até Aristóteles, que elaborou um modelo de atividade humana dividida em três partes distintas: a *theoria*, correspondente à busca eterna da verdade por meio do pensamento; a *práxis*, o exercício de uma arte ou de um ofício técnico; e a *poiesis*, o fazer as coisas. Muito tempo depois, já no século XIX, Karl Marx compreendeu a *praxis* como uma ação habitual, e a *teoria* como o rastreamento dessas ações num esforço de compreender o que significavam na vida. Ou seja, para ele, a função da teoria seria explicar as ações das quais os humanos participam em sociedade. Para nós,

⁸ Já vimos as restrições ao grau de visibilidade concedido às escritoras – aquela representação que varia de cinco a oito por cento. A qualidade pode ser controlada pela negação de agenciamento, pela corrupção do agenciamento e pela categorização falsa. Acredito que a *anomalia* da escritora mulher – produzida pelo critério duplo do conteúdo e do isolamento da tradição feminina – é o último meio de assegurar a marginalidade permanente. Para que ela possa “pertencer” plenamente à literatura inglesa, a tradição à qual pertence também precisa ser admitida. Outros autores junto com suas tradições escritas e ágrafas terão de ser admitidos. A fala terá de ser admitida. Os cânones e conceitos de excelência terão de mudar, talvez ao ponto de não mais ser reconhecíveis. Em suma, isso instaura um colapso da solução original ao problema de evitar que as pessoas “erradas” criem valores “certos”. Quando isso ocorrer, a própria ideia de que alguns *estão* “errados” começa a esvanecer. E isso nos obriga a reconhecer o que foi feito com as pessoas “erradas” e por quê.

isso suscita uma pergunta: o feminismo é um campo teórico? Ele deveria ser teórico ou prático?

Annette Kolodny (1997), uma das vozes mais reconhecidas internacionalmente no campo teórico feminista aborda essa questão central em “Dançando no campo minado: algumas observações sobre teoria, prática e política de uma crítica literária feminista”. Esse texto aciona três proposições essenciais ao campo teórico e literário: que a história da literatura é ela mesma uma ficção; que nós somos ensinados a interpretar textos aplicando certos paradigmas aprendidos, muitas vezes sem pensar no que estamos fazendo, desde a época da escola; e que devemos examinar a parcialidade dos nossos métodos e julgamentos críticos. Estas três questões desse texto, publicado originalmente em 1980, permanecem até hoje centrais na crítica feminista, pois ainda há muito o que pesquisar a respeito delas. Ela faz a analogia do campo minado para contextualizar o meio acadêmico para a teoria feminista, como se, a cada passo mais firme, o risco de uma explosão ou retaliação fosse sempre alto.

It is my contention that current hostilities might be transformed into a true dialogue with our critics if we at last made explicit what appear, to this observer, to constitute the three crucial propositions which, if handled with care and intelligence, could breathe new life into now moribund areas of our profession: (1) Literary history (and with that, the historicity of literature) is a fiction; (2) insofar as we are taught how to read, what we engage are not texts but paradigms; and finally, (3) that since the grounds upon which we assign aesthetic value to texts are never infallible, unchangeable, or universal, we must reexamine not only our aesthetics but, as well, the inherent biases and assumptions informing the critical methods which (in part) shape our aesthetic responses. (KOLODNY, 1997, p. 176)⁹

Os argumentos de Kolodny sugerem que a primeira tarefa da crítica feminista seja a leitura e a interpretação dos textos. Ela afirma que a crítica feminista precisa admitir a possibilidade de que múltiplas leituras igualmente válidas podem ser realizadas em quaisquer escritos literários. A concepção de valor literário de Kolodny é igualmente liberal, pois ela alerta críticas feministas a não se deixarem contaminar, continuando a aceitar as noções canonizadas de literatura “boa” e “ruim”.

⁹ Meu argumento é que as atuais hostilidades seriam transformadas em um diálogo de verdade com os que nos criticam se, pelo menos, explicitássemos o que a esta observadora parece constituir as três proposições fulcrais que, tratadas com o devido cuidado e inteligência, poderiam trazer um novo sopro de vida às áreas moribundas da nossa profissão: (1) que a história literária (e com ela a historicidade da literatura) é uma ficção; (2) que enquanto sejamos ensinados a ler, interagiremos não com textos mas com paradigmas; e, finalmente, (3) que pelo fato de os critérios pelos quais atribuímos valor estético aos textos jamais serem infalíveis, imutáveis ou universais, devemos reexaminar não tão-somente nossa estética como também os vieses inerentes e os princípios que informam os métodos críticos que, em parte, moldam nossas respostas estéticas.

I might have interjected some statement of my right to question why *any* text is revered and my need to know what it tells us about “how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, [and] how our language has trapped as well as liberated us”. The very fact of our critical training within the strictures imposed by an established canon of major works and authors, however, repeatedly deflects us from such questions. Instead, we find ourselves endlessly responding to the *riposte* that the overwhelmingly male presence among canonical authors was only an accident of history – and never intentionally sexist – coupled with claims to the “obvious” aesthetic merit of those canonized texts. It is, as I say, a fruitless exchange, serving more to obscure than to expose the territory being protected and dragging us, again and again, through the minefield. (KOLODNY, 1997, p. 176)¹⁰

O texto deixa uma conclusão: a ligação entre a prática crítica feminista e a prática feminista ativista, sugerindo que uma prática não pode ser separada da outra. Afinal, o ativismo é o como se vive e a prática crítica descreve os modos como vivemos e como queremos viver no mundo:

...to glory in the delusions of “merit,” “privilege,” and “status which accompany campus life in order to insulate ourselves from the millions of women who labor in poverty – all this is not merely hypocritical; it destroys both the spirit and the meaning of what we are about. It puts us, however unwittingly, in the service of those who laid the minefield in the first place. In my view, it is a fine thing for many of us, individually, to have traversed the minefield; but that happy circumstance will only prove of lasting importance if, together, we expose it for what it is (the male fear of sharing power and significance with women) and deactivate its components, so that others, after us, may literally dance through the minefield. (KOLODNY, 1997, p. 186)¹¹

Isso vale em qualquer situação em que uma mulher deseje ser autorizada a analisar, criar e interpretar. A simples aceitação dessa autorização mostra quanto ainda precisamos melhorar.

¹⁰ Talvez eu tenha interposto alguma declaração do meu direito de questionar por que *qualquer* texto seja reverenciado e da minha necessidade de saber sobre “como vivemos, como vivíamos, como fomos levadas a nos imaginarmos, [e] como nossa linguagem nos aprisionou mesmo enquanto nos liberou”. O próprio fato de nossa formação crítica dentro das restrições impostas por um cânone estabelecido de grandes obras e grandes autores, contudo, nos desvia repetidamente de tais questões. Em vez disso, nós nos vemos obrigadas a responder reiteradamente ao retruque de que a presença maciçamente masculina nas fileiras dos autores canônicos não passou de um acaso da história, que jamais fora propositadamente sexista, e isso associado a argumentos quanto ao “óbvio” mérito estético desses textos canonizados. É, como digo, um enfrentamento estéril, que serve mais para encobrir que para desvelar o território que se quer proteger e que nos arrasta, seguidas vezes, por um campo minado.

¹¹ ... glorificar os engodos do “mérito”, “privilégio” e “status” que cercam a vida acadêmica para se insular das milhões de mulheres que labutam na pobreza. Tudo isso não apenas hipócrita; destrói tanto o espírito quanto o sentido daquilo que tratamos. Isso nos coloca, ainda que sem querer, ao serviço daqueles que armaram o campo minado desde o princípio. Do meu ponto de vista, é ótimo que muitas de nos, individualmente, tenhamos atravessado esse campo minado; mas essa circunstância feliz somente alcançará importância duradoura se, juntas, expusermos sua verdadeira natureza – o receio machista de compartilhar o poder e a significância com as mulheres – e se conseguirmos desativar seus componentes para que outras, depois de nós, possam literalmente dançar através do campo minado.

Sobre a história:

A décima primeira seção da referida antologia de Warhol e Herndl é de suma relevância para a presente pesquisa visto que contém um dos textos mais diretamente relacionados com a questão da ideologia na escrita literária, que se relaciona diretamente com uma das áreas a serem pesquisadas, que é a representação. Trata-se de “Power and the ideology of woman’s sphere” de Judith Newton.¹²

Judith Lowder Newton é ex-professora e diretora de estudos de gênero e feminismo da Universidade da Califórnia, em Davis. É autora e editora de livros sobre as seguintes temáticas: escritoras no século XIX, mulheres na história, crítica feminista, estudos do homem acadêmico. Em seu ensaio, ela estabelece os seguintes pontos como objetivos:

My aim, in this, has been first to read the text more fully, for to locate threads of rebellion in a text without articulating rather specifically what is being rebelled against is to see only part of the pattern in the text itself, and it is not fully to see the transforming significance – and the limitations – of the subversive themes, metaphors, or strategies which, with painstaking labor, have been discovered. (NEWTON, 1997, p. 887)¹³

E, em seguida, ela acrescenta:

A second aim has been to understand the present by coming to better terms with our collective past. Implicit in my focus, for example, are the assumptions that ideology has been central to women’s oppression and the assumption that literature gives us a peculiarly revealing access to the way in which ideology has been experienced. (*Ibid.*, p. 887)¹⁴

A questão da representação está diretamente relacionada com a ideologia.¹⁵ O ofício de escritor deixa transparecer as ideologias, não somente pela escolha de enredo, de formato de texto ou de estilo e linguagem, mas pelos seus personagens e a maneira como eles são representados. Para Newton tudo isso na obra de um escritor depende de ideologia que, independente de ser individual ou partilhada em grupo, demonstra o que o autor pensa ou como se sente a respeito da sociedade, da política, da forma de viver das pessoas. Este

¹² Ensaio publicado originalmente em 1981 no livro *Women, power and subversion: social strategies in British fiction, 1778-1860*.

¹³ Meu propósito, nesse sentido, foi, em primeiro lugar, de ler o texto mais a fundo, pois localizar traços de rebelião em um texto sem articular de maneira bem específica aquilo contra o qual se rebela significa enxergar apenas uma parcela do padrão do próprio texto, significa não enxergar plenamente o sentido transformador – e também suas limitações – dos temas, metáforas e estratégias transformadores que, com trabalho laborioso, foram descobertos.

¹⁴ Um objetivo secundário foi entender o presente pela compreensão mais adequada do nosso passado coletivo. Implícita no meu enfoque, por exemplo, é a premissa de que a ideologia exerce papel central na opressão da mulher e a percepção de que a literatura nos dá um acesso particularmente revelador à forma como se experimenta essa ideologia.

¹⁵ Esta, aliás, é uma questão de análise no segundo capítulo da dissertação. Vê seção 2.2 adiante.

pensamento está menos de acordo com as ideias de Karl Marx, da Escola de Frankfurt, que acreditava na ideologia como ideia, discurso ou ação que esconde ou mascara seu objeto e mostra apenas sua aparência superficial. Alia-se mais à ótica de John B. Thompson, que ofereceu formulações críticas ao termo, retirando-lhe o caráter de ilusão (da realidade) ou de falsa consciência, focando no aspecto das relações de dominação, que tem mais a ver com o a visão de Newton sobre a ideologia. Para Newton:

[...] to explore the relation of a text to ideology is to do more than examine its relation to ideas, for “it is not the consciousness of [men and women] that determines their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness.” To understand the significance of a text’s relation of ideology one must also examine the material conditions, the real relations, the contradictions out of which that ideology emerged. (NEWTON, 1997, p. 888)¹⁶

A história da humanidade parece retratar grandes feitos de grandes homens. Narrativas cronológicas de batalhas e fronteiras, tratados e territórios, são o que a história informa sobre a maior parte da história, seja ela antiga ou moderna. Recentemente, confirmou-se que quanto mais antigo, mais semelhante a tais elementos o registro parece ser. Sabe-se que a historiografia saiu das narrativas diacrônicas de eventos políticos e militares para tratar de forma mais sincrônica os eventos citados e os envolvidos, passando a retratar convenções, atitudes, relatos de aromas e higiene pessoal de épocas passadas e até mesmo o efeito dos fenômenos climáticos no passado das nações. Exemplos desse novo modo de retratar a história incluem *Uma história íntima da humanidade* de Theodor Zeldin,¹⁷ e várias obras do historiador italiano Carlo Ginzburg.¹⁸ O novo modo tenta, entre outras coisas, examinar as experiências daqueles que habitaram as margens da cultura e da sociedade, cujas vozes foram silenciadas por razões de raça, classe, gênero ou nacionalidade, negando-lhes o acesso ao poder e à expressão no mundo dos grandes eventos.

A perspectiva dos estudos literários sobre o novo historicismo (ou ainda, historicismo) se preocupou com a questão do discurso cultural e como ele influenciou a história e a historiografia, em áreas como poder, sexualidade, conhecimento, loucura, punição (a contribuição de Michel Foucault teve grande influência neste movimento). Ao novo

¹⁶ [...] explorar a relação de um texto com a ideologia é fazer mais do que examinar sua relação com as ideias, pois “não é a consciência de [homens e mulheres] que determina seu ser mas, ao contrário, é seu ser social que determina sua consciência”. Para entender o significado da relação de um texto com a ideologia é necessário examinar também as condições materiais, as relações efetivas, as contradições das quais surge essa ideologia.

¹⁷ ZELDIN, Theodor. *Uma história íntima da humanidade*. (Trad. Hélio Pólvora) 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, publicada originalmente com o título *An intimate history of humanity*, em 1994.

¹⁸ Por exemplo, *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição; Os andarilhos do bem; História noturna*.

historicismo se dá o mérito de devolver textos literários firmemente aos seus contextos, dos quais o formalismo, o estruturalismo e seus movimentos derivados os alienaram ao insistir na centralidade do texto e na marginalidade dos contextos de produção e de recepção. Apesar de se ter difundido a ideia de que essa inovação teve sua gênese na modernidade, a história já estava exercendo um papel significativo na crítica feminista, antes do início do novo historicismo. É importante ressaltar que nem toda crítica feminista trata a “história” da forma como os historiadores gostariam.

O movimento “Imagens da mulher” criado nos anos 70, fazendo uso de alguns moldes freudianos e jungianos de arquétipos femininos, procurou categorizar figuras literárias femininas em certos âmbitos já conhecidos por estas teorias, apontando a recorrência de tipos e padrões psicológicos sem referência a quaisquer momentos específicos no tempo, na história.

Historiadoras feministas com frequência adotam um modelo claramente marxista de mudança histórica, contudo não de maneira acrítica. Até certo ponto, os ensaios das historiadoras feministas concentram-se em uma visão da história que se baseia em premissas marxistas, ou seja, o foco em classe e economia, o questionamento e a investigação de ideologias dominantes, o capitalismo e a luta pela sobrevivência. O marxismo forneceu um vocabulário que se coaduna perfeitamente com os objetivos da crítica feminista para as análises do status político e social das mulheres nas sociedades. As críticas feministas concordam que a opressão da mulher é uma realidade que deve ser erradicada e as evidências econômicas das teorias do marxismo sobre a opressão feminina na sociedade fornecem tanto o reforço para esta visão quanto um modelo operante para sua análise profunda. Mesmo assim, a crítica feminista contesta a invisibilidade da mulher na maior parte do marxismo clássico, e, portanto, suspeita de seus métodos, frequentemente invocando outros métodos analíticos.

A teoria foucaultiana dos estudos culturais, a crítica literária pós-colonial e a epistemologia da psicanálise servem de contrapeso ao marxismo nas discussões da crítica feminista. O diferencial da teoria feminista é marcado não somente pela afinidade com o marxismo, mas também pelo questionamento de certos assuntos fundamentais na escrita da história que a antecede, pela importância do indivíduo, pelo funcionamento do poder, pela separação entre público e privado, pela constituição da diferenciação de gênero, e pela existência e importância da cronologia linear.

Julia Kristeva, professora da Université de Paris VII e também psicanalista e teórica feminista¹⁹ propõe o movimento da escrita da história feminina a partir do seu trabalho *Women's time* (publicado primeiro em 1981). Em seu discurso, ela não julga a situação das mulheres impotente ante um destino inevitável, e nem trabalha com a esperança de que as mulheres possam de alguma forma, dado o tempo e o pensamento necessários, construir um futuro perfeito para as futuras mulheres. Kristeva associa os assuntos mais amplos da linguística, política e história às questões de desejo. Ela argumenta que as mulheres quiseram igualdade política e econômica, mas que, mais recentemente, a segunda geração do feminismo quis explorar a sua própria diferença e a especificidade de linguagem e experiências de mulheres.

The elements of the current practice of [second wave] feminism [...] seem precisely to constitute such a representation which makes up for the frustrations imposed on women by the anterior code (Christianity or its lay humanist variant). The fact that this new ideology has affinities [...] with so-called matriarchal beliefs [...], should not overshadow its radical novelty. This ideology seems to me to be part of the broader antisacrificial current which is animating our culture and which, in its protest against the constraints of the sociosymbolic contract, is no less exposed to the risks of violence and terrorism.²⁰ (KRISTEVA, 1997, p. 874)

Ela se utiliza tanto dos estudos da psicanálise como de moldes socialistas de referência para lançar dúvida sobre a noção total de que os “desejos femininos” são fundamentalmente diferentes dos “desejos masculinos” numa mesma sociedade. Kristeva é intrigada pelo que ela vê como uma aceitação acrítica das “diferenças femininas” e questiona se o que foi publicado sob o título de *l'écriture féminine* é, de alguma forma, mais próxima dos desejos femininos do que foram outros tipos de escritura:

Or is it [...] that having started with the idea of difference, feminism will be able to break free of its belief in Woman, Her power, Her writing, so as to channel this demand for difference into each and every element of the female whole, and, finally, to bring out the singularity of each woman, and beyond this, her multiplicities, her plural languages, beyond the horizon, beyond sight, beyond faith itself?²¹ (KRISTEVA, 1997, p. 875)

¹⁹ Seu trabalho cobre uma ampla variedade de tópicos, incluindo depressão clínica, narratologia, semiótica, filosofia política, entre outros.

²⁰ Os elementos da prática corrente da segunda onda do feminismo [...] parecem justamente compor uma representação desse tipo que compensa as frustrações impostas às mulheres pelo código anterior (o Cristianismo ou suas variantes humanistas leigas). O fato de que essa nova ideologia tem afinidades [...] com as chamadas crenças matriarcais [...] não deve fazer sombra à sua novidade radical. Essa ideologia parece-me pertencer a uma corrente maior contrária aos sacrifícios que anima a nossa cultura e que, ao protestar contra as restrições de um contrato sociossimbólico, não está menos exposta à ameaça da violência e do terrorismo.

²¹ Ou será [...] que, tendo iniciado com o conceito da diferença, o feminismo conseguirá romper com sua fé na Mulher, no poder Dela, na escritura Dela, a fim de canalizar esta demanda da diferença para cada componente

São, portanto, os conceitos de feminismo, principalmente da segunda onda,²² que sustentam nossa análise da representação da detetive mulher em quatro romances policiais,²³ observando as categorias de instituições, cânone literário, prática, e história.

Neste capítulo, discorri sobre os principais conceitos da teoria feminista que embasaram as análises do corpus de romances policiais como protagonistas femininas, com foco nas questões de instituições, cânone, práxis e história. No próximo capítulo, examinarei a ficção policial e a questão do gênero no romance policial.

do todo feminino e, finalmente, conseguirá destacar a singularidade de cada mulher e, além disso, suas multiplicidades, suas linguagens plurais, além do horizonte, além do alcance da vista, além da própria fé.

²² A respeito das ondas do feminismo, vê FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, vol. 15, n. 2, 2007, p. 291-308.

²³ Deve-se lembrar, aqui, que *The cryptographer*, de Tobias Hill, não é propriamente um romance policial, a não ser na categoria de anti-policial ou policial pós-moderno. Isso se deve, em parte, ao fato de que Hill não é *habitué* do romance policial e, por conseguinte, sua produção não recebe esse rótulo. A protagonista de seu romance não é detetive mas, sim, uma fiscal da Receita. Tudo que ela faz no exercício da profissão, porém, é análogo à investigação empreendida por detetives. Ela investiga crimes, não assassinato nem roubo, mas crimes financeiros que implicam em sonegação.

Capítulo 2 – A ficção policial

Neste capítulo, abordo a nomenclatura usada para descrever a literatura policial, traço uma breve história do gênero policial, teço considerações sobre o perfil ideológico do gênero, trato das relações entre ficção policial e feminismo e, por fim, analiso questões relativas à recepção do gênero.

What's in a name? Ou a importância de ser preciso.

Antes de proceder a uma breve história da ficção policial, cabe refletir um pouco sobre o termo adotado aqui no Brasil para se referir ao gênero. A pergunta que é preciso fazer é: O que há de “policial” na ficção policial? O próprio histórico que será relatado a seguir mostra que o termo é pouco apropriado visto que a maior parte da literatura desse gênero retrata detetives amadores (principalmente na fase clássica e na “Época de Ouro” entre as duas Guerras Mundiais), geralmente chamados de *sleuths*²⁴ em língua inglesa, ou então tem detetives particulares (P.I.s, *private investigators* ou *private eyes*²⁵) como protagonistas, especialmente no subgênero do “romance negro” ou *hard-boiled* americano, predominante na primeira metade do século XX. O *corpus* analisado na presente dissertação, aliás, apresenta uma investigadora particular (Cordelia Gray), uma legista-chefe (Kay Scarpetta), uma freira medieval (Irmã Fidelma) e uma fiscal da Receita britânica (Anna Moore), ou seja, nenhuma protagonista policial propriamente. O único subgênero da literatura policial para o qual o rótulo “policial” seria pertinente é o *police procedural*, a literatura de procedimentos policiais, em que o foco está, não tanto no detetive (policial ou não) mas na equipe da segurança pública que, trabalhando de maneira coordenada, procura identificar e prender o criminoso.

Não há, no entanto, outro termo em uso no português do Brasil para se referir a esse gênero literário, pois “ficção de detetives” (*detective fiction*) ou “romances de mistério” (*mystery novels*) parecem não ter sido aceitos pelos usuários da língua. Mesmo assim, vale o registro de que o termo “policial” é pouco verídico, ainda mais quando se pensa na abrangência cada vez maior da literatura que se debruça sobre o mundo do crime e de sua

²⁴ Vale a pena atentar para a etimologia da palavra em inglês: “relentless tracker, a detective (*esp joc*); a bloodhound, a sleuth-hound (*obs*); a track or trail (*obs*) [ON *slōth* track]” (*The Chambers dictionary*. Edinburgh: Chambers, 2005, p. 1425).

²⁵ Para uma discussão da significância e possíveis implicações ideológicas do termo *private eye*, vê Scaggs (2005, p. 59-60).

investigação.²⁶ Em língua inglesa, justamente em função do largo campo abrangido, tem-se optado, cada vez mais, pelo uso de *crime fiction* (ficção criminal?) em contraposição a *detective fiction* (ficção de detetives). Segundo John Scaggs:

From Edgar Allan Poe's 'tales of ratiocination', to the mystery and detective fiction of the turn of the twentieth century and the whodunit of the period between the First World War and the Second World War, a focus on crime, but only sometimes its investigation, has always been central to the genre. For this reason, the majority of critical studies of the genre over the past twenty years employ the term 'crime fiction' to classify an otherwise unclassifiable genre.²⁷ (SCAGGS, 2005: 1)

Já Kathleen Klein (1995, p. 149) faz uma clara distinção entre *crime fiction* e *detective fiction*. Diz ela: "Detective fiction in the postwar period has been superseded by what the critic and novelist Julian Symons calls the crime novel. The earlier emphasis on plot and puzzle is replaced by attention to psychological motivation and character development."²⁸

Diante do impasse, resolvemos usar, embora com plena consciência da sua relativa inadequação, "literatura policial", "narrativa policial" ou "romance policial", mesmo com a constatação de que raras vezes estaremos nos referindo ao meio policial.

2.1. Um pouco de história da literatura policial

Em razão da variedade do corpus de romances policíacos analisados no último capítulo desta dissertação e do fato de que esses raramente correspondem, na literatura policial contemporânea, a subgêneros puros ou estanques, faz-se necessário delinear a história do gênero que, embora percorra um período relativamente curto de um século e meio, tem raízes muito mais antigas na literatura mundial. Antes de passar a relatar essa história, porém, devemos responder a duas perguntas. Como se define a literatura policial e o que faz com que um texto seja classificado como tal?

²⁶ Curiosamente, a literatura policial mal trata da punição dos criminosos apreendidos. O interesse aparentemente morre junto com a elucidação do crime ou a captura do "meliante".

²⁷ Dos 'contos de raciocínio' de Edgar Allan Poe à ficção de mistério e detecção do período de entre-guerras, o foco no crime, e nem sempre na investigação do mesmo, sempre foi central ao gênero. Por essa razão, a maioria dos estudos críticos do gênero nos últimos vinte anos utiliza o termo 'ficção de crime' para classificar o que, de resto, é um gênero que não se pode classificar.

²⁸ No período do pós-guerra, a ficção policial foi substituída por o que o crítico e romancista Julian Symons chama de romance de crime. A ênfase anterior na trama e no enigma deu lugar à atenção à motivação psicológica e ao desenvolvimento dos personagens.

Sem dúvida alguma, o crime e sua elucidação formam o núcleo duplo do foco do gênero. Sem crime, não há literatura policial, o mesmo sendo válido para a sua investigação. Tzvetan Todorov (1971), por exemplo, diz que as narrativas policiais contêm duas histórias: a primeira consiste no relato do crime enquanto a segunda narra sua investigação, que pode ou não levar à sua elucidação. Mas não basta um crime qualquer; para a literatura policial tem de haver um mistério, algo enigmático nas circunstâncias da sua execução para valer o relato e envolver o leitor na sua elucidação.

A não elucidação de um crime instigante é o que serve de gatilho para a narração e é o que engaja o leitor no desenrolar do enredo, no desvelamento do enigma, principalmente no conto policial clássico:

The classical formula, based primarily on Poe's work, begins with an unsolved crime. The action then revolves around the puzzle: thus, the detective's investigation and his or her solution to the crime are the most important elements (Cawelti 80-81). The climax is usually the detective's announcement of the solution (Cawelti 87). The classical formula has four main roles: the victim, the criminal, the detective, and the people involved in the investigation but who need assistance in solving the crime.²⁹ (RENEGOLD 1992, p. 1)

Curiosamente, a própria indefinição do gênero é uma de suas características mais marcantes e explica sua perenidade proteica, sua variedade: “[...] one of the defining characteristics of crime fiction is its generic (and sub-generic) flexibility and porosity. [Crime fiction] is a genre characterised by the way it self-consciously advertises its own plot elements and narrative structures.”³⁰ (SCAGGS, 2005: 2)

É justamente essa saliência das estruturas narrativas que aproxima o gênero da literatura moderna, fazendo dele objeto legítimo de atenção crítico-acadêmica, além do paralelismo entre a atividade investigativa e o ato de ler.

A mystery or detective novel, according to Porter, ‘prefigures at the outset the form of its denouement by virtue of the highly visible question mark hung over its opening’ (Porter 1981: 86). The ‘question mark’ encourages the reader to imitate the detective, and to retrace the causative steps from effects back to causes, and in doing so to attempt to answer the question at the heart of all stories of mystery and detection: who did it? Answering this question requires a reading approach that parallels the investigative

²⁹ A fórmula clássica, que se baseia em primeiro lugar na obra de Poe, começa com um crime sem solução. A ação gira em torno do enigma: assim os elementos mais importantes são a investigação por parte do detetive e sua solução para desvendar o crime (Cawelti 80-81). Em geral, o ponto alto da trama é o anúncio da solução por parte do detetive (Cawelti 87). Há quatro papéis principais na fórmula clássica: a vítima, o criminoso, o detetive e os outros envolvidos na investigação que precisam de ajuda para desvendar o crime.

³⁰ ... uma das características típicas da ficção policial é sua flexibilidade e porosidade genérica (e subgenérica). [A ficção policial] é um gênero caracterizado pela maneira consciente como alardeia os próprios elementos da trama e suas estruturas narrativas.

process as a process of making connections (Porter 1981: 86), or of bridging gaps in the chain of cause and effect.³¹ (SCAGGS, 2005, p. 35)

Para fins de simplicidade, a literatura policial pode ser dividida em categorias macro, mas essa divisão não é consensual pois, conforme explica Gunilla Ålva (2007, p. 4):

While Berger distinguishes three basic types of detective stories – the classical detective story; the tough-guy, or private eye, detective story; and the police procedural – the Bulgarian born critic Tzvetan Todorov divides detective stories into three different categories: the whodunit, the thriller, and the suspense novel.³²

Tradicionalmente, a narrativa policial segue um padrão: a apresentação do detetive (tradicionalmente, um homem quando não homem com H); a descrição do crime ainda sem solução; a investigação para elucidá-lo, identificar e prender o agente; e, finalmente, a resolução do enigma³³ com a prisão do criminoso (RENEGOLD 1992, p. 7).

A segunda pergunta é mais melindrosa. Afinal, o que leva um texto a ser classificado ou rotulado como uma narrativa policial? O romance *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski (1866), por exemplo, gira em torno de um crime e da angústia da sua não elucidação. Não se encontra o livro, contudo, nas prateleiras das livrarias e bibliotecas reservadas a Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler ou P.D. James. O mesmo se aplica a *Up at the villa* de Somerset Maugham (1941) e aos contos policiais de Jorge Luís Borges. E o que dizer, então, de *O nome da rosa* (1980) de Umberto Eco? Embora faça alusões constantes a Conan Doyle, inclusive na descrição física do protagonista que é quase uma cópia da que Watson faz de Sherlock Holmes, o romance de Eco não é considerado um romance policial pela indústria editorial, mesmo que os estudiosos do gênero o tenham em alta conta e o cite como exemplo máximo do subgênero romance policial histórico. A recusa da classificação tem a ver com a origem da narrativa policial em um gênero de literatura popular no século XIX, um derivativo dos *penny dreadfuls* e dos *dime novels*, a *pulp fiction* impressa em papel de quinta categoria. Ele visava o entretenimento e não a reflexão ou o

³¹ Segundo Porter, o romance de mistério ou policial ‘prefigura desde o princípio seu desfecho em virtude do ponto de interrogação altamente visível que paira sobre a abertura (Porter 1981: 86). Esse ‘ponto de interrogação’ estimula o leitor a emular o detetive e a voltar pelas etapas causativas dos efeitos às causas. Ao fazê-lo, o leitor deve procurar responder a pergunta no cerne de todas as estórias de mistério e detecção: quem é o autor do crime? Responder a essa indagação requer um enfoque de leitura que replica o processo investigativo como um processo de criar elos (Porter 1981: 86) ou de criar pontes na cadeia de causa e efeito.

³² Berger distingue três tipos básicos de narrativas policiais – a história policial clássica, a história do detetive particular durão e a história de procedimentos policiais. Enquanto isso, o crítico búlgaro Tzvetan Todorov divide a ficção policial em três categorias distintas: o de mistério, o *thriller* e o romance de suspense.

³³ O uso do termo *puzzle* em inglês para se referir a esse enigma indica o aspecto lúdico da narrativa policial tradicional, algo salientado por S.S. Van Dine na introdução das suas vinte regras para a escrita de histórias policiais: “*The detective story is a kind of intellectual game. It is more – it is a sporting event.*” (Grifo meu. Vê Anexo II desta dissertação.)

enlevo espiritual. Mas a linha divisória que separa essa literatura das obras de um Charles Dickens ou um Victor Hugo é difícil de traçar, e nada impede que a literatura policial seja sofisticada e dirigida a um leitorado igualmente sofisticado com predileção pela alta literatura, como bem o comprovam as obras de Umberto Eco, Amanda Cross e Peter Tremayne. Um dos romances analisados aqui, *The cryptographer*, de Tobias Hill (2002) sequer é classificado como romance policial justamente por habitar essa zona cinzenta e porque o autor não é do ramo e, como se verá adiante, porque o texto teria de ser descrito como um antipolicial ou um policial pós-moderno.

O caso de Edgar Allan Poe é particularmente emblemático. Poucos o confinariam na categoria de autor de literatura policial mesmo que seja considerado o pioneiro do conto policial e seu *The murders in the Rue Morgue* (1841)³⁴ é tido como a primeira história policial, de fato, estabelecendo os parâmetros para o gênero. Poe é poeta e ficcionista. Descrevê-lo como autor de contos policiais seria rebaixá-lo do panteão da alta literatura, pois a narrativa policial é para consumo das massas de novos leitores criadas pela Revolução Industrial, não para consumo dos sofisticados leitores da academia.

Antes, porém, de relatar a história que se inicia em 1841, devemos buscar as raízes dessa literatura tão bem sucedida. Devemos remontar às *Histórias* de Heródoto (c. 485 a 425 aC), que conta o caso de Hércules e o ladrão Caco, talvez o primeiro criminoso a falsificar provas de que se tem notícia ao forjar pegadas para ludibriar seu perseguidor. Há outro relato de Heródoto, do Rei Rhamsinitus e o do ladrão, tido como o primeiro “mistério do tipo sala trancada” (*locked-room mystery*), no qual comete-se um crime – costuma ser assassinato – em um ambiente ao qual parece ser impossível que o autor tenha tido acesso e do qual não poderia sair. Nessa história também o ladrão mexe nas provas para não ser apanhado. Aqui, em Heródoto, já são visíveis as sementes dos enigmas que se tornariam a marca dos contos policiais clássicos.

A história de Édipo, da peça *Édipo Rei* de Sófocles (c. 430 aC), gira em torno da descoberta do assassino de Laio de forma análoga a uma narrativa policial, só que no ambiente de um drama teatral. Como em quase todas as histórias policiais e até a chamada Época de Ouro, o criminoso é um forasteiro. Ninguém, nem ele mesmo, sabe que Édipo é de Tebas, cidade onde o crime fora cometido, e, portanto, ele está descartado como um dos suspeitos. Ao descobrir-se, por meio de interrogatórios que ele mesmo promove, o autor do

³⁴ Poe, Edgar Allan. *A trilogia Dupin: Os assassinatos da Rue Morgue; O mistério de Marie Rôget; A carta roubada*. Trad. Marcius Souza. Brasília: Esquina da Palavra, 2003.

crime por ter matado o pai que não conhecia e, sem saber, ter-se casado com a própria mãe, Édipo cega e si próprio e exila-se de Tebas, assim livrando a cidade da praga e restaurando a ordem ‘natural’. A peça contém todos os elementos formais de um romance policial: um mistério relativo ao assassinato, um número restrito de possíveis suspeitos e a revelação paulatina de um passado oculto.

Outro precursor do gênero policial é a história “As três maçãs” contada por Sherazade nas *Mil e uma noites*.³⁵ Nessa história, um pescador encontra ao longo do Rio Tigre um pesado baú trancado e vende-o ao Califa Harun al-Rachid. Ao abrir o baú, Harun se depara com o corpo trucidado de uma jovem. Ele, então, incumbe seu vizir Já’far ibn Yahya de elucidar o crime e encontrar o assassino em três dias, sob pena de morte. O suspense é gerado pelos desdobramentos e descaminhos do enredo. Apesar de ser visto como um arquétipo do conto policial, diferentemente de Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, Já’far não tem a menor gana por resolver o mistério. Este se elucida quando o próprio algoz confessa seu crime. Já’far, então, recebe outra incumbência, também sob pena de morte, a de encontrar o mandante do crime. Novamente, ele não consegue resolver o caso antes do prazo estipulado. Contudo, por acaso, encontra uma peça chave e consegue, por meio de raciocínio, matar a charada e, assim, evitar a própria morte.

Zadig ou la Destinée, uma novela de Voltaire (1748), tem um protagonista epônimo, que lembra um Auguste Dupin ou um Sherlock Holmes pelas façanhas de raciocínio dedutivo baseadas em observação acurada. Ele sabia tanto sobre um cavalo sumido do rei que foi acusado de tê-lo roubado. Embora nunca o tivesse visto, sabia descrevê-lo perfeitamente a partir de indícios que encontra no caminho que o cavalo percorreu: a velocidade da fuga pelas marcas nos cascos no chão, o comprimento do rabo pelas marcas nas laterais da pista, a altura pelas folhas que derrubou das árvores, e assim por diante. Zadig, pelo raciocínio metódico, é certamente precursor do detetive clássico de Gaboriau, Poe e Conan Doyle.

Em *The murders in the Rue Morgue*, Edgar Allan Poe estabelece as bases da narrativa policial e cria o primeiro detetive ficcional de fato, Auguste Dupin, que protagoniza também *The mystery of Marie Rôget* (1843) e *The purloined letter* (1845).³⁶ Nessas ‘estórias de raciocínio’, como Poe as chamava, o foco do enredo é a descoberta da

³⁵ Incluída em COSTA, Flávio M. da. *Os cem melhores contos de crime e mistério da literatura universal*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 27-32, com tradução de Alberto Diniz.

³⁶ Poe, Edgar Allan. *A trilogia Dupin: Os assassinatos da Rue Morgue; O mistério de Marie Rôget; A carta roubada*. Trad. Marcius Souza. Brasília: Esquina da Palavra, 2003.

verdade, que é alcançada por um processo complexo que combina a lógica intuitiva, a observação minuciosa e a inferência perspicaz.

Na França, o pioneiro do gênero policial foi Émile Gaboriau com *Monsieur Lecoq* (1868), um detetive que se utiliza de disfarces, um mecanismo comum nos contos policiais clássicos, e realiza exames minuciosos da cena do crime na busca de pistas do assassino.

Na Inglaterra, o ‘avô’ do romance policial é Wilkie Collins, cujo *The moonstone* (1868) foi descrito por T.S. Eliot como “o primeiro, mais longo e melhor dos modernos romances policiais ingleses em um gênero inventado pelo Collins e não pelo Poe”. Dorothy L. Sayers, umas das grandes damas do romance policial, chamou *The moonstone* de “provavelmente a melhor narrativa policial que já se escreveu”. Ele reúne um conjunto de características que se tornariam clássicos nas narrativas policiais do século XX: um furto em uma mansão no campo; um furto que só podia ser realizado por alguém da casa; despistes; um célebre investigador chamado para resolver o caso; policiais ineptos; um grande número de falsos suspeitos; o ‘suspeito menos suspeito’; um assassinato em uma ‘sala trancada’; a reconstrução metódica do crime; uma guinada inesperada no desenlace do enredo.

Em 1887, Sir Arthur Conan Doyle lançou Sherlock Holmes, talvez o mais célebre de todos os detetives. Partilhando traços com Dupin e Lecoq, Holmes tornou-se sinônimo de detetive particular. É conhecido pelos dotes intelectuais, o pensamento relâmpago e por aplicar uma combinação de observação astuta, raciocínio dedutivo e conhecimentos forenses na solução de casos complexos. Holmes protagoniza um total de quatro romances e cinquenta e seis contos policiais, quase todos narrados por seu amigo, assistente e biógrafo Dr. Watson, inaugurando um padrão do detetive e seu assistente na literatura policial.

Seu método, na verdade, não é tanto dedutivo nem indutivo, é abduutivo – o ‘método detetive’. Segundo Andrea Tamburelli (2010, p. 9), a base é a observação acurada e minuciosa, que não perde o menor detalhe – o chamado ‘olho clínico’. Com base nos indícios coletados por meio da observação e dos relatos de terceiros, ele aplica a abdução,³⁷ que o próprio Holmes chama de ‘raciocínio reverso’:

³⁷ Pierce explica o conceito de ‘abdução’ em oposição a ‘dedução’ e ‘indução’ da seguinte forma: a dedução “prova que algo *tem* de ser”; a indução “prova que algo *de fato opera* na circunstância” enquanto “a abdução apenas sugere que algo *possa ser*”. (PIERCE, Charles S. *Collected papers of Charles Sanders Pierce*. (eds. C. Hartshorne, P. Weiss e A.W. Burks) Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1935-1966. Vol. 5, p. 171.) Essa questão do ‘método detective’, descrito como ‘reprodução ou inferência hipotética’, é bem desenvolvida no livro *The sign of three: Dupin, Holmes, Pierce*, editado por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 1984.

In solving a problem of this sort, the grand thing is to be able to reason backwards. That is a very useful accomplishment, and a very easy one, but people do not practise it much. [...] Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the result would be. They can put those events together in their minds, and argue from them that something will come to pass. There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led up to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backwards, or analytically.³⁸ (HOLMES, 2006, p. 197-8)

A Época de Ouro do romance policial, entre as décadas de 1920 e 1930, viu o surgimento das quatro ‘Rainhas do Crime’: Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Margery Allingham, todas britânicas, e Ngaio Marsh, uma neozelandesa. Nesse período, firmaram-se as convenções do gênero policial, codificadas no Decálogo de Knox (1929) e nas vinte regras de Van Dine (1928).³⁹

Segundo Knox, uma narrativa policial “must have as its main interest the unravelling of a mystery; a mystery whose elements are clearly presented to the reader at an early stage in the proceedings, and whose nature is such as to arouse curiosity, a curiosity which is gratified at the end.”^{40 41} A típica história policial da Época de Ouro tem como protagonista um forasteiro, às vezes um detetive profissional ou um investigador da polícia ou, com mais frequência, um amador com talento para solucionar mistérios, que investiga um assassinato cometido em um ambiente fechado por um dentre um grupo restrito de suspeitos. Ela compartilha traços com os “contos de raciocínio” de Poe nos quais

The functions of the narrator emphasise the significance of logical analysis as both a thematic and a formal element of the stories, which Poe termed ‘tales of ratiocination’, and the mysteries posed in the stories, and the methods by which they are unravelled, emphasise this ratiocination. (SCAGGS, 2005, p. 21).⁴²

³⁸ Para resolver um problema desse tipo, a coisa primordial é ser capaz de raciocinar de trás para frente. É um dote muito útil e muito fácil, mas pouca gente o pratica. [...] Ao ouvir uma sequência de eventos, a maioria das pessoas lhe dirá qual vai ser o resultado. Elas podem juntar os eventos na cabeça e argumentar, a partir deles, que algo virá a acontecer. Poucos, porém, se lhes fosse dado o resultado, saberiam evoluir a partir da consciência interior que passos levaram até aquele resultado. É a esse poder que me refiro quando falo de raciocínio reverse ou o pensamento analítico.

³⁹ Vê Anexos I e II desta dissertação, respectivamente.

⁴⁰ ... deve ter como foco principal a solução de um mistério, um mistério cujos componentes são apresentados de forma clara ao leitor cedo no enredo e que seja do tipo que aguçar a curiosidade, curiosidade essa que será aplacada ai final.

⁴¹ Introdução a *The best detective stories of 1928-29*. Reproduzida em HAYCRAFT, Howard. *Murder for pleasure: the life and times of the detective story*. Ed. Rev. New York: Biblio & Tannen, 1976.

⁴² As funções do narrador enfatizam a importância da análise lógica como componente tanto temático quanto formal, o que Poe chamou de ‘estórias de raciocínio’. Os enigmas colocados nas narrativas e os métodos utilizados para decifrá-los salientam esse raciocínio.

Pode ser classificada como *armchair detection*; ou seja, o detetive pode resolver o caso, a partir dos indícios que lhe são fornecidos, “sentado na poltrona”, não precisa correr atrás do suspeito como nos contos de Conan Doyle, por exemplo. “[...] ‘armchair detection’, in which the detective (normally an amateur detective, rather than a professional) solves a crime through a process of logical deduction, or ratiocination, from the evidence that is presented to him or her by others.”⁴³ (SCAGGS, 2005, p. 21)

O que importa é o “jogo” de solucionar o crime por meio de observação e de raciocínio lógico. É a solução do *puzzle*, do intrincado quebra-cabeças, do enigmático mistério que é o foco que, na Época de Ouro, passou a ser chamado de ficção *whodunnit* (literalmente, quem fez):

In the classical whodunnit, character is usually seen as being sacrificed in favour of ingenious plotting, as the puzzle element, or the challenge to the reader to discover ‘whodunnit’ before the book reveals it, is emphasised. Hard-boiled fiction, traditionally, makes no such appeal to reason and logic, concentrating instead on the character of the detective in a plot normally characterised by violence and betrayal.⁴⁴ (SCAGGS, 2005, p. 27-28).

John Scaggs comenta o fato curioso de que, ao contrário do que se poderia esperar de um gênero focado em assassinatos: “Despite the violence associated with the crime of murder, which had become *de rigueur* by the Golden Age, Christie’s inter-war fiction is characterised by its absence of violence, and by its curiously sanitised and bloodless corpses.”⁴⁵ (*Ibid.*, p. 35).

A questão central é que o desejo de toda a ficção policial da Época de Ouro é a restauração da ordem perdida em um local simpático e pacato, tipicamente um vilarejo do interior da Inglaterra, onde a vida segue uma rotina ideal e reconfortante. A visão da realidade, se assim se pode chamá-la, perturbada pelo crime anômalo e inesperado, é idealizada, pastoral, nostálgica. Segundo Carole Kismaric e Marvin Heiferman (1998, p. 56):

⁴³ ... ‘detecção de poltrona’, em que o detetive (geralmente um investigador amador em vez de um profissional) desvende o crime por meio de um processo de dedução lógica ou raciocínio a partir das provas que lhe são apresentadas pelos demais.

⁴⁴ O *whodunnit* clássico geralmente sacrifica o personagem em favor de enredos engenhosos, como o elemento enigmático ou, então, enfatiza-se o desafio ao leitor para revelar a identidade do autor do crime antes que o livro o faça. Tradicionalmente, o romance *hard-boiled* apela menos à razão e à lógica para se concentrar na personalidade do detetive em um enredo que costuma se caracterizar pela violência e pela traição.

⁴⁵ Apesar da violência associada ao crime de assassinato, que já se tornara a rigor na Época de Ouro, a ficção de Christie caracteriza-se mais pela ausência da violência e pelos cadáveres curiosamente assépticos e não ensanguentados.

The golden age of detective fiction began with high-class amateur detectives sniffing out murderers lurking in rose gardens, down country lanes, and in picturesque villages. Many conventions of the detective-fiction genre evolved in this era, as numerous writers — from populist entertainers to respected poets — tried their hands at mystery stories.⁴⁶

A narrativa é engenhosa, com viradas espantosas na sequência de eventos que leva até a revelação do assassino, cuja identidade se mantém escondida até o finzinho da narração. É uma faceta que põe em relevo o papel do leitor, claramente figurado no texto (o *lector in fabula* de Umberto Eco) como um “leitor implícito” (para usar o termo cunhado por Wolfgang Iser. Por isso, o decálogo de Knox faz tantas referências ao leitor e a sua participação ativa na tentativa de matar a charada junto com o investigador. É uma ficção que “convida e empodera o leitor atento a resolver o problema junto com o detetive” (KNIGHT, 1980, p. 107). Tal qual o restabelecimento da ordem na pacata cidadezinha, esse jogo é reconfortante para o leitor. John Scaggs, porém, chama a atenção para as características peculiares dessa participação do leitor:

The active participation of the reader in the whodunnit, therefore, might seem to echo the approach to those texts identified by Roland Barthes as ‘writerly’ texts. The goal of the ‘writerly’ text, according to Barthes, ‘is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text’ (Barthes 1975: 4), by constantly challenging the reader to rewrite it and to make sense of it by inviting the reader ‘to participate in the construction of meaning’ (Fiske 1992: 103). The difference between Barthes’s writerly text and the whodunnit, however, is that, despite their participation, the reader does not create or produce meaning, but merely affirms the ‘meaning’ or solution set down by the author.⁴⁷ (SCAGGS, 2005, p. 38).

O próprio Scaggs também comenta o fato de que a engenhosidade do enredo acaba criando uma literatura bastante artificial, pouco verossímil: “The general critical consensus regarding Golden Age fiction is that the plot is elevated above all other considerations (often including credibility), and that realistic character development takes a back seat to the construction of the puzzle.”⁴⁸ (*Ibid.*, p. 35) É o que acontece, por exemplo, nos enredos de

⁴⁶ A época de ouro da ficção policial se iniciou com detetives amadores de classe alta que farejam os assassinos á espreita nas roseiras, nos caminhos campestres e nos lugarejos pitorescos. Muitas das convenções do gênero policial se desenvolveram nessa época à medida que numerosos escritores – desde autores de *best sellers* até poetas respeitados – experimentaram compor histórias de mistério.

⁴⁷ A participação ativa do leitor no *whodunnit* poderia, portanto, parecer replica o enfoque a esses textos identificado por Roland Barthes como textos ‘de escritor’. Segundo Barthes, o texto ‘de escritor’ tem como meta ‘fazer do leitor não mais mero consumidor, mas produtor do texto’ (Barthes 1975: 4) ao desafiá-lo constantemente a reescrevê-lo e dele fazer sentido, ao convidá-lo a ‘participar da construção do sentido’ (Fiske 1992: 103). A diferença entre o texto de escritor e o *whodunnit*, contudo, é que, apesar da sua participação, o leitor não cria nem produz sentidos, apenas afirma o ‘sentido’ ou solução dados pelo autor.

⁴⁸ O consenso crítico geral a respeito da ficção policial da Época de Ouro é que o enredo é elevado acima de quaisquer outras considerações (não raro até da credibilidade) e que o desenvolvimento dos personagens é relegado a segundo plano em relação à construção do enigma.

John Dickson Carter (que também usou o nome Carter Dickson), o mestre do *locked-room mystery*. A natureza formulaica, escrava das regrinhas do gênero, acabou levando ao esgotamento dessa veia da ficção policial.

Se o *whodunnit* se caracteriza pelo seu mundo ordeiro e seus cadáveres assépticos – algo bem distante do mundo real do crime –, o mesmo não se podia dizer da ficção que nascia em paralelo do outro lado do Atlântico. O *private eye novel* (romance de detetive particular) ou *hard-boiled detective fiction* (ficção de detetives durões) vira o *whodunnit* pelos avessos. As histórias, publicadas como literatura barata (*pulp fiction*) na revista *Black Mask* nos anos vinte, mudam o foco do raciocínio para a ação. Sai o “craninho” e entra em cena, em seu lugar, o investigador durão, calejado, uma espécie de sucedâneo do *cowboy* americano. Ele habita as cidades desordeiras, as *mean streets* da América do Norte onde imperam os bandidos, os corruptos e, acima de tudo, a violência.

Hard-boiled fiction translated the romanticism of the Western into a modern urban setting, and this movement from the Western frontier to a hostile urban environment was accompanied by an abrupt shift from the artificial gentility of the classical detective story to the creation of a fictional world of social corruption and ‘real’ crime (Mandel 1984: 35). [...] The private eye [is] a quick-fisted urban cowboy, who, when he speaks at all, speaks in the tough, laconic American vernacular.⁴⁹ (SCAGGS, 2005, p. 57)

A ambientação não poderia contrastar mais com o pacato mundo bucólico da Época de Ouro:

Writers of the so-called hardboiled detective stories presented a grim urban world where crime was part of the institutional superstructure of American life. Shady businessmen, conniving politicians, corrupt police departments and morally corrupt judges are common elements in the narrative world of these novels [...]. Unlike the classic detective fiction, this is a decentred world where murder often is incidental and not even the motivation for the story [...].⁵⁰ (ÁLVA, 2007, p. 10)

Os detetives *hard-boiled* – como Philip Marlowe dos romances de Raymond Chandler e Mike Hammer (literalmente, “martelo”) de Mickey Spillane – não são gente fina, não são amadores e não estão para brincadeiras ou charadas. São tipos durões, pouco sensíveis,

⁴⁹ A ficção policial *hard-boiled* traduziu o romantismo do *western* para um cenário urbano, e que esse deslocamento da fronteira oeste para um ambiente urbano hostil foi acompanhado por uma guinada abrupta da gentileza artificial do conto policial clássico para a criação de um mundo ficcional de corrupção social e crimes ‘reais’ (Mandel 1984: 35). [...] O detetive particular [é] um *cowboy* urbano de punhos rápidos que, quando fala, fala o idioma do americano durão e lacônico.

⁵⁰ Os autores da chamada ficção policial *hard-boiled* retrataram um ambiente urbano noturno em que o crime fazia parte da superestrutura da vida americana. Empresários duvidosos, políticos mancomunados, policiais corruptos e juízes corrompidos são elementos comuns no mundo narrativo desses romances [...]. Em contraste com a ficção policial clássica, este é um mundo descentrado onde o assassinato frequentemente é uma eventualidade e sequer a foça-motriz do enredo [...]

machões sexistas que resolvem os crimes com uma pistola e o uso da força bruta sem apelar para a dedução lógica. Eles atuam quase à margem da lei e, por isso mesmo, entendem bem os fora-da-lei com quem têm que lidar. Stephen Knight descreve esse tipo de detetives nos seguintes termos:

He lives alone, in rented flats or houses. He works alone, in a cheap, comfortless office. He drinks and smokes a lot: a single, masculine lifestyle. He is choosy about his work, never showing much interest in money. In general, he has dropped right out of the normal family and financial patterns of modern culture.⁵¹ (KNIGHT, 1988, p. 78)

O que caracteriza essas novas narrativas policiais é certa desilusão, uma aceitação da cidade como um lugar inóspito, perigoso e até degradante. O objetivo do detetive deixa de ser o restabelecimento da ordem e passa a ser a busca da justiça, justiça de justiceiro. Segundo Scaggs, o que define essa ficção *hard-boiled* é:

[...] the centrality of the character of the private eye, the existence of a client, along with the detective's evident distrust of the client, an urban setting, routine police corruption, the *femme fatale*, an apparently 'neutral' narrative method, and the extensive use of vernacular dialogue. [...] At the centre of this quest for truth and justice is the figure of the private investigator, whose wisecracking cynicism, besides providing an outlet for vernacular dialogue, often hides an inner compassion and sentimentalism quite at odds with his tough, taciturn exterior.⁵² (SCAGGS, 2005, p. 58)

O detetive não faz parte do esquema, do *status quo*, pois ele despreza a ordem social. Muito pelo contrário, seu papel é “to reveal whatever the city conceals, like crime and corruption [...]”⁵³ (ÅLVA, 2007, p. 11). Nada podia ser mais longe do mundo do *armchair detective*, uma figura quase afeminada para comparar com Mike Hammer e seus assemelhados. Enquanto a fórmula do *whodunnit* envolve o leitor em um jogo intelectual de adivinhação, a fórmula do *hard-boiled* poder ser resumida da seguinte maneira: “[...] the focus of the story is on the detective's investigation process rather than the solution, [...] the

⁵¹ Ele vive sozinho, em apartamentos ou casas alugados. Trabalha sozinho em um escritório barato e desprovido de luxo. Bebe e fuma muito: uma vida de homem solteiro. Ele escolhe bem o trabalho, sem se importar com o dinheiro. Em geral, ele opta por não respeitar os padrões familiares e financeiros típicos da cultura moderna.

⁵² [...] a centralidade do caráter do investigador particular, a existência de um cliente, junto com a patente desconfiança do detetive em relação ao cliente, a ambientação urbana, a corrupção policial rotineira, a *femme fatale*, um modo narrativo aparentemente 'neutro', e o uso extensivo do diálogo vernáculo. [...] No centro desta busca por verdade e justiça está a figura do detetive particular cujo cinismo brincalhão além de dar vazão à fala das ruas, costuma mascarar uma compaixão interior, um sentimentalismo que desmente a capa de durão taciturno.

⁵³ [...] revelar tudo que a cidade esconde, como o crime e a corrupção [...].

setting is a modern city rather than an isolated place, and [...] the detective is threatened with violence endemic to his society”⁵⁴ (RENEGOLD, 1992, p. 2).

Nesse mundo brutal e traiçoeiro, a ação e a personalidade forte do detetive⁵⁵ são o cerne:

While the classic detective [...] performs his investigation mainly by questioning people and using his logic to solve the murder puzzle, the work of the hardboiled private eye is usually filled with action. [...] The tension in hardboiled detective fiction is built up not only through the detective’s hunt for the criminals, usually gangsters, but also by the fact that his own life can be at risk.⁵⁶ (ÁLVA, 2007, p. 11)

A despeito da casca dura do detetive *hard-boiled*, ele não deixa de ser uma figura quase romântica, como o *cowboy* do qual descende. Sua moralidade (mesmo que não convencional), a retidão do seu caráter, sua busca incansável pela verdade lembram os traços do cavaleiro medieval na demanda do Santo Graal.⁵⁷ Conforme Gunilla Álva (2007, p. 13),

The traditional hardboiled detective [...] the so-called private eye, works outside the social order with his own moral purpose. The detective is always a man and traditionally described as tough, honest, loyal to his own values, and a man who fights his battle against urban chaos on his own (Munt 1994, 2-3).⁵⁸

E, apesar de seu cinismo aparente, seu estilo lacônico, sua desilusão com a humanidade, ele não é de todo insensível pois, como afirma Renegold (1992, p. 8): “Unlike the classical ratiocinative detective, the hard-boiled hero becomes emotionally involved in his cases and takes a moral stance toward the criminal.”⁵⁹

O que moveu a ficção policial do tipo *hard-boiled*, ou romance *noir*, foi a busca de um realismo maior. O ambiente dos *whodunnits* parecia demasiadamente artificial, alienado

⁵⁴ [...] o foco da narrativa recai não sobre a solução do crime, mas sobre o processo de investigação do detetive, [...] a ambientação é uma cidade moderna em vez de um lugar isolado, e [...] o detetive é ameaçado pela violência endêmica a essa sociedade.

⁵⁵ Segundo Michele Renegold (1992, p. 8): “The character of the detective is very important in hard-boiled fiction since its emphasis is more on the detective and less on the puzzle.”

⁵⁶ Enquanto o detective clássico [...] realiza sua investigação principalmente inquirindo as pessoas e empregando a lógica para resolver o enigma do assassinato, o trabalho do detetive particular do tipo *hard-boiled* costuma ser cheio de ação. [...] A tensão na ficção policial *hard-boiled* reside não somente na caça aos criminosos, que costumam ser gângsters, mas também pelo fato de que sua própria vida pode correr risco.

⁵⁷ Veja, por exemplo, a famosa descrição que Raymond Chandler fez do detetive *hard-boiled* em *The simple art of murder* (CHANDLER, 1988, p. 18): “But down these streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor.” [Grifo meu]

⁵⁸ O detetive *hard-boiled* tradicional [...], o chamado *private eye*, trabalha fora da ordem social com seus próprios propósitos morais. É sempre um homem, descrito tradicionalmente como durão, honesto, fiel aos próprios valores, um homem que batalha sozinho contra o caos urbano (Munt 1994, 2-3).

⁵⁹ Diferentemente do detetive clássico racional, o herói durão se envolve emocionalmente nos casos que investiga e toma uma atitude moral em relação ao criminoso.

da dura realidade da vida moderna da grande metrópole. Mas essa mesma demanda de realidade acabou ditando o fim do subgênero, pois é pouco crível que no mundo moderno, com suas forças policiais bem aparelhadas, com a tecnologia de ponta dos laboratórios forenses, com os bancos de dados informatizados do sistema de segurança pública, o detetive solitário, o cowboy urbano fosse o instrumento da solução dos crimes: “Today when the investigation of crime more and more depends on sophisticated scientific techniques and quickly being able to compare information on a large-scale and official basis, the traditional private detective seems almost irrelevant (Messent 1997, 2)”⁶⁰ (ÅLVA, 2007, p. 12).

Assim, a demanda por realismo e verossimilhança fez nascer outro subgênero, o *police procedural*, a narrativa de procedimentos policiais, no qual o foco passou, pela primeira vez, a ser a polícia, não o investigador policial individual – como na série de P.D. James protagonizado pelo Inspetor Dalgliesh da Scotland Yard – mas a polícia como instituição e a equipe de segurança pública, investigadores, promotores e legistas trabalham em conjunto e coordenadamente para elucidar crimes, frequentemente, nesse subgênero, crimes cometidos por *serial killers*. John Scaggs (2005, p. 30) o define como “a sub-genre of detective fiction that examines how a team of professional policemen (and women) work together.”⁶¹ Como na série de sucesso televisiva *C.S.I.*, o interesse se desloca da personalidade do detetive para as rotinas e procedimentos investigativos, o bom uso dos fartos recursos que a nova tecnologia põe à disposição dos que procuram elucidar os crimes: “The police procedural [places] an emphasis on the police collective and on the day-to-day routines and procedures.”⁶² (ÅLVA, 2007, p. 7)

Dorothy Sayers (1928) argumenta que a ficção policial “[...] had to wait for its full development for the establishment of an effective police organisation in the Anglo-Saxon countries.”⁶³ O mesmo se pode dizer a respeito do *police procedural*: ele teve de esperar pelo advento de recursos científicos e tecnológicos postos a serviço das instituições da segurança pública para, finalmente, por o policial em cena como protagonista da ficção

⁶⁰ Hoje em dia, com a investigação criminal a depender cada vez mais de técnicas científicas sofisticadas e sendo capaz de comparar grandes quantidades de informações em bancos de dados oficiais, o detetive particular tradicional parece quase irrelevante.

⁶¹ [...] um subgênero da ficção policial que examina como uma equipe de profissionais (policiais homens e mulheres) trabalha em conjunto.

⁶² O romance *police procedural* enfatiza a coletividade policial, suas rotinas e procedimentos de trabalho diário.

⁶³ [...] teve que esperar para se desenvolver plenamente pelo estabelecimento efetivo de uma força policial nos países anglo-saxões.

policial. Curiosamente, esse casamento de ciência e ficção policial já existia nos primórdios do gênero:

During the same period that science was first being pressed into the service of crime-solving, the first detective stories, in which the analytical and rational deductive ability of a single, isolated individual provides the solution to an apparently inexplicable crime, were being published. Edgar Allan Poe's 'The murders in the Rue Morgue', published in 1841, is often identified as the first detective story, and in this, and the two Dupin stories that followed, Poe set the template for the crime fiction of the next century.⁶⁴ (SCAGGS, 2005, p. 19)

Outro desenvolvimento recente na literatura policial é o surgimento como subgênero do romance policial histórico, que pode ser visto como uma forma de se desvencilhar das amarras impostas pela realidade irrecusável de computadores, celulares, bancos de dados, imagens de câmeras de segurança e de satélite, que, de certa sorte, trabalham contra as melhores tradições do gênero. Quem, afinal, precisa de uma mente brilhante ou de um operador durão quando os recursos tecnológicos e o cruzamento de dados produzem de forma eficiente os nexos e ligam os criminosos de maneira irrefutável aos seus respectivos crimes?

Uma solução para restaurar a tensão narrativa e o romantismo da investigação é situar a ação em épocas nas quais essas poderosas ferramentas ainda não estavam disponíveis. Segundo John Scaggs (2005, p. 32),

The greatest benefit of the historical crime novel is its liberation of the genre from the search for realism that has, to some extent, caused it to favour the single, and sometimes narrow, path of the police procedural over that of the private investigator or amateur detective. Ironically, however, [...] the historical crime novel is as much characterised by its search for realism as the police procedural, albeit an historical realism that foregrounds the narrative relationship at the heart of most crime fiction: the relationship between the past and the present.⁶⁵

Além disso, diante da ausência de ferramentas tecnológicas e científicas, o romance policial histórico obriga o protagonista a depender de meios mais criativos de investigação.

⁶⁴ No mesmo período em que a ciência estava sendo empregado na solução de crimes, começavam a ser publicados os primeiros contos policiais nos quais os dotes analíticos e dedutivos de um único indivíduo promovem sozinhos a solução para um crime aparentemente inexplicável. 'Os assassinatos da Rue Morgue' de Edgar Allan Poe, publicado em 1841, costuma ser citado como o primeiro conto policial. Nele e nos dois contos subsequentes com o detetive Dupin, Poe estabeleceu o padrão para a ficção policial por cem anos à frente.

⁶⁵ A maior vantagem do romance policial histórico é que ele libera o gênero da busca por realismo que, de certo modo, o fez preferir o caminho único, e por vezes estreito, do *police procedural* em vez daquele do detetive particular ou amador. Ironicamente, contudo, [...] o romance policial histórico se caracteriza pela busca de realismo tanto quanto o *police procedural*, embora seja um realismo histórico que põe em relevo a relação narrativa no cerne da maior parte da ficção policial: a relação entre o passado e o presente.

Assim, de certa maneira, recupera a figura do detetive que o *police procedural* ameaça deixar em segundo plano.

Tendo completado este relato da história do gênero policial, passaremos a considerar questões de ideologia que lhe são pertinentes.

2.2. Perfil ideológico da ficção policial

Um gênero literário que obedece a fórmulas e regras, que segue um padrão no encaminhamento do seu enredo e que estabelece um jogo relativamente previsível com o leitor não pode ser senão conservador em termos de perfil ideológico.⁶⁶ O mote da ficção policial é o restabelecimento da ordem pública – ainda que apenas em base temporária – após sua violação por meio de um crime de certa gravidade. O efeito dessa restauração da ordem, do estado vigente, do *status quo* é reconfortante, pois podemos voltar todos a nossa zona de conforto, ao estado padrão, ao cotidiano pacato que nos é familiar. O mundo regulado pelos eventos, principalmente pelo desenlace da narrativa policial, é um lugar seguro onde impera o bem coletivo. Tanto na forma, portanto, como no conteúdo, a ficção policial é conservadora e já é assim faz cento e cinquenta anos:

The literary conservatism of detective fiction is well established. Although its formula has several variations, the conventions are consistent and recognizable; many of the rules have not changed in almost a hundred and fifty years. The reassuring effect on readers of this generic familiarity is matched by the formal predictability readers encounter. Despite some examples of complexity, the overwhelming majority of published detective novels provide the safe view of a world in which a single hero can both know and correct an important problem, usually one as serious as deliberately caused death.⁶⁷ (KLEIN, 1995a, p. 224)

⁶⁶ Naturalmente, isto vale não somente para a ficção policial, mas para toda ficção rotulada e vendido por gênero. Esse é um ponto salientado por Kathleen Klein em *Women times three*: “Genre fiction – westerns, romance, science fiction, fantasy, and mystery fiction – is category marketed because the writer, text, and reader have dependable parameters which the commodifiers seek to honor. Innovation can be hard-fought battle ground. Historically these fictions have been conservative, reinforcing the status quo and supposedly natural behavior. Feminists, in particular, have been eager to reconfigure the models without losing the tremendous popularity and accessibility which the genres represent.” (KLEIN, 1995b, p. 7)

⁶⁷ O conservadorismo literário da ficção policial está bem estabelecido. A despeito das variações na fórmula, as convenções são consistentes e reconhecíveis; muitas das regras do gênero não mudaram em quase cento e cinquenta anos. O efeito reconfortante dessa familiaridade genérica é replicado na previsibilidade formal que os leitores encontram. Embora haja exemplos de complexidade, a maioria esmagadora dos romances policiais oferece uma visão segura do mundo, em que é facultado a um único herói conhecer e corrigir um problema relevante, um problema tão grave, em geral, quanto uma morte provocada de maneira deliberada.

As histórias policiais operam em um mundo em preto e branco: o lado escuro, pela transgressão das normas de boa conduta social; o lado bom pela Lei e aqueles que se ocupam de sua manutenção. Segundo Scaggs (2005, p. 9):

The emphasis on right conduct [...] is characteristic of most narratives of crime up until the mid-nineteenth century, including the stories of Edgar Allan Poe. [...] the identification of crime as a transgression of socially imposed boundaries has a dual purpose. In addition to identifying those who lie beyond the pale by marking them in some way [...] the notion of crime as transgression also serves to establish the boundaries of acceptable social behaviour. Such boundaries are eventually codified in law, and in this way the social order is maintained, and a particular view of the world, or ideology, is further validated and disseminated.⁶⁸

Essas são as certezas propiciadas e iluminadas pela ciência engendrada pelo Iluminismo, que desvela para nós os obscuros mistérios do mundo em que vivemos. A ciência afasta de nós os horrores do incompreensível, explicando o que nos parecia enigmático, confuso, amedrontador.

Existe uma coincidência entre o surgimento das massas urbanas, do pensamento científico e das forças policiais como reguladores do comportamento humano, conforme nos revela Scaggs (*op. cit.*, p. 18):

The development of police forces around the world from the beginning of the nineteenth century, in addition to being a clear reaction to the increase in crime, was also an inevitable result of eighteenth-century post-Enlightenment thought. [...] This faith in reason, which came to replace religious faith, was a development of scientific and intellectual rationalism, and sought to discover the natural laws governing the universe, and human society.

Modern police work, as it developed in the nineteenth century, was founded on the faith in knowledge, science, and reason that characterised the Enlightenment.⁶⁹

Foi justamente para atender às demandas psicossociais das emergentes massas urbanas recém-alfabetizadas que nasceu a ficção policial. A figura do detetive clássico, segundo Gunilla Ålva (2007, p. 13), reflete o pensamento do período pós-revolução

⁶⁸ A ênfase na conduta correta [...] caracteriza a maioria dos relatos de crimes até meados do século XIX, os contos de Edgar Allan Poe, inclusive. [...] a identificação do crime como uma transgressão de limites socialmente determinadas exerce uma função dupla. Além de identificar aqueles que estão além dos limites, tachando-os de alguma maneira [...] a noção do crime com transgressão também serve para estabelecer os limites do comportamento social aceitável. Esses limites acabam sendo codificados em leis e assim se mantém a ordem social e se valida e dissemina uma determinada visão de mundo, ou ideologia.

⁶⁹ O estabelecimento de forças policiais ao redor do mundo a partir do início do século XIX, além de representar uma clara reação ao aumento da criminalidade, é também resultado inelutável do pensamento pós-iluminista do século XVIII. [...] Essa fé na razão, que veio a tomar o lugar da fé religiosa, foi fruto do racionalismo científico e intelectual e buscava desvelar as leis naturais que regiam o universo e a sociedade humana. O trabalho policial moderno, tal como se desenvolveu no século XIX, tinha como base a fé no conhecimento, na ciência e na razão que caracterizava o Iluminismo.

industrial com sua crença no homem racional capaz de explorar, entender e domar o mundo natural que o cerca: “The classic detective is a rational and scientific gatherer of clues who does not rely on intuition or accident, allowing the reader to solve the mystery together with the detective. The murder investigation is more of an intellectual exercise than a murder hunt packed with action (Danielsson 2002, 26).”⁷⁰

Na figura paradigmática de Sherlock Holmes, Conan Doyle criou o herói racional, o homem movido pelo desejo de desvendar mistérios e, pela atuação incisiva de sua mente brilhante, de endireitar o mundo que anda fora dos trilhos certos:

Holmes is a man of science: specifically, a science based on the collection and analysis of data that is central to the worldview of the nineteenth century. Holmes does not, and cannot, deduce or induce in a vacuum. He interprets physical data through the framework of his Victorian materialist mentality (Knight 1980: 79). Holmes’s nineteenth-century scientific approach has been reinvented for the twenty-first century in the figure of ‘Gruesome’ Gil Grissom in the television series *C.S.I.: Crime Scene Investigation*. Computers and technology in *C.S.I.* allow for the development of Holmes’s nineteenth-century science of the accumulation and cataloguing of data to an exponential degree, with national computer databases of fingerprints, DNA, tyre- and shoe-treads, chemicals, ballistics, and more. *C.S.I.*’s use of extreme closeups and microscopic images, furthermore, echoes the attention to small details that is fundamental to mystery and detective fiction. (SCAGGS, 2005, p. 41).⁷¹

Holmes é amante da ciência, da dedução lógica, um ser movido pela curiosidade insaciável que se atira no encaicho da verdade e não descansa até que ela seja esclarecida – um amador, portanto. Mais do que justiça ou o bem social, ele procura satisfazer os próprios anseios mentais; é um individualista, um perfeito burguês:

The character of Sherlock Holmes clearly has much in common with Poe’s Dupin, and Conan Doyle employs the same technique of describing the various logical steps in a feat of deduction that initially appears impossible to rationalise. [...] the same characteristics of reclusiveness, eccentricity, and penetrating analytical ability [...] are present, in

⁷⁰ O detective clássico é um ser racional e científico que junta postas e não depende nem da intuição nem do acaso. Isso permite ao leitor resolver o mistério junto com o detetive. A investigação do assassinato é tratada mais como um exercício intelectual do que uma caça ao assassino recheado de ação.

⁷¹ Holmes é um homem de ciência: especificamente, uma ciência que se baseia na coleta e análise de dados tão central à visão de mundo do século XIX. Holmes não deduz nem induz no vácuo, e nem pode. Ele interpreta os dados físicos com o arcabouço da mentalidade materialista da era vitoriana (Knight 1980: 79). O enfoque científico do século XIX próprio de Holmes foi reinventado para o século XXI na figura de ‘Gruesome’ Gil Grissom na série televisiva *C.S.I.: Crime Scene Investigation*. Os computadores e a tecnologia em *C.S.I.* permitem desenvolver a ciência do século XIX de acumulação e catalogação de dados de Holmes em grau exponencial com o uso de bancos de dados computadorizados nacionais para impressões digitais, DNA, marcas de pneus e calçados, produtos químicos, balística e muito mais. O uso de closes ampliados e imagens microscópicas em *C.S.I.* replica também a atenção aos mínimos detalhes que é basal na ficção de mistério e na ficção policial.

varying degrees, in all the fictional detectives created in the one hundred years following the publication of ‘The murders in the Rue Morgue’.⁷² (SCAGGS, 2005, p. 20).

Seus dotes são essencialmente masculinos e seu meio é um meio patriarcal, povoado por homens, em que as mulheres figuram como vítimas ou obstáculo para o cumprimento da missão do detetive. No romance policial negro ou *hard-boiled*, sua representação é ainda pior. Ela se transforma em:

[...] trouble-causing woman or the woman as evil in hard-boiled fiction. Women are both a source of pleasure and a possible threat to the detective since sex is pleasurable but also a potential trap. [...] In hard-boiled fiction, women have undergone a transformation, arguably a negative one, from victim to villain. The hard-boiled detective story formula[:] the focus of the story is on the detective’s investigation process rather than the solution, [...] the setting is a modern city rather than an isolated place, and [...] the detective is threatened with violence endemic to his society.⁷³ (RENEGOLD, 1992, p. 9)

Segundo Kathleen Klein, contudo, a mulher está em forte desvantagem nesse gênero literário:

Since its beginnings, mystery fiction has valorized gendered texts. Its strong appeal to either rational solutions, painstakingly worked out through clues and logic, or physical action, traded in body blows and gun battles, stresses conventionally ascribed masculine virtues; women are assumed to be both less logical and weaker than men.⁷⁴ (1995b, p. 12)

Na ficção policial, o papel do leitor é ambíguo, pois, embora pareça ser um co-produtor de sentidos alçado ao patamar do autor,⁷⁵ sua verdadeira atuação é passiva, conformando-se com a aceitação do status quo, regulado e mantido pela Lei e pelas

⁷² A personalidade de Sherlock Holmes claramente tem muito em comum com o Dupin de Poe, e Conan Doyle emprega a mesma técnica de descrever as várias etapas lógicas numa façanha de dedução que, de início, parece impossível racionalizar. [...] as mesmas características de reclusividade, excentricidade e capacidade analítica acurada [...] estão presentes, em grau variado, em todos os detetives ficcionais criados nos cem anos que se seguiram à publicação de ‘Os assassinatos da Rue Morgue’.

⁷³ [...] a mulher encrenqueira ou a mulher como encarnação do mal na ficção *hard-boiled*. As mulheres são tanto fonte de prazer como de possível ameaça ao detetive, pois o sexo é prazeroso e também serve de armadilha. [...] No romance policial *hard-boiled*, as mulheres passaram por uma transformação, que se pode considerar negativa, de vítima a vilã. A fórmula da trama *hard-boiled*[:] o foco está no processo de investigação do detetive em vez de na solução do crime, [...] a ambientação é uma cidade moderna em vez de um lugar isolado, e [...] o detetive é ameaçado pela violência endêmica a essa sociedade.

⁷⁴ Desde os primórdios, a ficção de mistério valorizou o discurso sexista. Seu forte apelo ou para soluções racionais, meticolosamente trabalhadas por meio de pistas e raciocínio lógico, ou para a ação física, realizada por meio de socos ou tiroteios, salienta virtudes concencionalmente atribuídas aos homens; presume-se que as mulheres sejam menos lógicas e mais fracas que os homens.

⁷⁵ Segundo Gunilla Álva (2007, p. 9): “In the classic detective fiction the narrative of the investigation is used to reconstruct the story of the crime, little by little, giving the reader the illusion of being able to solve the case in parallel with the detective.”

instituições do poder público encarregados de fazê-la cumprir. Assim, conforme nos mostra John Scaggs (2005, p. 45):

It is this passive, albeit unwitting, acceptance of the dominant social order disseminated in mystery and detective fiction that clearly identifies novels of this type, in Barthes's terminology, as *readerly* texts, despite the apparently *writerly* participation of the reader in the detective's investigative process. A readerly text, according to Barthes, 'plunges [the reader] into a kind of idleness [in which] he is left with no more than the poor freedom to accept or reject the text' (Barthes 1975: 4). By accepting the text, and in doing so, recognising, confirming, and negotiating the dominant textual codes, the readerly approach can be allied with Barthes's idea of *plaisir*, in which there is pleasure 'in conforming to the dominant ideology and the subjectivity it proposes when it is in our interest to do so' (Fiske 1992: 54). In the case of mystery and detective fiction, it is the homeownership bourgeois reading public whose interest it is to see the dominant social order of which they are a part maintained, and their stake in it protected. It is in this way, rather than in any graphic depiction of the punishment of the death sentence, that detective fiction becomes what Foucault has described as the discourse of the law (Foucault 1980: 41), while others 'have regarded it similarly as the re-affirmation of the socioeconomic order' (Willett 1992: 7).⁷⁶

Mesmo assim, a valorização aparente do leitor é um dos fatores de atração da literatura policial, que parece convidá-lo a fazer parte da investigação e da elucidação do crime, que é a mola-mestra do enredo. O romance policial é um tipo narrativo que expõe o leitor à atividade de investigação fictícia, estimulando-o a seguir pistas, desconfiar de personagens e solucionar enigmas. O autor de romance policial precisa, portanto, articular a narrativa com o leitor e com o seu detetive. Como explica Sandra Reimão, no livro *O que é romance policial?*: "Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial" (REIMÃO, 1983, p.). A forma como se cria a relação do detetive com a trama é o que determina se a obra é ou não policial. O enigma atua na narrativa policial como o fator que desencadeia a narrativa, a busca da elucidação do enigma é o que a impulsiona e a mantém, e finalmente, o esclarecimento do enigma a encerra.

⁷⁶ É essa aceitação passiva, embora inconsciente, da ordem social vigente disseminada na ficção de mistério e policial que claramente identifica romances desse tipo como textos *de leitores*, para usar a terminologia do Barthes, a despeito da participação aparentemente *de escritor* no processo de investigação do detetive. Segundo Barthes, um texto de leitor 'mergulha [o leitor] em uma espécie de indolência que o deixa com liberdade apenas para aceitar ou rejeitar o texto' (Barthes 1975: 4). Ao aceitar o texto e assim reconhecer, confirmar e negociar os códigos textuais dominantes, o enfoque de leitor pode se associar à ideia de *plaisir* de Barthes, na qual existe prazer 'em conformar-se à ideologia reinante e à subjetividade que ela propõe quando é do nosso interesse' (Fiske 1992: 54). No caso da ficção de mistério e da ficção policial, é o público leitor burguês proprietário de sua moradia que tem um interesse em ver a manutenção da ordem social vigente da qual faz parte e em ver sua fatia do bolo protegida. Assim, em vez de descrever em detalhes a punição por pena capital, essa ficção policial se torna o que Foucault descreveu como o discurso da lei (Foucault 1980: 41), enquanto outros 'já o consideraram uma reafirmação da ordem sócio-econômica' (Willett 1992: 7).

Portanto, o texto é investido de um “leitor implícito” e com ele faz um pacto de realização mútua. É o pacto do *fair play* narrativo, consagrado nas regras do gênero policial⁷⁷: “The idea of fair play is grounded in the notion that the reader should, at least in theory, be able to solve the crime at the heart of a story of detection, and for this reason should have access to the same information as the fictional detective.”⁷⁸ (SCAGGS, 2005, p. 27).

2.3. Ficção policial e feminismo

Se o jogo com o texto reserva ao leitor a função de sancionar e valorizar a manutenção da ordem vigente, há de se questionar sua validade para os grupos sociais não beneficiados pelo *status quo*, as minorias, entre elas, as mulheres. E, como veremos adiante, há quem questione o valor real da conquista de espaço para a mulher no gênero policial.

O que não surpreende é o fato de esse gênero tão masculino ter-se tornado alvo preferencial das mulheres na busca de apropriar-se de espaços que também lhes cabem – ou poderiam caber – na estrutura social.⁷⁹ Segundo Scaggs:

In these hundred years or so, from the publication of ‘The murders in the Rue Morgue’ in 1841 to the outbreak of the Second World War in 1939, both crime fiction writers, and the detectives that they created, seemed to endorse an undeniably patriarchal world-view. With only one major exception, this being Agatha Christie’s spinster detective Miss Jane Marple, all of the fictional detectives of this period were men. Again, with very few exceptions, it is masculine heroism and rationality that solves crime and restores the social order. [...] the crime genre during this period was a particularly powerful ideological tool that consolidated and disseminated patriarchal power, and its voice was the rational, coolly logical voice of the male detective or his male narrator.⁸⁰ (SCAGGS, 2005, p. 20)

⁷⁷ Vê Anexos I e II desta dissertação.

⁷⁸ A ideia do *fair play* se baseia na noção de que o leitor deveria, pelo menos na teoria, ser capaz de resolver o crime no cerne da narrativa policial e, por essa razão, deveria dispor das mesmas informações que o detetive ficcional.

⁷⁹ As listas de autoras de ficção policial e de mulheres detetives contidas nos Anexos III e IV, respectivamente, são testemunho eloquente desse esforço.

⁸⁰ No século que decorreu da publicação de ‘Os assassinatos da Rue Morgue’ em 1841 até a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, tanto os autores de ficção policial como os detetives que eles criaram pareciam endossar uma visão nitidamente patriarcal. Com apenas uma notável exceção, a detetive solteirona Miss Jane Marple, de Agatha Christie, todos os detetives ficcionais dessa época eram homens. Igualmente, com pouquíssimas exceções, são o heroísmo e a racionalidade masculinos que solucionam os crimes e restauram a ordem social. [...] o gênero policial dessa época era um instrumento ideológico poderosíssimo a consolidar e disseminar o poder patriarcal. A sua voz era a voz fria e racional do detetive masculino ou de seu narrador masculino.

As primeiras incursões das mulheres nesse terreno dominado pelo patriarcalismo foram no papel de autoras e as primeiras empreitadas foram bastante conservadoras. A Época de Ouro, por exemplo, se define pela atuação de quatro autoras de romances policiais mas, com a exceção parcial de Agatha Christie e sua genial Miss Marple, todas optaram por protagonistas masculinos. Excetuando-se a Miss Marple, foi preciso esperar o fim da Segunda Guerra Mundial para ver surgirem outras detetives mulheres. Mesmo assim, segundo María del Mar Ramón Torrijos, “[...] utilizando su intuición las primeras mujeres detectives resolvían misterios que normalmente eran chantajes o robos de joyas, y en los que no podían involucrarse ni física ni emocionalmente a no ser en el papel de cuidadora del criminal o de la víctima”⁸¹ (2011, p. 2).

É preciso reconhecer também que a detetive mulher como Miss Marple, nessa primeira fase, é uma senhora de certa idade cuja mente ofusca quaisquer outros atrativos, inclusive físicos, que possa ter:

En las décadas siguientes la detective aparece representada básicamente por una mujer de mediana edad que hace gala de su conocimiento de la naturaleza humana, y aunque se le permite usar la lógica aparte de su intuición, continúa siendo tratada desde una óptica masculina. De hecho, no puede ser atractiva – situación que se resuelve dándole una edad avanzada – puesto que, como puede utilizar su mente, otorgarle además sexualidad o atractivo físico sería incurrir en una contradicción respecto a las expectativas sociales y culturales de la época. Es detective aficionada, no profesional, y no se le permite tampoco involucrarse en los casos ni, mucho menos, físicamente.⁸² (RAMÓN TORRIJOS, 2011, p. 3)

Segundo Kathleen Klein (1995a, p. 220): “Feminist ideology rejects sexually differentiated spheres for women’s and men’s work, assumes women’s competence and independent judgment, and encourages the transformation of existing societal values and systems.”⁸³ Além disso, “Foregrounding gender leads to questioning patriarchist

⁸¹ [...] utilizando sua intuição, as primeiras detetives mulheres resolviam mistérios que costumavam ser chantagens ou roubos de joias, casos nos quais não podiam se envolver nem física nem emocionalmente a não ser no papel de cuidadora do criminoso ou da vítima.

⁸² Nas décadas seguintes, a detetive aparece representada por uma mulher de meia idade que se gaba de seu conhecimento da natureza humana e, mesmo que lhe seja permitido usar a lógica além da intuição, ela continua sendo tratada de um ponto de vista masculino. De fato, não pode ser atraente – situação que se resolve dando a ela uma idade avançada – pois, já que pode usar a mente, atribuir-lhe também sexualidade ou atração física seria incorrer numa contradição quanto às expectativas sociais e culturais da época. Trata-se de uma detetive amadora, não profissional, e não é permitido que se envolva nos casos, muito menos fisicamente.

⁸³ A ideologia feminista rejeita esferas sexualmente diferenciadas para o trabalho de mulheres e homens, presume a competência e o julgamento independente das mulheres e apoia a transformação dos valores e sistemas sociais vigentes.

assumptions through creating an interrogative text which urges readers to solve not only the problem of the crime but also the problems of the social system.”⁸⁴ (*Ibid.* p. 227)⁸⁵

Representar uma mulher no papel de detetive – uma posição claramente masculina dotada de certo prestígio e poder – configura, pelo menos inicialmente, uma afronta às estruturas patriarcais.⁸⁶ Mas, segundo Carme Farré-Vidal (2012, p. 53), as autoras de romances policiais não se contentaram em apenas alçar a mulher à condição de detetive. Empenharam-se, também, em expor a condição desfavorável em que vivem as mulheres em nossa sociedade patriarcal. Estamos cientes dessa circunstância o tempo todo em dois dos romances do *corpus* estudado aqui (*An unsuitable job for a woman* e *Postmortem*) e outro (*Absolution by murder*) nos lembra dessa condição desfavorável por oposição à naturalidade com que a Irmã Fidelma assume uma postura de forte afirmação de sua igualdade de gênero em época bem remota. De início, a mulher detetive era quase assexuada; ou seja, era detetive apesar de sua condição feminina e era representada sob uma ótica essencialmente masculina. Por um lado, isso pode constituir um tipo de derrota: para penetrar o ambiente predominantemente masculino, a mulher precisa se mostrar menos feminina e quase negar seu gênero. Por outro, pode ser visto como o preço a pagar pela apropriação de um espaço a que ela tem direito, que lhe é vedado tradicionalmente e que não lhe será cedido sem confrontação. Assim, de acordo com Klein (1995a, p. 174),

[...] metaphorically the woman detective has always been spy and sexual object even when her explicit make-up as a classical or hard-boiled investigator seemed to suggest otherwise. Like a spy, she is an intruder into the public realm controlled by masculinist, patriarchal power. She attempts to infiltrate another culture, to learn its secrets, and to either make a place for herself there or remake that world to suit her values. [...] And her sex is a persistent, inescapable fact; it “may carry with it an aroma... the swish of petticoats” as Virginia Woolf recognized (*Room 50*)⁸⁷.⁸⁸

⁸⁴ Salientar questões de gênero leva ao questionamento de suposições patriarcais pela criação de um texto interrogativo que insta os leitores não apenas a resolver o problema do crime, mas também a resolver os problemas do sistema social.

⁸⁵ Isto sugere que o romance policial seja, sim, um texto do tipo “autoral”, nos termos de Barthes, conforme discutido acima.

⁸⁶ Não é por acaso que a pecha de não ser uma ocupação adequada para uma mulher acompanha Cordelia Gray ao longo do romance *An unsuitable job for a woman*, de P.D. James.

⁸⁷ A referência aqui é a *A room of one's own* de Virgínia Woolf, publicado no Brasil com o título *Um teto todo seu* (Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985).

⁸⁸ [...] em termos metafóricos, a detetive mulher sempre foi espiã e objeto sexual, mesmo quando sua composição como investigadora clássica ou *hard-boiled* parecia sugerir o contrário. Como uma espiã, ela é um intruso na esfera pública controlada pelo poder masculino patriarcal. Ela procura infiltrar outra cultura, conhecer-lhe os segredos e cavar aí um espaço para si ou, então, refazer esse mundo para se afeiçoar aos seus valores. [...] E o seu sexo é um fato persistente e inelutável; “pode carregar consigo um aroma... um balançar de anáguas”, conforme reconheceu Virginia Woolf (*Room 50*).

A mulher detetive no molde clássico, como Miss Marple, prospera porque ela está fora da esfera institucional, não é nem policial nem detetive particular, mas uma investigadora amadora e pode, portanto, exercer sua inteligência, mais intuitiva talvez do que a de um Sherlock Holmes, sem abandonar seu recato feminino. Em seu artigo “Agatha Christie, feminist”, Marty Knepper argumenta que a literatura de cunho feminista representa

as a norm and not as freaks, women capable of intelligence, moral responsibility, competence, and independent action; [it] reveals the economic, social, political and psychological problems women face as part of a patriarchal society; [it] explores female consciousness and female perceptions of the world; [it] creates women who have psychological complexity and rejects sexist stereotypes.⁸⁹ (KNEPPER, 1983, p. 399)

Contudo, contrariando as expectativas, é justamente o terreno do subgênero mais explicitamente machista e misógino que se mostra mais fértil para a apropriação feminista: “[...] the most truculently misogynistic and often racist sub-genre of crime fiction [hard-boiled] is the one that has been most frequently and successfully appropriated for ethnic, cultural, feminist, and gay and lesbian reformulations”⁹⁰ (SCAGGS, 2005: 4). Pois, segundo, Michele Renegold (1992, p. 13), “[...] hard-boiled detective fiction can embody feminist perspectives without violating the traditions of the genre.”⁹¹

Esse caminho de apropriação começou com Dorothy Sayers, que buscava testar as limitações culturais impostas às mulheres pela feminilidade. Sua detetive Harriet Vane⁹² é tida como a primeira representação na literatura policial de uma heroína jovem, forte, independente e sexualmente ativa. Ela tornou-se o modelo para Cordelia Gray, a jovem, impávida detetive criada por P.D. James três décadas depois. Conforme Gunilla Ålva (2007, p. 16-17), “Knowledge is power, and in feminist detective novels a subjective, involved, and empathetic type of knowing is the opposite ideal of the Western male ideal of unemotional, objective, distanced knowledge.”⁹³ Por outro lado, talvez a visão tradicional de que o

⁸⁹ [...] como norma e não como anomalia, as mulheres capazes de inteligência, responsabilidade moral, competência, e ação independente; [ela] revela os problemas econômicos, sociais, políticos e psicológicos que as mulheres enfrentam em sociedades patriarcais; [ela] explora a consciência feminina e percepções femininas do mundo; [ela] cria mulheres de psicologia complexa, e rejeita estereótipos sexistas.

⁹⁰ [...] o subgênero mais truculentamente misógino quando não racista da ficção policial [o *hard-boiled*] é o que foi apropriado com maior frequência e mais sucesso para reformulações étnicas, culturais, feministas, gays e lésbicas.

⁹¹ [...] a ficção policial *hard-boiled* pode incorporar perspectivas feministas sem que as tradições do gênero sejam violadas.

⁹² Nome interessante que não se pode deixar de associar mentalmente com *vain* (vaidosa), um atributo que contraria a noção do recato que se exige da mulher no ambiente público.

⁹³ Conhecimento é poder, e nos romances policiais feministas um tipo de saber subjetivo, engajado e empático se opõe ao ideal do conhecimento ocidental masculino, que é objetivo e distanciado.

trabalho de detetives seja essencialmente masculino esteja enganada. Segundo Deborah Jermyn:

...a number of the finer attributes we might admire or expect to find in a good detective are generally thought of in wider cultural terms as 'female'. An attention to detail; the capacity to listen and 'read' people; the ability to multitask as clues and leads amount; all of these characteristics are typically (though not unproblematically) culturally designated 'feminine'. (JERMYN, 2010, p. 29)

Esse tipo andrógono de conhecimento, meio masculino e meio feminino, é exatamente o que vemos em *An unsuitable job for a woman*, em que a identificação entre a detetive Gray e a vítima, Mark Callender, lhe permite decifrar o enigma de sua morte. O mesmo se aplica a Kay Scarpetta em *Postmortem*, que se identifica de tal forma com as vítimas que consegue reconstituir mentalmente os detalhes de suas mortes e a visualizar melhor o *modus operandi* do *serial killer* que as vitimou.

Pode-se argumentar que o papel de detetive é libertador para a resrepresentação da mulher na literatura, pois:

[...] even if they are dependent on men, the female detectives usually challenge the prevailing roles of women in society: they are superb thinkers in contexts where it was generally assumed that women lacked intellectual capacity, they are fearless in facing physical danger, they demonstrate imaginative resourcefulness, they legitimate intellectual life for women after being married, and are not hampered by raising children.⁹⁴ (KRON, 2011, p. 8-9)

Será que a representação de mulheres em papéis tradicionalmente masculinos é positiva ou será que ocorre em detrimento de sua feminilidade? Será também que não confirma justamente os tipos de comportamento que o feminismo procura combater? Esse é o dilema que ronda o romance policial de orientação feminista.

Dennis Porter notes that the role of detective celebrates traditional heroic virtues and validates hero worship. These stances are rejected by such ideological adversaries of heroic male action as radical feminists whose aim is to forge new attitudes and forms of human interaction (126). Furthermore, the feminist detective who restores order to a disordered world by investigating murder may be serving justice but although the justice *may* be personal, it is also public. Consequently, the feminist detective winds up supporting the existing system which oppresses women when she re-establishes the ordered status quo. This contradiction between feminist ideals and detectives' behavior is

⁹⁴ [...] mesmo que sejam dependentes de homens, as detetives mulheres costumam desafiar os papéis femininos vigentes na sociedade: são ótimas pensadoras em contextos nos quais presumia-se que as mulheres fossem desprovidas de capacidade intelectual, são destemidas no enfrentamento do perigo físico, demonstram engenhosidade imaginativa, legitimam a vida intelectual para as mulheres depois do casamento, e não são tolhidas pela criação de filhos.

more apparent when the private eyes turn their criminals over to the law.⁹⁵ (KLEIN, 1995a, p. 200-201).

Existe o risco de, ao representar a mulher desempenhando funções típicas de homens, ainda mais nos moldes da ficção policial do tipo *hard-boiled*, fazer com que reforce o tipo de comportamento insensível e violento que o feminismo condena como marcas da cultura do macho. O papel desempenhado pela violência nessa representação é vital:

[...] violence has been identified as a key mechanism in the subordination of women by men. [...] In this context, Kay Scarpetta and the serial killer are the rivals in a relentless war in which the male serial killer needs to reassert his masculinity physically abusing, torturing, raping and killing women victims. His behaviour obviously leads him to feel threatened by the woman detective, who unyieldingly pursues a manhunt to stop his deadly violence against women, becoming his target herself or the object of his desire.⁹⁶ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 58)

A solução – uma claramente visível na representação de Cordelia Gray, Kay Scarpetta e Anna Moore em nosso *corpus* – é optar por amenizar o retrato com traços de androgenia:

Traditionally the crime novel presents a more or less conservative and stereotypical gender view with a tough detective hero and only marginal female characters. Today the crime novel has more and more come to represent a feminist ideology where the detective hero is a woman. [...] Carolyn Heilbrun (1990) claims [...] that it is the woman detective writers with women detectives who have brought about the greatest change in crime fiction, with a move toward androgeny and away from the stereotypical sex roles (248).⁹⁷ (ÁLVA, 2007, p. 2)

⁹⁵ Dennis Porter comenta que o papel do detetive celebra virtudes heroicas tradicionais validando a adulação da figura do herói. Atitudes desse tipo são rejeitadas por adversários da ação heroica masculina como as feministas radicais que têm como meta forjar novas atitudes e forma de interação humana (126). Ademais, a detetive mulher que restaura a ordem a um mundo em desordem pela investigação de um assassinato pode estar a serviço da justiça, mas, embora essa justiça *possa* ser pessoal, é pública também. Por conseguinte, a detetive feminista acaba sustentando o sistema atual, que oprime as mulheres ao restabelecer a ordem do *status quo*. Essa contradição entre os ideais feministas e o comportamento das detetives se torna mais aparente quando as investigadoras particulares entregam os criminosos às autoridades.

⁹⁶ Já se reconheceu a violência como mecanismo chave da subordinação das mulheres aos homens. [...] Nesse contexto, Kay Scarpetta e o assassino em série são rivais em uma guerra sem tréguas na qual o matador precisa reafirmar sua masculinidade fisicamente pelo abuso, tortura, estupro e morte das mulheres que vitima. Seu comportamento o leva naturalmente a se sentir ameaçado pela mulher detetive, que empreende uma cça obstinada para por fim a sua violência mortífera contra as mulheres, a ponto de tornar ela própria o alvo dele e o objeto de seu desejo.

⁹⁷ Tradicionalmente, o romance policial apresenta uma ótica de gênero bastante conservadora e estereotipada com um herói detetive durão e apenas personagens femininos marginais. Hoje em dia, o romance policial cada vez mais representa uma ideologia feminista na qual o papel do detetive herói cabe a uma mulher. [...] Carol Heilbrun (1990) argumenta [...] que são as autoras de romances policiais com suas detetives mulheres que introduziram as maiores mudanças na ficção policial com um movimento em direção à androgenia que se afasta dos papéis de gênero esterotipados.

A vantagem da androgenia como estratégia representativa é que evita retratos estereotipados de ambos os sexos. Esse é um ponto bem trabalhado por Sara Kron (2011, p. 10-11):

Androgyny [...] helped the female writers to release their female heroes from the gender roles they had always been placed in before. The rise of the feminist detective novel, starting in the 1980's, has diverted the genre from being conservative, with sometimes sexist gender roles and marginal female characters, to representing a feminist ideology with a woman hero at its center.⁹⁸

É o conservadorismo do próprio gênero policial, contudo, que preocupa algumas feministas. Por mais que o protagonista feminino na literatura policial moderna esbanje independência na sua vida profissional e sexual, por mais que emule o detetive *hard-boiled* com vínculos tênues com a instituição da família (Cordelia Gray não tem parentes vivos; Kay Scarpetta é vista como rebelde em termos familiares por sua mãe e irmã; Anna Moore é solteira, em contraste evidente com a irmã casada), não podem evitar o conformismo social representado pela restauração da ordem (patriarcal) vigente que a fórmula da ficção policial implica. Esse é o argumento de Kathleen Klein em *The woman detective* (KLEIN, 1995a, p. 201-202):

What finally keep feminism and detective formula from meshing is the subsequent necessity of creating a female private eye who refuses to play games within a system which seems to exist to support male hegemony. A feminist private eye who is both aware and committed could not be shown subscribing to any social paradigm which dishonestly pretends to uphold a system of values based on a disinterested ethic but actually is grounded in interested power structures, especially as those structures and systems deliberately exclude women. [...] Traditional hard-boiled fiction with male heroes and male values is limited by a socially validated gender bias which it does not recognize; feminist fiction must be more aware. Inasmuch as such mass-mediated culture, like detective fiction, primarily serves the interests of the relatively small political-economic power elite, [...] authors trying to create a feminist detective face their own set of necessary compromises. Either feminism or the formula is at risk.⁹⁹ (p. 201-202)

⁹⁸ A androgenia [...] ajudou as escritoras a libertarem suas heroínas dos papéis sexistas aos quais sempre estiveram presas em épocas anteriores. O surgimento do romance policial feminista, a partir dos anos 1980, tirou o gênero de seu conservadorismo – com papéis de gênero por vezes sexistas – para representar a ideologia feminista, com tudo a girar em torno de uma heroína.

⁹⁹ O que, no fim das contas, impede o enlace do feminismo e da fórmula do romance policial é a necessidade subsequente de se criar uma detetive particular que se recusa a jogar pelas regras do jogo no interior do sistema que parece existir para manter a hegemonia masculina. Uma detetive feminista consciente e comprometida não poderia ser retratada endossando qualquer paradigma social que desonestamente procura sustentar uma sistema de valores que se baseia numa ética desinteressada, mas que, de fato, se apoia em estruturas e sistemas que propositalmente excluem as mulheres. [...] A ficção da tradição *hard-boiled* com heróis masculinos e valores masculinos é rígida por um viés sexista validada socialmente que ela não reconhece. A ficção feminista tem

Claro está que representações de mulheres como detetives na literatura policial que enfatizam aquelas características convencionais do gênero que reforçam o empoderamento e a liberação da mulher são extremamente positivas. Levam, inclusive, à aceitação social desse protagonismo feminino no mundo não ficcional. No entanto, Kathleen Klein tem razão quando diz que:

[...] radical feminism cannot work within even the broadest boundaries of the detective genre. The private eye who is licensed by the state has made an official and silent contract with the system; she or he is a part of the power structure. If they undermine it at all, they work from the inside; then, progress is slow and the reformers [...] are subject to temptation and corruption.¹⁰⁰ (KLEIN, 1995a, p. 220)

Mas talvez não seja sensato esperar de textos literários uma militância feminista radical, ainda mais em se tratando de textos pertencentes a um gênero publicado e comercializado para um segmento de mercado regido por padrões, expectativas e demandas bem delineados. Afinal, a literatura panfletária costuma resultar mais panfleto que literatura. As representações de P.D. James, Patricia Cornwell e Tobias Hill são convincentes precisamente porque suas detetives protagonistas nem sempre agem com coerência, falham e, sob pressão, duvidam da própria capacidade. Ou seja, são personagens “redondas”, complexas e, por isso mesmo, absolutamente verossímeis, demonstrando certo grau de androgenia. Em contraste, Irmã Fidelma – que não vacila jamais, que é inflexível no exercício de sua igualdade de gênero – é menos convincente, por mais que mereça nossa admiração.

Klein conclui que a questão de gênero permanece inelutável, principalmente quando se trata de um gênero literário com um histórico de patriarcalismo conservador:

The political conservatism of the genre most directly affects the minimal changes in the treatment of women detectives between 1864 and now. The widespread popularity of detective fiction whose readers cross economic, social, educational, and gender lines suggests that it makes an important political statement about how the culture works; when women are involved, that statement is traditional, stereotyped and restrictive.

que se provar mais consciente. Porquanto a cultura mediada pelas massas, como é o caso da ficção policial, serve primeiramente aos interesses de uma elite relativamente pequena que detém o poder político-econômico, [...] as autoras que se esforçam por criar uma detetive mulher enfrentam seu próprio conjunto de transigências necessárias. Põe-se em risco ou o feminismo ou a fórmula.

¹⁰⁰ [...] o feminismo radical não pode operar nem mesmo dentro dos limites mais amplos do gênero policial. O detetive particular licenciado pelo estado assina um contrato oficial e tácito com o sistema; ele ou ela faz parte da estrutura de poder. Caso cheguem a miná-lo, o fazem no seu interior; aí, o progresso costuma ser lento e os reformuladores [...] são suscetíveis de tentação e corrupção.

When detectives are amateurs, they can be ignored and their behavior seen as a momentary intrusion into public life.¹⁰¹ (*Ibid.*, p. 225)

Novamente, vale lembrar que a androgenia se apresenta como uma solução interessante, quase um antídoto ao veneno que está sempre à espreita nesse gênero da literatura de massa. Podemos concluir esta consideração do perfil ideológico da ficção policial e suas implicações para a representação feminina e feminista com uma constatação feita por Nicole Matthews (1991, p. 3) de que “The endurance of detective fiction as a popular genre through a period of many social changes suggests that the characteristics of the genre are overdetermined: that is, they have different and significant meanings within several ideological systems.”¹⁰²

2.4. A recepção do gênero policial

Não se deve esquecer que a literatura policial, uma das formas mais bem-sucedidas de literatura de massa, tem um valor intrínseco que frequentemente se ignora na academia, presa que está ao cânone da alta literatura. Como diz Kathleen Klein (1995b, p. 3): “Mystery fiction is real fiction. It garners, according to recent statistics, 21 or 22 percent of all sales in the United States; it fills library shelves; it draws buyers to well-stocked sections in bookstores.”¹⁰³ Embora seja capaz disso (é o caso de *O nome da rosa*, por exemplo), não almeja a sofisticação da alta literatura. Nem por isso deve ser desprezado como objeto literário. Merece atenção e análise crítica, mesmo não pertencendo ao cânone. Leslie Fiedler, influente crítico norte-americano, argumenta nesse sentido quando trata de Pop Art no seu seminal *Cross the border – close the gap*, de 1972:

The notion of one art for the 'cultural,' i.e., the favored few in any given society and of another sub-art for the 'uncultured,' i.e., an excluded majority as deficient in Gutenberg skills as they are untutored in 'taste,' in fact represents the last survival in mass industrial societies (capitalist, socialist, communist — it makes no difference in this regard) of an

¹⁰¹ O conservadorismo político do gênero [policial] afeta mais diretamente as mudanças mínimas no tratamento de mulheres detetives entre 1864 e os dias de hoje. A ampla popularidade da ficção policial, cujos leitores extrapolam as fileiras econômicas, sociais, educacionais e de gênero, sugere que insira uma importante lição política sobre o funcionamento da cultura. No que tange as mulheres, o retrato é tradicional, estereotipado e restritivo. Enquanto as detetives mulheres são amadoras, elas podem ser ignoradas e seu comportamento visto como uma intrusão momentânea na vida pública.

¹⁰² A perenidade da ficção policial como gênero popular ao longo de um período que testemunhou tantas mudanças sociais sugere que as características do gênero sejam sobredeterminadas: isto é, significam coisas variadas e significantes no interior de diversos sistemas ideológicos.

¹⁰³ A ficção de mistério é ficção verdadeira. Segundo estatísticas recentes, responde por 21 ou 22 por cento de todas as vendas nos Estados Unidos; ela enche as prateleiras das bibliotecas; atrai compradores a seções bem abastecidas nas livrarias.

invidious distinction proper only to a class-structured community. Precisely because it carries on, as it has carried on ever since the middle of the eighteenth century, a war against that anachronistic survival, Pop Art is, whatever its overt politics, subversive: a threat to all hierarchies insofar as it is hostile to order and ordering in its own realm. What the final intrusion of Pop into the citadels of High Art provides, therefore, for the critic is the exhilarating new possibility of making judgments about the 'goodness' and 'badness' of art quite separated from distinctions between 'high' and 'low' with their concealed class bias.¹⁰⁴

Da mesma forma, Tzvetan Todorov chama a atenção para a necessidade de não aplicar à crítica da literatura de massa os mesmos critérios aplicados na análise da alta literatura por não lhe serem pertinentes. Ele comenta:

Se os gêneros da literatura popular tivessem sido bem descritos, não caberia mais falar de suas obras-primas: é a mesma coisa; o melhor romance será aquele do qual não se tem nada a dizer. Eis um fato pouco notado e cujas consequências afetam a categoria do belo: estamos hoje em presença de um corte entre suas duas manifestações essenciais; não há mais uma única norma estética em nossa sociedade, mas duas; não se pode medir com as mesmas medidas a “grande” arte e a arte “popular.” (TODOROV, 1971)

Desde o ensaio de Todorov, muito já se teorizou a respeito do romance policial; porém, as publicações deixavam entender que leitores e escritores sempre foram fãs inveterados do gênero. Quando os autores afirmavam ter alguma credencial acadêmica, o amor deles pelo gênero somava-se ao prazer tingido de culpa. Desde 1960, contudo, as barreiras erguidas entre alta e baixa literatura têm sido progressivamente desmanteladas. Somente quando os indicadores de grandes necessidades e anseios de um número enorme de leitores foram vistos pela academia como dignos de análise mais minuciosa (e hoje há uma proliferação de trabalhos na área e compêndios de peso para atestar sua presença no cenário acadêmico) houve uma abertura maior para a pesquisa sobre o romance policial.

Kathleen Klein lembra-nos que o enfoque para a leitura é instrumental na habilitação de textos antes excluídos por não pertencerem ao cânone da alta literatura. O foco, que no século XIX incidia sobre o autor na busca por sentido no texto, passou para o texto,

¹⁰⁴ A noção de uma arte para os ‘cultos’, i.e. poucos privilegiados em qualquer sociedade, e de uma outra subarte para os ‘incultos’, i.e. uma maioria excluída tanto iletrada quanto não escolada em termos de ‘gosto’, na verdade, representa os últimos resquícios nas sociedades industriais de massas (capitalista, socialista ou comunista – tanto faz a este respeito) de uma distinção insidiosa que só faz sentido em uma sociedade estratificada por classes. Justamente porque empreende, como o vem fazendo desde o meio do século XVIII, uma guerra contra essa sobrevivência anacrônica, a Arte Pop é sunversiva, seja qual for sua política explícita. O que a intrusão dinal do Pop nas cidadelas da Alta Arte oferece ao crítico, portanto, é uma nova e estimulante possibilidade de fazer seus juízos quanto ao ‘valor’ ou ‘pobreza’ da arte em bases que nada têm a ver com distinções entre ‘alto’ e ‘baixo’, distinções eivadas de preconceitos ocultos de classe.

desvinculado de seu meio de produção, especialmente na *close reading* promovida pela *New Criticism* no meio do século XX.

The interpretation of literary texts [...] during the nineteenth century [...] looked first to the writer for the essential meaning of the text. Biographical criticism was inescapable. [...] in the mid-1960s, [b]iography was not only unstudied but actively dismissed. Anonymous was the preferred author. Meaning, sought by generations of students between the lines, was to be found exclusively within the words on the page. Read correctly, texts provided the same complex meaning semester after semester.¹⁰⁵ (KLEIN, 1995b, p. 5)

Somente com o advento da Teoria de Recepção e da *Reader-Response Criticism* na segunda metade do século, incorporou-se ao quadro interpretativo o leitor. O texto passou a existir apenas no ato da leitura na interação com o leitor. O leitor, portanto, antes mero receptáculo do sentido contido no texto, ganhou o *status* de coprodutor de sentidos: “Reader response theorists allowed the interpretive power of readers to wander across a spectrum which ranged from complete control and authority to shared status with author and text to critical analysis of clues, patterns, genres, and gaps provided by authors in texts.”¹⁰⁶ (KLEIN, *op. cit.*, p. 5) O texto, por sua vez, deixou de ser unívoco, tendo o potencial de gerar vários sentidos. A novidade e o mérito da Teoria da Recepção é que ela tirou dos donos do poder literário o controle da interpretação. O texto, agora, é e significa o que o conjunto dos seus leitores determinar, não o que o professor afirma. Trata-se de um importante empoderamento.

Nessa mesma conjunção histórica, o movimento feminista na academia, convencido de que os homens ditavam o sentido dos textos em conformidade com seus próprios interesses e que esses raras vezes coincidiam com os interesses das mulheres, começou a enxergar nesse novo padrão de leitura uma grande oportunidade para a promoção dos direitos da mulher:

Feminist critics, on the other hand, began with the underlying premise of respect for women’s experiences, authority, opinions – in short, women’s readings of life and texts. Persuaded that men had appropriated the privileges of reading and interpretation to themselves, feminist critics asserted not only women’s right to interpret the male world but their authority to define the female world. [...] The two theoretical communities,

¹⁰⁵ A interpretação dos textos literários [...] ao longo do século XIX [...] buscava primeiro o autor para descobrir o sentido essencial do texto. A crítica biográfica era inelutável. [...] no meio da década de 1960, a biografia não era apenas posta de lado, mas ativamente descartada. O autor predileto era o anônimo. O sentido, que gerações de estudantes haviam procurado entre as linhas, agora se buscava exclusivamente nas palavras sobre a página. Lidos corretamente, os textos rendiam o mesmo sentido complexo semestre após semestre.

¹⁰⁶ Os teóricos da resposta de leitura permitiam que o poder interpretativo dos leitores vagasse por um espectro que ia de controle e autoridade absolutos ao status compartilhado com autor e texto à análise crítica de pistas, padrões, gêneros e lacunas deixadas pelos autores nos seus textos.

reader response and feminist, overlap in an important way without ever being subsumed one into the other.¹⁰⁷ (KLEIN, 1995b, p. 5-6).

Daí em diante, abria-se espaço nos currículos para a inclusão de muitos textos excluídos do cânone e, portanto, desprezados pela academia, dentre eles a literatura feminina e a ficção policial. Quanto a esse último gênero, sua inclusão implícita do leitor, de um “leitor implícito”¹⁰⁸ correspondente a um “horizonte de expectativas”¹⁰⁹, tornava-o ideal para a atenção crítica. Segundo Jauss, o horizonte de expectativas diz respeito às normas sociais e à situação histórica de um dado tempo e espaço, além de relacionar uma obra às demais. Assim, o horizonte de expectativas de leitores em lugares e épocas distintas não será o mesmo, alterando a interpretação. A resposta do leitor depende do quanto o texto cumpre ou frustra essas expectativas.¹¹⁰

Para as feministas, por outro lado, essa nova orientação para a interpretação de textos se fazia imprescindível: “The feminist theories and literary criticism, the three – writer, text, reader – cannot be separated; they reinforce each other, reverberating at the intersections.”¹¹¹ (KLEIN, *op. cit.*, p. 6)

Como em qualquer novo campo de estudo, esta emergência tem história específica e suas intersecções revelam novas e diferentes terminologias tanto quanto novas e diferentes preocupações críticas. Até o início da década de 1980, o foco do estudo destas novas formas esteve principalmente em “ficção de detetive” ou “ficção de mistério” e os teóricos então voltaram a escrever sobre as “regras e receitas da ficção policial” estabelecidas no período do entre-guerras, enfatizando a importância da figura do detetive e do *fair-play* do autor em dar pistas ao leitor para solucionar o crime. Uma vez que a continuidade destes subgêneros

¹⁰⁷ As críticas feministas, por outro lado, partiam da premissa basilar do respeito às experiências, autoridade e opiniões das mulheres – em suma, as leituras que as mulheres faziam da vida e dos textos. Convencidas de que os homens haviam apropriados para si privilégios da leitura e da interpretação, as críticas feministas asseguravam não somente o direito das mulheres a interpretar o mundo dos homens, mas também sua autoridade para definir o mundo das mulheres. [...] As duas comunidades teóricas – da resposta de leitura e do feminismo – se sobrepõem de maneira significativa e jamais subsumir uma na outra.

¹⁰⁸ Termo usado por Wolfgang Iser para se referir ao leitor inscrito por implicação na estrutura e nas estratégias comunicativas do texto.

¹⁰⁹ Termo cunhado por Hans Robert Jauss para designar o conjunto de expectativas de leitores em dado lugar e época que incidem sobre e moldam as escolhas de quem escreve um texto. Ele propõe uma historiografia literária orientada não para a produção mas para a recepção de obras literárias, o que restabelece a conexão entre a arte e a história sem reduzir a arte a mero reflexo ou retrato da atividade humana. Segundo Jauss, a qualidade e o prestígio de uma obra resultam não das condições biográficas de sua produção, nem somente do seu lugar no desenvolvimento de um gênero, mas, isto sim, dos critérios de influência, recepção e fama póstumas.

¹¹⁰ JAUSS, Hans Robert. *Literary history as a challenge to literary theory*. (Trans. Elizabeth Benzinger) *New Literary History* Vol. 2, n. 1 (1970): 7-37.

¹¹¹ As teorias feministas e a crítica literária, os três – autor, texto, leitor – não podem ser dissociados; eles se reforçam e reverberam nas intersecções.

adjacentes, como o suspense, o romance de espionagem e a ficção de procedimentos policiais, a peculiar especificidade histórica do *whodunnit* se destacou muito em relação às outras variações, estimulando novos tipos de investigações, nas quais existem vários suspeitos para um mesmo crime.

Quando analisamos o perfil do leitor de ficção de mistério, encontramos em comum uma predileção pelo lado obscuro da natureza humana, uma curiosidade a respeito do pior potencial da mente humana e, também, um desejo de ver a ordem restaurada. Contudo, Nicole Matthews (1991, p. 3) nos alerta para o fato de que “[...] detective fiction’s main ‘message’ is not how to find murderers, but a conceptual framework within which to understand problems.”¹¹²

Neste capítulo, traçamos uma história do gênero policial, descrevemos o perfil ideológico do gênero analisamos examinamos as relações entre ficção policial e feminismo e, por fim, tratamos da questão da recepção do gênero. No próximo, abordaremos as representações de detetives mulheres no *corpus* analisado.

¹¹² [...] a ‘mensagem’ primordial da ficção policial não trata de como encontrar assassinos; trata-se de um arcabouço conceitual para a compreensão de problemas.

Capítulo 3 – Representações de detetives mulheres no *corpus* selecionado

Há muito que a definição de arte como representação da realidade caiu em desuso. Isso por causa de vários movimentos vanguardistas que não queriam que a arte se resumisse a uma representação de nada conhecido, de nada que realmente existisse no mundo físico. Obviamente, essa definição de representação da realidade funcionou bem para alguns movimentos que tinham como desafio exatamente tornar a arte praticamente uma reprodução do que se vivia ou se via na realidade, considerando que o artista via de uma forma que ele pensava que provavelmente iria de acordo com o que outras pessoas vissem e sentissem (movimentos realista, hiperrealista, etc). Outros movimentos, porém, retiraram da arte a obrigação de representar algo que se parecesse com o real, mas sim, que distanciasse a representação de qualquer coisa que se assemelhasse ao mundo físico, partindo para retratos de pensamentos mais livres, sonhos, delírios, sensações, angústias (movimentos cubista, surrealista, etc). Resumidamente, representar na literatura hoje seria escolher uma forma de apresentar ao público algo que (semelhante ou não à realidade, inspirado ou não pelo mundo físico, visível e palpável) seja fictício. Os artistas discordam sobre a função da literatura, mas concordam sobre o papel da representação. A maneira de representar é uma escolha pessoal e livre e ela vai, sem sombra de dúvida, guiar o leitor. Sobre isso, Auerbach comentou:

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto. Os textos também são, em sua grande maioria, escolhidos ao acaso, muito mais graças ao encontro casual e à inclinação pessoal do que à intenção precisa. (AUERBACH, 2009, p. 501)

Partindo deste princípio, podemos compreender como a forma de representar na literatura está ligada ao discurso social, filosófico, ético de um(a) escritor(a). A representação de alguma coisa sempre pode ser feita com mais ou menos detalhe, com mais ou menos pesquisa, com mais ou menos experiência, com mais ou menos proximidade. Já é de conhecimento geral de quem estuda o básico do cinema internacional o quanto a representação de estrangeiros em filmes hollywoodianos é frequentemente estereotipada e caricatural. O livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Ella Shohat e Robert Stam (2006), comenta esse fato em seu quinto capítulo, na seção “Hollywood e raça”. Nesta seção aparece

um levantamento das representações de negros no cinema de Hollywood, feito por David Bogle, que ilustra perfeitamente o que comentei acima:

1. O empregado servil (que remonta ao Pai Tomás, o protagonista de *A cabana do Pai Tomás*); 2. O negro ingênuo, um tipo que se subdivide em dois – a figura do palhaço inofensivo, de olhos esbugalhados, e o filósofo simplório, mas simpático; 3. O “mulato trágico”, em geral uma mulher, vítima de herança racial dupla, que tenta “passar por branca” em filmes como *O que a carne herda* ou *Imitação da vida*; ou o mulato demonizado, ambicioso e pouco confiável, como o Silas Lynch de *O nascimento de uma nação*; 4. A “Mammy”, a figura feminina de empregada gorda, falante, mas de bom coração que serve para reunir os outros membros da casa, como Hattie McDaniel de *... E o vento levou*; 5. O negro brutal e hipersexualizado, uma figura ameaçadora que era comum no teatro e cuja personificação mais famosa é Gus, de *O nascimento de uma nação*, e que George Bush ressuscitou para propósitos eleitorais na figura de Willie Horton. (SHOHAT; STAM, 2006)

A representação cuidadosa na arte, assim como na história, serve para que se lembre daquele universo representado, serve para que não se esqueça a história daquela etnia, daquela identidade, daquele gênero, daquele povo. Serve para manter vivo na memória das futuras gerações a lembrança da existência, dos fatos vividos, das lutas ganhas ou perdidas. Um erro comum é tentar fazer com que as futuras gerações consigam sentir, consigam se colocar no lugar daqueles que viveram a história no passado. O objetivo não deve ser somente este, de lembrar, de não esquecer, de manter a cicatriz aberta da ferida daquele grupo social representado. A representação deve proporcionar ao expectador a possibilidade de pensar sobre como o erro aconteceu, para que não se repita, para que seja possível a evolução. Tzvetan Todorov, pensador franco-búlgaro, se perguntou se a humanidade pode ser dividida entre o “bem” e o “mal”, e caso sim, se era possível o “bem” erradicar o “mal” da história, declarando guerra aos malfeitores e fazendo justiça em tribunais. A dúvida de Todorov era se se podia superar o mal pelo poder da memória. Graças a essa dúvida dele, nasceu o ensaio *Memory as a remedy for evil* (TODOROV, 2010) no qual ele examina os usos da memória e os eventos das leis memoriais da França para mostrar como a memória falhou contra o mal, assim como alguns julgamentos da justiça punitiva. Para ele, o erro acontece na relação enganosa entre o “mal” e a alteridade. A opção que ele sugere como mais eficiente do que as leis puramente punitivas é a da justiça de restauração, que, ao invés de somente punir, julga e tenta restaurar as relações entre vítima e perpetrador. Ele ilustra isso analisando os eventos históricos da Comissão da Verdade e da Reconciliação sul-africana e do Tribunal Khmer Rouge cambodiano.

The memory of the past will serve no purpose if it is used to build an impassable wall between evil and us, identifying exclusively with irreproachable heroes and innocent victims and driving the agents of evil outside the confines of humankind. This, though, is precisely what we usually do. In everyday life too, we easily forget the harm we've inflicted but hold onto the memory of the harm we've endured. And for good reason: we do not feel the suffering of others! Therefore the remedy we are seeking will not consist in merely remembering the evil to which our group or our ancestors were victims. **We have to go a step farther and ask ourselves about the reasons that gave rise to the evil.**¹¹³ (TODOROV, 2010, p. 79-80; grifo meu)

Acredito que a mesma função de lembrar e reconciliar (no sentido de transformar a relação futura) é exercida pela representação literária de qualquer grupo social que tiveram seus direitos sociais e individuais feridos, seja por motivo de preconceito de gênero, credo, cor, visão política, etnia ou origem. Sobre a representação de mulheres na literatura, e por que não, na arte em geral, a representação feita com respeito e justiça é uma opção. Escritores, como quaisquer outros cidadãos, têm o potencial de representarem bem ou mal, dependendo do quanto eles são sensíveis ao objeto de representação em questão. Nas palavras de Todorov:

Our adversary here is not morality but egocentricity and Manichaeism. Simply put, it is not individuals or groups of individuals who are bad but their deeds. The memory of the past could help us in this enterprise of taming evil, on the condition that we keep in mind that good and evil flow from the same source and that in the world's best narratives they are not neatly divided.¹¹⁴ (TODOROV, 2010, p. 83)

Por outro lado, Paul Ricoeur (2010, p. 247) afirma que:

Ou ainda, para marcar a adjunção de signos de literariedade aos critérios de cientificidade, podemos falar de representação literária; de fato, é graças a essa inscrição terminal que a história manifesta seu pertencimento no campo da literatura. Tal obediência estava de fato implícita já no plano documental ela se torna manifesta ao se tornar texto da história.

¹¹³¹¹³ A memória do passado será inútil se for utilizada para erguer uma barreira impregnável entre nós e o mal, se nos identificarmos somente com heróis irrepreensíveis e vítimas inocentes, empurrando os agentes do mal para além dos confins da humanidade. Mas é exatamente isso que costumamos fazer. Na vida cotidiana, igualmente, é fácil nos esquecer do mal que fizemos, mas nós nos agarramos à memória do mal que sofremos. E por uma razão muito simples: nós não sentimos o sofrimento alheio! Portanto, o remédio que procuramos não consistirá apenas em relembrar o mal de que nosso grupo ou nossos ancestrais foram vítimas. **Temos que dar um passo além e nos perguntarmos sobre as razões que suscitam o mal.**

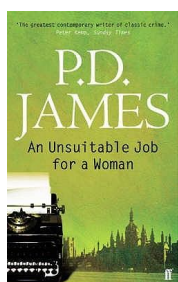
¹¹⁴ O adversário aqui não é a moralidade, mas o egocentrismo e o maniqueísmo. Em termos bem simples, não são os indivíduos nem os grupos de indivíduos que são maus, mas, isto sim, seus feitos. A memória do passado poderia nos ajudar nessa empreitada de amansar o mal contanto que levemos em conta o fato de que o bem e o mal procedem da mesma fonte e que nas melhores narrativas da humanidade não se dividem em campos estanques.

3.1. Crêterios de sele o do corpus

Alguns cr terios definiram a sele o do *corpus* literário. O primeiro foi a questão da contemporaneidade. Escolhi trabalhar somente com autoras e autores vivos. O segundo cr terio foi o de equilíbrio entre g neros. Decidi que o mesmo número de autores trabalhados seria o de autoras, para que houvesse possibilidade de uma análise equilibrada. Inicialmente, o *corpus* consistia em seis romances, de tr s autoras e três autores, sendo três deles britânicos e os outros três americanos. Posteriormente, optei por reduzir o *corpus* literário para quatro obras, para que a análise não ficasse superficial. Essa redu o acabou criando um desequilíbrio no terceiro cr terio, que foi o de nacionalidade. Decidi trabalhar com autores britânicos e americanos, por ter sido a literatura desses países a que mais consumi e estudei durante a infância, adolescência e na universidade, na gradua o de Letras-Ingles e também porque o gênero tem um predomínio de autores desses países.

3.2. Análise do corpus – autores e obras

3.2.1. *An unsuitable job for a woman* de P.D. James



Romance: **An unsuitable job for a woman**

Detetive: Cordelia Gray, jovem detective particular

Autora: P. D. James

Data da primeira edi o: 1972

A jovem detetive particular, Cordelia Gray, entra no escritório que divide com o ex-detetive policial, Bernie Pryde, e encontra o seu parceiro morto, sentado   mesa. Ele cortou os pulsos depois de descobrir que estava com câncer em estágio avançado, e deixou tudo

para Cordelia, incluindo sua arma, sem licença. Cordelia tem escolhas limitadas, devido à agência particular de investigação estar em processo de falência, e ao fato de ela não ter dinheiro algum. Porém, ao invés de voltar ao seu trabalho anterior, de secretária, ela decide levar a agência adiante, em memória de Bernie. Logo depois da morte de Bernie, é oferecido a ela um caso de alto nível: uma mulher, Elizabeth Leaming, que trabalha para um cientista de destaque, Sir Ronald Callender, e em nome deste, vem contratá-la para analisar o suposto suicídio de seu filho, Mark.

Cordelia vai a Cambridge, onde o jovem rapaz morou e estudou na prestigiosa Cambridge University. Ela conhece os quatro amigos mais próximos de Mark (Sophie e Hugo Tilling, dois irmãos, a namorada de Hugo, Isabelle, e Davie) e imediatamente percebe que todos compartilham algum segredo obscuro. Eles relutam em falar com ela e se abrir, mas garantem que o suicídio de Mark foi legítimo e que, portanto, não há necessidade de maiores investigações. Ela consegue fazer com que lhe informem o local onde Mark estava morando e vai até lá coletar dados.

Apesar de alcançar boas notas e de ter um futuro bastante promissor nos estudos, Mark Callender tinha deixado a Universidade de Cambridge por ter ganho uma herança um tanto quanto alta de seu avô materno. Ele abandona a universidade e aceita um emprego de jardineiro na casa de uma família rica, perto de Cambridge, passando a morar em um pequeno chalé na propriedade. Cordelia vai até o chalé onde ele morou, imediatamente se apaixona pelo ambiente rústico e aconchegante, e pede para se mudar temporariamente para o chalé enquanto prossegue com a investigação. Ela convence a família a aceitar sua estadia com a justificativa de que quanto mais perto do cotidiano de Mark e quanto melhor ela entendesse que tipo de pessoa o rapaz era, mais conectada ela se sentiria a ele e, assim, seria mais fácil descobrir o que passava pela cabeça de Mark, investigando seus afazeres e ambiência.

Repetidamente, os amigos de Mark tentam convencê-la a deixar a investigação, mas Cordelia se mantém determinada a obter sucesso no seu primeiro caso solo. Ela retorna ao chalé uma noite e encontra, pendurado do teto, no mesmo gancho em que Mark fora encontrado morto, um travesseiro suspenso, vestindo as calças de Mark, em uma grotesca imitação da cena de suicídio. Contudo, Cordelia recusa-se a distanciar-se do caso, certa de que aquela brincadeira de mau gosto faz parte dele. Em sua investigação, ela obtém fotos do cadáver, da cena do suicídio, tiradas pela polícia, e percebe que o que as fotos mostram é

algo que Mark não poderia ter feito a si mesmo. Com essa evidência concreta de assassinato, Cordelia se dedica a rastrear o assassino.

Posteriormente, ela descobre que uma ex-babá da mãe de Mark, Nanny Pilbeam, esteve na cremação do corpo dele e deixou uma coroa de flores peculiarmente chamativa. A detetive investiga todas as floriculturas de Cambridge até encontrar a que ela procura, conseguindo, assim, o contato da babá. A mulher confia em Cordelia e conta que ela foi vê-lo em seu “College”, em Cambridge e a ele entregou um missal que a mãe dele pedira que entregasse a ele quando completasse 21 anos de idade. A detetive Cordelia se lembra de ter visto esse livro na estante de Mark e retorna ao chalé para verificá-lo. Antes de sua morte, havia uma anotação na borda da primeira página do livro, mas esta parecia ter sido destruída. Na margem da primeira página ela encontra as iniciais de Mark e as letras AA escritas lado a lado, e deduz, depois de muito pensar, que estas correspondem aos tipos sanguíneos da mãe e do pai de Mark. Ela consegue estabelecer um nexos lógico – o tipo sanguíneo de Mark, que era incompatível com o dos pais – e conclui que Mark não é filho legítimo de um de seus pais.

Retornando ao chalé tarde da noite, Cordelia é atacada por uma pessoa que a joga dentro de um poço e em seguida tampa o poço numa tentativa de matá-la. Ela é salva por uma combinação de sua própria coragem e determinação em se manter viva e sob controle no poço e a sorte de que a dona da chácara vai checar o poço porque vê uma corda totalmente fora do lugar. Cordelia é salva e pede que a dona da chácara retorne aos seus aposentos, e, em seguida, se esconde na vegetação com sua arma, esperando o suposto assassino que viria dar fim ao seu corpo. O assassino é Lunn, assistente de laboratório de Sir Ronald, pai da vítima, que consegue fugir em um furgão. Cordelia entra em seu carro e persegue Lunn, até que este colide com um caminhão e morre. Agora, com a certeza do desenrolar do caso, Cordelia continua dirigindo até a casa de Sir Ronald, onde Miss Leaming a deixa entrar, mas sem a arma de fogo. Cordelia acusa Sir Ronald de assassinar seu filho, o que ele admite ter feito, na certeza de que nada pode ser provado. Miss Leaming escuta a conversa atrás da porta, entra no escritório e mata Sir Ronald com a arma de Cordelia, enquanto esta não faz nenhum esforço para impedi-la.

Leaming confessa a Cordelia que ela era a mãe biológica de Mark e que ela o amava, mesmo Sir Ronald não permitindo que ela expressasse esse amor. Lady Callender, que criou Mark como filho legítimo, sempre fora rica. Ela se apaixonou por Sir Ronald antes de ele ser agraciado pelos seus feitos científicos, ou seja, ele não tinha dinheiro algum antes de se

casar com ela. O pai de Lady Callender, sogro de Sir Ronald, desaprovava profundamente o relacionamento dos dois e recusou dinheiro a eles, apesar de sua enorme fortuna. Porém, ao mesmo tempo, ele queria desesperadamente um neto. Ele decidiu que daria dinheiro à filha somente se esta desse a ele um neto. Infelizmente, Lady Callender era infértil. Sir Ronald, no entanto, tinha tido filhos com muitas amantes e quando Miss Leaming engravidou, os três entraram num acordo, e viajaram para a Itália, onde Miss Leaming fingiu ser Lady Callender e vice-versa. Depois de Miss Leaming dar à luz, os três voltaram para a Inglaterra, onde poderiam fingir que o bebê era de Lady Callender e, assim, dar prosseguimento à farsa.

Cordelia compreende Miss Leaming e as duas, apesar de não se gostarem, inventam uma história juntas para proteger Miss Leaming da acusação de assassinato. Cordelia arruma a cena do crime para parecer que foi um suicídio, usando tudo que seu ex-chefe, Bernie Pryde, ensinou para fazer tudo parecer tão autêntico que a polícia local acreditasse facilmente e as duas mulheres seguissem em liberdade após os depoimentos. O caso vai para a jurisdição do infalível Adam Dalgliesh, o protagonista de vários romances de P. D. James, Superintendente da Scotland Yard, o que causa no leitor que o conhece uma grande apreensão. Mesmo conseguindo intuir o que aconteceu exatamente da forma como foi, ele nada consegue provar, e tanto Cordelia quanto Miss Leaming saem completamente impunes de sua investigação.

A representação da detetive Cordelia Gray é interessante sob vários aspectos.¹¹⁵ Um deles é o aspecto da autoconfiança. O fator da pouca idade de Cordelia (19 anos) é lembrada durante a trama como algo que seria muito normal de ser causador de uma insegurança muito grande. O surpreendente é que Cordelia em momento algum pensa em desistir da investigação. Sua curiosidade fala mais alto que a insegurança e ela sabe que é mais competente do que inexperiente, e isso a mantém cada vez mais dedicada ao trabalho. Outro fator sensível é o fato de ela ser uma investigadora, quando todos estão esperando que este trabalho seja executado por um homem, devido ao nível de perigo, perícia, e porque,

¹¹⁵ A escolha do nome Cordelia é muito interessante, pois remete, inevitavelmente, à Cordelia de Shakespeare em *Rei Lear*: ela é a filha caçula de Lear que, por recusar-se a bajular o pai, perde a herança para as irmãs megeras. É o exemplo máximo da bondade que sofre calada, da vítima estóica que se mantém fiel ao sentimento ao pai. Nisso, a protagonista de P.D. James é completamente diferente, pois, apesar do nome (cordeiro), ela enfrenta o mundo com coragem, negando, inclusive, o sobrenome (cinza), e não se deixa vitimizar. O que há de semelhante nas duas é o abandono paterno (tema caro a P.D. James) e a capacidade de superar esse abandono, até de perdôá-lo. Nisto reside a complexidade da representação, e o uso da alusão a *Rei Lear* enriquece a personagem. Por outro lado, a escolha do sobrenome Gray (cinzenta) parece irônica ou enganadora, pois o nome representa o convencional e o prático. Mas a cor cinza representa a maturidade e a responsabilidade. Nunca chamará a atenção, sendo discreta, quieta e reservada – todas características que combinam com a protagonista de P.D. James.

tradicionalmente, existem poucas mulheres nessa profissão. Cordelia praticamente ignora os comentários feitos a respeito de seu sexo, ela não titubeia perante eles.

Cordelia é extremamente consciente a respeito de sua falta de experiência, sua pouca idade e sua inteligência, que foi notada por Bernie, seu chefe, falecido, desde quando a contratou:

Cordelia had brought no qualifications or relevant past experience to the [detective] partnership and indeed no capital, except her slight but tough twenty-two-year-old body, a considerable intelligence which Bernie, she suspected, had occasionally found more disconcerting than admirable, and a half exasperated, half pitying affection for Bernie himself.¹¹⁶ (JAMES, 2005, p.2)

A descrição do escritório da agência e do prédio em que se localiza deliberadamente remete o leitor aos escritórios típicos dos romances *hard-boiled*:

The staircase smelt as always of stale sweat, furniture polish and disinfectant. The walls were dark green and were invariably damp whatever the season as if they secreted a miasma of desperate respectability and defeat. The stairs, with their ornate wrought-iron balustrade, were covered with split and stained linoleum patched by the landlord in various and contrasting colours only when a tenant complained.¹¹⁷ (JAMES, 2005, p. 3)¹¹⁸

John Scaggs comenta a apropriação feminista que o romance de P.D. James faz do policial *hard-boiled*:

Feminist appropriation of the hard-boiled mode in the form of the female private eye novel began in earnest with the development of feminist theory in the 1970s, a decade which witnessed the publication of P.D. James's *An unsuitable job for a woman* (1972),

¹¹⁶ Cordelia não trouxera à parceria nem formação nem experiência prévia relevante, muito menos algum capital; nada além do corpo de vinte e dois anos, franzino mas resistente, sua inteligência formidável que, conforme suspeitava, o Bernie achava mais desconcertante que admirável, e uma afeição entre exasperada e condescendente pelo próprio Bernie.

¹¹⁷ Como sempre, a escadaria cheirava a suor, cera de móveis e desinfetante. As paredes eram verde e invariavelmente úmidas em todas as estações do ano, como se segredassem um miasma de respeitabilidade e derrota. As escadas com a balaustrada ornada de ferro fundido eram forradas com linóleo rachado e manchado, que o proprietário havia consertado aqui e acolá em cores variadas e contrastantes somente mediante alguma queixa de um inquilino.

¹¹⁸ A impressão que o lugar causa no leitor, à qual Cordelia Gray parece não ser sensível, piora com o desenrolar do enredo. Quando ela volta a Londres depois de um bom tempo passado em Cambridge, o escritório está ainda mais lúgubre e deprimente: "The office seemed even more sordid than when she had left it and the air smelt sour in contrast to the rain-washed streets outside. There was a thick film of dust over the furniture and the blood stain on the rug had deepened into a brick-brown which looked even more sinister than the original bright red. There was nothing in the letterbox but a final demand from the electricity board and a bill from the stationer. Bernie had paid dearly – or rather, had not paid – for the despised writing paper." (JAMES, 2005, p. 153)

and which established the foundation for future development in the 1980s.¹¹⁹ (SCAGGS, 2005, p. 30).

Cordelia responde pela primeira vez a respeito de sua função de detetive quando a polícia vem ao escritório onde ela trabalhava com Bernie para investigar e registrar seu suicídio. Ela é clara ao responder as perguntas e ao se colocar como parceira do detetive Bernie:

‘I’ll have to keep this note for the present, Miss. What did he get up to here?’
 ‘He didn’t get up to anything. This was his office. He was a private detective.’
 ‘And you worked for this Mr. Pryde? You were his secretary?’
 ‘I was his partner. It says so in the note. I’m twenty-two. Bernie was the senior partner; he started the business. He used to work for the Metropolitan Police in the C.I.D. with Superintendent Dalglish.’¹²⁰ (JAMES, 2005, p. 8)

É ainda na cena do registro policial do suicídio de seu companheiro de trabalho e mentor que ela tem de ouvir pela primeira vez o que as pessoas pensam a respeito de qual é o lugar que a mulher deve ocupar na sociedade. Pior ainda, ela aprende o que pensam sobre quais lugares a mulher não deve ocupar, como a cena da morte de um companheiro de trabalho de quem ela gostava tanto. Ela queria estar ali e ajudar a registrar tudo certo para Bernie, ela sentiu vontade de fazer isso por ele.

He was, she saw, a little shocked by the apparent callousness of concerning herself with so mercenary a detail while standing within touching distance of Bernie’s body, but he said willingly enough:

‘I’ll just have a word with [the typist], then she can go. It isn’t a nice place for a woman.’¹²¹ (JAMES, 2005, p. 9)

Novamente, sua filiação ao modelo *hard-boiled* está evidente nesta descrição. Mas Ramón Torrijos (2011, p. 8) faz questão de salientar as diferenças:

La detective Cordelia tiene mucho en común con los héroes protagonistas de la novela negra tradicional. Como Sam Spade o Philip Marlowe es independiente y muchas veces muestra su carácter solitario, facilitado por la carencia de vínculos familiares, estando predispuesta a la acción y enfrentándose a situaciones peligrosas. [...] [A]unque Cordelia

¹¹⁹ A apropriação feminista do modo *hard-boiled* na forma de uma detective particular mulher começa para valer com o desenvolvimento da teoria feminista nos anos 1970, uma década que viu a publicação de *An unsuitable job for a woman* (1972) de P.D. James e que preparou as bases para o desenvolvimento na década seguinte.

¹²⁰ ‘Por enquanto, vou ter que anotar isso, senhorita. O que ele aprontava aqui?’ // ‘Ele não aprontava nada. Aqui era o escritório dele. Ele era detetive particular.’ // ‘E você trabalhava para esse tal Sr. Pryde? Era a secretária dele?’ // ‘Eu era seu sócio. Diz isso na nota. Tenho vinte e dois anos. Bernie era o sócio principal, ele que fundou o negócio. Antes ele trabalhava na Scotland Yard, no Departamento de Investigação Criminal, com o Superintendente Dalglish.’

¹²¹ Ela percebeu que ele estava um pouco chocado com sua aparente falta de sensibilidade ao se preocupar com um detalhe tão mercenário estando tão próximo do cadáver de Bernie que quase o tocava. Mesmo assim, ele disse com certo entusiasmo: // ‘Vou conversar um pouco com [a datilógrafa] e aí ela está dispensada. Não é um lugar legal para uma mulher.’

comparte varios rasgos con el héroe masculino, se separa de él en otros aspectos. Limita la utilización de la violencia a cuando es estrictamente necesaria y no disfruta en absoluto de ella. [...] “she could never defend herself with it, never kill and man” (James 1972: 220). Por otra parte, se aleja emocionalmente del héroe convencional de novela negra al implicarse emocionalmente en el caso que está investigando. Así, llega a identificarse totalmente con la víctima, a quien considera como un reflejo de sí misma. [...] Cordelia se convierte en la vengadora de Mark – sacrificado como ella por las ilusiones de su padre – como queda patente en la propia novela: “She had identified with him, with his solitariness, his self-sufficiency, his alienation from his father, his lonely childhood. She had even – most dangerous presumption of all – come to see herself as his avenger.” (James 1972: 118).¹²²

A segunda vez em que Cordelia Gray ouve sobre a inadequação do seu trabalho ao seu sexo acontece logo em seguida da primeira vez, quando ela vai esfriar a cabeça, no bar onde ela costumava beber com Bernie (ela nunca gostou desse bar, nem dos comentários da garçonete, mas o lugar lembrava Bernie e as conversas que tiveram juntos sobre os casos, e por isso ela resolveu ir para lá). A garçonete Mavis chega e comenta que ouviu boatos de que a polícia esteve no escritório deles. Cordelia explica o que houve com Bernie, e Mavis se sente no direito de expressar o que seria, em sua opinião, o mais sensato a se fazer:

‘You’ll be looking for a new job, I suppose? After all, you can hardly keep the Agency going on your own. It isn’t a suitable job for a woman.’

‘No different from working behind a bar; you meet all kinds of people.’

[...]

‘I shouldn’t think your mother would approve of you staying on alone.’

‘I only had a mother for the first hour of my life, so I don’t have to worry about that.’¹²³ (JAMES, 2005, p. 12)

Cordelia estava se sentindo muito triste pela perda de Bernie, mas, como um veterano *hard-boiled*, ela não demonstra fisicamente, não chora, não libera as emoções de luto. De acordo com ela, o aprendizado do estoicismo foi adquirido muito cedo em sua vida, pois seus pais adotivos tinham uma demanda muito forte sobre a sua felicidade. Ela

¹²² A detective Cordelia tem muito em comum com os heróis protagonistas do romance negro tradicional. Como Sam Spade e Philip Marlowe, é independente e, muitas vezes, mostra sua personalidade solitária, facilitada pela carência de vínculos familiares, estando predisposta à ação e enfrentando situações de perigo. [...] [E]mbora Cordelia compartilhe vários traços com o herói masculino, distingue-se dele em outros aspectos. Apela para a violência apenas quando estritamente necessário e não disfruta dela em absoluto. [...] “ela jamais poderia se defender com ela, nunca mataria um homem” (James 1972: 220). Por outro lado, afasta-se do herói convencional do romance negro ao envolver-se emocionalmente no caso que está investigando. Chega, inclusive, a se identificar inteiramente com a vítima a quem considera um reflexo dela mesma. [...] Cordelia se converte na vingadora de Mark – tal como ela, sacrificado pelas ilusões do pai, como fica patente no próprio romance: “Havia se identificado com ele, com sua vida solitária, a autossuficiência, a alienação em relação ao pai, a infância solitária. Tinha até – uma presunção das mais perigosas – passado a se ver como sua vingadora.” (James 1972: 118)

¹²³ ‘Você deve estar à procura de outro emprego, imagino. Afinal, não vai dar para manter a Agência sozinha. Não é um emprego apropriado para uma mulher.’ // ‘É como trabalhar ateás do balcão; encontra-se todo tipo de gente.’ [...] // ‘Sua mãe não ia gostar de você continuar aí sozinha, imagino.’ // ‘Só tive mãe na primeira hora de vida, então não vou ter que me preocupar com isso.’

internalizou isso como se demonstrar infelicidade fosse um risco ao amor. Comparado a esse aprendizado, todos os outros tinham parecido fáceis:

Despite its look of deceptive youth it could be a secret, uncommunicative face. Cordelia had early learnt stoicism. All her foster parents, kindly and well-meaning in their different ways, had demanded one thing of her – that she should be happy. She had quickly learned that to show unhappiness was to risk the loss of love. Compared with this early discipline of concealment, all subsequent deceits had been easy.¹²⁴ (JAMES, 2005, p. 13)

Ao examinar o lugar onde Mark Callendar (vítima do suposto suicídio que ela investiga durante o livro) morava, Cordelia se lembra de mais um aprendizado sobre a racionalização. Ela procura em sua memória exatamente o que Bernie a ensinara a respeito da investigação de uma cena de crime:

What was it the Super had said? ‘When you’re examining a building look at it as you would a country church. Walk round it first. Look at the whole scene inside and out; then make your deductions. Ask yourself what you saw, not what you expected to see or what you hoped to see, but what you saw.’¹²⁵ (JAMES, 2005, p. 50)

Cordelia se lembra dos seis anos que ela viveu em paz no colégio de freiras, protegida pela vida no internato do caos exterior. Foi nessa época que ela aprendeu que não precisava esconder sua inteligência e esperteza, que várias mães adotivas receberam como uma ameaça:

Cordelia had stayed at the Convent [school] for the six most settled and happy years of her life, insulated by order and ceremony from the mess and muddle of life outside, incorrigibly Protestant, uncoerced, gently pitied as one in invincible ignorance. For the first time she learned that she needn’t conceal her intelligence, that cleverness which a succession of foster mothers had somehow seen as a threat.¹²⁶ (JAMES, 2005, p. 63)

Cordelia Gray recorre ao boletim de ocorrência para analisar a morte de Mark Callendar. Pela explicação do Sargento Maskell, ela conseguiu compreender como a polícia

¹²⁴ Apesar da aparência enganadoramente jovem, esse rosto podia ser secreto, comunicar pouco. Desde cedo, Cordelia aprendera o estoicismo. Todos os pais de criação, gentis e bem intencionados cada uma a sua maneira, demandavam dela a mesma coisa – que fosse feliz. Ela aprendera logo que demonstrar infelicidades significaria arriscar-se a perder o amor. Comparadas a essa disciplina precoce na ocultação, todas as tapeações posteriores foram fáceis.

¹²⁵ O que dissera o Inspetor? ‘Ao examinar uma construção, encare-a como se fosse uma igreja de interior. Primeiro, dê a volta nela. Observe o local da cena inteiro por dentro e por fora; somente então faça suas declarações. Pergunte-se o que viu, não o que esperava ver ou queria ver, mas o que viu.’

¹²⁶ Cordelia passara no colégio de freiras os seis anos mais tranquilos e felizes de sua vida, a ordem e as cerimônias a isolá-la do caos e da confusão da vida lá fora. Ela teimava em ser protestante, sem sofrer coerção, compadeciam-se de sua ignorância incorrigível. Pela primeira vez, aprendera que não precisava esconder sua inteligência, a inteligência que as mães de criação encaravam como uma ameaça.

interpretou a forma como ele estava grotesca e illogicamente pendurado. Quando ela faz perguntas contestando outras possibilidades, o sargento mostra a ela as fotos da cena do suicídio, que são chocantes e não tão precisas, o que a faz especular por que o sargento as mostrou a ela:

Cordelia did not look. Why, she wondered, had he shown her this photograph? It wasn't necessary to prove his argument. Had he hoped to shock her into a realization of what she was meddling in; to punish her for trespassing on his patch; to contrast the brutal reality of his professionalism with her amateurish meddling; to warn her perhaps? But against what? The police had no real suspicion of foul play; the case was closed. Had it, perhaps, been the casual malice, the incipient sadism of a man who couldn't resist the impulse to hurt and shock? Was he even aware of his own motives?¹²⁷ (JAMES, 2005, p. 68)

O trabalho da investigação de um detetive particular é exaustivo, especialmente se ele trabalha sozinho, conduzindo a agência de investigação, como é o caso de Cordelia. As tarefas que seriam divididas com a equipe (detetive chefe, detetives auxiliares e agentes de rua) acabam sendo executadas pelo mesmo profissional. A maior parte das agências dividiria esse serviço entre dois profissionais, ao menos. A representação de Cordelia em sua função de detetive particular é descrita pelas palavras da autora semelhantemente a descrições dos trabalhos mentais e dedutivos da mente brilhante de Sherlock Holmes ou da impecável massa cinzenta de Poirot. Cordelia é organizada, meticulosa, prática, sem exageros no trabalho, se mantendo sempre muito vinculada a pensar sobre o essencial de cada aspecto da investigação, formulando hipóteses, preenchendo os vazios calmamente, com lógica.

Segue uma passagem do livro que retrata Cordelia com seus próprios pensamentos, quebrando a cabeça para resolver um enigma. Ela encontra evidências de que Mark (o morto, supostamente por suicídio) recebeu uma visita em sua casa. E este alguém teria alguma importância, visto que Mark parou o serviço, que fazia sempre com afinco, para receber uma pessoa e beber uma cerveja (Cordelia deduz isso pela cena que contém os pertences de Mark dispostos de uma forma que a leva a pensar assim), mas, curiosamente, a pessoa não aceitou beber com ele, sabe-se lá por que; somente ele bebeu cerveja. Isso deixa Cordelia curiosa, pois dos amigos de Mark, as únicas pessoas que ela viu que preferiam

¹²⁷ Cordelia não olhou. Por que, se perguntou, ele havia mostrado a ela essa fotografia? Não precisava para provar o argumento. Será que esperava chocá-la com a consciência daquilo em que estava se metendo? Puni-la por intrometer-se na sua alçada? Queria contrastar a realidade brutal de seu profissionalismo com sua intromissão amadora? Será que queria lhe dar um aviso? Mas avisá-la de quê? A polícia não suspeitava de algo indevido; a investigação fora encerrada. Será, então, que era a malícia fortuita, o incipiente sadismo de um homem que resistia ao impulso de machucar e chocar? Será que ele estava ciente dos próprios motivos?

outras bebidas a esta eram as duas moças que ela conheceu em uma festa dos estudantes de Cambridge:

But suppose someone had visited him that evening. It wasn't likely to have been someone calling with a casual message as he passed by; it was important enough for Mark to break off his digging even within two feet of the end of a row and invite the visitor into the cottage. It was probably a visitor who didn't like or drink beer – could that mean a woman?¹²⁸ (JAMES, 2005, p. 176-177)

Após conseguir conversar (leia-se interrogar com destreza quem não quer ser interrogado) com os amigos de Mark na Universidade de Cambridge, Cordelia recebe um convite de um deles para ir a uma festa que aconteceria na casa de uma das amigas de Mark, convite que ela aceita simplesmente pelo pretexto de poder obter mais alguma informação sobre Mark, ouvir algo importante de algum desconhecido ou conseguir alguma pista. Ou seja, apesar de ela ter sido convidada por ser uma pessoa jovem (19 anos) que poderia se divertir, ela vai à festa para poder trabalhar mais. O que acontece durante a festa que nos leva direto ao âmagô emocional da personagem é que, ao observar aqueles estudantes, jovens como ela, se divertindo, todos querendo conquistar alguém naquela noite ou tentando competir sobre quem é mais interessante, Cordelia se pega pensando porque nada daquilo a interessa, porque ela não é como as outras jovens da festa que querem interpretar um papel de donzela interessante, sexualmente sedutora, ou fisicamente irresistível. Isto a faz pensar sobre como ela, sem ter muita vaidade feminina, viveu seus relacionamentos de juventude na intimidade até ali, que tipo de experiências teve, o que pensava sobre sexo, sobre amor, e o que ela esperava desse tipo de relação. “She had never thought of virginity as other than a temporary and inconvenient state, part of the general insecurity and vulnerability of being young.”¹²⁹ (JAMES, 2005, p. 83)

Na sequência, Cordelia pensa sobre os relacionamentos que ela teve na juventude, com dois rapazes, e como ela era antes e depois deles. Realmente ela se sentia diferente das outras jovens naquele ambiente da festa, pois ela observou que os jovens mergulhavam de cabeça naquela conquista na noite, mas ela sempre preferira manter um tipo de relação onde tivesse controle de si mesma, sempre levando o seu racional como prioridade, o que não a impediu de experimentar sentimentos com os namorados Georges e Carl:

¹²⁸ Mas e se alguém tivesse feito uma visita naquele fim de tarde? Dificilmente seria alguém que tivesse parado ao acaso para lhe dar um recado. Era importante o suficiente para Mark largar o serviço quando faltava cavar menos de um metro para completar a fileira, para ele convidar a visita a entrar na casinha. A visita provavelmente não gostava de, nem bebia cerveja – será, então, que fosse uma mulher?

¹²⁹ Ela nunca havia pensado na virgindade como outra coisa que não um estado temporário e inconveniente, parte da insegurança geral e vulnerabilidade de ser jovem.

Before Georges and Carl she had been lonely and inexperienced. Afterwards she had been lonely and a little less inexperienced. Neither affair had given her the longed-for assurance in dealing with Daddy or the landladies, neither had inconveniently touched her heart. But for Carl she had felt tenderness. It was just as well that he had left Rome before his lovemaking had become too pleasurable and he too important to her.¹³⁰ (JAMES, 2005, p. 83-84)

O receio de criar vínculos amorosos se assemelha, novamente, ao perfil psicológico dos detetives *hard-boiled*. No caso dela, os que deveriam ter criado esses vínculos, o pai principalmente, falharam no seu dever. Segundo Kotker: “She initially becomes an outsider [when] her mother dies shortly after her birth and [...] her father’s response is to isolate the baby Cordelia even more: where nature has taken away her mother, he takes himself away as father, leaving her to be placed in a series of foster homes.”¹³¹ (1995, p. 54) Portanto, não depender de outra pessoa emocionalmente significa não ser vulnerável, de novo, ao abandono.

Ela se recorda de quando teve a primeira experiência sexual e como ela se sentiu depois disso. Ela se lembra que seu pensamento sobre isso foi: “It was intolerable to think that those strange gymnastics might one day become necessary. Lovemaking, she had decided, was overrated, not painful but surprising. The alienation between thought and action was so complete.”¹³² (JAMES, 2005, p. 84)

Essa divagação dela a respeito da própria vida faz parecer que se passou muito tempo, mas na verdade tudo o que ela pensou passou em questão de minutos. Logo ela retorna aos seus afazeres de investigar a festa e seus participantes até que consegue colocar Isabelle, a anfitriã numa situação que a força a responder o que ela não queria. Sentindo-se irritada, Isabelle comenta em voz alta, de propósito a frase que dá título ao romance, para tentar expor Cordelia e escapar do interrogatório: “Then for a few minutes there was a

¹³⁰ Antes de Georges e Carl ela vivia solitária e inexperiente. Depois ela estava solitária e um pouco menos inexperiente. Nenhum dos dois casos lhe tinha conferido a tão desejada autoconfiança para haver-se com o Papai ou com as proprietárias dos imóveis, nenhum tinha tocado o seu coração de modo inconveniente. Mas pelo Carl sentira ternura. Ainda bem que havia deixado Roma antes que o sexo se tornasse prazeroso demais e ele importante demais para ela.

¹³¹ De saída, ela se torna uma estranha [quando] a mãe morre pouco depois de dar à luz e [...] a resposta do pai é isolar o bebê Cordelia mais ainda: a natureza lhe tira a mãe e ele se retira enquanto pai, deixando-a passar por uma série de lares de adoção.

¹³² Era intolerável pensar que aquela estranha ginástica algum dia se tornasse necessária. O sexo, decidira-se ela, era supervalorizado, não doloroso, mas surpreendente. A alienação entre pensamento e ação era tão completa.

murmur of voices, the words indistinguishable, broken by Isabelle: ‘It is not, I think, a suitable job for a woman.’”¹³³ (JAMES, 2005, p. 87)

A detective Gray identifica-se com o morto, Mark Callender, conforme vai descobrindo sua história, sua solidão, sua autosuficiência, a distância de seu pai, a infância solitária. Ela queria acreditar que não foi suicídio. Ela se sente quase como sua vingadora. Ela quer fazer justiça por ele:

She believed that Mark Callender had been murdered because she wanted to believe it. She had identified with him, with his solitariness, his self-sufficiency; his alienation from his father, his lonely childhood. She had even – most dangerous presumption of all – come to see herself as his avenger.¹³⁴ (JAMES, 2005, p. 89)

Segundo Kotker (1995):

[...] it is ironic that the loner Gray forms a close bond with the dead Mark, a bond that allows her to ultimately discover his killer. She finds many similarities between Mark and herself. They have each lost their mothers when very young, each has been raised by strangers (Mark was sent to boarding school at the age of five), each is a loner, each has a father who has dedicated his life to abstract notions of the good of all and each, we are led to believe, was unloved.¹³⁵ (p. 57)

A investigação se complica e Cordelia experimenta momentos de leveza com o grupo de amigos de Mark Callender na cidade bucólica de Cambridge, com todos os elementos prazerosos que ela tem a oferecer. Ao lembrar-se que Davie comentou que Sir Ronald, que a contratou para investigar o suicídio de seu filho, sabia escolher as pessoas, ela simplesmente volta ao seu foco e sabe que vai levar a investigação até o fim:

In that moment Cordelia knew how close she had come to giving up the case. She had been suborned by the beauty of the day, by sunshine, indolence, the promise of comradeship, even friendship, into forgetting why she was here. The realization horrified her. Davie had said that Sir Ronald was a good picker. Well, he had picked her. This was her first case and nothing and no one was going to hinder her from solving it.¹³⁶ (JAMES, 2005, p. 92)

¹³³ Seguiu-se um murmúrio de vozes, as palavras indecifráveis, quebrado pela Isabelle: ‘Não é, penso eu, um emprego apropriado para uma mulher.’

¹³⁴ Ela acreditava que Mark Callender fora assassinado porque nisto ela queria acreditar. Ela se identificara com ele, com sua solidão, sua autosuficiência, o afastamento do pai, a infância solitária. Ela tinha até começado – o passo mais perigoso – a se ver como sua vingadora.

¹³⁵ [...] é irônico que a solitária Gray crie um vínculo forte com o morto Mark, um vínculo que no final lhe permite descobrir seu assassino. Ela encontra várias semelhanças entre ela e o Mark. Os dois perderam a mãe ainda muito novos, os dois foram criados por terceiros (Mark fora enviado ao internato com cinco anos de idade), os dois são solitários, os dois têm pais que dedicaram a vida a noções abstratas do bem comum e os dois, somos levados a crer, foram carentes de amor.

¹³⁶ Naquele instante, Cordelia percebeu como chegara perto de desistir do caso. Ela fora subornada pela beleza do dia, pelo sol, a indolência, a promessa de camaradagem para esquecer-se da razão dela estar ali. Essa

Hugo tenta dissuadir a detetive Cordelia de seu sarcasmo com um elogio barato sobre sua beleza. Ela simplesmente ignora o comentário. “[Hugo:] ‘You shouldn’t be sarcastic, Cordelia, it doesn’t suit you. Sarcasm is all right for some women, but not for women who are beautiful in the way that you are beautiful.’”¹³⁷ (JAMES, 2005, p. 97-98)

Ao conversar com o tutor de Mark da Universidade de Cambridge em uma festa dos amigos de Mark, Cordelia deduz que ele vai criticá-la, como faz a maioria, por ela ser muito nova e por ser uma mulher, mas ela se surpreende ao ouvir dele que o trabalho dela deve demandar curiosidade, dores infinitas e facilidade de lidar com pessoas, características que ela tem:

‘[...] I should have thought that the job was –’
Cordelia finished the sentence for him [Edward Horsfall].
‘An unsuitable job for a woman?’
‘Not at all. Entirely suitable I should have thought, requiring, I imagine, infinite curiosity, infinite pains and a penchant for interfering with other people.’¹³⁸ (JAMES, 2005, p. 103)

Cordelia percebe que os quatro amigos de Mark parecem ter coisas a esconder. Isso mina sua autoconfiança. Ela passa, então, a sentir falta de um parceiro, alguém em quem poderia confiar, com quem pudesse trocar ideias: “For the first time since the case began Cordelia doubted her ability to solve it alone. If only there was someone reliable in whom she could confide, someone who would reinforce her confidence.”¹³⁹ (JAMES, 2005, p. 110)

Cordelia descobre, ao interrogar Isabelle, uma das coisas que mais queria saber. Quem teria tentado amedrontá-la, pendurando no teto do chalé de Mark, no qual ela estava hospedada durante a investigação, no mesmo gancho em que Mark fora encontrado morto, um travesseiro suspenso, vestido como se fosse Mark, para que ela tivesse um susto quando entrasse. Ela queria saber quem tinha feito aquilo e por quê. Pensando sozinha, ela chega à conclusão de que alguém teria feito agido assim para que ela largasse a investigação por medo, mas, em sua opinião, a peça pregada foi tão ridícula que, em momento algum, ela ficou com medo; achou apenas que era uma brincadeira de mau gosto com ela. Foram os

percepção a deixou horrorizada, Davie havia dito que Sir Ronald sabia escolher bem. Bom, ele tinha escolhido ela. Este era seu primeiro caso e nada e nem ninguém iria impedi-la de resolvê-lo.

¹³⁷ [Hugo:] ‘Você não devia ser sarcástica, Cordelia. Não combina com você. Sarcasmo vale para algumas mulheres, mas não para mulheres que têm seu tipo de beleza.’

¹³⁸ ‘[...] imaginaria que o trabalho fosse...’ / Cordelia completou a frase: ‘Trabalho impróprio para uma mulher.’ / ‘De jeito nenhum. Inteiramente apropriado, imagino. Deve requerer uma curiosidade infinita, cuidados extremos e uma queda por interferir na vida alheia.’

¹³⁹ Pela primeira vez desde o início do caso, Cordelia começou a duvidar de sua capacidade para resolvê-lo sozinha. Se pelo menos tivesse alguém confiável com quem pudesse desabafar e trocar ideias, alguém para reforçar sua confiança.

melhores amigos de Mark que fizeram aquilo, e tinham um motivo: eles sabiam que se ela continuasse investigando o caso, ela descobriria facilmente que Mark não foi realmente encontrado da forma relatada no boletim de ocorrência. O que aconteceu foi que Isabelle (que estava tendo um romance com Mark) encontrou seu cadáver pendurado no gancho do teto do chalé, com maquiagem de mulher, vestido em roupas de mulher, uma cena muito mais humilhante do que o imaginado. Isabelle fica transtornada e pede ajuda aos amigos para proteger a honra de Mark num momento tão difícil como aquele, (em que ele já ia ser exposto ao tabu do suicídio). Eles não queriam que ele, o amigo que sempre fora tão honesto e doce com todos, passasse por mais uma exposição desnecessária, que deixava um registro grotesco a respeito de sua sexualidade de forma tão desrespeitosa. Os amigos trocam suas roupas, retiram a maquiagem e vestem nele uma calça jeans. Interrogado a respeito do que Cordelia descobriu com as informações de Isabelle, Hugo diz: “But that would be crazy! It wouldn’t warn you off, would it? It might scare some women, but not you. We wanted to convince you that there was nothing to investigate about Mark’s death. That sort of trick would only convince you that there was.”¹⁴⁰ (JAMES, 2005, p. 147)

Há um momento na investigação, em que Cordelia é agredida por um estranho e jogada dentro de um poço ao lado da residência de Mark, onde ela estava hospedada durante toda a investigação. O agressor pensa que ela morrerá lá dentro, mas ele não contava com a sua determinação em se manter viva, mesmo após esse atentado à vida:

And then she felt a saving anger. She wouldn’t let herself drown, wouldn’t die in this horrible place, alone and terrified. The well was deep but small, the diameter barely three feet. If she kept her head and took time, she could brace her legs and shoulders against the bricks and work her way upwards. [...] The fall had been clean. She was alive and capable of thought. She had always been a survivor. She would survive.”¹⁴¹ (JAMES, 2005, p. 155)

Cordelia é salva por Miss Markland, governanta da casa, que vai até a casa falar com a detetive, percebe que suas coisas estão lá e estranha o poço estar fechado com a tampa. Ela descobre o poço e a ajuda a sair. Cordelia a persuade a ajudá-la a flagrar o seu algoz. Quando ele voltasse para retirar seu corpo, supostamente morto, do poço, ela o

¹⁴⁰ Mas isso seria uma loucura! Não te faria se afastar do caso, não é? Talvez assustasse outras mulheres, mas não você. Nós queríamos te convencer de que não tinha nada para investigar na morte do Mark. Esse tipo de truque te convenceria de que havia.

¹⁴¹ E então ela sentiu uma raiva salvadora. Ela não ia deixar-se afogar, não ia morrer nesse lugar horrível, sozinha e apavorada. O poço era fundo, porém estreito, com um diâmetro de menos de um metro. Se não perdesse a cabeça e levasse o tempo que precisasse, podia pressionar as pernas e os ombros contra os tijolos e se empurrar para cima. [...] A queda foi desimpedida. Ela estava viva e era capaz de raciocinar. Sempre fora uma sobrevivente. Ela iria sobreviver.

surpreenderia armada. Neste momento, a detetive se sente tensa, e experimenta a sensação que levaria um homem a matar.

Cordelia moved with one step out of the darkness. She held the gun firmly and straight as Bernie had shown her. This time the target was very close. She knew that she wouldn't fire but, in that moment, she knew too what it was that could make a *man* kill.¹⁴² (JAMES, 2005, p. 163, grifo meu)

Quando o caso é concluído e a Detetive Cordelia é liberada de seu interrogatório, e o Superintendente Adam Dalgliesh, o mais famoso detetive de P. D. James, convocado para investigar as últimas mortes do caso, se sente frustrado por saber da verdade do desenrolar do caso, mas não poder provar nada. Ele fala sobre Cordelia, comentando que ela é a única testemunha viva dos crimes que ele foi investigar. E diz que o que quer que seja que ela está escondendo, ele não vai conseguir fazer com que ela fale, pois percebe que ela não sente nenhuma culpa se está acobertando algo. O comissário adjunto pergunta a ele se acha que ela está se enganando sobre a verdade. E ele responde, tendo analisado o perfil da detetive Cordelia, que ele não acredite que essa mulher se engane sobre nada e que ele se sente feliz de não ter de encontrá-la novamente:

'[...] There's only one person now alive who knows the truth of these crimes and she's proof against any interrogation we can use. I can comfort myself with the reason. With most suspects we have an invaluable ally lurking at the back of their minds to betray them. But whatever lies she's been telling, she's absolutely without guilt.'

'Do you think that she's deluded herself that it's all true?'

'I don't think that young woman deludes herself about anything. I took to her, but I'm glad I shan't be encountering her again. I dislike being made to feel during a perfectly ordinary interrogation that I'm corrupting the young.'¹⁴³ (JAMES, 2005, p. 219)

O desenlace do romance é interessante e revelador em vários aspectos. Primeiro, porque a detetive se coloca fora da lei, contra a lei e suas instituições ao encobrir o assassinato de Sir Ronald. E, depois, porque o Inspetor Dalgliesh, ao perceber o conluio, deixa para lá com a anuência de seu superior na Scotland Yard:

¹⁴² Cordelia deu um passo para fora da sombra. Segurou a arma com firmeza e reto como Bernie havia ensinado. Destavez o alvo estava muito próximo. Ela sabia que não iria atirar, mas naquele instante sabia também o que é que levaria um **homem** a matar.

¹⁴³ '[...] Só há uma pessoa viva que sabe a verdade desses crimes e ela é à prova de qualquer tipo de interrogatório que podemos utilizar. Posso me consolar com a razão. Com a maioria dos suspeitos temos um aliado de valor inestimável que fica à espreita no fundo de suas mentes, pronto para traí-los. Mas, sejam quais forem as mentiras que anda contando, ela está absolutamente sem sentimento de culpa.' // 'Você acha que ela se iludiu de que é tudo verdade?' // 'Não acho que aquela jovem se ilude com nada. Gostei dela, mas estou contente que não vou encontra-la novamente. Não gosto de sentir, no meio de um interrogatório absolutamente normal que estou corrompendo a juventude.'

[...] aunque el argumento responde al canon clásico de la novela de detectives, el final se aparta totalmente del modelo tradicional. No solamente la detective deja escapar a la culpable, dando con esto prioridad a su propio código moral por encima de las leyes establecidas, sino que también el inspector de policía mira hacia otro lado ante la evidencia de culpabilidad de la madre del joven, comprendiendo su venganza.¹⁴⁴ (RAMÓN TORRIJOS, 2010, p. 7)

A jovem Cordelia Gray, como se fosse um calejado detetive *hard-boiled*, resiste à interrogação realizada por um experiente investigador policial e segue seu próprio código de honra, seu próprio sistema de valores morais:

Cordelia está actuando al margen de la ley siguiendo su propio código e identificándose con el hijo, entiende la venganza por parte de la madre y permite que el asesinato del padre aparezca como un suicidio. [...] la novela viene a mostrar cómo las personas son más importantes que cualquier idea abstracta como el orden social o la justicia.¹⁴⁵ (RAMÓN TORRIJOS, 2010, p. 9)

Kotker (1995, p. 58) salienta o quanto isso a distingue das mulheres detetives que a precederam:

Gray has given her word to Leaming that she will report Sir Ronald's death as suicide. In attempting to make her break her word, Dalglish is asking her to accept the value system of the world of insiders, to act, as her father and Mark's father have done, in terms of an abstract good, an abstract justice. That she will not do so marks her as an outsider who has developed her own, individual value system and who has the courage to hold to it.¹⁴⁶

Segundo Lee Horsley (2005), *An unsuitable job for a woman* é o primeiro romance de uma autora de ficção policial a ser protagonizado por uma investigadora particular que contraria a tradição. P.D. James mina a autoridade masculina e o patriarcalismo, expondo a estereotipagem de gêneros. Gray trabalha sozinha e não depende sequer de um auxiliar masculino. Além disso, o próprio título do romance:

foregrounds the relationship between gender and genre, underscoring the fact that in conventional crime fiction, as in conventional society, the work of the professional

¹⁴⁴ [...] embora o enredo seja o cânone literário clássico do romance policial, no final afasta-se totalmente do modelo tradicional. A detetive não somente deixa escapar a culpada, dando assim prioridade a seu próprio código moral acima das leis vigentes, mas também o inspetor de polícia olha para o outro lado diante de indícios de culpa da mãe do jovem morto, compreendendo sua vingança.

¹⁴⁵ Cordelia atua à margem da lei e segue seu próprio código. Identifica-se com o filho [assassinado], entende a vingança por parte da mãe e permite que o assassinato do pai pareça um suicídio. [...] o romance mostra que as pessoas são mais importantes que qualquer ideia abstrata como a ordem social ou a justiça.

¹⁴⁶ Gray deu a palavra a Leaming que iria relatar a morte de Sir Ronald como um caso de suicídio. Ao tentar fazê-la quebrar a palavra, Dalglish está pedindo que Cordelia aceite o sistema de valores do mundo dos aceitos, que aja, como seu pai e o pai do Mark agiram, em termos de um bem abstrato, de uma justiça abstrata. O fato de que ela se recusa a fazê-lo a marca como um forasteiro que desenvolveu seu próprio sistema individual de valores e que tem coragem para mantê-lo.

investigator is not seen as belonging within the sphere of proper and acceptable female occupations (p. 254).¹⁴⁷

Conforme Ramón Torrijos (2010, p. 16):

[...] tanto P.D. James como Amanda Cross crean mujeres detectives radicalmente diferentes a sus antecesoras, que luchan por su autonomía personal en una realidad social en la que los hombres, las instituciones y hasta las propias mujeres les son hostiles. Ambas autoras coinciden en crear unas detectives que si bien se apoyan en ciertas ideas patriarcales, se atreven a cuestionar éstas y a buscar un espacio propio dentro de unas coordenadas masculinas. [...] un feminismo de corte humanista y liberal estando la trama detectivesca más desarrollada en P.D. James y las ideas y propuestas feministas – al menos a nivel teórico – más elaboradas en la trayectoria de Cross.¹⁴⁸

P. D. James não temeu dar lugar de fala à mulher contemporânea e mostrar o quanto uma detetive pode ser atrevida e independente ao se dedicar a algo em que acredita, ao almejar a excelência em sua carreira, uma carreira, ainda nos anos 70, tão pouco trilhada por pessoas do seu sexo.¹⁴⁹ Mesmo tímida, jovem e inexperiente, Cordelia é a representação da mulher que não se deixa abater por preconceitos relativos a seu sexo, sua idade e sua profissão. A esse respeito, Kathleen Klein (1995) comenta:

Jane Bakerman persuasively describes *An unsuitable job for a woman* as offering a new pattern of *Bildungsroman*. The protagonist undergoes several trials, is chastened by the world, and understands that the way to survive comfortably is to compromise. But she does not; instead she defeats the system, although paying a price. Like her model Persephone, she emerges from a long, difficult journey in a dark underworld and, like her she walks now, if she survives her triumphs, in a world where winter comes and temporarily drives away fertility. But also like her, she has been reborn (or has remade herself) and she has achieved her goals. Cordelia Gray's trip to Cambridge is a symbol of her search for self. The pattern of male and female mentors from whom she learns and

¹⁴⁷ [...] salienta a relação entre gênero pessoal e gênero ficcional, frisando o fato de que no crime convencional, como na sociedade convencional, não se vê o trabalho do detetive profissional como pertencente à esfera correta e aceitável das ocupações femininas.

¹⁴⁸ [...] tanto P.D. James como Amanda Cross criam detetives mulheres radicalmente diferentes das antecesoras, que lutam pela autonomia pessoal em uma realidade social em que os homens, as instituições e até as próprias mulheres lhes são hostis. Ambas as autoras criam detetives que, embora se apoiem em certas ideias patriarcais, se atrevem a questioná-las e a buscar um espaço próprio dentro de certas coordenadas masculinas. [...] um feminismo de viés humanista e liberal, sendo que em P.D. James a trama policial é mais desenvolvida e as ideias e propostas feministas – pelo menos em nível teórico – são mais elaboradas na trajetória de Cross.

¹⁴⁹ Diante disso, conforme afirma Kotker (1995, p. 63): “It is difficult to understand why P.D. James, having created such a strong figure in the Cordelia Gray of *Unsuitable Job*, chose to undermine and domesticate that figure in *Skull*. James has said that while she considers herself to be a feminist “in the sense that I like and admire women very much,” she is not “in sympathy with the more extreme factions of Women’s Lib” (Bakerman 57). It may be that after Gray’s initial appearance James found this female hero, who takes as her talismans guns and leather, a character who is too extreme. Perhaps in domesticating Cordelia in *The Skull Beneath the Skin*, James sought to correct the record, to emphasize in the revised character James’s own cautious, qualified view of feminism.”

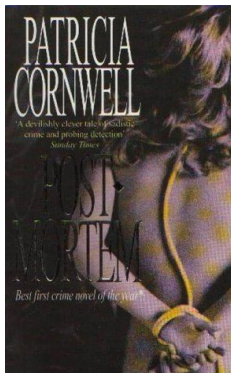
whom she finally rejects is negative. Women unconsciously teach her important, negative lessons, confirming her desire for a profession and an identity of her own and cautioning her that traditional female roles may bar her from achieving power and worth in society. Male mentors also teach her what not to be, for none is a whole person, although they do teach her skills.¹⁵⁰ (p. 171)

Com Cordelia Gray, P.D. James mostra aos leitores que é possível ser forte e seguir em frente. Segundo Nicole Matthews (1991, p. 12), “James’ fiction presents the individual, exemplified in the detective, as able to resolve and escape the constraining obligations of the social world, represented by the crime.”¹⁵¹ Na visão de Kotker, a mensagem que o livro transmite é que, embora não possamos controlar os eventos ao nosso redor, podemos controlar a maneira como reagimos a esses eventos e podemos escolher a nossa atitude individual perante o mundo. É isso, apesar da tenra idade, que faz Cordelia Gray. Segundo Kathleen Klein (1995, p. 154), em um ambiente marcadamente patriarcal, Gray depende menos das técnicas que o Bernie Pryde a ensinou que de sua inteligência nata e sua empatia. No final da história, ela toma uma decisão ética complicada, que pode, inclusive, comprometer definitivamente sua incipiente carreira de detetive, e tem força moral suficiente para mantê-lo até o fim. A pouca idade e as preocupações que tem com a própria aparência parecem marcá-la como inadequada para a função, deficiente em profissionalismo. Porém, o fato de que ninguém suspeita de que seja uma detetive trabalha a seu favor. As pessoas se abrem com ela como não o fariam com alguém com o perfil adequado. Sua estatura, portanto, se mede não pelo currículo, mas pela força moral, pela coragem que demonstra ao insistir em agir conforme o que considera correto.

¹⁵⁰ Jane Bakerman é persuasiva na descrição de *An unsuitable job for a woman* como uma oferta de um novo padrão de *Bildungsroman*. A protagonista passa por várias provas, é castigada pelo mundo, e entende que para sobreviver confortavelmente é preciso transigir. Mas isso ela se recusa a fazer. Em vez disso, ela derrota o sistema mesmo que pague o preço. Como seu modelo Perséfone, ela emerge de uma viagem longa e penosa na escuridão do submundo e, como ela, caminha agora, se sobreviver aos seus triunfos, num mundo onde chega a escuridão e temporariamente expulsa a fertilidade. Mas como ela também, ela renasceu (ou se refez) alcançando suas metas. A ida de Cordelia Gray a Cambridge é simbólica da busca de si mesma. O padrão de mentores, tanto masculinos quanto femininos, de quem aprende e que no final ela rejeita, é negativo. Inconscientemente, as mulheres lhe ensinam importantes lições negativas, confirmando seu anseio por uma profissão e uma identidade próprias, alertando-a de que os papéis femininos tradicionais podem impedi-la de alcançar poder e valor na sociedade. Os mentores masculinos também lhe ensinam o que não ser, pois nenhuma pessoa é inteira mesmo que lhe ensinem suas habilidades.

¹⁵¹ A ficção de James apresenta o indivíduo, exemplificado na figura do detetive, capaz de resolver e escapar das obrigações restritivas no mundo social, representado pelo crime.

3.3.2. *Postmortem* de Patricia Cornwell



Romance: **Postmortem**

Detetive: Kay Scarpetta, legista-chefe

Autora: Patricia Cornwell

Data da primeira edição: 1990

O romance começa com a Dra. Kay Scarpetta, legista chefe do Estado de Virginia, recebendo uma ligação do Sargento Pete Marino, um detetive do Departamento de homicídios da Polícia de Richmond, com quem a legista tem uma relação de trabalho tensa, que já vem de longa data. Marino telefona para reportar um homicídio e pedir que ela o acompanhe na investigação da cena do crime. Ela o encontra na cena do macabro estrangulamento de uma mulher, o mais recente de uma sequência de assassinatos em série não desvendados até então, na cidade.

O assassino deixa para trás algumas pistas, entre elas, uma substância misteriosa, que é fluorescente sob a luz de laser – traços de sêmen; e nas proximidades do assassinato anterior há relatos de uma fragrância estranha no ambiente, ligeiramente doce e enjoativa. Scarpetta e Marino trabalham junto ao psicólogo pericial do FBI, Benton Wesley, para tentar montar o perfil do assassino. Um indício inicial parece apontar para o quarto marido da vítima, mas Scarpetta tem outras suspeitas, apesar da insistência de Marino.¹⁵²

Enquanto isso, em sua vida pessoal, Scarpetta tem de lidar com a presença de sua sobrinha de dez anos, Lucy, que é uma garota muito inteligente e extremamente precoce que tem uma assustadora facilidade para lidar com a informática. Ao mesmo tempo, Scarpetta

¹⁵² Como o livro foi escrito em 1990, a referência ao exame de DNA é de uma novidade técnica que demora muito tempo para liberar resultados já que quase ninguém tem seu DNA cadastrado, e os personagens frequentemente lamentam a falta de um banco de dados criminal de DNA.

também tem que administrar um relacionamento íntimo bastante instável com um procurador do Estado da Virgínia. Eles não conversam nada sobre a relação deles, não se dizem namorados, não pensam a relação em termos românticos e têm que esconder seu relacionamento dos colegas de trabalho. Mas os encontros espontâneos dos dois às escondidas parecem fazer bem a ambos e eles podem trocar impressões sobre suas vidas profissionais, rotinas, entre outros assuntos.

Durante a investigação, uma série de informações arquivadas na Polícia de Richmond sobre o caso vaza para a imprensa. Scarpetta entra em pânico porque isso tem consequências diretas para o controle da situação pelo assassino, que passa a estar, então, a par do quanto a polícia sabe a seu respeito. Ela, então, abre um inquérito interno para averiguar como as informações vazaram, e por qual departamento. A perícia da equipe de segurança da informação junta provas que indicam que o vazamento partiu de alguma fonte de um laboratório médico-policia. As notícias vazadas ameaçam a posição de Scarpetta profissionalmente, especialmente depois que ela é obrigada a admitir que os dados sigilosos da investigação de sua repartição foram comprometidos.

Os assassinatos continuam, seguindo o padrão da “assinatura” do serial killer, até o momento em que Scarpetta volta a raciocinar sobre a fragrância percebida em uma das cenas de crime pelo esposo de uma vítima. Ela começa uma pesquisa a respeito de odores corporais e metabolismo humano. Quando chega a uma conclusão sobre tudo o que leu e acreditando que o assassino busca a atenção da mídia, Scarpetta, Wesley, e a repórter investigativa, Abby Turnbull (cuja irmã foi a quinta vítima) conspiram para lançar um artigo no jornal que sugere que, devido a uma rara disfunção metabólica, o assassino tem um odor corporal peculiar. E inventam que essa disfunção alteraria a psique do assassino ao ponto de torná-lo mentalmente desequilibrado e incapaz. A partir daí ela espera alguma resposta na atitude do assassino.

Enquanto tenta encontrar outro elo entre os cinco assassinatos, Scarpetta descobre que as cinco vítimas tinham telefonado recentemente para o número 911. Ela suspeita que o assassino seja um operador de chamadas do serviço de emergência, e que ele escolheu suas vítimas pelo som de suas vozes graves e atraentes.

Scarpetta é acordada no meio da noite pelo assassino, que invade sua casa. Enquanto tenta alcançar a arma que ela deixou perto por proteção, para a surpresa de todos, inclusive dos leitores, Marino entra em seu quarto e atira no intruso, tendo entendido que o artigo do

jornal faria de Scarpetta um alvo provável. A suspeita de Scarpetta se prova correta, pois o assassino era um policial que, há algum tempo, estava trabalhando como operador do serviço de emergência 911.

As descrições de Scarpetta trabalhando no laboratório são o retrato de uma profissional focada no serviço, imperturbável diante dos horrores que investiga:

I was standing on the other side of the X-ray table, watching his shadow through a pair of amber-tinted goggles. Directly below me was the dark shape of Lori Petersen's remains, the covers from her bed open but still underneath her. I stood in the darkness waiting for what seemed a very long time, my thoughts undistracted, my hands perfectly still, my senses undisturbed.¹⁵³ (CORNWELL, 1996, p.27)

E ela mesma parece reprovar-se pela frieza: “I hated myself at times like this, cold, clinical, the consummate professional unmoved by another person's pain.”¹⁵⁴ (CORNWELL, 1996, p. 256)

Em seu laboratório de necrópsias, Scarpetta se pega lembrando do que sempre acreditou. São os vivos que devem ser temidos, e não os mortos: “The dead have never bothered me. It is the living I fear.”¹⁵⁵ (CORNWELL, 1996, p.35) Uma visão totalmente coerente com a profissão que escolheu: a frieza e o cuidado necessários para chegar ao perpetrador, seu método e, com alguma sorte, até mesmo seu motivo, prestando serviço a um órgão que cuida para que o perigo que os vivos oferecem seja, ao menos, controlado, de alguma forma.

Seu ofício de legista, do qual Scarpetta se orgulha e do qual deriva muita satisfação pessoal, permite a Cornwell fazer uma fusão de categorias de romance policial:

The forensic pathologist is [... an example of] the way in which the contemporary procedural uses the procedures and devices of the whodunit, such as the idea of the corpse-as-signifier, in order to identify the criminal and restore social order. In this sense the forensic procedural is a reinvention of both the police procedural *and* the Golden Age clue-puzzle, and in this way overlaps with the forensic science procedural. The crime-scene analysts and scientists of the forensic science procedural broaden the scope of the signifying field beyond the corpse to consider the crime scene as a whole, and success

¹⁵³ Eu estava postada do outro lado da mesa de raio-X [...]. Estava parada, no escuro, esperando por o que pareceu muito tempo, meus pensamentos não distraídos, as mãos absolutamente imóveis, os sentidos não perturbados.

¹⁵⁴ Nessas horas, me odiava: fria, clínica, a profissional acabada, inabalada pela dor do outro.

¹⁵⁵ Os mortos nunca me incomodaram. São os vivos que temo.

depends on both science and the procedures of police investigation. (SCAGGS, 2005, p. 100-101)¹⁵⁶

Mesmo cortando cadáveres e manipulando corpos violentados de forma grotesca e terrivelmente agressiva, às vezes, tendo que lidar com suas marcas, cicatrizes, sangue e pruridos, Scarpetta sente em seu local de trabalho a mesma paz e segurança de quem trabalha em um ambiente bem agradável, conseguindo encontrar prazer em detalhes em momentos diferentes da jornada de trabalho. A questão dos cadáveres nos romances policias de Patricia Cornwell é comentado por John Scaggs (2005, p. 44):

The corpse in Christie, and in much detective and mystery fiction after her, appears simply as a repository of clues, what Gill Plain terms ‘a corpse-as-signifier’ (Plain 2001: 32). This notion of the corpse-as-signifier is developed as the framework of contemporary reworkings of the clue-puzzle form by such novelists as Patricia Cornwell.¹⁵⁷

Ela é solitária, como o típico detetive *hard-boiled*: vive sozinha, tem relações complicadas com a mãe e a irmã, relaciona-se com o outro sexo de maneira descompromissada desde o divórcio. Aparentemente, gosta de viver só: “The stillness, the security, was worth any price, a necessity, a must, for me. It was soothing to my soul on early mornings to eat breakfast alone and know the only violence beyond my window would be a squirrel and a blue jay fighting over the feeder.”¹⁵⁸ (CORNWELL, 1996, p.42)

Mas, segundo Gunilla Álva (2007, p. 17-18), Scarpetta não é um típico *hard-boiled*:

The isolation of the hardboiled male detective becomes the loneliness and vulnerability of a successful woman in a masculine hierarchy, which is another issue thematized in the feminist detective fiction. Patricia Cornwell’s hero Kay Scarpetta is an example of a lonely woman in a large male organization, where female solidarity has no significant

¹⁵⁶ O patologista forense é [... um exemplo da] maneira como o romance *police procedural* contemporâneo utiliza os procedimentos e mecanismos do *whodunnit*, como a ideia do corpo como significante, para identificar o criminoso e restaurar a ordem social. Nesse sentido, o romance *police procedural* forense é a reinvenção tanto do *police procedural* como o enigma a resolver da Época de Ouro, e assim se sobrepõe ao romance procedural científico-forense. Os peritos que analisam a cena do crime e os cientistas do romance *procedural* científico-forense ampliam o espectro do campo significante para além do cadáver para englobar toda a cena do crime, e o sucesso depende tanto da ciência quanto dos procedimentos da investigação policial.

¹⁵⁷ O cadáver em Christie, e em boa parte da ficção policial e de mistério que vem depois, aparece simplesmente como repositório de pistas, aquilo que Gill Plain identifica como ‘um cadáver-enquanto-significante’ (Plain 2001: 32). Essa noção de cadáver-como-significante é desenvolvida como o arcabouço de reformulações do formato *whodunnit* feitas por romancistas como Patricia Cornwell.

¹⁵⁸ Pela quietude, pela segurança valia pagar qualquer preço, uma necessidade, um imperativo, para mim. Aliviava a alma cedo de manhã quando tomava o café sozinha sabendo que a única violência além da janela seria um esquilo e um gaio disputando espaço no alimentador.

oppositional power. Her professional status is questioned in almost every novel (Vanacker 1997, 76-77).¹⁵⁹

Além disso, a independência que demonstra nas relações sexuais não significa o mesmo que esse índice de personalidade representa no caso dos detetives masculinos dos romances *hard-boiled*: “Scarpetta is a sexually independent woman in the meaning that she knows what she wants from a relationship and that she is, as it appears, prepared to end a relation that does not live up to her expectations.”¹⁶⁰ (ÁLVA, 2007, p. 25)¹⁶¹

Scarpetta se mostra sempre muito preocupada com o futuro de sua sobrinha de dez anos, Lucy, que passa temporadas com a tia, sempre que a mãe encontra um novo romance, querendo oferecer a ela o melhor que ela pode, mesmo que suas horas de trabalho demandem tanto. Scarpetta se identifica com Lucy, pois esta a faz lembrar de si mesma enquanto criança, uma menina atípica, que preferia desafios mentais a brincar de bonecas na infância. “I didn’t want her to be like me, robbed of innocence and idealism, baptized in the bloody waters of randomness and cruelty, the fabric of trust forever torn.”¹⁶² (CORNWELL, 1996, p. 47) Este relacionamento afetivo com a sobrinha ameniza o retrato de Scarpetta como *hard-boiled*, pois é algo impensável para o tradicional detetive do subgênero. Gunilla Álva (2007, p. 4) vê nele traços até de uma personagem anti-*hard-boiled*: “Relationships like the one between Kay Scarpetta and her niece are an example of the female detective’s independence not being the kind that isolates her and makes her a complete and separate unit as the conventional male detectives are (Vanacker 1997, 73).”¹⁶³ Lucy tem características que fazem Kay lembrar de si própria: “Lucy was a tiny, bespectacled know-it-all whom older children resented and children her age didn’t understand. She was out of sync. I think I was exactly like her when I was her age.”¹⁶⁴ (CORNWELL, 1996, p.344)

¹⁵⁹ O isolamento do detetive masculino do tipo *hard-boiled* se transforma na solidão e na vulnerabilidade de uma mulher bem sucedida em uma hierarquia masculina – outra temática recorrente tratada pela ficção policial feminista – onde a solidariedade entre mulheres não tem força oposicional relevante. Seu *status* profissional é questioned o em quase todos os romances (Vanacker 1997, 76-77).

¹⁶⁰ Scarpetta é uma mulher sexualmente independente no sentido de que ela sabe o que quer de um relacionamento e de que, ao que parece, está disposta a por um fim a uma relação que não cumpre suas expectativas.

¹⁶¹ Mesmo assim, vale lembrar que, na sua origem escocesa, Kay significa ‘fogo’ e as associações convencionais do nome remetem à ideia de alguém muito atraente, inteligente e bem humorada, a garota dos sonhos.

¹⁶² Eu não queria que fosse como eu, tendo a inocência e o deialismo roubados, sendo batizada nas águas sangrentas da crueldade aleatória, o tecido da confiança para sempre rasgado.

¹⁶³ Relacionamentos como o que existe entre Kay Scarpetta e sua sobrinha mostram que a independência da detetive mulher não é do tipo que a isole nem faz dela uma unidade completa e separada como costuma ocorrer com os detetives homens convencionais (Vanacker 1997, 73).

¹⁶⁴ Lucy era uma sabichona miúda de óculos que as crianças mais velhas rejeitavam e as da mesma idade não entendiam. Ela estava fora de compasso. Acho que eu era igualzinha a ela nessa idade.

A detetive também tem de se relacionar com as críticas dolorosas de sua mãe a respeito de sua dedicação intensa ao trabalho e pouca dedicação à vida pessoal, relacionamentos, e assim por diante. “‘You should have been a man,’ my mother had said during one of our less productive encounters in recent history. ‘All work and ambition. It’s not natural to a woman. You’ll dry out like a chinch bug, Kay.’”¹⁶⁵ (CORNWELL, 1996, p. 48)

Sobre seus hábitos de saúde, Scarpetta identifica-se por inteiro com as rotinas de seus colegas de trabalho. Consumo de café, cigarros e comida gordurosa faz parte do seu cotidiano e ela se recusa a pensar nisso como algo fatalista ou pior do que outras opções de rotina.

But caffeine, cigarettes and cholesterol, the grim reapers of the common man – God forbid I should give them up. I go to a national meeting and sit at a banquet with three hundred other forensic pathologists, the world’s foremost experts in disease and death. Seventy-five percent of us don’t jog or do aerobics, don’t walk when we can ride, don’t stand when we can sit, and assiduously avoid stairs or hills unless they’re on the decline. A third of us smoke, most of us drink, and all of us eat as if there is no tomorrow.

Stress, depression, perhaps a greater need for laughter and pleasure because of the misery we see – who can be sure of the reason? One of my more cynical friends, an assistant chief in Chicago, likes to say, “What the hell. You die. Everybody dies. So you die healthy. So what?”¹⁶⁶ (CORNWELL, 1996, p. 51)

Essa descrição reforça, novamente, seu lado *hard-boiled*, conforme aponta John Scaggs (2005, p. 96):

In Patricia Cornwell’s *Postmortem* (1990), for example, the close identification between the series heroine Kay Scarpetta, Chief Medical Examiner for Richmond, Virginia, and one of the victims, Lori Peterson, is typical of hard-boiled fiction. Scarpetta’s niece reinforces the parallels when she says of the victim, “She was a doctor, Auntie Kay [...] You’re a doctor, too. She was just like you, then.” (Cornwell 2001: 47).¹⁶⁷

¹⁶⁵ - Você devia ter sido homem, dissera minha mãe durante um de nossos encontros recentes menos produtivos. – Só trabalho e ambição. Isso não é natural em uma mulher. Você vai secar feito uma cigarra, Kay.

¹⁶⁶ Mas cafeína, cigarros e colesterol, os ceifadores implacáveis do homem comum – Deus me livre ter de largá-los. Participo de um encontro nacional, de um banquete com mais trezentos patologistas forenses, os maiores especialistas em doença e morte. Setenta e cinco por cento de nós não fazemos *cooper* nem exercícios aeróbicos, não vamos a pé quando podemos andar de carro, não ficamos de pé quando podemos sentar, e evitamos a todo custo escadas e ladeiras – a não ser na descida. Um terço de nós fuma, a maioria bebe, e todos nós comemos como se não houvesse amanhã. // Estresse, depressão, talvez uma necessidade maior de risos e prazer por conta da miséria que vemos – quem pode adivinhar a razão? Um de meus amigos mais cínicos, um chefe-adjunto em Chicago, gosta de dizer: - Diabos! Você morre. Todo mundo morre. Então você morre saudável. E daí?

¹⁶⁷ No romance *Postmortem* de Patricia Cornwell (1990), por exemplo, a identificação próxima entre a heroína da série Kay Scarpetta, Legista-Chefe de Richmond, Virginia, e uma das vítimas, Lori Peterson, é típica da

Scarpetta faz uma referência interessante à Agatha Christie, mencionando-a como uma escritora que criou inventivos enredos e desfechos engenhosos para suas obras, contrastando com a sua realidade, que ela julga totalmente diferente, os crimes de verdade para ela são muito simples, cometidos aleatoriamente por alguém que sabe procurar e escolher vítimas fáceis:

“A wonderful plot for Agatha Christie.” I was pushing back my chair and getting up. “But as you know in real life murder is usually depressingly simple. I think these murders are simple. They are exactly what they appear to be, impersonal random murders committed by someone who stalks his victims long enough to figure out when to strike.”¹⁶⁸ (CORNWELL, 1996, p. 82-83)

Isso ressalta a identidade de *Postmortem* com a linhagem do romance policial da Era de Ouro, utilizando-se do formato do *police procedural*: “[...] the procedural presents and examines the notion of social validation through work in a way that hard-boiled fiction, with its emphasis on a lone operator, cannot.”¹⁶⁹ (SCAGGS, 2005, p. 103) Scaggs comenta a filiação desse romance ao *police procedural*:

The position of Kay Scarpetta [...] is a clear indication of the roots that the series has in the police procedural. Although Scarpetta is a forensic pathologist, and not a police officer, she both works with, and uses the resources of, both the local police of Richmond, Virginia and the FBI. Quite apart from clearly being a member of a larger team that also includes Police Sergeant Pete Marino and FBI profiler Benton Wesley, her investigation methods *depend* on her official status as Chief Medical Examiner, which gives her access to, among other things, local and federal databases.¹⁷⁰ (*Ibid.*, p. 101)

Farré-Vidal vê associações ainda mais abrangentes em *Postmortem*, que o ligam à ficção policial clássica pela caracterização da protagonista:

Kay Scarpetta retains the most positive attributes of the traditional detective. She has the necessary intellectual abilities, logical powers as well as the brilliant imagination or

ficção policial do tipo *hard-boiled*. A sobrinha de Scarpetta reforça esse paralelo quando diz da vítima: - Ela era médica, Tia Kay. [...] Você também é médica. Então, ela era que nem você. (Cornwell 2001: 47).

¹⁶⁸ – Um ótimo enredo para Agatha Christie –, empurrei a cadeira para trás e me levantei. – Mas como você bem sabe, na vida real os assassinatos costumam ser deprimentemente simples. São exatamente o que parecem ser, assassinatos aleatórios, impessoais, cometidos por alguém que fica no encaixe de suas vítimas por tempo suficiente para sacar quando é hora de dar o bote.

¹⁶⁹ [...] o *police procedural* apresenta e examina a noção da validação social pelo trabalho de uma forma que seria impossível para a ficção policial *hard-boiled* com sua ênfase no operador solitário.

¹⁷⁰ A posição de Kay Scarpetta [...] é uma clara indicação de que a série tem suas raízes no gênero *police procedural*. Embora Scarpetta seja uma patologista forense e não uma policial, ela trabalha com e se utiliza dos recursos tanto da polícia local de Richmond, no Estado da Virginia como do FBI. Além de ser parte de uma equipe ampliada que também inclui o Sargento Pete Marino e o perfilador do FBI Benton Wesley, seus métodos de investigação dependem do seu *status* oficial de Legista-Chefe, o que lhe dá acesso a, entre outras coisas, bancos de dados estaduais e federais.

intuition of the classical detective, which allow her to observe crime scenes closely and make the most incredible deductions from insignificant details. [...] Kay Scarpetta's ratiocination works hand in hand with her forensic knowledge and use of the latest technology.¹⁷¹ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 53)

Lembrando seus tempos de faculdade, a detetive nos leva à contextualização da competição no meio acadêmico do curso de medicina legal, onde o curso que é predominantemente frequentado por homens, cria um ambiente totalmente hostil para as mulheres desejosas de se tornar médicas legistas. Ela se recorda do sofrimento individual, e também de algumas colegas que não aguentaram a pressão e o isolamento e desistiram de se formar. Scarpetta poderia ter se achado pior do que os outros, pela forma como era tratada no curso, mas algo a fez achar aquilo uma injustiça e que não era sua culpa; afinal, as mulheres tinham o mesmo direito que os homens de estudar aquele curso, e ela foi forte o suficiente para continuar, mesmo com todas as dificuldades que enfrentou, encarando sua persistência como uma forma de revanche a toda aquela falta de respeito:

I was one of four women in my class at Hopkins. I was too naïve in the beginning to realize what was happening. The sudden creaking of chairs and loud shuffling of paper when a professor would call on me were not coincidence. It was not chance when old tests made the rounds but were never available to me. The excuses – “You wouldn't be able to read my writing” or “Someone else is borrowing them right now” – were too universal when I went from student to student on the few occasions I missed a lecture and needed to copy someone else's notes. I was a small insect faced with a formidable male network web in which I might be ensnared but never a part.

Isolation is the cruellest of punishments, and it had never occurred to me that I was something less than human because I wasn't a man. One of my female classmates eventually quit, another suffered a complete nervous breakdown. Survival was my only hope, success my only revenge.¹⁷² (CORNWELL, 1996, p. 86)

¹⁷¹ Kay Scarpetta mantém os atributos mais positivos do detetive tradicional. Ela tem os dotes intelectuais, a capacidade lógica e a brilhante imaginação ou intuição do detetive clássico, o que lhe permite fazer deduções incríveis com base na observação minuciosa de detalhes aparentemente insignificantes das cenas dos crimes. [...] O raciocínio da Kay Scarpetta casa bem com seus conhecimentos forensicos e o uso de tecnologia de ponta.

¹⁷² Eu era uma de quatro alunas na minha turma na Universidade Hopkins. Eu era inocente demais no início para perceber o que acontecia. O repentino ranger de cadeiras e o embaralhar de papéis toda vez que um professor me chamava não eram coincidência. Não foi por acaso que quando provas anteriores circulavam entre a turma nunca estavam disponíveis para mim. As desculpas esfarrapadas – “Você não entenderia minha letra” ou “Estão emprestadas a outro colega no momento” – eram universais demais quando eu ia de aluno em aluno nas poucas vezes em que perdia uma aula e precisava copiar as anotações. Eu era um pequeno inseto diante de uma terrível rede masculina, uma teia na qual poderia me enredar, mas da qual nunca faria parte. // O isolamento é a mais cruel das punições. E nunca me passou pela cabeça que eu era menos que humano por não ser homem. Uma das minhas colegas desistiu depois de um tempo, outra teve um colapso nervoso. A sobrevivência era minha única esperança, o sucesso minha única vingança.

Este traço de separação de seus pares reforça sua identificação com o modelo do detetive *hard-boiled* (como Cordelia Gray, ela é e sempre será alguém que não pertence inteiramente), visível em vários aspectos:

Kay Scarpetta does not conform to the parameters of one who, as a woman, is supposed to give life, but she deals with gore corpses as part of her daily routine. From a patriarchal point of view, the one that Kay Scarpetta's mother and sister support in the series, she is a failure as a woman: she is divorced, has no children and has chosen the professional over the domestic.¹⁷³ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 54)

Sua insistência em ser bem-sucedida como mulher em ambiente masculino, patriarcal cobra um preço: “[...] the drawback of being a successful talented woman intruding [on] the patriarchally considered men's world is that there is a price to be paid and Kay Scarpetta cannot escape from institutional persecution and male conspiracy.”¹⁷⁴ (*Ibid.*, p. 59) Em momento algum, porém, ela é retratada como uma mulher masculinizada. E isso é importante do ponto de vista do argumento feminista do romance:

Kay Scarpetta's outstanding professionalism as a detective in a male world does not make her masculine, though. As Cranny-Francis remarks, “[i]f the female detective should lose her femininity, should not be somehow specifically female, then the difficult exercise of creating a female hero loses all value” (1990: 166). [...] Scarpetta is brave but [...] in contrast to the classic hard-boiled male hero, she is also fearful, aware of the dangers inherent in any investigation, and does not hide her fear.¹⁷⁵ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 55)

Seu colega de trabalho, Marino, por outro lado, é um típico policial de trato das ruas. Segundo Álva (2007, p. 29-30), ele é o tradicional detetive *hard-boiled*: “It is Marino who has the more conventional role as the hardboiled heroic male detective who is ready to shoot the bad guy in a violent situation.”¹⁷⁶ Ele tem uma relação tensa com ela, que é médica, sempre tentando deslegitimar seus palpites, seus raciocínios, suas desconfianças, por ser ele

¹⁷³ Kay Scarpetta não cumpre os parâmetros de alguém que, como mulher, deveria dar a vida, pois ela lida com corpos mutilados como parte da sua rotina diária. Do ponto de vista patriarcal – aquele promovido pela mãe e pela irmã na série – trata-se uma mulher fracassada: é divorciada, não tem filhos e escolheu por a profissão acima da vida doméstica.

¹⁷⁴ [...] a desvantagem de ser uma mulher talentosa e bem sucedida que é uma intrusa no mundo considerado exclusivo dos homens na visão patriarcal é que há um preço a pagar e Kay Scarpetta não pode escapar da perseguição institucional nem da conspiração machista.

¹⁷⁵ O profissionalismo excepcional de Kay Scarpetta enquanto detetive mulher em um universo masculino, porém, não a torna masculina. Como aponta Cranny-Francis: “[c]aso a detetive mulher perdesse a feminilidade, não fosse de alguma forma especificamente mulher, o exercício duro de criação de um herói feminino perderia todo o valor” (1990: 166). [...] Scarpetta é corajosa, mas [...] diferente do clássico herói durão, ela sente medo, está ciente dos perigos inerentes a qualquer investigação, e não esconde seu temor.

¹⁷⁶ É Marino que exerce o papel mais convencional de detetive durão e que está pronto para atirar no vilão em uma situação de violência.

o agente que lida com a vida real na rua, e não no laboratório. Scarpetta sempre se pergunta o porquê da relação com Marino ser horrível e cheia de alfinetadas; ela acaba presumindo que isso acontece por ela ser mulher. Mas, na verdade, o que Marino sente tem muito a ver com ele se sentir inferiorizado. Ele sabe da capacidade mental dela, de sua inteligência, mas, ao mesmo tempo, julga-a ingênua, e considera que conhece o ser humano brutal mais do que ela. Marino faz comentários preconceituosos que irritam Scarpetta ao extremo, seja a respeito da sexualidade dos suspeitos, seja a respeito de mulheres envolvidas no caso. Isso só piora a relação distante e cheia de farpas dos dois. ““Think the two of ’em were sweet on each other, you want my opinion. Blows my mind. I mean, it’s hard to figure. Both of ’em good looking enough to pop your eyes out. You’d think men would be hitting on ’em all the time...”¹⁷⁷ (CORNWELL, 1996, p.190)

Nessa relação de desprezo e admiração mútuos, Cornwell opõe duas escolas de detetives:

Where Scarpetta belongs to the new generation of detectives, the independent academic-woman-as-detective in a man’s world, Marino is her opposite with traits of the conventional tough detective who is part of the male collective, who takes command in situations of danger, and who acts protecting towards Scarpetta.¹⁷⁸ (ÅLVA, 2007, p. 33-34)

Onde Marino é casca dura, insensível e machista, Scarpetta exhibe grande sensibilidade e empatia para com as vítimas dos assassinatos:

When focusing on the investigator’s empathy with the victims, her close relationship with them makes the woman detective become the guardian of the victims’ honour and demands respect for them: “[a] violent death is a public event and it is this facet of my profession that so rudely grated against my sensibilities. I did what I could to preserve the dignity of the victims” (*Postmortem* 11).¹⁷⁹ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 56)

Isso não somente é relevante para o retrato feminista, mas também para o desenvolvimento da trama, pois é sua empatia, sua capacidade de entrar na pele das vítimas que é a chave que

¹⁷⁷ “Acho que elas ‘tavam afim uma da outra, se quer saber. Me deixa doido. Tipo é difícil entender. As duas bonitas de fazer os olhos saltar. Os homens deviam dar em cima o tempo todo.” “Talvez a resposta esteja aí”, respondi irritada. “Se suas suspeitas a respeito das mulheres tivessem fundamento.”

¹⁷⁸ Enquanto Scarpetta pertence à nova geração de detetives, a acadêmica independente que é detetive em um universo masculino, Marino é o oposto dela com traços do detetive durão tradicional que faz parte de uma coletividade masculina, que toma a frente em situações de perigo, e que age de forma protetora em relação a Scarpetta.

¹⁷⁹ Ao focar na empatia da investigadora no tocante às vítimas, sua relação próxima com elas torna a detetive mulher a guardiã de sua honra e a faz exigir-lhes o devido respeito: “[uma] morte violenta é um evento público e é essa faceta do meu trabalho que tanto contrariava a minha sensibilidade. Eu fazia o que podia para preservar a dignidades das vítimas” (*Postmortem* 11).

desvenda o mistério da identidade do assassino. É o seu profissionalismo aliado a sua condição feminina:

Another traditionally regarded female trait that Kay Scarpetta incorporates in her identity as a woman hero is empathy. Not only is she very careful with the bodies of those who have been killed but she also cares for those who they leave behind. [...] She can even imagine, feel and make the reader feel the suffering and loneliness of the victims.¹⁸⁰ (FARRÉ-VIDAL, 2012, p. 55-56)

Essa combinação de autoconfiança profissional, saber técnico e sensibilidade emocional em relação às vítimas faz de Scarpetta uma detetive verdadeiramente feminista, com um diferencial feminino que não seja só intuição e a torna uma personagem complexa:

According to Sabine Vanacker (1997), Patricia Cornwell's detective Kay Scarpetta has the desired attitude toward knowledge: she is affected by her research, remembers the faces of every victim's parents, and combines professional impartiality with an imaginative and empathetic reconstruction of the murder. [...] Cornwell foregrounds the emotional response her detective receives as a pathologist/detective who through her profession allows the victims to be heard (78-83).¹⁸¹ (ÁLVA, 2007, p. 17)

Gunilla Álva (2007, p. 34) descreve essa complexidade nos seguintes termos: "Scarpetta is a complex character, she is 'womanly emotional' and 'manly independent' using stereotypical phrases and she is definitely a person with an ability to cope."¹⁸² Ela é bem feminista, conforme argumenta Farré-Vidal (2012, p. 62): "[...] this woman investigator is shaped by feminist goals, which essentially involve exposing our current patriarchally-ruled society for its victimization of women in a wide range of contexts."¹⁸³

Em um ponto da trama Scarpetta se sente um tanto quanto perdida em relação à investigação quando seu sistema de computadores é invadido e as informações sobre as vítimas são alteradas. Isso porque ela perde um pouco de sua credibilidade perante os colegas. Esse isolamento mexe com seu emocional e a faz se questionar se está seguindo no caminho certo na investigação: e sem alguém com quem compartilhar suas angústias: "My

¹⁸⁰ Outro traço feminino tradicional que Kay Scarpetta incorpora a sua identidade como heroína é a empatia. Ela não apenas é muito cuidadosa no manuseio dos corpos das mulheres assassinadas, mas também se preocupa com os que deixaram para trás. [...] Ela consegue, inclusive, imaginar, sentir e fazer o leitor sentir o sofrimento e a solidão das vítimas.

¹⁸¹ Segundo Sabine Vanacker (1997), a detetive Kay Scarpetta de Patricia Cornwell tem a atitude que se deseja em relação ao conhecimento: ela é afetada por aquilo que pesquisa, ela se lembra dos rostos dos parentes de cada vítima, e ela consegue combinar a imparcialidade profissional com uma reconstrução imaginativa e empática do assassinato. [...] Cornwell põe em relevo a resposta emocional da sua protagonista enquanto patologista/detetive que, por intermédio da profissão, permite que se ouçam as vozes das vítimas (78-83).

¹⁸² Scarpetta tem uma personalidade complexa, é 'femininamente emotiva' e 'masculinamente independente' para usar frases estereotípicas e, definitivamente, é uma pessoa que sabe se virar.

¹⁸³ [...] esta investigadora é moldada por metas feministas: em essência, expor nossa sociedade atual regida por uma ótica patriarcal pela sua vitimização das mulheres em uma ampla gama de contextos.

sense of isolation was becoming unbearable, my fears so acute I no longer was sure of my judgement, my acumen, my reason. I don't think I was sure of anything."¹⁸⁴ (CORNWELL, 1996, p. 197)

Mesmo durante esse período de isolamento, ela se mantém firme ao pensar que se tiver que responder pelo erro e até perder o cargo, ela prefere passar por isso de que pedir ajuda e proteção a algum superior para não ter que perder nada: "I know seeking asylum behind the wall of intellect and rationality is a selfish retreating into self-protectiveness at the expense of another's well-being."¹⁸⁵ (CORNWELL, 1996, p. 202)

Ao pensar se a situação pela qual passa aconteceria da mesma forma com Cagney, seu antecessor, ela reflete sobre a sua condição de mulher e como as coisas acontecem diferentemente com os homens:

'On down the line and right to my doorstep', I said bitterly, and I automatically thought of Cagney.

Would this have happened to him?

I knew what the answer was, and I voiced it out loud. 'I can't help but think I'm an easy mark because I'm a woman.'

'You are a woman in a man's world,' Fortosis replied. 'You'll always be considered an easy mark until the ole boys discover you have teeth. And you do have teeth.' He smiled. 'Make sure they know it.'¹⁸⁶ (CORNWELL, 1996, p. 302)

A importância desse personagem no esquema da Cornwell, que reforça os laços de *Postmortem* com o *police procedural*, é mostrada por John Scaggs:

Another member of the investigative team, increasingly featuring as the focus of procedural novels, and represented by the character of Benton Wesley in Cornwell's Scarpetta novels, is the psychological profiler. Psychological profiling is a technique that involves analysing details about a crime, including specific scene-of-crime details, in order to build up a 'psychological profile' of the criminal in an attempt to narrow the field of suspects. Profiling is used primarily in serial-killer investigations, and can provide indications as to the approximate age of the killer, their gender and sexual orientation, their physical characteristics, their occupation, education, marital situation, and general personality, as well as the reasons why they kill, and why they kill in the way that they do. Most usefully for the procedural, particularly for narrative reasons,

¹⁸⁴ A sensação de isolamento estava ficando insuportável, meus receios tão agudos que não estava mais segura de meu discernimento, da minha perspicácia, minha razão. Não estava mais segura de nada.

¹⁸⁵ Sei que buscar asilo atrás da muralha do intelecto e da racionalidade é um recuo egoísta na autoproteção, às custas do bem-estar do outro.

¹⁸⁶ "Direto até a minha porta", disse com amargura. Automaticamente, pensei no Cagney. Isso aconteceria com ele? Eu já sabia a resposta e disse em voz alta: "Não dá pra não pensar que sou um alvo fácil por ser mulher." "Você é uma mulher no mundo dos homens," respondeu Fortosis. "Sempre será vista como alvo fácil até os camaradas descobrirem que você tem dentes. E dentes é o que você tem." Ele sorriu. "Faça questão que saibam disso."

profiling can also provide some idea about the killer's likely future actions, and this allows the investigating team to anticipate the killer's actions in order to intercept, and ultimately apprehend, her or (usually) him.¹⁸⁷ (2005, p. 101-102)

Esta autoconfiança que a marca e também fica abalada quando ela se vê sob fortíssima pressão sinaliza sua androgenia: “Patricia Cornwell’s protagonist Kay Scarpetta, an independent, brave, successful, and professional woman detective would certainly fit the description of the androgynous person.”¹⁸⁸ (ÁLVA, 2007, p. 18). “[...] Scarpetta would fit the description of an androgynous person who has both male and female parts (Longman 2003, 48), meaning that the picture Cornwell presents of her woman hero is complex.”¹⁸⁹ (*Ibid.*, p. 26)

A ideologia expressa por *Postmortem*, principalmente no que concerne à exacerbada violência do assassino e ao isentar a sociedade de qualquer culpa no cartório é bem captada por Scaggs:

The reduction of criminality – specifically, murderous tendencies – to a pure and inexplicable monstrosity [...] in Cornwell’s *Postmortem* has two important effects. First, it isolates such criminal and murderous instincts ‘from all social, political, or economic causes’ (Messent 1997: 16), exonerating the social order of all responsibility regarding its ‘deviant’ citizens. Secondly, it returns to the clarity of black and white distinctions in which evil [...] is a pure ‘other’ that is uncomplicatedly monstrous and inhuman. *Postmortem* reinforces this *reductio ad absurdum* in an exchange between Scarpetta and her niece Lucy, to whom she explains that “‘There are some people who are evil’”, underlining the ‘animalistic’ nature of the killer by significantly linking him to Marino’s reduction of him to a corpse as ‘dead as dog food’ by continuing: “‘Like dogs, Lucy. Some dogs bite people for no reason. There’s something wrong with them. They’re bad and will always be bad’” (Cornwell 2001: 49).

¹⁸⁷ Outro integrante da equipe de investigação que cada vez mais está no foco nos romances *police procedural* e é representado nos romances da série Scarpetta de Cornwell é o perfilador psicológico Benton Wesley. A técnica de composição de perfis psicológicos envolve a análise de detalhes do crime, inclusive detalhes específicos da cena do crime, que permitem construir um ‘perfil psicológico’ do criminoso que tem o propósito de afunilar a busca de suspeitos. O perfilamento é utilizado principalmente nas investigações de crimes cometidos por *serial killers* e pode dar pistas da idade aproximada do assassino, seu sexo, orientação sexual, traços físicos, ocupação, nível de educação, estado civil e características gerais de personalidade, além de apontar possíveis explicações sobre por que matam e por que matam da maneira que fazem. O mais útil do ponto de vista narrativo do *police procedural* é que o produção de perfis pode dar pistas sobre os prováveis próximos passos do assassino, e é isso que permite à equipe de investigação se antecipar às ações do matador com vistas a interceptá-lo e, em última instância, prendê-lo.

¹⁸⁸ A protagonista Kay Scarpetta criada por Patricia Cornwell é uma detetive profissional independente e bem sucedida que certamente combinaria com a descrição de uma pessoa andrógena.

¹⁸⁹ [...] Scarpetta certamente combinaria com a descrição de uma pessoa andrógena que tem partes masculinas e outras femininas (Longman 2003, 48), o que significa que o retrato que Cornwell faz dela enquanto heroína é complexo.

The device of reducing the killer to something purely evil or animalistic restores an ideal status quo, and is corresponding validation of the social order that is specifically not responsible for social aberration.¹⁹⁰ (SCAGGS, 2005, p. 99-100).

Há uma dupla vitimização da mulher (pela ação violenta do assassino e pela discriminação acirrada no ambiente da instituição policial) em *Postmortem* que empresta uma sofisticação ao enredo e, também, à mensagem feminista do romance.

There are, and there should be, certain gender issues associated with placing women within the hierarchical and traditionally masculine world of the police, and Patricia Cornwell's Scarpetta novels investigate these issues in different ways. The less obvious way is by paralleling the victimisation of women in the workplace – with the more obvious and fatal victimisation of women by a serial killer who is specifically a man murdering women for sexual reasons [...]. Scarpetta's realisation that Sergeant Marino fits the killer's profile is therefore doubly significant, as it highlights the fact that he chauvinistically victimises and belittles Scarpetta throughout the course of the series simply for being a woman, although his attitude does improve with time. The killer's occupation as a communications officer for the police, in a similar way, disturbingly parallels his hidden identity as a serial-killing victimiser of women, emphasising the sexism of patriarchy still further.¹⁹¹ (SCAGGS, *op. cit.*, pp. 102-103)

O mesmo vale para o seu aspecto ideológico, pois, pela lógica, quem deveria ser a salvadora da pátria é Scarpetta, mas, no desenlace do enredo, quem tem a bala de prata, quem usa sua experiência policial da forma mais eficiente é Marino, o tipo machista durão:

Patricia Cornwell's *Postmortem* underlines the social need for reassurance by describing the rising panic, particularly among the single, career women who fit the serial killer's victim profile, caused by irresponsible media coverage of the investigations, which

¹⁹⁰ A redução da criminalidade e, especialmente tendências assassinas, a uma monstrosidade pura e inexplicável [...] em *Postmortem* de Patricia Cornwell tem dois efeitos importantes. Primeiro, isola esses instintos criminosos e assassinos 'de todas as causas sociais, políticas ou econômicas' (Messent 1997: 16) e assim exime a ordem social de toda responsabilidade quanto aos cidadãos que se 'desviam do caminho'. Depois, representa um retorno às distinções preto no branco nas quais o mal [...] é simplesmente um 'outro' monstruoso e desumano, sem nuances. *Postmortem* reforça esse *reductio ad absurdum* em uma conversa entre Scarpetta e sua sobrinha Lucy a quem ela explica que "Existem pessoas más", frisando a natureza 'animalesca' do assassino ao associá-lo de maneira significativa à forma como Marino o reduz a um corpo 'tão morto quanto ração de cachorro', na continuação da conversa: "Como cães, Lucy. Alguns cães mordem a gente sem razão. Há algo de errado com eles. São maus e sempre serão" (Cornwell 2001: 49). // O mecanismo de redução do assassino a um estado de maldade pura ou animalesca restaura o status quo ideal e funciona como uma validação correspondente da ordem social que patentemente não é responsável por aberrações sociais.

¹⁹¹ Existem, e deveriam existir, questões de gênero associadas à colocação de mulheres no universo policial tradicional e hierárquico da polícia. Os romances da série Scarpetta de Patricia Cornwell investigam essas questões de várias maneiras. A menos óbvia é traçar um paralelo entre a vitimização das mulheres no trabalho e a vitimização mais óbvia e fatal das mulheres pelo *serial killer*, que é especificamente um homem que assassina as mulheres por razões sexuais [...]. A percepção de Scarpetta de que o Sargento Marino se encaixa no perfil do assassino é duplamente significativa, pois salienta o fato de que ele vitimiza e diminui a Scarpetta de jeito chauvinista ao longo da série simplesmente porque ela é mulher, embora sua atitude melhore com o tempo. O fato de que o matador é um oficial de comunicações da polícia espelha de maneira perturbadora sua identidade oculta como um *serial killer* que vitimiza mulheres, o que realça ainda mais o sexismo do patriarcado.

Scarpetta observes sourly ‘went far beyond serving the useful purpose of warning the city’s citizens’ (Cornwell 2001: 7). When the sister of Abby Turnbull, the lead journalist in the coverage of the killings, herself becomes a victim, Abby cooperates with Scarpetta, effectively becoming part of the team that ultimately succeeds in apprehending the killer, and in this way emphasising the power of collective agency. However, it is another member of the team, the police sergeant Pete Marino, who delivers the final ‘magic bullet’ of social reassurance – or, more accurately, the four magic bullets from his .357 revolver – by shooting the killer ‘dead as dog food’ (Cornwell 2001: 388) as he is attempting to add Scarpetta to his list of victims. Scarpetta, too, plays her own part by leaving the killer’s body where it falls, without checking for a pulse or attempting to stop the bleeding, although the extent of her complicity in his death is left uncertain, as Marino claims that the killer was dead before he hit the floor.

The final and violent expulsion of the threat to social order in *Postmortem* is a salve for the insidious nature of the threat that the killer poses in the novel. While he is not a policeman, he still works for the police as a communications officer, answering emergency calls that ironically enable him to identify potential victims. The line between the criminal and the police is further blurred when Scarpetta realises that Pete Marino himself fits the profile of the killer, and by blurring this thin blue line to include police officers as possible suspects, the identification of the entire society as possible suspects is complete.¹⁹² (p. 98-99)

No fim das contas, no entanto, são justamente essas incoerências ideológicas que afastam o romance de Patricia Cornwell do feminismo panfletário. A vida, ao que parece, é mais imprevisível que a ideologia.

¹⁹² *Postmortem* de Patricia Cornwell reforça a necessidade de tranquilização social ao descrever o crescente pânico, principalmente entre mulheres solteiras e carreristas que se encaixam no perfil das vítimas do *serial killer*, causado pela cobertura irresponsável das investigações, que, na expressão acerba de Scarpetta, ‘foi muito além de servir o propósito útil de alertar os cidadãos locais’ (Cornwell 2001: 7). Quando a irmã de Abby Turnbull, a jornalista que lidera a cobertura dos assassinatos, engrossa a lista de vítimas, Abby passa a cooperar com Scarpetta, integrando-se efetivamente à equipe que no final consegue prender o assassino, enfatizando o poder do agenciamento coletivo. Porém, é outro integrante da equipe, o sargento Pete Marino que atira a ‘bala mágica’ final da tranquilização social – para ser mais preciso, quatro balas mágicas que saem do seu revólver .357 – ao abater o matador ‘tão morto quanto ração de cachorro’ (Cornwell 2001: 388) no momento em que este tenta acrescentar Scarpetta a sua lista de vítimas. Scarpetta também faz sua parte ao deixar o corpo do assassino onde caiu, sem checar o pulso ou procurar estancar o sangramento, embora a extensão de sua complicity na morte é incerta, pois Marino afirma que o assassino estava morto antes de ir ao chão. // A expulsão final e violenta da ameaça à ordem social em *Postmortem* é um bálsamo para a natureza insidiosa da ameaça que o matador representa no romance. Embora não seja policial, ele ainda trabalha como oficial de comunicações da polícia, atendendo chamadas de emergência, o que ironicamente lhe permite identificar vítimas em potencial. A linha divisória entre criminoso e polícia se torna ainda mais tênue quando a Scarpetta se dá conta de que o próprio Pete Marino se encaixa no perfil do assassino. A linha fica tênue a ponto de incluir policiais entre os suspeitos e, assim, a identificação da sociedade inteira como possíveis suspeitos fica completa.

3.3.3. *Absolution by murder* de Peter Tremayne



Romance: **Absolution by murder**

Detetive: Sister Fidelma

Autor: Peter Tremayne

Data da primeira edição: 1994

O romance *Absolution by murder* é um livro integrante da série de mistério de Peter Tremayne, que tem como protagonista Sister Fidelma. Os enredos se passam todos na Irlanda ou na Inglaterra no século VII. Historiador, especialista em cultura celta e romancista, Peter Tremayne também escreve livros de não ficção. Seus livros de mistério são mundialmente reconhecidos por retratarem fidedignamente as tradições, o sistema jurídico e a história cultural do povo irlandês.

Segundo M.E. Kemp (2012, p. 187),

Tremayne's saving grace as an author of historical mysteries is in his own words: "My characters can do nothing that is not consistent with the time, place and social system." [...] Tremayne is fortunate in that he chose a period of Celtic history when women's rights were contemporary with our own today. Sister Fidelma is a strong woman of action, with a logic that is calm and also deadly. No doubt that is why Brother Eadulf appears weak in comparison. [...] Fidelma can time-travel to our century and fit right in with contemporary women [...].¹⁹³

¹⁹³ O que salva Tremayne como autor de mistérios históricos está expresso nas suas próprias palavras: "Meus personagens não podem fazer nada que seja incongruente com o tempo, o lugar e o sistema social". [...] Tremayne tem a sorte de ter escolhido um período da história celta quando os direitos das mulheres estavam à altura dos direitos dos nossos dias. A Irmã Fidelma é uma mulher forte de ação com uma lógica ao mesmo tempo calma e mortal. Sem dúvida, é por isso que o Irmão Eadulf parece fraco em comparação. [...] Fidelma pode viajar no tempo até o nosso século e se encaixar com as mulheres de hoje em dia [...].

Fidelma,¹⁹⁴ irmã de um rei irlandês, é uma freira irlandesa determinada e extremamente independente, que participa do conclave histórico de Whitby, na Inglaterra, realizada em 664, um debate formal que visava resolver diferenças doutrinárias entre a Igreja Celta e a Igreja Romana. Ela é convocada para atuar como assistente da Abadessa de Kildare em função de seu conhecimento jurídico:

Sister Fidelma was possessed of a spirit of time and place, of history and mankind's place in its unfolding tapestry. She often reflected that, had she not studied law under the great Brehon Morann of Tara, she would have studied history. But law she had studied. Had she not, perhaps the Abbess Étain of Kildare would not have invited her to join her delegation, which had left for Lindisfarne at the invitation of Bishop Colmán.¹⁹⁵ (TREMAYNE, 1997, p. 49)

Quando a abadessa, mentora de Fidelma e principal representante no debate da tradição celta, é assassinada logo após uma sessão de orações na abertura do conclave, Fidelma é chamada a exercer sua função de *dálaigh* (uma jurista e promotora da corte irlandesa). Segundo Edward Rielly (2012, p. 5),

Sister Fidelma is a seventh-century Irish religieuse who solves complex mysteries through an engaging mixture of imagination, reason, and methodical use of probing interviews. [...] Sister Fidelma is also an extraordinarily independent woman who exercises considerable power throughout Ireland and beyond, even into Britain and Rome. She is a *dálaigh*, or advocate of the law courts of Ireland, empowered to gather evidence and identify what crime has been committed and the perpetrator of the crime. Fidelma therefore is both a religious figure and a highly-educated and powerful professional woman whose job calls her far afield from her home base at the abbey of St. Brigid in Kildare.¹⁹⁶

A empreitada para desmascarar e deter o sanguinário assassino é demorada, mas tem de ser resolvido logo, para o bom andamento do conclave. Irmã Fidelma é designada para trabalhar junto ao Irmão Eadulf, um saxão seguidor da tradição católica romana.

¹⁹⁴ Ao contrário do que se poderia esperar, Fidelma não significa “alma fiel”. O nome é gaélico e significa ‘grande beleza’, ‘constante’ – o que salienta o lado não religioso da personagem. Já houve seis santas irlandesas de nome Fidelma; ou seja, é um nome naturalmente associada à religiosidade por essa razão.

¹⁹⁵ A Irmã Fidelma era tomada pelo espírito de tempo e lugar, e também do lugar da humanidade na tapeçaria que se desfaldava. Com frequência, pensava que, não houvesse estudado Direito sob o grande Brehon Morann de Tara, ela teria se dedicada à História. Mas o Direito ela estudou. Não fosse isso, talvez a Abadessa Étain de Kildare não a teria convidada para se juntar à sua delegação, que havia partido para Lindisfarne a convite do Bispo Colmán.

¹⁹⁶ A Irmã Fidelma é uma freira irlandesa do século sete que resolve mistérios complexos por uma encantadora mescla de imaginação, raciocínio e uso metódico de entrevistas investigativas. [...] É igualmente uma mulher excepcionalmente independente que exerce poder considerável na Irlanda e também na Grã-Bretanha e em Roma. Ela é uma *dálaigh*, ou promotora do judiciário irlandês, com poderes para colher provas e determinar que crime foi cometido e quem é o autor do crime. Portanto, a Fidelma é tanto uma figura religiosa como também uma profissional qualificada e ponderosa cujo trabalho a leva para longe de casa na abadia de Santa Brígida em Kildare.

A investigação envolve levantamento de pistas na cena do assassinato da Abadessa Étain e dos assassinatos que se seguem na tentativa de encobrir a autoria do crime, além de interrogatórios de testemunhas e suspeitos. Os dois religiosos se valem de uma combinação de técnicas investigativas e acabam correndo riscos de vida no afã de revelar a verdade. Assim, o romance parece partilhar traços com a narrativa policial clássica e com o *police procedural*. Tudo isso ocorre em paralelo com o esquentado debate entre as duas igrejas. Os dois investigadores, claramente liderados pela freira irlandesa, têm de vencer barreiras culturais e doutrinárias para atuar bem em equipe.

Em uma época anterior à imposição do celibato na Igreja, os dois lutam contra a atração física que sentem um pelo outro, tendo conflitos sobre suas diferenças culturais e doutrinárias.

Fidelma was not against religious cohabiting. She shared her belief that the religious should marry and procreate with the majority of those who followed Rome, the churches of the Britons and the Irish and even the eastern churches. Only ascetics believed in celibacy and demanded segregation of the sexes among the religious. She had not suspected Sister Gwid of being an ascetic or supporting their cause. She herself accepted that the time would come when she would find someone to share her work with. But there was plenty of time and she had, as yet, met no man who had attracted her enough to cause her to contemplate making a decision. Perhaps such a decision might never need be made. Life was like that. In a way, she envied the certainty of her friend Étain in making her decision to resign from Kildare and marry again.¹⁹⁷ (TREMAYNE, 1997, p. 65)

Apesar das rugas, os dois investigadores se complementam perfeitamente e encontram grande equilíbrio em sua parceria intelectual nas investigações. Durante o inquérito, criam respeito mútuo e selam um vínculo que perdurará por muito tempo.

Tremayne descreve com maestria os detalhes do período histórico. O detalhamento é instrumental na capacidade de convencimento do texto, na geração de uma verossimilhança autêntica – uma exigência para o romance policial moderno.

‘To be credible, crime fiction has to be authenticated by details’ (Browne & Kreiser 2000: 4), and the authenticity of the various periods is constructed through descriptions

¹⁹⁷ A Fidelma não era contra a coabitação entre religiosos. Sua crença de que os religiosos deveriam se casar e procriar era compartilhada com a maioria dos seguidores da igreja romana, das igrejas britânicas e da Irlanda, e até das igrejas orientais. Apenas os acéticos propunham o celibato e exigiam a segregação entre os sexos nas comunidades religiosas. Ela não desconfiou de que a Irmã Gwid fosse acética ou simpatizasse com a causa. Ela mesma acreditava que chegaria a hora dela encontrar alguém com quem pudesse compartilhar o seu trabalho. Mas não tinha pressa e até então ela não havia encontrado um homem por quem sentisse atração suficiente para levá-la a cogitar tal decisão. Talvez nem precisasse decidir. A vida era assim. De certa forma, ela envejava a certeza de sua amiga Étain ao se decidir por renunciar à direção da abadia de Kildare e casar-se novamente.

of daily life, clothes, foods, houses, transportation, social activities, and more. Usually, this detail is deployed in the service of verisimilitude, and in this respect there are important parallels between historical crime fiction and the police procedural, which structures its themes, motifs, and characters within a realist framework.¹⁹⁸ (SCAGGS, 2005, p. 126)

Esse detalhamento e a profundidade do retrato psicológico dos protagonistas fizeram deste livro um sucesso de público. Edward Rielly afirma que:

Peter Tremayne, a pseudonym for the historian Peter Berresford Ellis, makes Sister Fidelma work effectively as the protagonist of his detective stories by bringing into congruence several narrative elements: a vividly drawn heroine who is a complete person, a time and place that permit her not only to function as a detective but to develop her considerable intellectual talents, the author's expert knowledge of the historical period in which he places her, and interesting mysteries that unravel slowly for both Fidelma and the reader.¹⁹⁹ (RIELLY, 2012, p. 5)

O fato de que assistimos, enquanto leitores com conhecimento do desfecho histórico do embate entre as igrejas e suas implicações para o fim de um período de glória da cultura irlandesa, ao advento de uma cultura cristã mais patriarcal, cria uma sensação de angústia. Além disso, Tremayne trabalha muito bem o aspecto histórico para dirigir uma crítica incisiva ao padrão cultural que acabou se impondo e que nós acabamos herdando, nitidamente pior na questão de gênero que a cultura que se viu derrotada. Mesmo assim, o romance termina com uma promessa de futuras aventuras e um possível enlace romântico entre Fidelma e Eadulf.

No seu estudo sobre a inversão de papéis de gênero nos romances históricos da série com Irmã Fidelma, Kemp (2012, p. 186) a descreve como uma feminista *avant la lettre* de primeira grandeza: “Sister Fidelma, in an earlier time of Irish glory and independence for women, is certainly a strong woman and a feminist of the first order.”²⁰⁰

¹⁹⁸ ‘Para ser verossímil, a ficção policial tem de ser autenticada por detalhes’ (Browne & Kreiser 2000: 4), e a autenticidade dos vários períodos é construída por meio de descrições da vida cotidiana, da indumentária, alimentação, moradia, transporte, atividades sociais e muito mais. Em geral, esse detalhamento está a serviço da verossimilhança e, nesse sentido, há paralelos importantes entre a ficção policial histórica e o *police procedural*, que estrutura os temas, motivos e personagens no interior de um quadro realista.

¹⁹⁹ Peter Tremayne, o pseudônimo do historiador Peter Berresford Ellis, faz da Irmã Fidelma uma protagonista eficaz nos seus romances policiais ao mesclar, de maneira congruente, vários componentes narrativos: uma heroína vivamente traçada, uma personagem redonda que atua em um tempo e lugar que a permitem não somente atuar como detetive, mas também desenvolver seus apreciáveis dotes intelectuais, o conhecimento do autor a respeito do período histórico no qual ela vive, e os mistérios empolgantes que se revelam lentamente, tanto para a Fidelma como para o leitor.

²⁰⁰ Em um tempo remoto de glória irlandesa e de independência para as mulheres, a Irmã Fidelma é com certeza uma mulher forte e uma feminista de primeira grandeza.

Em que consiste essa personalidade feminista? Em primeiro lugar, ela exibe uma impressionante autoconfiança combinada com certa petulância diante das autoridades saxãs, como fica evidente na seguinte cena em que ela é interpelada por Oswy, o rei saxão de Northumbria e o anfitrião do conclave:

‘There speaks the representative of the law. I have long missed the discourse of the Brehons of your country, the judges who sit above the king and his court. Here, the king is the law and no one can sit in judgement on a king.’

Fidelma grimaced indifferently.

‘I have heard of the faults of your Saxon system.’

Abbess Hilda looked shocked.

‘My child, remember you speak to the king.’

But Oswy was grinning.

‘Cousin Hilda, do not rebuke her. She acts in accordance with her own culture. In Ireland, a king is not a law-maker, nor does he rule by the divine right. A king is only an administrator of a law passed down from generation to generation. Any advocate, such as an *anruth* or an *ollamh*, may argue law with the highest king in the land. Is that not so, Sister Fidelma?’

Fidelma smiled tightly.

‘You have a keen grasp of our system, Oswy of Northumbria.’²⁰¹ (TREMAYNE, 1997, p. 78-79)

Fica evidente nesta cena a impaciência de Fidelma com os costumes saxões, costumes de uma cultura que ela considera atrasada.

Ela se recusa a mostrar deferência aos príncipes saxões e Tremayne nos explica a razão:

‘This is Alhfrith of Deira,’ announced the abbess.

Brother Eadulf immediately bowed low in the manner of the Saxons when greeting their princes, but Fidelma remained upright, merely giving a hint of a nod of respectful acknowledgement. She would do no more than that even when meeting a provincial king of Ireland, for her rank entitled her to speak on a level with kings, even the High King himself.²⁰² (TREMAYNE, 1997, p. 104)

²⁰¹ “Aí fala a representante da Lei. Faz tempo que sinto saudades do discurso dos Brehons de seu país, os juízes que têm assento acima do rei e sua corte. Aqui, o rei é a própria lei e ninguém pode julgar um rei.” Fidelma reagiu com indiferença: “Já ouvi falar dos defeitos do seu sistema saxão”. Chocada, Abadessa Hilda disse: “Filha, lembre-se que está se dirigindo a um rei.” Mas Oswy tinha um sorriso nos lábios. “Prima Hilda, não a repreenda. Ela age de acordo com sua cultura. Na Irlanda, o rei não faz as leis nem reina pela providência divina. O rei é um administrador da lei, que é passada de geração para geração. Qualquer advogado, seja ele um *anruth* ou um *ollamh*, pode debater com o mais alto rei do território sobre questões de direito. Não é assim, Irmã Fidelma?” A Fidelma fez um sorriso tenso. “O senhor conhece a fundo nosso sistema, Oswy de Northumbria.”

²⁰² “Apresento-lhes Alhfrith de Deim”, anunciou a abadessa. Imediatamente, o Irmão Eadulf se curvou, conforme o uso dos saxões ao saudar seus príncipes, mas a Fidelma se manteve ereta, dando um breve sinal de reconhecimento respeitoso com a cabeça. Ela não faria mais que isso mesmo em uma audiência com qualquer

Kemp nos mostra que seu feminismo consiste em crer na igualdade entre os sexos e em desprezar qualquer instituição (a Igreja de Roma) ou cultura (saxão) que atente contra o que lhe parece mais do que natural, que o gênero não seja relevante na atribuição de valor humano:

Fidelma's strong point is that her society allows her to be a staunch advocate for justice. [...] She takes a back seat to no man, unless it be the High King of Tara. She openly questions the encroaching Church of Rome attitude towards women, which proclaims the subjugation of women to men.²⁰³ (KEMP, 2012, p. 187)

Podemos nos perguntar se isso é crível, ainda mais em se tratando da Idade Média. Quem responde a essa dúvida é o próprio Peter Tremayne no preâmbulo (“Sister Fidelma’s world”) do romance. O que sustenta a atitude de Fidelma é o sistema jurídico irlandês no século VII, as chamadas leis Brehon:

Under these [Brehon] laws, women occupied a unique place. The Irish laws gave more rights and protection to women than any other western law code at that time or until recent times. Women could, and did, aspire to all offices and professions as co-equal with men. They could be political leaders, command their people in battle as warriors, be physicians, local magistrates, poets, artisans, lawyers and judges. [...] Women were protected by law against sexual harassment; against discrimination; against rape; they had the right of divorce on equal terms from their husbands, with equitable separation laws, and could demand part of their husband's property in a divorce settlement; they had the right of inheritance of personal property and land and the right of sickness benefits when ill or hospitalised. Ancient Ireland has Europe's oldest recorded system of hospitals. Seen from today's perspective, the Brehon Laws provided for what might be considered a society approaching an almost feminist paradise.²⁰⁴ (TREMAYNE, 1997, p. vi-vii) [Grifo meu]

No livro de Tremayne, ficam claras as relações entre feminismo e instituições, e feminismo e história. O que nos espanta é perceber que essa realidade histórica foi

rei de província na Irlanda, pois sua função lhe permitia falar em pé de igualdade até com o próprio Rei Supremo.

²⁰³ O ponto forte da Fidelma é que a sociedade da época permite a ela advogar pela causa da justiça. [...] Ela não se curva a ninguém a não ser o Rei Supremo de Tara. Ela questiona abertamente a atitude da Igreja de Roma que começa a ganhar terreno em relação às mulheres, que propala a subjugação das mulheres aos homens.

²⁰⁴ Na vigência dessas leis [Brehon], as mulheres gozavam de um *status* único. As leis da Irlanda concediam mais direitos e proteções às mulheres que qualquer código jurídico ocidental à época ou até tempos recentes. As mulheres podiam almejar, e de fato almejavam, todas as funções e profissões em pé de igualdade com os homens. Podiam ser líderes políticos, comandar seus povos em batalha na qualidade de guerreiras, ser médicas, promotoras, poetas, artesãs, advogadas e juízas. [...] A Lei protegia as mulheres contra o assédio sexual, contra a discriminação, contra o estupro; elas tinham direito ao divórcio em condições iguais aos seus maridos, com leis equitativas de separação, e podiam reclamar parte dos bens do marido em acordos de separação; tinham o direito de herança de bens móveis e imóveis e o direito de receber sustento na doença ou durante internações. A Irlanda antiga tem o sistema de hospitais mais antigo de que se tem notícia na Europa. Vistas da perspectiva de hoje, as Leis Brehon propiciavam uma sociedade que poderia ser considerada quase um paraíso feminista.

suprimida a tal ponto que ela nos parece inverossímil. Foi preciso uma ficção para trazer à tona uma realidade apagada com tanto afínco que se pode achar natural o *status quo* patriarcal, a “cultura bruta” que apagou a “cultura fina” quando Lindisfarne ainda era um dos grandes centros culturais da Europa.

A fome insaciável de Fidelma por conhecimento, sua inesgotável curiosidade, sua gana pela verdade e seu desejo de justiça combinam para fazer dela uma investigadora nata. Seu ofício de *dálaigh*, uma espécie de promotora, reforça essas características.

‘It is the first time that I have heard it impugned that a *dálaigh* of the Brehon court would make a biased decision. The motto of our profession is “the truth against the world.” Whether the deed was done by one of my church or by that of Rome, the result would still be the same. I am sworn to uphold the truth, however unpalatable.’²⁰⁵ (TREMAYNE, 1997, p. 82)

Assim, entendemos que seu objetivo principal na investigação que encabeça é revelar a verdade mais do que vingar a morte de sua mentora e amiga, mesmo que isso cause constrangimentos às autoridades: “However, my primary aim is to get to the truth of this matter and truth should be served more than princes.”²⁰⁶ (TREMAYNE, 1997, p. 110)

Fidelma não permite, hora nenhuma, que seus sentimentos pela morte de Étain atrapalhem sua frieza de pensamento, seu raciocínio rápido e incisivo. Ela conscientemente põe em segundo plano as emoções que poderiam prejudicar a investigação do crime:

Events had moved quickly, too quickly for Fidelma to accept that her friend, her colleague for several years, and more recently her abbess, had been cruelly slain. She made a conscious effort to suppress the grief she felt, for the news had grieved her considerably. Yet grief would not help Étain now. Her mind was working rapidly. Fidelma’s training and talents were being called upon and grief would only cloud her ability. Grief could be given way to later.²⁰⁷ (TREMAYNE, 1997, p. 76)

²⁰⁵ ‘É a primeira vez que ouço uma insinuação de que um *dálaigh* da core de Brehon tomaria uma decisão parcial. O lema da nossa profissão é ‘a verdade contra o mundo’. O resultado seria o mesmo se o crime fosse cometido por alguém de minha igreja ou da de Roma. Fiz um juramento para defender a verdade, por mais impalatável que seja’.

²⁰⁶ “Porém, meu objetivo principal é alcançar a verdade nessa questão e deve-se servir à verdade acima de príncipes.”

²⁰⁷ Os acontecimentos haviam passado em rápida sucessão, rápida demais para a Fidelma aceitar que sua amiga, sua colega de muitos anos, e, mais recentemente, sua abadessa, fora morta de maneira tão cruel. Ela fez um esforço consciente para suprimir a dor e o pesar que sentia, pois a notícia a tinha deixado bastante abatida. Mas o pesar em nada ajudaria a Étain agora. A mente da Fidelma estava a mil. Estavam requerendo sua formação e seus talentos e o pesar apenas toldaria sua capacidade. Ela poderia se entregar à dor depois.

Ocupar-se da investigação até ajuda ela a lidar com seus sentimentos de perda e luto: “By applying her mind to the problem the murder presented she had already begun to deal with her personal grief.”²⁰⁸ (TREMAYNE, 1997, p. 95)

Para que fique claro para todos, dos dois lados no acirrado debate, que a investigação não será tendenciosa, Fidelma é obrigada a aceitar trabalhar em parceria com um frade saxão, seguidor da facção romana. Ela é convencida a aceitar sua colaboração pelos credenciais que ele apresenta:

‘A brother named Eadulf from Seaxmund’s Ham in Eadwulf’s kingdom of East Anglia. Brother Eadulf has spent five years as a student in Ireland and a further two years studying in Rome itself. He therefore speaks Irish and Latin as well as his native Saxon. He has a knowledge of law. In fact, had he not become a religieus he would have been hereditary *gerefa* – that, Fidelma, is an officer of our laws. Archbishop Deusdedit informs me that he is an inveterate solver of puzzles. So, would you object to working with such a man, Sister Fidelma?’²⁰⁹ (TREMAYNE, 1997, p. 83)

E, aos poucos, o Irmão Eadulf a leva a entender melhor a cultura saxã e o pensamento de seu povo. Sua curiosidade intelectual a faz vencer certo preconceito a respeito dos saxões: “I am coming to learn much about your Saxon culture. But my aim must be to discover the murderer not to appease superstition.”²¹⁰ (TREMAYNE, 1997, p. 117)²¹¹

A modéstia de Eadulf e seu invencível bom humor inglês acabam fazendo a Fidelma “baixar a guarda” e vir a enxergá-lo como um verdadeiro companheiro:

‘No.’ Eadulf shook his head. ‘I wished for knowledge, any knowledge. In my own land I was the son of the hereditary *gerefa*, the local arbiter of the law, but I wanted to know more. I wanted to know everything. I tried to devour knowledge like the bee devours nectar, flitting from one flower to another but never staying long. I am no

²⁰⁸ Ao ocupar a mente com o problema apresentado pelo assassinato, ela já estava começando a lidar com o pesar pessoal que sentia.

²⁰⁹ “Um irmão chamado Eadulf, da Vila de Seaxmund no reino de Ealdwulf na Ânglia Oriental. O Irmão Eadulf passou cinco anos na Irlanda e mais dois estudando na própria Roma. Por isso, ele fala irlandês e latim além do saxão, sua língua materna. Ele tem conhecimento jurídico. Inclusive, caso não se tornasse religioso, teria sido um gerefa hereditário – isso, Fidelma, é um oficial da nossa lei. O Arcebispo Deusdedit me diz que é um inveterado solucionador de enigmas. Portanto, Irmã Fidelma, você teria alguma coisa contra trabalhar com um homem assim?”

²¹⁰ Estou aprendendo muito sobre sua cultura saxã. Mas o meu objetivo tem de ser descobrir a identidade do assassino e não aplacar a superstição.

²¹¹ Sua rejeição visceral à superstição está patente no seguinte comentário: “Everywhere one went there were prophets and soothsayers these days, proclaiming catastrophe and doom. But then no one really believed in prophecies unless they were ones that could be feared and which foretold ruin and damnation. There was no accounting for the mind of humankind.” (TREMAYNE, 1997, p. 95)

specialist but have a little knowledge of many things. It comes in useful from time to time.’

‘Sometimes that is a good thing,’ agreed Fidelma. ‘Especially in the pursuit of truth, knowledge in a single subject can blind one as much as having no knowledge at all.’

Eadulf grinned, that brief boyish grin of his.

‘You have a specialized knowledge of law, Sister Fidelma. The law of your own land.’

‘But in our ecclesiastical schools a general knowledge is also demanded of students before they can be qualified.’

‘You are an *anruth*. I know it translates as ‘noble stream’ and is one step below the highest educational qualification in your land. But what does it mean?’

Fidelma smiled. ‘It means that the *anruth* has studied for at least eight years, often nine years, and become a master of the subject but with a knowledge also of poetry, literature, historical topography and many other things.’

Eadulf sighed.

‘Alas, our people here have no such establishments of learning as you do. Only since the coming of Christian teaching, the foundation of the abbeys, have we begun even to learn to read and write.’

‘It is better to start late than never to start at all.’

Eadulf chuckled.

‘Truly said, Fidelma. That is why I have this insatiable thirst for knowledge.’

He paused. They sat for a few moments in silence. Oddly, so Fidelma felt, it was not an uncomfortable silence. It was a companionable silence. Companionable. She suddenly identified the feeling she had. They were companions in adversity. She smiled, happy in the conclusion of the chaos of her thinking.²¹² (TREMAYNE, 1997, p. 188-189)

Porém, esse novo companheiro acaba deixando a Fidelma perturbada e confusa, não porque a atrapalhe, mas porque começa a nascer nela, sem que ela o queira admitir, um sentimento amoroso pelo Eadulf:

²¹² ‘Não.’ Eadulf balançou a cabeça. ‘Eu desejava o conhecimento, qualquer conhecimento. Na minha terra eu era o filho do *gerefa* hereditário, o árbitro local da lei, mas eu queria saber mais. Eu queria saber tudo. Procurei devorar o conhecimento como a abelha devora o nectar, indo de flor em flor sem ficar muito tempo em nenhuma. Não sou especialista, mas conheço um pouco de muitas coisas. É útil de vez em quando’. // ‘Às vezes, isso é bom’, concordou a Fidelma. ‘Ainda mais na busca da verdade, pois o conhecimento em um só campo pode deixar a pessoa tão cega como alguém que não tem conhecimento nenhum’. // Eadulf sorriu, aquele sorriso de menino que tinha. ‘Você tem conhecimento especializado do direito, Irmã Fidelma. O direito da sua terra.’ // ‘Mas nas nossas escolas eclesiais também se exige conhecimentos gerais dos estudantes para que possam se formar.’ // ‘Você é uma *anruth*. Sei que isso se traduz como ‘corrente nobre’ e fica um degrau abaixo da mais alta qualificação educacional no seu país. Mas o que significa?’ // Fidelma sorriu. ‘Significa que um *anruth* já passou pelo menos oito anos estudando, muitas vezes nove, e se tornou mestre da matéria, mas também que tenha conhecimentos de poesia, literatura, topografia histórica e muitas outras coisas’. // Eadulf suspirou. ‘Infelizmente, nosso povo não dispõe de nenhuma instituição como os seus. Somente depois da vinda dos ensinamentos cristãos, da fundação das abadias, passamos a aprender a ler e escrever’. // ‘Melhor começar tarde que não começar de forma nenhuma’. // Eadulf riu. ‘Isso é verdade, Fidelma. Por isso tenho essa sede insaciável de conhecimento’. // He se calou. Ficaram um tempo em silêncio. Estranhamente, a Fidelma sentia, o silêncio não incomodava. Era companheiro. De repente, ela identificou o sentimento que tinha. Eram companheiros na adversidade. Ela sorriu, feliz com o cessar do caos que antes lhe invadira o pensamento.

She heaved a deep sigh. Fidelma prided herself on the logic and method of her thinking. She was disturbed how this disorganized and jumbled series of thoughts could enter her mind when she was supposed to be analyzing the murder of Étain. And every path her mind took, it seemed to end with the image of Eadulf. Why Eadulf? Perhaps because she had to work with him that he kept entering her thoughts? Somehow, at the back of her mind, Fidelma felt that there was some other reason.²¹³ (TREMAYNE, 1997, p. 180)

Fidelma, por seu turno, o impressiona e o deixa encabulado pela clareza e rapidez de seu raciocínio lógico: “Eadulf felt the color on his cheeks. Fidelma made it seem all so easy to deduce.”²¹⁴ (TREMAYNE, 1997, p. 207)

Ela é tão determinada e tão pouco preocupada com as convenções sociais que deixa o Eadulf constrangido. Isto está evidente na cena em que os dois têm de seguir no rastro do assassino pelo esgoto que corre por baixo da abadia de Whitby:

‘I have been told that this leads to one of the more popular of the male *defectora*, sister,’ Eadulf replied. Even by the unnatural light of the lamp she could see that he was blushing.

‘A lavatory?’

Eadulf nodded.

Fidelma sniffed and turned back into the tunnel.

‘Alas, I cannot spare their modesty nor mine. This is the way our murderer dragged the body of Seaxwulf.’²¹⁵ (TREMAYNE, 1997, p. 223-224)

Edward Rielly comenta que o contundente protagonismo feminista de Irmã Fidelma seria de difícil aceitação não fosse sua ambientação no período histórico específico e na localização geográfica escolhidos por Tremayne: “[...] Fidelma’s accomplishments would be wildly unbelievable without this background; while within this historical and cultural setting, she is a great woman in a world that permitted women to be great.”²¹⁶ (RIELLY, 2012, p. 6)

A sofisticação do jogo narrativo de Tremayne em *Absolution by murder* consiste no caráter meta-ficcional do enredo com sua consciência aguçada da relação cruelmente irônica

²¹³ Ela soltou um suspiro profundo. Fidelma se orgulhava da lógica e do método de seu pensamento. A maneira como essa série de ideias desordenada e embaralhada lhe invadia a mente a deixou perturbada. E justamente quando devia analisar o assassinato de Étain. Mas cada caminho que a mente seguia parece que levava à imagem de Eadulf. Por que Eadulf? Será por ser com ele que ela tinha que trabalhar que ele ficava na cabeça? Mas no fundo da mente, Fidelma sentia que, por alguma razão, a explicação era outra.

²¹⁴ Eadulf sentiu a cor tomar-lhe a face. A Fidelma fazia as deduções parecerem tão simples.

²¹⁵ “Me disseram que isso leva a um dos *defectora* masculinos mais frequentados, irmã”, respondeu Eadulf. Mesmo na luz artificial da lamparina, ela podia ver que ele corava. “Um banheiro?” Eadulf fez que sim com a cabeça. Fidelma farejou o ar e voltou para dentro do túnel. “Infelizmente, não posso poupar a modéstia, nem deles, nem minha. Foi por aqui que o nosso assassino arrastou o corpo do Seaxwulf”.

²¹⁶ Os feitos de Fidelma não teriam credibilidade nenhuma não fosse esse pano de fundo; enquanto fica restrita a esse quadro histórico e cultural, trata-se uma grande mulher em um universo que permitia tal grandeza.

entre passado e presente, pois do ponto de vista do feminismo fica evidente que, desde o século VII, andamos muito para trás. Apesar de todas as conquistas que se pode creditar ao movimento feminista em desmontar o patriarcalismo, ainda não alcançamos a igualdade entre os sexos que Fidelma encara com tanta naturalidade nesse romance. Neste aspecto, John Scaggs descreve com precisão o que faz o romance policial histórico de Tremayne tão instigante quanto *O nome da rosa*:

The historical mysteries of Peter Tremayne, featuring the seventh-century Irish investigator Sister Fidelma of the religious community founded by St. Brigid in Kildare, in Ireland, are similarly concerned with the relationship between the past and the present. Fidelma's background and position are carefully detailed by Tremayne in order to depict a society in transition, and Fidelma's own position at a transitional period between old and new is a metafictional comment on the fiction in which she appears. Fidelma belongs to the royal family of Munster, and has studied for eight years at a bardic school in Tara [...]. The bardic schools, which taught poetry, science, medicine, and law, were the direct descendants of druidic schools in Celtic Ireland, and in this way, as a member of the Catholic religious community, Fidelma's Celtic heritage is 'a blend of old beliefs with the new concepts of Christianity' (Luehrs & Luehrs 2000: 46). The use of historical figures in the Fidelma stories, particularly figures like Archbishop Ultan of Armagh, of King Oswy of Northumbria, who might not be immediately recognizable to most modern readers, is significant. Rather than simply being a device to convince the reader of the 'truth' of the fictional characters, as is the case with recognizable historical figures, for those readers who interrogate the historiographical aspect of the stories, these real-world figures are an effective way to maintain the 'simultaneous awareness of past and present' (Jacobs 1990: 74-5) that Fidelma embodies.²¹⁷ (SCAGGS, 2005, p. 133-134)

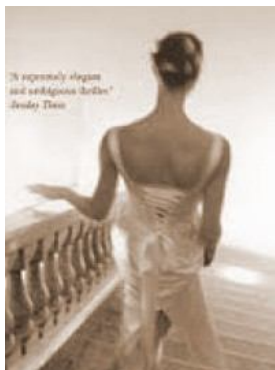
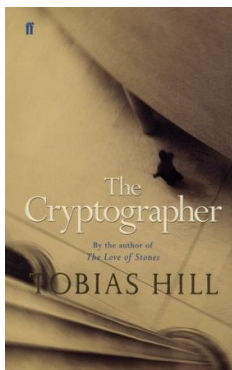
O que Tremayne prova é que

²¹⁷ Os romances de mistério históricos de Peter Tremayne, protagonizados pela investigadora irlandesa do século sete, Irmã Fidelma, pertencente à comunidade religiosa fundada por Santa Brígida em Kildare, na Irlanda, também se ocupam da relação entre passado e presente. Tremayne dá muitos detalhes do passado de Fidelma e da função que exerce para poder traçar um quadro de uma sociedade em transição. A própria posição da Fidelma em um período de transição entre o velho e o novo constitui um comentário metafictional sobre a ficção na qual aparece. A Fidelma pertence à família real de Munster, e estudou durante oito anos na escola bárdica de Tara [...]. As escolas bárdicas, que ensinavam poesia, ciência, medicina e direito, eram os sucedâneos das escolas druídicas na Irlanda celta, e assim, como integrante da comunidade católica, a herança celta da Fidelma é 'um misto de velhas crenças com os novos conceitos do Cristianismo' (Luehrs & Luehrs 2000: 46). O uso de figuras históricas nos romances da série Fidelma, em especial figuras como o Arcebispo Ultan de Armagh, o Rei Oswy de Northumbria, que talvez não sejam reconhecíveis imediatamente pela maior parte dos leitores modernos, é significativo. Em vez de servir apenas como mecanismo para convencer o leitor da 'veracidade' dos personagens ficcionais, como ocorre quando se utiliza figuras históricas reconhecíveis, para aqueles leitores que interrogam o aspecto historiográfico dos romances, o uso dessas figuras históricas reais é um jeito eficaz de manter a 'consciência simultânea de passado e presente' (Jacobs 1990: 74-5) que a Fidelma simboliza.

[...] what historical fiction aims for is not reality, but the illusion of reality, and historical crime fiction creates and reinforces various levels of illusion and reality through the use of three primary devices [...]. The first of these is the narrative device, common in modernist fiction, of framing one story within another story. [...] The second device [...] is the device of the fictional editor. [...] The third device is the use of footnotes, or endnotes, giving details of ‘real’ historical events [...].²¹⁸ (*Ibid.*, p. 131)

De todo o *corpus* analisado nesta dissertação, *Absolution by murder* apresenta o posicionamento feminista mais radical. A protagonista exibe o feminismo mais inflexível, combativo e coerente. Nenhuma outra detetive exprime tanta autoconfiança, tanta falta de temor diante do perigo, tanta maturidade na perseguição da justiça e na demanda da verdade. Ela é um modelo merecedor da mais alta admiração. A questão que se levanta é se não é perfeita demais, uma personagem sem nódoa, quase super-humana tanto na capacidade investigativa quanto na sua condição de mulher resolvida. Fora uma tendência para a soberba, a única mácula na sua perfeição é a dificuldade que tem de admitir a afeição, o incipiente amor inconfesso que sente pelo Eadulf que, como bem aponta Kemp, parece fraco em comparação com ela. Fraco mas talvez mais equilibradamente humano.

3.3.4. *The cryptographer* de Tobias Hill



Romance: *The cryptographer*

Detective: Anna Moore

Author: Tobias Hill

²¹⁸ [...] o que a ficção histórica busca não é a realidade, mas a ilusão de veracidade, e a ficção policial histórica cria e reforça vários níveis de ilusão e realidade pelo emprego de três mecanismos primários [...]. O primeiro é o mecanismo narrativo, comum na ficção moderna, de encaixar uma história em outra história. [...] O segundo é o mecanismo do editor ficcional. [...] O terceiro mecanismo é o uso de notas de rodapé ou notas de fim que dão detalhes dos ‘verdadeiros’ eventos históricos [...].

Data da primeira edição: 2003

The cryptographer de Tobias Hill (2003) é um romance sobre conhecimento, poder e dinheiro – com atração sexual envolvida em todas essas esferas. A história se passa em um futuro próximo situando-se principalmente em Londres, a capital financeira, em um mundo movido por “sintéticos, metais e futuros”. John Law, o criptógrafo, criador e decifrador de códigos (*cracker*), inventa uma moeda virtual chamada Soft Gold, que substitui todas as outras moedas.²¹⁹ Ele é o primeiro quadrilionário do mundo. Anna Moore, uma fiscal da Receita britânica, de nível A2, é escolhida para investigar uma discrepância nas contas do criptógrafo. Não se trata de uma narrativa de suspense, nem de uma utopia ou distopia futurista. Tobias Hill tem a sua própria maneira de inventar enredos. *The Cryptographer* é um estudo sobre a obsessão de lançar-se em busca daqueles desejos humanos mais ocultos, observados através dos olhos de uma mulher.

As mulheres de Tobias Hill são intrigantes e convincentes – irônicas, não envolvidas por emoções desorganizadas, precavidas e, acima de tudo, independentes. Anna está, ao mesmo tempo, satisfeita e ansiosa em relação a sua capacidade de desvendar segredos. Ela é perita em identificar o aspecto pessoal por trás dos mundos e fundos que se revelam em sua investigação. Ao mesmo tempo, é imaginativa e está consciente de seus princípios quando se encontra em algumas situações de trabalho. Seu ex-namorado e ex-superior, Lawrence – cujo nome, assim como John Law, indica poder e ordem – acaba de perder seu posto, parcialmente por causa da evidência encontrada por ela de falhas que ele cometera no trabalho. Eles ainda têm uma ligação emocional. Há outros personagens – o cruel e ambicioso Carl, o fascinante Tunde Finch, do grupo “Masters of Reverse Engineering”, um grupo dedicado à mais ampla aplicação da filosofia *hacker*. Cada personagem que passa por ela é como um teste que ela tem de passar para eliminar a fraqueza e, enfim, empoderar-se enquanto investigadora.

O enredo do romance diz respeito às relações entre caça e caçador, quem decifra e inventa códigos e quem fiscaliza suas finanças. Law e Finch eram foras-da-lei antes de passarem para o lado da Lei – com apenas treze anos, Law criou um vírus de computador chamado Pandora, e mais tarde encriptou códigos de informação genética de plantas poderosas. É conhecido por ter gerado outro vírus codificado que acabou se tornando letal

²¹⁹ É interessante registrar que isso prefigura, em muitos aspectos, o *bitcoin*, moeda virtual existente na vida real, que também passa por crises e questionamentos, como no romance de Tobias Hill.

para os humanos. Em uma das cenas, em que Anna está lavando batatas geneticamente modificadas para retirar sujeira artificial, ela tem a visão de códigos embebidos nelas como veias de tinta.

O código “inquebrável” de John Law, que garante a segurança dessa moeda mundial, é violado no decorrer da história, e, o mundo financeiro entra em colapso.²²⁰ Quando isso acontece, Law some do mapa. Anna, então, resolve sair no seu encalço mais para satisfazer sua própria curiosidade emocional e para esclarecer seus sentimentos relativos a ele do que para cumprir seu dever profissional, pois ela abandona completamente suas funções de fiscal, o que parece indicar o fim do aspecto policial do enredo. Nessa busca por John Law, ela fica sabendo pela mulher dele, que, para seu espanto, eles estão há muito separados. Não ter percebido esse “detalhe” fundamental põe em crise sua identidade de investigadora com excelsos poderes de observação e percepção psicológica. O encontro final com Law, escondido numa remota ilha na Escócia, frustra quaisquer expectativas sobre um possível enlace romântico entre os dois, e o romance termina sem uma conclusão clara.

Segundo A.S. Byatt (2003), “Hill’s book is a vision of something essential in the world: the possibilities for good and evil of the kinds of knowledge – and therefore of power – we possess.”²²¹ Nosso mundo é traçado com teias e redes de figuras humanas e estruturas de conhecimento que detêm as formas de entender e controlar a Terra e o que nela existe. Hill vê nisso tanto a beleza quanto o perigo. Próximo ao final do romance, lendo os poemas de T.S. Eliot, Anna descobre as palavras “fine, cold lines” (lindos versos frios) do poeta banqueiro, que descreve a escuridão dos bancos e o desejo de escapar “dreaming of systems so perfect that no one will need to be good”²²². O imaginário *Soft Gold* não é um sistema perfeito, e Anna descobre que, além do poder, da liberdade e do sexo, os problemas dos códigos e do dinheiro envolvem, acima de tudo, confiança. É justamente por ela ter confiado nele, contra todos os ditames do seu código profissional de fiscal da Receita, que Anna acaba largando a profissão e cedendo a sua obsessão por Law e sua sedução.

O mundo deste futuro próximo imaginado por Tobias Hill está claramente enraizado neste que conhecemos hoje. Anna recebe um buquê de tulipas do tipo *old parrot* e isso também faz o leitor lembrar-se que esse tipo de tulipas só existe porque foi cultivado um

²²⁰ Novamente, Hill parece ter previsto o colapso financeiro que se iniciou em 2008, levando boa parte dos países do primeiro mundo a entrar em recessão.

²²¹ O livro de Hill é a visão de algo essencial no mundo: o potencial dos novos conhecimentos de serem usados tanto para o bem quanto para o mal – e, portanto, para o poder.

²²² ... sonhando com sistemas tão perfeitos que ninguém precisará ser bom.

vírus que proliferou, atacando as tulipas como eram conhecidas antes. Tobias Hill cria sua própria atmosfera, cheia de contrastes entre os ricos e os passivos cidadãos comuns. Ele é um poeta de destaque, tanto quanto romancista, e seus ritmos e palavras são austeros e surpreendentes. Se *The cryptographer* pode ser classificado como romance policial,²²³ é a prova de que o gênero não precisa ser associado à baixa qualidade literária. Sua verve de poeta está presente no lirismo do texto. A indeterminação do romance em relação a gênero textual é um dos seus principais atrativos. Poderia ser descrito como um “romance antipolicial”. Segundo Scaggs (2005, p. 139): “[...] the anti-detective novel [...] wears its postmodern philosophy on its sleeve, rejecting, as it does, any notion of the certainty of knowledge and the unity of the human subject.”²²⁴ Outra designação adequada é a de “policial pós-moderno”, uma espécie de *Bildungsroman* em que a investigação de cunho policial aos poucos se torna uma busca da própria identidade da protagonista, como ocorre também em *An unsuitable job for a woman*, de P.D. James. O constante questionamento que o romance suscita, inclusive quanto a sua própria natureza, o coloca claramente como romance pós-moderno:

What postmodern detective fiction emphasises at every turn are the clear parallels between reading, detection, and interpretation [...]. Crime narratives that are structured around the investigation of a crime are, by default, metanarratives. They are narratives, or stories about reconstructing and interpreting the story of a crime, and it is this metanarrative self-awareness that both invites critical and theoretical approaches, and creates the perfect framework within which the genre can endlessly question and reinvent itself.²²⁵ (SCAGGS, 2005, p. 142-143)

No entanto, depois de se ler a caracterização do que seja uma narrativa policial metafísica, novamente nas palavras de John Scaggs, não paira a menor dúvida quanto à classificação mais adequada para esse romance de Tobias Hill. Segundo Scaggs (op. cit., p. 141),

[the] characteristics of the metaphysical detective story [...] include the defeated sleuth, the world, city, or text as labyrinth, [...] the ambiguity or sheer meaninglessness of clues

²²³ Seria mais adequado considerá-lo um “romance antipolicial” já que frustra o modelo e as expectativas dos leitores do gênero policial. Outra classificação adequada seria “policial pós-moderno”. Nos dois casos, poderia ser associado ao *O nome da Rosa*, de Umberto Eco.

²²⁴ [...] o romance antidetetive [...] exhibe às claras sua filosofia pós-moderna, rejeitando, como o faz, qualquer noção de certeza do conhecimento e da unidade do sujeito humano.

²²⁵ O que a ficção policial pós-moderna enfatiza a par e passo são os paralelos patentes entre leitura, detecção e interpretação [...]. Narrativas estruturadas em torno da investigação de um crime são, por definição, metanarrativas. São narrativas sobre a reconstrução e interpretação da história de um crime e é essa autoconsciência metanarrative que tanto incentive enfoques críticos e teóricos como cria o quadro perfeito no qual o gênero pode se questionar e se reinventar infinitamente.

and evidence, the missing person and the double, and the absence or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation.²²⁶

Na sua forma de relacionamento, Anna claramente compartilha traços com os detetives *hard-boiled*: se envolve com o cliente, é pouco sociável, relativamente desvinculada da família. Por outro lado, sua forma de investigação é inteiramente cerebral, associando-se mais ao detetive clássico, embora ela seja de raciocínio mais lento. Seu forte é a capacidade de observação – novamente um traço típico do detetive clássico.

Um personagem que se mostra importante na vida de Anna é seu ex-namorado e ex-superior na Receita Federal. Mesmo depois de ser demitido e não ser mais seu namorado, Lawrence continua tratando Anna como se ela tivesse uma posição fragilizada em relação a ele, o que na verdade é uma inversão, pois ele é dependente dela emocionalmente, e não o contrário.

‘Work. And how is work, these days?’

‘You know, it never changes.’ She settles back in the leathered booth. ‘You know how it is.’

‘Awful. My poor *protégée*,’ says Lawrence. ‘Did I tell you I still have nightmares about it?’²²⁷ (HILL, 2003, p.3)

Anna sente-se segura em seu ambiente de trabalho, pois acredita ter desenvolvido uma boa estratégia para conhecer a fundo e compreender melhor cada um de seus “clientes”, pessoas cujas finanças ela investiga na Receita britânica. Anna acredita que para conhecer as pessoas como fiscal da Receita, é necessário saber em quem eles pensam quando pensam em dinheiro, por exemplo, um pai ou uma avó, ou porque algum dinheiro vem ou pode vir daquela fonte, ou porque o dinheiro serve para fazer aquela pessoa feliz, um filho, uma esposa, e assim por diante. Essa teoria que ela desenvolveu anos antes a faz sentir que seu trabalho hoje é relativamente fácil.

‘But when she works well she comes to know them all for a while: even the most difficult clients, the richest and the most impoverished. She knows who they think of,

²²⁶ [as] características da narrativa policial metafísica [...] incluem o detetive derrotado, a metáfora do mundo, cidade ou texto como labirinto, [...] a ambiguidade ou simples falta de sentido de pistas e provas, a pessoa desaparecida e o duplo, e a ausência ou a natureza malograda de qualquer tipo de conclusão da investigação.

²²⁷ ‘E o trabalho. Como anda o trabalho?’ ‘Você sabe, não muda nunca.’ Ela se recosta no banco de couro. ‘Sabe como é.’ ‘Terrível. Minha pobre *protégée*,’ responde Lawrence. ‘Eu te disse que ainda tenho pesadelos a respeito?’

when they think of money. To understand the rich, Anna believes, you should know who they are rich for.’²²⁸ (HILL, 2003, p.7)

O perfil da detetive é descrito em cenas em que ela se encontra sozinha. A cena seguinte mostra Anna em sua intimidade na casa onde mora, tendo acabado de chegar do trabalho.

She undresses in the dark of her room. Her clothes smell of the sour damp of the city. There is a little light from the lamps in the street. In the mirror she catches glimpses of herself. The curve of her hips, flesh, the shadow of her hair.

Her name is Anna Moore. She is thirty-six years old, born in the last millennium. She is an Inspector A2 Grade. Which means she is good at what she does, one of the best, or so people say, so they tell her.

People like to think that money and love are opposites. Anna has come to be less sure. After all, both love and money tend towards others. And money arises out of greed and generosity. And greed and generosity are evidence of love.’²²⁹ (HILL, 2003, p.8)²³⁰

Uma descrição interessante da personagem é feita pela perspectiva externa, isto é, como as pessoas enxergam Anna, sem conhecê-la, qual é a sensação que ela transmite com sua timidez e a vontade de ocultá-la que Anna sente: “People always say she looks proud. She doesn’t feel that way. It is only skin-deep. Not everyone has the face they deserve. Often, what people take to be pride is only her reticence. Her shyness, which is a form of gentleness.”²³¹ (HILL, 2003, p.8)

Apesar de toda a experiência que Anna tem e a segurança que ela costumava sentir no trabalho, é somente após a primeira sessão de fiscalização das finanças de John Law, o criptógrafo, que Anna percebe o quanto se deixou ser levada pela honestidade que ele transmite com suas palavras. É na solidão de sua casa que ela repara o quanto ela foi

²²⁸ Mas, quando trabalha bem, ela passa a conhecê-los todos por um tempo: até os clientes mais difíceis, os mais ricos e os mais lascados. Ela sabe em quem eles pensam quando pensam no dinheiro. Para compreender os ricos, pensa a Anna, é preciso saber para quem ficam ricos.

²²⁹ Ela se despe no escuro do quarto. As roupas cheiram à umidade azeda da cidade. A iluminação da rua penetra no quarto. Ela se vê de relance no espelho. A curva dos quadris, a carne, a sombra do cabelo. // Seu nome é Anna Moore. Ela tem trinta e seis anos, nascida no último milênio. Ela é uma Fiscal Classe A2. O que significa que é boa no que faz, um dos melhores. Pelo menos é o que dizem, assim dizem para ela. // As pessoas pensam que o dinheiro e o amor são opostos. Anna não tem tanta certeza. Afinal de contas, tanto o amor como o dinheiro se dirigem aos outros. E o dinheiro provém da ganância e da generosidade. E a ganância e a generosidade são indícios de amor.

²³⁰ É interessante que o autor leva até a página oito para revelar o nome da personagem. O nome dela, como das demais detetives mulheres pesquisadas, é um indício de personalidade. Anna significa ‘cheia de graça’ e – forte indício da complexidade da protagonista – Moore (= moor) significa ‘charneca’, um lugar inóspito, sem graça. Ou seja, o nome reflete as contradições de sua dona; a aparência engana.

²³¹ As pessoas sempre dizem que parece orgulhosa. Não é assim que ela se vê. Isso é superficial. Nem todos têm o rosto que merecem. Muitas vezes, o que pensam ser orgulho é apenas a reticência. Sua vergonha, que é uma espécie de delicadeza.

manipulada ou se deixou manipular pela suavidade e elegância de Law em esclarecer suas dúvidas. Ela percebe que confiou nele cegamente, com a mesma confiança que a deixou impressionada no funcionário Terence, que trabalha para Law.

It is only later, when she is alone, that she realises she trusts him. It comes to her as something matter-of-fact, as if the issue has already been decided and she has known it for some time: as if her conscious mind is the last of her to know. Despite his smoothness, his graceful assurance, his edge of arrogance, and all the evidence she has of his deception, she is like Terence in his room of flowers. She trusts him. It makes her laugh at herself in the dark.²³² (HILL, 2003, p.48)

Quando o autor apresenta aos leitores a família de Anna, é possível construir mais uma parte desta detetive, em termos psicológicos. Sabemos como Anna se sente em relação à irmã, pois ela sempre se sentiu da mesma forma na dinâmica familiar, sempre aquém da irmã mais velha. Ela também se sente muito mais nova e menor em relação a todos na escola. O contrário acontece sobre a sua idade na Receita, ela é uma das funcionárias mais velhas da equipe, que se apaixona por seu mentor:

She is the younger sister of a brighter star, a louder, more talented, more beautiful sibling – so it has always been said – so that Anna has become to a degree the opposite of these things: slight, doubtful, wry. It is as if her character has grown to occupy her sister's vacancies. She was the youngest in her educational year, endlessly smaller, never quite catching up, wanting to ask the question, never asking. She has never been in the right place at the right time. She was the most mature Revenue trainee, abruptly old, passed over for the fast-track. She was the student in love with her mentor.

Too early, too late. But she doesn't think of herself as unlucky. Now least of all.²³³ (HILL, 2003, p.54)

Quando Anna fica responsável pelo caso de Law, ela percebe o destaque que isso deu a ela, os olhares de respeito e inveja de seus colegas, que talvez não tivessem prestado atenção nela antes:

²³² Somente mais tarde, quando está a sós, ela se dá conta de que confia nele. Isso ela percebe como se fosse uma coisa qualquer, como se já estivesse resolvido faz tempo: como se a mente consciente fosse o último a saber. Apesar de seu charme, sua elegante confiança, seu quê de arrogância e apesar de todas as provas que ela tem da sua trapaça, ela é como Terence na sua sala florida. Ela confia nele. No escuro, ri de si própria.

²³³ Ela é a irmã mais nova de uma estrela mais brilhante, uma irmã mais expansiva, mais talentosa, mais bela – é assim que sempre disseram – e assim a Anna tem se tornado quase o oposto disso: franzina, desconfiada, irônica. É como se sua personalidade se desenvolveu para preencher as lacunas da irmã. Ela era a mais nova na turma, sempre menor, nunca inteiramente no mesmo nível dos colegas, querendo fazer perguntas, mas nunca tendo a coragem. Ela nunca esteve no lugar certo na hora certa. Ela era a mais velha dos novos fiscais da Receita, repentinamente velha, descartada para a progressão rápida. Ela fora a aluna enamorada do mentor. // Precocidade demais, tarde demais. Mas ela não se considera azarada. Agora muito menos.

Something of Law has brushed off on her, like scent of gold dust. It isn't long before she notices. Almost overnight she has changed in the eyes of others. This is what it is like to be known, she thinks, to be thought of, not the watcher but the watched, and she feels a quickening of exhilaration.²³⁴ (HILL, 2003, p.55)

Durante a investigação, Anna sente-se sozinha devido à ausência de Carl, seu colega de trabalho e de Lawrence, os dois amigos com quem ela costuma compartilhar impressões sobre o trabalho na Receita. Por causa desse distanciamento, ela consegue organizar seus pensamentos melhor e se sente pronta para voltar ao trabalho com John Law, para o segundo encontro.

His absence throws her back on her own thoughts. More than that, it throws into relief what she might otherwise have hidden from herself for a little longer. That she is ready for John Law again. There is no more preparation to be done. She has been putting off the second meeting for some time.²³⁵ (HILL, 2003, p.79)

A perspectiva do perfil de Anna como investigadora não corrobora com o perfil do detetive clássico, normalmente brilhante e de raciocínio rápido. Mais de uma vez no texto, vemos Anna descrita como uma pessoa que pensa lentamente, o que oferece algumas vantagens no trabalho dela, que é um trabalho demorado. Em uma dessas delongas de abstração, Anna repensa sobre o funcionário de Law, Terence, que ela vê ocupando outra função quando visita Law no segundo encontro fiscal. A impressão que ela teve desta vez foi de um homem que talvez tenha mais poder do que ela imaginava, na empresa SoftMark:

Anna is a patient thinker, not brilliant, like Lawrence, but sedulous, missing nothing given time. South of the river, it occurs to her that the man she met as a receptionist, and who is now Senior Security, could be all kinds of other things to SoftMark. Among other things.²³⁶ (HILL, 2003, p. 82)

Anna é descrita em outro momento, fazendo o trabalho de investigação emocional de uma cena, o que pode ajudá-la a chegar a alguma conclusão sobre John Law. Desta vez, ela junta peças de um quebra-cabeça de uma cena que observou enquanto nada até a margem de um rio: “She is piecing together what it might have been that could have scared him into

²³⁴ Algo de Law se impregnou nela, como o perfume de ouro em pó. Não demora muito para ela perceber. Quase da noite para o dia, ela mudou aos olhos dos outros. É assim que se sente quando é conhecido, ela pensa, ser lembrada, não mais a observadora mas a observada, e ela sente um calafrio de excitação.

²³⁵ A ausência dele faz ela mergulhar nos próprios pensamentos. Mais que isso, põe em relevo o que de outra sorte ela teria escondido de so por mais um tempinho. Que ela está pronta para John Law novamente. Ela não precisa mais se preparar. Ela vem adiando esse segundo encontro faz tempo.

²³⁶ Anna é uma pensadora paciente, não tem os lampejos do Lawrence. É diligente e, com tempo suficiente, nada lhe escapa. Já do lado sul do Tâmis, ela se dá conta de que o homem que se apresentou como recepcionista e agora é o Chefe de Segurança poderia ser qualquer coisa para a SoftMark. Entre outras coisas.

silence as he swam towards the people on the shore. Something shared between father and son. A secret composed of numbers. Unmentionable, unthinkable.”²³⁷ (HILL, 2003, p.)

Mais uma vez, o autor nos oferece uma impressão que alguém poderia ter de Anna ao olhá-la sem conhecê-la pessoal ou intimamente. Nesta cena, Anna observa uma criança, com um olhar inteiramente adequado ao que se espera de uma investigadora: “‘In a minute,’ Anna says: and if a stranger were watching her at that moment he might notice the way she looks down at the child. It is an inspector’s look, not cold or unkind or cruel, but soft and searching and definite. Like a surgeon locating the jugular.”²³⁸ (HILL, 2003, p.155)

Nesta cena, já no final da trama, Anna já abandonou seu trabalho na Receita e, a todo momento, pensa em John Law, o homem-incógnita que ela nunca compreendeu. Ela está prestes a encontrar seu ex-colega de trabalho, Carl, cujo contato ela vem evitando há quase três semanas. Ao chegar ao lugar que costumava ser o seu cotidiano ambiente de trabalho, Anna percebe que ela realmente não poderia estar ali, ela está certa de que aquilo não mais a representa.

She remembers the days in the wake of SoftGold, when the Revenue briefly seemed a different place. Now it is no longer so. By imperceptible increments it has returned to its archaic routines and forms, as if by force of its recalcitrance the world outside could be un-changed. And perhaps it can, Anna thinks. Perhaps it already has been, as Lawrence has, adjusting to the unthinkable. [...]She only knows for certain that it is not true of herself.²³⁹ (HILL, 2003, p.236)

A indeterminação do final do romance, tanto narrativo quanto emocional, reforça o caráter pós-moderno dessa narrativa de Tobias Hill. Ela interpela o leitor, fazendo com que se pergunte como interpretar a história que acaba de ler, como fazer sentido do enredo. Isso frisa o paralelo entre a investigação policial e o ato da leitura: “It is the indeterminacy of the interpretative act, and the parallels between detection and the reading process that allow postmodern crime fiction to underline this indeterminacy [...]”²⁴⁰ (SCAGGS, 2005, p. 4-5).

²³⁷ Ela está deduzindo o que poderia ter assustado o Nathan a ponto de deixá-lo mudo enquanto nadou até as pessoas na margem. Algo compartilhado entre pai e filho. Um segredo feito de cifras. Inominável, impensável.

²³⁸ “Já já”, diz Anna. E se um desconhecido a observasse nesse momento talvez percebesse a maneira como ela olha a criança. É o olhar do fiscal, nem frio nem duro ou cruel. Um jeito manso e inquiridor e definitivo. Como o cirurgião que localiza a jugular.

²³⁹ Ela se recorda dos dias após a falência da SoftGold quando, por um certo espaço de tempo, a Receita parecia diferente. Agora não é mais assim. Por incrementos imperceptíveis já retomou as rotinas e formas arcaicas, como se por força de sua renitência o mundo externo pudesse permanecer o mesmo. E talvez possa. Talvez já esteja, como o Lawrence está, se ajustando ao impensável. [...] Ela só sabe com certeza que isso não se aplica a ela.

²⁴⁰ É a indeterminação do ato interpretativo e os paralelos entre detecção e o processo de leitura que fazem com que a ficção policial pós-moderna saliente essa indeterminação [...].

Assim, leitor e detetive se indentificam: “[...] just as it is the job of the detective to outline the relationship between beginning and end in order to make sense of the present, so too is it the job of the reader”²⁴¹ (*Ibid.*, p. 5-6). Curiosamente, este tipo de enredo policial acaba resolvendo um dos problemas ideológicos da ficção policial: a restauração da ordem e do *status quo* como fator de reforço ou confirmação da ordem patriarcal vigente. Pois, como observa Kathleen Klein: “[...] if the traditional closure of detective fiction were abandoned for more open-ended uncertainty, then the status quo would not be reestablished as though all social problems had been solved.”²⁴² (KLEIN, 1995a, p. 228) Assim, o que parece ser o fracasso da investigadora talvez possa ser encarado como a vitória ideológica do feminismo. Seja como for, não há dúvida de que o romance termina de forma sombria, pois há pouca expectativa que o mundo pós-SoftGold possa recuperar o dinamismo. A quebra de confiança, que se dá em vários níveis no livro, veda o retorno ao passado. Nem a Receita escapa. O padrão ouro se desmancha; o metal perdeu a solidez. Segundo Byatt (2003): “[...] *The Cryptographer* is a study of obsession, of a questing search for those things humans desire.”²⁴³ E o que mais desejam – leitores inclusive – é a sensação de segurança, de conforto. Mas isso exige confiança no mundo, justamente o que se perdeu pelo (des)caminho do enredo.

3. 3. – Conclusão

O que mostra a análise dos quatro romances policiais que acabamos de apresentar é que a representação de detetives mulheres na literatura policial é bastante variada – tanto quanto a variedade de formatos e estilos do próprio gênero policial, quase sempre, na atualidade, consistindo em uma fusão de subgêneros, conforme demonstrado na análise.

Das quatro detetives analisadas, a Cordelia Gray é uma operadora solitária que empreende a investigação contra todos os conselhos que recebe, sem experiência, sem qualificações adequadas e sem preparo suficiente. O que a salva é a capacidade de observação e raciocínio, a empatia que a faz se aproximar de vítima e possíveis suspeitos e uma coragem diante do perigo e da pressão da polícia. *An unsuitable job for a woman* nos

²⁴¹ [...] assim como cabe ao detetive traçar a relação entre o início e o fim para fazer sentido do presente, cabe também ao leitor fazer o mesmo.

²⁴² [...] se o fecho da ficção policial tradicional fosse abandonando em favor de uma incerteza mais aberta, o *status quo* não seria mais restaurado como se todos os problemas sociais estivessem resolvidos.

²⁴³ [...] *The Cryptographer* é um estudo da obsessão, de uma busca daquilo que as pessoas desejam.

brinda com uma figura absolutamente moral, embora siga um código de valores próprio, frequentemente em conflito com o das instituições.

A Kay Scarpetta, ao contrário de Cordelia Gray, é uma perita forense que trabalha amparada por um aparato institucional e trabalha em parceria mais direta, embora a contragosto, com o detetive Pete Marino, com quem tem uma relação conflitiva. O que pareceria uma vantagem – poder contar com a colaboração de uma equipe – mostra-se um problema, na medida em que os colegas, o parceiro, superiores e até seu amante se provam pouco confiáveis e até passam a serem considerados possíveis suspeitos da série de assassinatos que ela investiga em *Postmortem*.

Irmã Fidelma, em época bem remota, o século VII, é uma procuradora da justiça irlandesa que, apesar de trabalhar em parceria, novamente a contragosto, com o Irmão Eadulf, prova-se uma supermulher, uma profissional irrepreensível. Ela reúne dedução lógica apurada, grande cultura, autoconfiança no exercício do ofício, uma atitude corajosa e destemida tanto diante de autoridades como diante do perigo pessoal e, ainda que de forma tímida, um sentimento de companheirismo e afeição que vai em direção a o que parece vai ser uma relação afetiva com o Irmão Eadulf.

Em forte contraste com a Irmã Fidelma e com a ambientação de *Absolution by murder*, a última investigadora, Anna Moore, uma fiscal de alta patente da Receita britânica, que atua em Londres em um futuro próximo. Sua trajetória – mesmo que esse romance também se configura uma espécie de *Bildungsroman* – é inversa da de Cordelia Gray, que parte de uma inexperiência completa para descobrir-se uma detetive talentosa: Anna Moore passa da autoconfiança e frieza profissional, da capacidade investigativa reconhecida pela instituição que a emprega para a dúvida de si própria e até ao abandono da função que ocupa na Receita. O que a perturba é a descoberta de um sentimento amoroso pelo multimilionário que ela é designada para investigar. O que inicialmente é uma curiosidade profissional aos poucos se torna uma obsessão pessoal. Todas as certezas, no plano pessoal e social, em *The cryptographer*, vão se desmanchando com o desenrolar do enredo.

Assim, temos o contraste completo com um romance policial histórico em que abundam certezas nesse romance antipolicial ou policial pós-moderno ou metafísico. O que isso confirma é a maleabilidade do gênero policial, sua capacidade de se reinventar e se adaptar às demandas dos leitores e de seu vasto potencial para gerar representações variadas e, ao mesmo tempo, convincentes de detetives mulheres em diversos papéis, cenários

institucionais e épocas. Concluo a análise com a certeza de que, apesar do número restrito de obras analisadas, os critérios de seleção permitiram observar um panorama revelador de representações de detetives mulheres, que exibem variados graus de feminismo e androgenia mas que têm em comum a comprovação de que as mulheres são capazes de ocupar espaços antes reservados aos homens com proveito para si, para as instituições, para os relatos históricos, para o gênero literário e, por que não, para a humanidade. É a prova de que o olhar feminista traz benefícios para ambos os sexos.

Portanto, para retomar as perguntas de pesquisa, quanto à primeira (Como é representada a mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana?), pode-se responder que a representação é marcada por grande variedade, filiando-se a e fundindo diversas das tradições do romance policial – clássico, *whodunnit*, *hard-boiled* ou negro, *police procedural*, histórico e pós-moderno ou antipolicial. As orientações e graus do feminismo representados são igualmente variados, indo do mais incipiente ou incerto ao mais assumido e radical. Uma novidade em relação à tradição é que as investigadoras vêm em funções das mais diversas. Podem ser detetives particulares (Cordelia Gray), legistas (Scarpetta), promotoras (Irmã Fidelma) ou fiscais da Receita (Anna Moore).

Quanto à segunda pergunta de pesquisa (Como as representações estudadas se relacionam com o feminismo e questões de gênero?), chegamos a algumas conclusões. Em primeiro lugar, as quatro detetives representam diversos aspectos do feminismo e das relações de gênero. Todas, exceto a Fidelma, enfrentam dificuldades para se impor em um meio patriarcal e o fazem pelo profissionalismo, sem diminuir sua condição de mulher. A solução comum do retrato é a androgenia – a fusão de traços masculinos e femininos – o que resulta em uma representação rica, redonda e verossímil. São representações literárias, não panfletárias. Elas não ocupam o espaço dos homens; abrem um espaço próprio das mulheres no ambiente institucional e social, e, ao fazê-lo, modificam o espaço e a história dos próprios homens (até Pete Marino, o detetive misógeno de *Postmortem*, se regenera). Em segundo lugar, a representação de detetives mulheres permitiu ao gênero policial reinventar-se, e deixou de ser inusitada. Por último, elas representam a segunda e a terceira ondas do feminismo, que buscam mais do que a mera igualdade com os homens. O que importa é colocar a mulher detetive no foco da investigação.

Considerações Finais

A pesquisa obteve os seguintes resultados. Abrangeu a teoria feminista ao investigar a representação literária da mulher detetive, passando pelo feminismo, principalmente de segunda e terceira onda. Ela apontou a variedade e a maleabilidade do gênero policial e suas adaptações conforme as demandas, os acontecimentos históricos e os cenários, o que explica a sua longevidade. Tratou da variedade de possibilidades no retrato feminista de detetives mulheres e a razão de abrir o foco para sua investigação nos estudos literários acadêmicos, graças à inclusão do não canônico, pois a ficção policial é excluída dos currículos com base em preconceito de cânone, com a justificativa de se tratar de uma derivação de ficção popular, de gosto duvidoso, apesar de não ser avaliada por critérios sérios de qualidade literária. Por fim, a pesquisa afirmou a existência de muitas obras de ficção policial de excelente qualidade narrativa e estilística no gênero literário. A leitura de qualquer um dos quatro romances policiais analisados comprova o contrário, tanto no que diz respeito à construção narrativa como em termos estilísticos.

A pesquisa enfrentou algumas limitações. A primeira delas é a representatividade, já que foram analisadas apenas quatro obras, o que é um número baixo, ainda mais quando se considera o número de personagens de mulheres detetives que existe, conforme se vê no Anexo IV. Outra limitação foi o desequilíbrio na nacionalidade, pois a proposta original de pesquisa pretendia analisar seis obras, com seis detetives, três delas escritas por britânicos e três escritas por americanos. Após a redução do *corpus* literário para quatro obras, três dessas foram escritas por britânicos e apenas uma escrita por uma americana. Por outro lado, seis obras é demais para fazer um estudo mais aprofundado de cada uma em uma dissertação de mestrado – e cada uma delas merecia esse estudo.

A pesquisa aponta alguns caminhos para investigações futuras: a riqueza do material estudado, tanto das fontes primárias (o *corpus* literário) quanto dos textos teóricos, indica que existe um campo muito fértil a ser explorado. Percebe-se isso, por exemplo, nas relações entre os estudos feministas e a teoria da recepção, ou entre estudos de literatura de massa e questões de qualidade literária, ou até mesmo entre a ficção policial e os papéis do leitor. Espera-se que se apresentem candidatas tão destemidas quanto as detetives estudadas para empreender essas buscas.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ÅLVA, Gunilla. The same procedure? An analysis of conventional characteristics in contemporary woman detective fiction. Research paper, Högskolan Väst, 2007.
- AUERBACH, Erich. Epílogo. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 501.
- BYATT, A.S. Midas in cyberspace. *The Guardian*, 26 July 2003. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2003/jul/26/fiction.asbyatt> Acesso em 16.07.2014
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHANDLER, Raymond. *The simple art of murder*. New York: Vintage Books, 1988.
- CORNWELL, Patricia. *Postmortem*. London: Warner Books, 1996.
- DOYLE, Arthur Conan. A study in scarlet. In: Klinger, L.S. (ed.) *The new annotated Sherlock Holmes*. Vol. III. Nova York: W.W. Norton & Co., 2006.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. (Trad. Sandra Castello Branco) 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. (Trad. Alzira Allegro) 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. (Trad. Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FARRÉ-VIDAL, Carme. Dissection of Patricia Cornwell's feminist woman detective Kay Scarpetta. **Journal of English Studies**, vol. 10, 2012, p. 51-64.
- FERREIRA, Virgínia. O feminismo na pós-modernidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 24, março 1988, p. 93-106.
- FIEDLER, Leslie. *Cross the border — close the gap*. New York: Stein & Day, 1972.
- HILL, Tobias., *The Cryptographer*. London: Faber & Faber, 2003.
- HOLUB, Robert C. *Reception theory: a critical introduction*. London: Methuen, 1984.
- HORSLEY, Lee. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- JAMES, P. D., *An unsuitable job for a woman*. London: Faber & Faber, 2005. (1 ed. 1972)
- JAMES, P.D. *Segredos do romance policial*. (Trad. José Rubens Siqueira) São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JAUSS, Hans Robert. Literary history as a challenge to literary theory. (Trans. Elizabeth Benzing) **New Literary History** vol. 2, n. 1, 1970, p. 7-37.

JERMYN, Deborah. *Prime suspect*. Basingstoke: BFI/Palgrave Macmillan, 2010.

KEMP, M.E. Who wears the pants? Role reversal in the Sister Fidelma mysteries. In: RIELLY, Edward; WOOTEN, David R. (eds.) *The Sister Fidelma mysteries: essays on the historical novels of Peter Tremayne*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2012, p. 182-188.

KISMARIC, Carole; HEIFERMAN, Marvin. *The mysterious case of Nancy Drew & the Hardy Boys*. New York: Simon & Schuster, 1998.

KLEIN, Kathleen G. *The woman detective: gender and genre*. 2 ed. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1995a.

KLEIN, Kathleen G. (ed.) *Women times three: writers, detectives, readers*. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State University Popular Press, 1995b.

KLEIN, Kathleen G. Women times women times women. In: KLEIN, Kathleen G. (ed.) *Women times three: writers, detective, readers*. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State University Popular Press, 1995b, p. 3-13.

KNEPPER, Marty S. Agatha Christie, feminist. **The Armchair Detective** vol. 16, n. 4 (Winter 1983): 389-406.

KNIGHT, Stephen. *Form and ideology in crime fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1980.

KNIGHT, Stephen. "A hard cheerfulness": an introduction to Raymond Chandler. In: DOCHERTY, Brian (ed.) *American crime fiction: studies in the genre*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997, p. 171-190.

KOTKER, J.G. The re-imagining of Cordelia Gray. In: KLEIN, K.G. (ed.) *Women, times three*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1995, p. 53-63.

KRISTEVA, Julia. Women's time. (Trans. Alice Jardine & Harry Blake) In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997, p. 860-879.

KRON, Sara. Equality in crime fiction. Research paper, Högskolan i Halmstad, 2011. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:441892/FULLTEXT01.pdf> Acesso em 15.07.2014.

MATTHEWS, Nicole. The guilty gender: escaping femininity through the detective novels of P.D. James. B.A. graduation thesis. Adelaide: University of Adelaide, 1991. Disponível em: <http://digital.library.adelaide.edu.au/theses/09AR/09arm441.pdf> Acesso em 01.07.2014.

MORRIS, Pam. *Literature and feminism*. Oxford: Blackwell, 2000.

NARCEJAC, Thomas. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982.

NEWTON, Judith L. Power and the ideology of “woman’s sphere”. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997, p. 880-895.

PRIESTMAN, Martin (ed.) *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RAMAZANOGLU, Caroline. *Feminism and the contradictions of oppression*. New York: Routledge, 1989.

RAMÓN TORRIJOS, María del Mar. El feminismo incipiente de P.D. James y Amanda Cross: primeros passos en la caracterización de una mujer detective autónoma. In: Rodríguez, P.B.; Calafat, C.; Morales, M.F.; Arranz, J.I.P.; Gómez, C.S. (orgs.) *Pasado, present y futuro de la cultura popular: espacios y contextos*. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular – SELICUP, Palma de Mallorca, 2010. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2011.

REDDY, Maureen. *Sisters in crime: feminism and the crime novel*. Nova York: Continuum, 1988.

REDDY, Maureen T. Women detectives. In: PRIESTMAN, Martin (ed.) *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

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

RENEGOLD, Michele Marie. [A taxonomy of the female private detective in contemporary literature](http://lib.dr.iastate.edu/rtd/37/). M.A. dissertation. Ames (Iowa): Iowa State University, 1992. Disponível em: <http://lib.dr.iastate.edu/rtd/37/> Acesso em 27.06.2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

RIELLY, Edward. Sister Fidelma: a woman for all seasons. In: RIELLY, Edward; WOOTEN, David R. (eds.) *The Sister Fidelma mysteries: essays on the historical novels of Peter Tremayne*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2012, p. 5-19.

ROBINSON, Lilian S. Treason is our text: feminist challenges to the literary canon. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997, p. 115-128.

RUSS, Joana. Anomalousness. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997, p. 97-105.

RZEPKA, Charles J. *Detective fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.

SAYERS, Dorothy. Introduction to *The omnibus of crime* (1928). In: HAYCRAFT, Howard (ed.) *The art of the mystery story: a collection of critical essays*. New York: Carroll & Graf, 1992, p. 71-109.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. London/New York: Routledge, 2005.

SHOHAT, Elle; STAM, Robert. Hollywood e raça. In: *Crítica à imagem eurocêntrica*. (Trad. Marcos Soares) São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAMBURELLI, Andrea. I metodi investigative nei romanzi gialli. 2010. Disponível em: <http://poisson.phc.unipi.it/~tamburelli/File%20linkati/I%20metodi%20investigativi.pdf>
Acesso em 20.07.2014.

TODOROV, Tzvetan. *Memory as a remedy for evil*. London: Seagull Books, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 93-104.

TREMAYNE, Peter. *Absolution by murder*. New York: Signet, 1997.

TREMAYNE, Peter. Sister Fidelma's world. In: TREMAYNE, P. *Absolution by murder*. New York: Signet, 1997, p. v-x.

WALTON, Priscilla L.; JONES, Manina. *Detective agency: women rewriting the hard-boiled tradition*. Berkeley: University of California Press, 1999.

WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. (eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. 2nd ed. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997.

ZELDIN, Theodore. Uma história íntima da humanidade. (Trad. Hélio Pólvora) 3^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ZIZEK, Slavoj. *Violence*. New York: Picador, 2008.

Anexo I

O Decálogo de Knox

“Ten Commandments” (or “Decalogue”)

By Ronald Arbuthnott Knox (1929)

1. The criminal must be mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to know.
2. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.
5. No Chinaman must figure in the story.
6. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.
7. The detective himself must not commit the crime.
8. The detective is bound to declare any clues which he may discover.
9. The "sidekick" of the detective, the Watson, must not conceal from the reader any thoughts which pass through his mind: his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. Twin brothers, and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.

Anexo II

As vinte regras de Van Dine

Twenty rules for writing detective stories

by S.S. Van Dine (pseud. for Willard Huntington Wright)

THE DETECTIVE story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event. And for the writing of detective stories there are very definite laws — unwritten, perhaps, but none the less binding; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them. Herewith, then, is a sort Credo, based partly on the practice of all the great writers of detective stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience. To wit:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.
2. No willful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself.
3. There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.
4. The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering someone a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses.
5. The culprit must be determined by logical deductions — not by accident or coincidence or unmotivated confession. To solve a criminal problem in this latter fashion is like sending the reader on a deliberate wild-goose chase, and then telling him, after he has failed, that you had the object of his search up your sleeve all the time. Such an author is no better than a practical joker.
6. The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects. His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter; and if the detective does not reach his conclusions through an analysis of those clues, he has no more solved his problem than the schoolboy who gets his answer out of the back of the arithmetic.
7. There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much pother for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded.

8. The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic seances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated *ab initio*.

9. There must be but one detective — that is, but one protagonist of deduction — one *deus ex machina*. To bring the minds of three or four, or sometimes a gang of detectives to bear on a problem, is not only to disperse the interest and break the direct thread of logic, but to take an unfair advantage of the reader. If there is more than one detective the reader doesn't know who his codeductor is. It's like making the reader run a race with a relay team.

10. The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story — that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest.

11. A servant must not be chosen by the author as the culprit. This is begging a noble question. It is a too easy solution. The culprit must be a decidedly worthwhile person — one that wouldn't ordinarily come under suspicion.

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature.

13. Secret societies, camorras, mafias, *et al.*, have no place in a detective story. A fascinating and truly beautiful murder is irremediably spoiled by any such wholesale culpability. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance; but it is going too far to grant him a secret society to fall back on. No high-class, self-respecting murderer would want such odds.

14. The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific. That is to say, pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the *roman policier*. Once an author soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction, cavorting in the uncharted reaches of adventure.

15. The truth of the problem must at all times be apparent — provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face—that all the clues really pointed to the culprit — and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying.

16. A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations. Such matters have no vital place in a record of crime and deduction. They hold up the action and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion. To be sure, there must be a sufficient descriptiveness and character delineation to give the novel verisimilitude.

17. A professional criminal must never be shouldered with the guilt of a crime in a detective story. Crimes by housebreakers and bandits are the province of the police departments — not of authors and brilliant amateur detectives. A really fascinating crime is one committed by a pillar of a church, or a spinster noted for her charities.

18. A crime in a detective story must never turn out to be an accident or a suicide. To end an odyssey of sleuthing with such an anti-climax is to hoodwink the trusting and kind-hearted reader.

19. The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plottings and war politics belong in a different category of fiction — in secret-service tales, for instance. But a murder story must be kept *gemütlich*, so to speak. It must reflect the reader's everyday experiences, and give him a certain outlet for his own repressed desires and emotions.

20. And (to give my Credo an even score of items) I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective story writer will now avail himself of. They have been employed too often, and are familiar to all true lovers of literary crime. To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality. (a) Determining the identity of the culprit by comparing the butt of a cigarette left at the scene of the crime with the brand smoked by a suspect. (b) The bogus spiritualistic se'ance to frighten the culprit into giving himself away. (c) Forged fingerprints. (d) The dummy-figure alibi. (e) The dog that does not bark and thereby reveals the fact that the intruder is familiar. (f) The final pinning of the crime on a twin, or a relative who looks exactly like the suspected, but innocent, person. (g) The hypodermic syringe and the knockout drops. (h) The commission of the murder in a locked room after the police have actually broken in. (i) The word association test for guilt. (j) The cipher, or code letter, which is eventually unraveled by the sleuth.

(End)

(Originally published in the *American Magazine* (1928-sep), and included in the *Philo Vance investigates* omnibus (1936).)

Anexo III

Lista de Autoras de Ficção Policial

Fonte: Wikipedia

Megan Abbott	Rhys Bowen (pseudonym for Janet Quin-Harkin, born 1941)	Patricia Cornwell (born 1956)
Christine Adamo (born 1965)	Leigh Brackett (1915–1978)	Cleo Coyle
Harriet Stratemeyer Adams (pseudonyms:Carol yn Keene, Franklin W. Dixon)	Christianna Brand (1907–1988)	Frances Crane (1896–1981)
Jane Adams (born 1960)	Lilian Jackson Braun (1913-2011)	Deborah Crombie (born 1952)
Joan Aiken (1924–2004)	Rita Mae Brown	Amanda
Catherine Aird (born 1930)	Sandra Brown	Cross (pseudonym for Carolyn Heilbrun, 1926-2003)
Susan Wittig Albert (born 1940)	Alison Bruce	
Goldie Alexander	Rina Brundu (born 1968)	Barbara D'Amato (born 1938)
Shana Alexander (1925–2005)	Edna Buchanan (born 1939)	Jordan Dane (born 1953)
Tasha Alexander	Marie Buchanan (born 1922)	Denise Danks
Margery Allingham (1904 - 1966)	Fiona Buckley	Diane Mott Davidson
Karin Alvtegen (born 1965)	Jan Burke (born 1953)	Carol Anne Davis (born 1961)
Lin Anderson	Gwendoline Butler (born 1922)	Dorothy Salisbury Davis (born 1916)
Donna Andrews		Lindsey Davis (born 1949)
Sarah Andrews	Barbara Callahan (1935-2009)	Marele Day (born 1947)
Charlotte	Karen Campbell (born 1967)	Miriam Allen
Armstrong (1905–1969)	Dorothy Cannell	deFord (1888–1975)
Kate Atkinson	Patricia Carlon	Vicki Delany
Rosemary Aubert	Felicity Winifred Carter (1906–1995)	Doris Miles Disney (1907–1976)
Bunty Avieson (born 1962)	Vera Caspary (1899-1987)	Joanne Dobson (born 1942)
	Sarah Caudwell (1939–2000)	Thea Dorn (born 1970)
Marian Babson	Jessie Chandler (born 1968)	Carole Nelson Douglas
Deb Baker	Kate Charles (born 1950)	Stella Duffy
Jo Bannister (born 1951)	Marion Chesney (born 1936) (pseudonym:M. C. Beaton)	Sarah Dunant (born 1950)
Linda Barnes (born 1949)	Agatha Christie (1890–1976)	Elizabeth Duncan
Nevada Barr (born 1952)	Jill Churchill (born 1943)	Susan Dunlap
Lynne Barrett	Carol Higgins Clark (born 1929)	
Belinda Bauer	Mary Higgins Clark (born 1927)	Kerstin Ekman (born 1933)
Jean Bedford (born 1946)	Ann Cleeves	Amelia Ellis (born 1977)
Josephine Bell (1897–1987)	Jane Cleland	Kathy Lynn Emerson
Margot Bennett (1912–1980)	Barbara Cleverly	Maggie Estep (born 1962)
Laurien Berenson	Liza Cody (born 1944)	Janet Evanovich (born 1943)
Carole Berry	Margaret Coel (born 1937)	Elizabeth
Lauren Beukes	Chris Collett	Eyre (pseudonym for Jill Staynes and Margaret Storey)
Claudia	Kate Collins	
Bishop (pseudonym for Mary Stanton)	Sheila Connolly	Nancy Fairbanks
Cara Black (born 1951)		Linda Fairstein (born 1947)
Eleanor Taylor		Diane Fanning
Bland (born 1944)		Jerrilyn Farmer
Enid Blyton (1897–1968)		Joanne Fluke
Gail Bowen		

- Gillian Flynn
 Elena Forbes
 Katherine V Forrest
 Karin Fossum (born 1954)
 Earlene Fowler (born 1954)
 Barbara Fradkin
 Mary Fitt (pseudonym for Kathleen Freeman (classicist), 1897–1959)
 Ariana
 Franklin (pseudonym for Diana Norman)
 Miles Franklin (1879–1954)
 Antonia Fraser
 Anthea Fraser (born 1930)
 Margaret
 Frazer (pseudonym for Gail Frazer and Mary Monica Pulver Kuhfeld)
 Celia Fremlin (born 1914)
 Inger Frimansson (born 1944)
 Gayleen Froese (born 1972)
 Frances Fyfield (born 1948)
- Gillian Galbraith
 Menna Gallie (1920–1990)
 Carolina Garcia-Aguilera (born 1949)
 Lisa Gardner
 Anne George
 Elizabeth George (born 1949)
 Tess Gerritsen
 Alison Gordon
 Dolores Gordon-Smith (born 1958)
 Nancy Grace
 Sue Grafton (born 1940)
 Caroline Graham (born 1931)
 Sara Gran
 Ann Granger (born 1939)
 Alex Gray (born 1950)
 Anna Katharine Green (1846–1935)
 Kerry Greenwood (born 1954)
 Martha Grimes (born 1931)
 Beth Groundwater
 Elizabeth Gunn
- Jane Haddam (born 1951)
 Patricia Hall (pseudonym for Maureen O'Connor, born 1940)
- Petra Hammesfahr (born 1951)
 Sophie Hannah (born 1971)
 Joyce Harrington (1932–2011)
 Charlaire Harris (born 1951)
 Cynthia Harrod-Eagles (born 1948)
 Ellen Hart
 Carolyn Hart (born 1936)
 L. C. Hayden
 Mo Hayder
 Sparkle Hayter
 Libby Fischer Hellmann
 Sue Henry (born 1940)
 Georgette Heyer (1902–1974)
 Patricia Highsmith (1921–1995)
 Susan Hill
 Elisabeth Sanxay Holding
 Liz Holliday
 Linda Howard
 Dorothy B. Hughes (1904–1993)
 Julie Hyzy
- Shirley Jackson (1916–1965)
 P. D. James (born 1920)
 J. A. Jance (born 1944)
 Charlotte Jay (1919–1996)
 Maureen Jennings
 Linda O. Johnston
 Alison Joseph
 Morag Joss
 Mari Jungstedt (born 1962)
- Susan Kandel
 Faye Kellerman (born 1952)
 Karen Kijewski
 Laurie R. King (born 1952)
 Natsuo Kirino (born 1951)
 Elsa Klensch
 Rochelle Majer
 Krich (born 1947)
- Camilla Läckberg (born 1974)
 Lori L. Lake (born 1960)
 Virginia Lanier (1930–2003)
 Lynda La Plante (born 1946)
 Åsa Larsson (born 1966)
 Emma Lathen
 Donna Leon (born 1942)
- Elizabeth
 Linington (1921–1988)
 Gillian Linscott (born 1949)
 Laura Lippman (born 1959)
 Gabrielle Lord (born 1946)
 Lisa Lutz
- Helen McCloy (1904–1994)
 Sharyn McCrumb (born 1948)
 Val McDermid (born 1955)
 Marianne
 Macdonald (born 1934)
 Patricia (Pat) McGerr (1919–1985)
 Jill McGown (1947–2007)
 Fiona
 McIntosh (pseudonym: Lauren Crow)
 Jeanne Mackin
 Charlotte MacLeod (1992–2005)
 Claire McNab
 Mary Jane Maffini
 Jessica Mann
 Alexandra Marinina (born 1957)
 Liza Marklund (born 1962)
 Margaret Maron
 Ngaio Marsh
 Bodil Mårtensson (born 1952)
 Sujata Massey (born 1964)
 Francine Mathews (born 1963)
 Margaret Millar (1915–1994)
 Denise Mina (born 1966)
 Dreda Say Mitchell (born 1965)
 Gladys Mitchell
 Miyuki Miyabe (born 1960)
 Gwen Moffat (born 1924)
 Susan Moody (born 1940)
 Tara Moss (born 1973)
 Patricia Moyes (born 1923)
 Marcia Muller (born 1944)
 Margaret Murphy (born 1959)
 Beverle Graves
 Myers (born 1951)
- Magdalen Nabb (1947–2007)
 Barbara Nadel

- Janet Neel (born 1940)
Barbara Neely (born 1941)
Sharan Newman (born 1949)
Katherine Neville
Helen Nielsen
Asa Nonami (born 1960)
Suzanne North
- Maureen O'Brien (born 1943)
Carol O'Connell (born 1947)
Lillian O'Donnell
Perri
O'Shaughnessy (pseudonym for sisters Pamela and Mary O'Shaughnessy)
Baroness Orczy
- Abigail Padgett (born 1942)
Sara Paretsky (born 1947)
P. J. Parrish (pseudonym for sisters Kelly Nichols and Kristy Montee)
Rebecca Pawel (born 1977)
Joanne Pence
Stef Penney
Louise Penny
Anne Perry (born 1938)
Elizabeth Peters (pseudonym for Barbara Mertz, born 1927)
Ellis Peters (pseudonym for Edith Pargeter, 1913-1935)
Nancy Pickard (born 1945)
Catherine Louisa Pirkis (1841-1910)
Genevieve Pou (1919-2007)
- Janet Quin-Harkin
- Caro Ramsay
Robyn Read
Leigh Redhead (born 1971)
Jean M. Redmann (born 1955)
Ruth Rendell (born 1930)
Craig Rice (pseudonym for Georgiana Ann Randolph Craig, 1908-1957)
Mary Roberts Rinehart
Nora Roberts (pseudonyms: J.D. Robb)
Lynda S. Robinson
Kate Ross
- Jennifer Rowe (born 1948)
S. J. Rozan
Jane Rubino
- Dorothy L. Sayers (1893-1957)
Andrea Maria Schenkel (born 1962)
Manda Scott
Lisa Scottoline (born 1955)
Mabel Seeley
Barbara Seranella
Yrsa Sigurðardóttir (born 1963)
Dorothy Simpson (born 1933)
Maj Sjöwall (born 1935) (in collaboration -Sjöwall and Wahlöö)
Karin Slaughter (born 1971)
Jane Smiley (mainstream novelist has written one crime novel *Duplicate Keys*(1984))
Joan Smith (born 1953)
Julie Smith (born 1944)
Nancy Spain
Julia Spencer-Fleming (born 1961)
Dana Stabenow (born 1952)
Susannah
Stacey (pseudonym for Jill Staynes and Margaret Storey)
Kelli Stanley
Sarah Strohmeier
Dana Stabenow
- Phoebe Atwood Taylor (1909-1976)
Josephine Tey (1896-1952)
Masako Togawa
P. J. Tracy
Kathy Hogan
Trocheck (born 1954)
Helene Tursten (born 1954)
Nedra Tyre (1921-1990)
- Dorothy Uhnak
- Fred Vargas (pseudonym for Frédérique Audoin-Rouzeau, born 1957)
- Lucy Wadham
Mary Willis Walker (born 1942)
- Minette Walters (born 1949)
Sylvia Mauldash Warsh
Martha G. Webb
Betty Webb
Patricia Wentworth
Valerie Wilson
Wesley (born 1947)
Ethel Lina White (1846-1944)
Phyllis A. Whitney
Kate Wilhelm (born 1928)
Laura Wilson (born 1964)
Anne Wingate
Jacqueline Winspear (born 1955)
Paula L. Woods (born 1953)
Sara Woods (born 1922)
- Margaret Yorke (born 1924)
- Eve Zaremba (born 1930)

Anexo IV

Lista de detetives mulheres

Fonte: Wikipedia

Abigail Adams, future first lady, detects in 1770s Massachusetts, in series by Barbara Hambly as Barbara Hamilton begun 2009.

Hilda Adams is a nurse who takes jobs to investigate in books by Mary Roberts Rinehart, begun *The Buckled Bag* 1914; played by Joan Blondell in a Warner Brothers film, *Miss Pinkerton* 1932, nickname author adopted thereafter.^[1]

Laura Ackroyd is an investigative reporter who solves crimes with her boyfriend DCI Michael Thackery in West Yorkshire by Patricia Hall (Maureen O'Connor) begun 1994.

Irene Adler is an opera singer in the short story "A Scandal in Bohemia" by Arthur Conan Doyle begun 1891; later appeared as a Pinkerton detective in a series of books by Carole Nelson Douglas begun 1990; played by Charlotte Rampling in film *Sherlock Holmes in New York* 1976; by Anne Baxter in TV movie *The Masks of Death* 1984; by Gayle Hunnicutt in *Sherlock Holmes (1984 TV series)* pilot; by Morgan Fairchild in the TV *Sherlock Holmes and the Leading Lady (1992 TV film)*; by Rachel McAdams in *Sherlock Holmes (2009 film)*; by Lara Pulver in *Sherlock (TV series)* episode.

Adelia Aguilar is a medieval forensic specialist in a series by "Ariana Franklin" (Diana Norman 1933-2011) 2006-2010.

Louisa May Alcott, not yet a famous writer, takes to sleuthing in a series by 'Anna Maclean' (Jeanne Mackin) begun 2004.

Claire Aldington is an Episcopal priest and psychologist in New York in five books by Isabelle Holland (1920-2002) 1984-1990.

Finny Aletter is a stockbroker in two books by Yvonne Montgomery 1987-1990.

Nikki Alexander Emilia Fox (2004-now) is a forensic anthropologist/ pathologist in a BBC thriller series *Silent Witness* by Nigel McCrery begun 1996.

Jaime Allen is a patrolwoman undercover TNT television series *Dark Blue (TV series)* 2009-2010.

Becky Altringer is a private investigator who exposed the Motion Picture Association of America, Inc. in *This Film Is Not Yet Rated*.

Angela Amalfi is a food critic in a culinary mystery series by Joanne Pence begun 1993.

Cherry Ames is a nurse in 27 mysteries 1943-1968, some by Helen Wells and others by Julie Campbell Tatham. The nurse theme was inspired by the WW2.

Anaya is an Asari detective in *Nos Astra* on the planet Illium in the video game *Mass Effect 2*.

Leanne "Pepper" Anderson (Angie Dickinson) is a police detective on the NBC *Police Woman (TV series)* 1974-1978.

Angela Anderson Abigail Spencer is an FBI agent on Lifetime TV series *Angela's Eyes* 2006.

Mici Anhalt is an investigator for the NYC Crime Victims Compensation Board in three novels by Lillian O'Donnell begun with "Aftershock" 1977. O'Donnell also wrote about policewoman Nora Mulcahane 1972-1998, and PI Gwenn Ramadge.

Callie Anson is an Anglican cleric who debuted in a 2002 short story, then in novels by US-born and UK-based Kate Charles begun 2005.

Susanna, Lady Appleton is a 16th-century gentlewoman and herbalist in a series by Kathy Lynn Emerson begun 1997.

Katherine Ardleigh is a sleuth in Victorian England in a series by 'Robin Paige' (Susan Wittig Albert and Bill Albert) begun 1994.

Sarah Armstrong is a criminal profiler and Texas Ranger in a series by Kathryn Casey begun 2008.

Jessie Arnold is a champion Alaskan dog sled racer who solves crimes with boyfriend Alex Jensen, a state trooper, in a series by Sue Henry begun 1991.

Carol Ashton is an Australian Detective Inspector in a series by Claire McNab begun 1988.

Lady Emily Ashton (later Lady Emily Hargreaves) is a Victorian aristocrat in a series by Tasha Alexander begun in 2005.

Kate "Ash" Ashurst Caroline Catz is a Detective Inspector on ITV series *Murder in Suburbia* 2004-2005.

Beth Austen is an Illinois English professor in Mark Twain, George Eliot, and Charles Dickens novels by Edith Skom 1989-1998.

Jane Austen the novelist, is a sleuth in a series by Stephanie Barron (aka Francine Mathews),^[2] commenced 1996.

'Cat' Fortunati Austen is a Sicilian-American Jersey Shore entertainment reporter, a cop's widow and baby sister to six brothers - five cops and one priest - in a series by Jane Rubino begun 1995.

Molly Morganthau Babbitts is an amateur detective who picks up clues in her job as switchboard operator (*The Girl at Central*, 1915) and subsequently occasionally works as an undercover private eye for a team of lawyers in books by Geraldine Bonner.

Kate Baeier is a journalist and private investigator in London in a series by Gillian Slovo, started 1984.

Lily Bard is a cleaning woman and karate expert in Shakespeare, Arkansas, in a series by Charla Harris, debuted 1996, now ceased.

Natalie Barnes is the owner manager of a Bed & Breakfast on an island off the coast of Maine in a cozy series debuted 2006 by Karen MacInerney.

Carolyn Berek is a New York City detective played by Annabella Sciorra on the NBC series *Law & Order: Criminal Intent* from 2005 to 2006.

Temple Barr is a public-relations consultant and amateur detective in the *Midnight Louie* series by Carole Nelson Douglas (debuted 1992).

Vicki Barr, flight stewardess, is the heroine of a series of 16 mystery books for girls, published 1947-1964, by Helen Wells and Julie Campbell Tatham.

Hercule "Elly" Barton (エルキユール・バートン Erukyūru Bāton?) is a girl detective with the gift of superhuman strength, working with the Milky Holmes Detective Agency to combat people who use their gifts for evil, in various products by the Tantei Opera Milky Holmes media franchise.

Alma Bashears is an attorney called home to Appalachia after her brother is arrested for murder, at the outset of the Appalachian Trilogy (published 1997-2003) by Tess Collins.

Lucille "Lucy" Bates is an Eastern city police officer (later sergeant) played by Betty Thomas on the NBC series *Hill Street Blues* from 1981 to 1987.

China Bayles is an herbalist and ex-lawyer in a series by Susan Wittig Albert (debuted 1992).

Madeline Bean is a Hollywood caterer who solves murders in a series by Jerrilyn Farmer (debuted 1998).

Amanda and Lutie Beagle are spinster sisters who inherit a detective agency in two books 1940 and 1941 by Torrey Chansler (pen name of Marjorie Torrey) better known as a children's author and illustrator.

Olivia Beaumann is an amateur sleuth in an Australian culinary series by Goldie Alexander (debuted 2002).

Danielle "Dani" Beck is a New York City detective played by Connie Nielsen on the NBC series *Law & Order: Special Victims Unit* in 2006.

Jo Beckett is a 'deadshrinker' or forensic psychiatrist brought in to examine the lives of murder victims to look for reasons for their deaths, in a series of books commenced 2008 by Meg Gardiner.

Kate Beckett is a New York City homicide detective played by Stana Katic on the 2009-present ABC series *Castle*.

Jane Bee is a housemaid in the Royal Household in three books by C.C. Benison, the first of which was *Death at Buckingham Palace* (1996).

Trixie Belden is a girl-detective starring in a multi-author series created by Julie Campbell Tatham (debuted 1948; last book 1986)

Fran Belding is a detective (played by Elizabeth Baur) on "Ironside" (1971–75)

Annika Bengtson is a crime reporter in a series commenced 1998 by Swedish writer Liza Marklund.

Olivia Benson is a New York City detective played by Mariska Hargitay on the 1999-present NBC series *Law & Order: Special Victims Unit*.

Tuppence Beresford solves crimes with husband Tommy in a series of novels and short-stories by Agatha Christie (debuted 1922). The Secret Adversary, the book which introduced the characters, became a silent film in 1929, filmed in German and with character names changed - Tuppence became Lucienne Fereoni, played by Eve Gray. Tuppence was subsequently played by Francesca Annis in Agatha Christie's Partners in Crime (1983–1984); by Greta Scacchi in a 2006 episode of Agatha Christie's Marple where the detectives join forces; and by Catherine Frot in French film adaptations 2005 and 2008.

Myka Ophelia Bering is a Secret Service agent played by Joanne Kelly on the 2009-present Syfy series *Warehouse 13*.

Jill Bernhardt is a Deputy DA and one of the four women crime solvers in 'The Women's Murder Club' books by James Patterson; played by Laura Harris on the 2007-2008 ABC series *Women's Murder Club*.

Verity Birdwood is a TV researcher who solves murders in six books 1987-1995 by Australian Jennifer Rowe.

Modesty Blaise retires from the underworld and puts her unusual skills to work assisting British intelligence and others in a comic series (1963-), three films and a series of novels and short stories (1965-).

Anita Blake is a vampire hunter in a fantasy series by Laurell K. Hamilton (debuted 1993).

Clare Blake is the Commander of a detective murder squad, played by Amanda Burton, in the British TV series *The Commander*, screened 2003-2008 on ITV.

Eliza Blake is a TV anchor and sleuth is a series by Mary Jane Clark, commenced 1998.

Naomi Blake is a blind ex-policewoman who solves crimes with her policeman husband, Alex, in a British series by Jane Adams, commenced 2005.

Ursula Blanchard is a young widow and lady in waiting at the court of Queen Elizabeth I in a book series by Valerie Anand writing as Fiona Buckley, debuted 1998.

Vicky Bliss is an art historian in a book series by Barbara Mertz, debuted 1973 with *Borrower of the Night*.

Molly Blume is an Orthodox Jewish true-crime reporter and author who appears in a series of books by Rochelle Majer Krich.

Kensi Blye is an NCIS Special Agent (played by Daniela Ruah) on "NCIS: Los Angeles (debuted 2009).

Judy Bolton is a "girl-detective" in a series created by Margaret Sutton in 1932. She has been called a "more complex and believable role model for girls." While never quite as popular as Nancy Drew, the series lasted through 1968 with 38 sequential title/adventures.

Stella Bonasera is a crime scene investigator played by Melina Kanakaredes on the CBS series *CSI: NY* from 2004-2010.

Theolinda^[3] "Dol" Bonner was a private detective in *The Hand in the Glove* and several Nero Wolfe myseries created by Rex Stout (debuted 1937).

Laura Bow is a Tulane University student and daughter of a detective in the 1920s, and the player character in Sierra On-Line's 1989 computer game "The Colonel's Bequest" and its 1992 sequel "The Dagger of Amon Ra."

Lindsay Boxer is a police detective in the *Women's Murder Club* series by James Patterson (debuted 2001); played by Angie Harmon on the 2007-2008 ABC series *Women's Murder Club*.

Rosemary Boxer is a gardening sleuth in the UK television series *Rosemary and Thyme*. Each new gardening commission brings a new mystery for Rosemary and her fellow gardener Laura Thyme to solve.

Joanna Brady is a sheriff in Cochise County, Arizona, debuted 1993 in a series by J. A. Jance.

Beatrice Adela Lestrangle Bradley is an elderly private detective and polymath psychoanalyst in a series of 65 novels by Gladys Mitchell (debuted 1929). Diana Rigg starred in a 1998-1999 BBC television series based on the books.

Bo Bradley is a bipolar child abuse investigator in San Diego, California in a series by Abigail Padgett, debuted 1993, ceased in 1997.^[4]

Nell Bray is a suffragette in a series commenced 1991 by Gillian Linscott.

Aya Brea is a New York City police detective in the 1998 video game *Parasite Eve* and its 2000 sequel *Parasite Eve II*.

Temperance Daesse Brennan is a forensic anthropologist in a series of novels by Kathy Reichs (debuted 1997); played by Emily Deschanel on the 2005-present Fox series *Bones*.

Amy Brewster is an upper class, overweight lawyer and financier who solves crimes for her friends in three books by Sam Merwin Jr, published 1945-1946.

Lily Brewster appears with her brother Robert and runs a guest house in New York whilst solving mysteries in a novel series by Jill Churchill introduced in 1999.

Sydney Bristow is a CIA agent played by Jennifer Garner on the 2001-2006 ABC series *Alias*.

Charlotte Brontë, the author, sleuths in a series by Laura Joh Rowland, commenced 2008.

Loveday Brooke is an early "lady detective" created by Catherine Louisa Pirkis (debuted 1894). In the BBC Radio 4 adaptation of the story "The Redhill Sisterhood", she was played by Gayanne Potter and in "The Mystery of Redstone Manor" (an original story by Chris Harrald) on the BBC Radio 4 series *The Rivals* she was played by Honeysuckle Weeks.

Verity Browne is a left-wing journalist who sleuths with Lord Edward Corinth in a cosy series set in the period between the wars, commenced 2002 by David Roberts.

Anita Burgess is an operative with the Douglass Detective Agency in the novella *Sign Of The Dragon* by C. M. Eddy, Jr.

Sarah Burke is a Tucson homicide detective in a police procedural series commenced 2008 by Elizabeth Gunn.

Aiden Burn was a New York City detective and forensic scientist played by Vanessa Ferlito on the CBS series "CSI:NY" from 2004 to 2005.

Mary Louise Burrows is a 15 year old who sets out to prove her grandfather not guilty of treason, in *Mary Louise* (1916) by L. Frank Baum (author of *The Wizard of Oz*) under the pseudonym Edith Van Dyne. This was the first in a series of ten stories for adolescents known as The Bluebird Books in which Mary Louise and her friend Josie O'Gorman take on tough challenges.

Amelia Butterworth is a nosy society spinster who assists Ebenezer Gryce of the New York Metropolitan Police Force in "That Affair Next Door" (1897) and three other novels by detective fiction pioneer Anna Katherine Green.

Christine Cagney (Sharon Gless) is a New York City police detective on CBS series *Cagney & Lacey* 1982-1988.

Jenny Cain is the director of a philanthropic foundation in a series by Nancy Pickard begun 1984-1995.

Miranda Callendar is a detective on the BBC One *Jekyll* 2007.

Anna Cameron is a Glasgow police sergeant in a series by Scottish Karen Campbell begun 2008.

Letitia 'Tish' Carberry was embroiled in comic adventures in short stories in the *Saturday Evening Post*, and from 1911 in books, by Mary Roberts Rinehart.

Carlotta Carlyle is a 6'1" former Boston city cop turned private detective in a series by Linda Barnes (writer) begun 1987.

Caroline Carmichael is a CIA intelligence analyst in a series of books by Francine Mathews who held such a job herself for some years.

Mary Carner is a store detective in five books by Zelda Popkin 1938-1942.

Sandra Carpenter (Lucille Ball) is an American dancer in London who helps police investigate the death of a friend in film *Lured* 1947.

CeCe Caruso is an LA based biographer of crime writers and film makers who becomes involved in mysteries in the course of her work, in a series by Susan Kandel.

Jordan Cavanaugh is a forensic pathologist played by Jill Hennessy in the NBC series *Crossing Jordan* 2001-2007.

Lady Grace Cavendish is a 13 year old girl at Queen Elizabeth I's court, in a series for children by Patricia Finney, but with author credit given to 'Lady Grace'.

Laura Caxton is a Pennsylvania State Trooper turned vampire hunter in a fantasy series by David Wellington (debuted 2006).

Lois Cayley is an adventurous young woman in an early mystery novel by Grant Allen (1899).

Corinna Chapman runs a bakery in Melbourne and solves neighbourhood puzzles in a series commenced 2004 by Australian Kerry Greenwood.

Nora Charles is a Nob Hill heiress married to Nick Charles, a retired Pinkerton detective. The pair solves a crime in *The Thin Man* by Dashiell Hammett and in the successful movie of the book, starring William Powell and Myrna Loy. Five movie sequels to "The Thin Man" were made, followed by radio and television series. A remake of "The Thin Man" will be released in 2013. Witty banter between husband and wife was a hallmark of the book and films.

Annabeth Chase is a criminal prosecutor, played by Jennifer Finnigan, in the television series *Close to Home*, broadcast on CBS 2005-2007.

Lydia Chin is a private detective in New York City with partner Bill Smith in a series of books by American novelist S. J. Rozan (debuted 1994).^[4]

Denise Cleever is an undercover agent in a series of books by Australian crime novelist Claire McNab (debuted 2000).

Nancy Clue is an amateur detective and lesbian parody of Nancy Drew in a series of books by American crime novelist Mabel Maney (debuted 1992).

Phyl Coe was a 'beautiful lady detective' in *Philco's Mysteries of the Air*, a radio program sponsored by Philco Radio Tubes in 1936. The next season the detective was changed to a man, Phil Coe.^[1]

Nikki Collins is a debutante and detective story enthusiast, played by Deanna Durbin, who sees a murder from a train in the comedic mystery film *Lady on a Train* (1945).

Kat Colorado is a private investigator in Sacramento, California in a series of books by American crime novelist Karen Kijewski (debuted 1989).

Harper Connelly is an investigator in a series of books by American crime novelist Charlene Harris (debuted 2005).

Natalie Cook (Cameron Diaz) is a private detective in *Charlie's Angels (film)* 2000 and sequel *Charlie's Angels: Full Throttle* 2003.

Bertha Cool is a private investigator in the *Cool and Lam* series by American A. A. Fair 1939-1970; Jane Darwell in a lost 1955 TV show based on 1939 debut *The Bigger They Come*; Benay Venuta in pilot based loosely on *Turn On The Heat* 1958, perhaps never aired.

Alexandra Cooper is a Manhattan prosecutor in a series by American Linda Fairstein begun 1996.

Beka (Rebekah) Cooper 16 is a King's Provost Guard who can talk to spirits, polices the fantasy kingdom Tortall in the Provost's Dog trilogy by Tamora Pierce 2006-2011.

Iris Cooper is a flapper-era college student in Oregon who solves crimes with journalist Jack Clancy in three books 1984-1989 by K. K. Beck (also writes Jane Da Silva series).

Miranda Corbie is a private investigator in San Francisco, California in the 1940s in a series by American Kelli Stanley begun 2010.

Meg Corey is an amateur sleuth whose adventures start after she inherits a colonial house and apple orchard in a series by Sheila Connolly begun 2008.

Bess Crawford is the daughter of military man and a battlefield nurse in World War I in a series by Charles Todd begun 2009.

Lady Lara Croft is an English archaeologist explorer who finds missing artifacts and fights danger in Tomb Raider games begun 1996 and Tomb Raider (film) films begun 2001.

Florence Cusack is a young lady detective in stories by L. T. Meade and Robert Eustace 1899-1900; played by Elizabeth Conboy in the BBC Radio 4 adaptation of the story "Mr. Bovey's Unexpected Will".

Daisy Dalrymple is a journalist, married to a Detective Chief Inspector of Scotland Yard, in a historical mystery series commenced 1994 by Carola Dunn.

Jean and Louise Dana, The Dana Girls, are adventurous orphaned sisters living in a boarding school, in a series 1934-1979 by the Stratemeyer Syndicate most famous for creating the Nancy Drew mysteries.

Kathryn Dance is an agent with the California Bureau of Investigation and an expert in body language, in Monterey, California, in two novels 2006 and 2007 by Jeffery Deaver.

Jo Danville is a New York City police detective and former FBI Special Agent played by Sela Ward on the CBS series *CSI: New York* 2010 to present.

Ziva David is a former agent of the Israeli Mossad and an agent of the Naval Criminal Investigative Service played by Cote de Pablo on the CBS series *NCIS* from 2005 to present.

Charmian Daniels is a detective in a series of books by English crime novelist Jennie Melville (debuted 1962).

Eve Dallas is a New York City police lieutenant in the 21st century in the ...in Death series of books by American novelist J. D. Robb (debuted 1995).

Mrs Elizabeth Darcy (née Bennet) from Jane Austen's *Pride and Prejudice* sleuths with her husband is a series by Carrie A. Bebris debuted 2004 with "Pride and Prescience".

Elizabeth Darcy is a sleuth in the 2011 novel *Death Comes to Pemberley* by P. D. James.

Phoebe Daring is a 16 year old who sets out to prove her twin brother Phil is innocent of bank fraud in *The Daring Twins: A Story for Young Folk* (1911) by L. Frank Baum and likewise defends another innocent man in *Phoebe Daring* (1912).

Jane Da Silva is an expatriate lounge singer and widow who returns to Seattle after her uncle leaves her money on the condition that she solves hopeless cases, in a book series started 1993 by K. K. Beck who also wrote the Iris Cooper and Jack Clancy series.

Dorcas Dean is a young lady detective who works with a private investigator to support her mother and husband in two series of short stories by George R Sims, 1897 and 1898.

Hailey Dean is a prosecutor in the novel *The Eleventh Victim* by American television commentator Nancy Grace (debuted 2009).

Kate Delafield is a lesbian LAPD homicide detective in an occasionally romantic eight-book series by Katherine V. Forrest (debuted 1984).

Evan Delaney is a lawyer turned freelance journalist in a series by Meg Gardiner commenced 2002 with "China Lake".

Sarah Booth Delaney is a modern, impoverished, southern belle in a series by Carolyn Haines, commenced 1999 with *Them Bones*.

Elena Delgado is an FBI agent played by Roselyn Sanchez on the CBS series *Without a Trace* from 2005 to 2009.

Jade del Cameron, an American rancher's daughter who has served as an ambulance driver in WWI, is the protagonist of Suzanne Arruda's historical mystery series set in 1920s Africa.

Sister Mary Teresa (Emtee) Dempsey detects in a series by Ralph McInerney, author of the Father Dowling mysteries, writing as 'Monica Quill', begun 1981.

Denver Doll called the "Detective Queen" is a dime novel hero by Edward L. Wheeler beginning in 1882 in Beadle's Dime Novels.

Flavia de Luce is the curious, brilliantly scientific, morbid youngest daughter of motherless three girls in Buckshaw manor, who gets caught up in murders near the 1950s English village of Bishop's Lacey, aged 11 when Alan Bradley began a proposed six-book series with *The Sweetness at the Bottom of the Pie* in 2009.

Claire De Witt is a pot smoking PI who uses dreams and omens to find the truth in New Orleans, by Sara Gran, the start of a new series begun 2011.

Eve Diamond is an LA Times reporter in a book series by Denise Hamilton begun 2001.

Maisie Dobbs takes over a London private investigation agency after her mentor retires, familiar with psychology from his training and her nursing in WWI 1910-1929 for the Maisie Dobbs (novel) series by Jacqueline Winspear begun in 2003.

Piper Donovan is a wedding caterer in a series by Mary Jane Clark.

Alex Drake Keeley Hawes is a DI and psychologist in the BBC series *Ashes to Ashes* 2008-2010.

Jessie Drake is a divorced homicide detective in a series of novels by Rochelle Majer Krich begun 1993.

Nancy Drew is one of the best-known "girl detectives", starring in a multi-authored series of books created by Edward Stratemeyer begun 1930. Played in film by Bonita Granville in *Nancy Drew – Detective* (1938), *Nancy Drew... Reporter* (1939), *Nancy Drew: Trouble Shooter* (1939), and *Nancy Drew and the Hidden Staircase* (1939); by Pamela Sue Martin and Janet Louise Johnson on the ABC series *The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries* from 1977 to 1978; by Maggie Lawson in the 2002 television movie *Nancy Drew*; and by Emma Roberts in the 2007 film *Nancy Drew*.

Margaret "Meg" Duncan is a girl mystery solving series under publisher pseudonym Holly Beth Walker, illustrated by Cliff Shule 1967-1972.

Sabrina "Bree" Duncan Kate Jackson is a private detective on the ABC series *Charlie's Angels* 1976-1979.

Olivia Dunham Anna Torv is an FBI agent on Fox *Fringe (TV series)* 2008-2013.

Constance Dunlap is a reformed thief and detective in a series of short stories by American crime novelist Arthur B. Reeve begun 1913.

Calleigh Duquesne Emily Procter is a crime scene investigator in the CBS series *CSI: Miami* 2002-2012.

Alexandra Eames (Kathryn Erbe) is a NYC detective on the NBC/USA series *Law & Order: Criminal Intent* 2001-2010.

Emma Peel* (Diana Rigg) is Steed's detective assistant on the British Series: "The Original Avengers" 1967-1968

Doran Fairweather is an antique dealer and amateur detective in a series of books by English novelist Mollie Hardwick (debuted 1986).

Nola Falacci is a New York City detective played by Alicia Witt on the USA series *Law & Order: Criminal Intent* in 2007.

Kate Fansler is a literature professor and amateur sleuth in a series of books 1964 - 2002 by Amanda Cross.

Brodie Farrell is a "finder" of lost objects in a series of books by British crime novelist Jo Bannister (debuted 2001).

Clare Fergusson is an ex-army helicopter pilot and Episcopalian minister who solves crimes in a series by Julia Spencer-Fleming, commenced 2002.

Sister Fidelma is a lawyer and religeuse in 7th century Ireland in a series of books by "Peter Tremayne" (debuted 1994).

Phryne Fisher is a wealthy aristocratic jazz age detective in a series of books by Australian crime novelist Kerry Greenwood (debuted 1991).

Josephine Flanagan is an ex-junkie hired to track down a college girl in Hell's Kitchen in the 1950s, in Sara Gran's *Dope* (2006).

Flavia Gemina is a rich girl in ancient Rome in The Roman Mysteries book series debuted 2001 by Caroline Lawrence and the BBC television series first broadcast 2007.

Flavia Nubia is an African girl, and former slave, in ancient Rome in The Roman Mysteries book series debuted 2001 by Caroline Lawrence and the BBC television series first broadcast 2007.

Jessica Fletcher is an author and amateur detective played by Angela Lansbury on the 1984-1996 CBS series *Murder, She Wrote*.

Meredith "Merry" Folger is a Nantucket police officer appearing from 1994 in a series of novels by Francine Mathews.

Solange Fontaine is a private investigator in short stories by F. Tennyson Jesse (1888–1958) also the author *A Pin to See the Peepshow and Murder and its Motives*.

Maggie Forbes is a police Inspector in London, played by Jill Gascoine in *The Gentle Touch*, a successful British TV series 1980-1984.

Ellie Foreman is a documentary filmmaker in Chicago in a series debuted 2002 by Libby Fischer Hellmann.

Sarah Fortune is a solicitor and freelance unpaid sex therapist who unravels mysteries that she finds around her in a series commenced 1989 by Frances Fyfield.

Diana Fowley is an FBI agent played by Mimi Rogers on the Fox series *The X-Files* from 1998 to 1999.

Charlie Fox is a personal protection agent and de facto detective in the book series written by British novelist Zoe Sharp.<http://www.zoesharp.com/meetfox.htm>

Nea Fox is a private investigator in a series of books by British-German crime novelist Amelia Ellis (debuted 2005).

Dame Frevisse is a Benedictine nun in 15th century Oxfordshire in a series of books by "Margaret Frazer" (debuted 1992).

Joe Frye is a female detective first appearing in 2005 and now playing a leading role in P.J. Parrish's Louis Kincaid series.

Erika Furudo is an amateur detective in the *Umineko no Naku Koro ni* series of visual novels. (debuted 2009)

Kelly Garrett is a private detective played by Jaclyn Smith on the 1976-1981 ABC series *Charlies Angels* and the 2003 film *Charlie's Angels: Full Throttle*.

Angela Gennaro is a private detective with partner Patrick Kenzie in Boston, MA in a series of books by American novelist Dennis Lehane (debuted 1994).^[5]

Carol Ann Gibson is an attorney in Washington D.C. who becomes involved in investigations in a series of four books by Penny Mickelbury, commenced 1998.

Mrs Gladden is the protagonist in Andrew Forrester Jr's *The Female Detective* (1864).

Cordelia Glauca (コーデリア・グラウカ *Kōderia Gurauka*?) is a girl detective who can see and hear things others cannot, working with the Milky Holmes Detective Agency to combat evil doers in various products of the Tantei Opera Milky Holmes media franchise.

Gladys 'Gladly' Gold is an ex-librarian and murder mystery fan, retired to Florida, who takes up sleuthing in a book series by Rita Lakin commenced 2005.

Ginny Gordon is a teenaged girl in a series of books 1948-1956 by Julie Campbell Tatham.

Cordelia Gray is private investigator in the 1972 novel *An Unsuitable Job for a Woman* and its 1982 sequel *The Skull Beneath The Skin*, both by English crime novelist P. D. James.

Hazel Green is a resourceful girl in four books for children 1999-2003, by Odo Hirsch.^[6]

Sophie Greenway is the detective in a culinary mystery series of books by American crime novelist Ellen Hart (debuted 1994).

Lady Julia Grey is a sleuth in Victorian Britain in historical mysteries by Deanna Raybourn commenced 2007.

Thóra Gudmundsdóttir is an Icelandic lawyer and detective in a series of books by Icelandic crime novelist Yrsa Sigurðardóttir (debuted 2005).

Jane Halifax Rebecca Gibney is a forensic psychiatrist on the Nine Network series *Halifax f.p.* 1994-2002.

Grace Hanadarko Holly Hunter is an Oklahoma City police detective in TNT series *Saving Grace* 2007-2010.

Emily Hanson is a geologist and amateur investigator in a series of books by American geologist and crime novelist Sarah Andrews begun 1994.

Sigrid Harald is a police lieutenant in New York City in a series of books by American crime writer Margaret Maron begun 1981.

Stella Hardesty is a middle-aged woman in rural Missouri who runs a sewing shop and helps women with abusive husbands and boyfriends, having killed her own husband a few years before by Sophie Littlefield begun 2009.

Benni Harper is a folk art museum curator and amateur detective in San Celina, California in a book series by American writer Earlene Fowler begun 1994.^[7]

Nikki Harper is a realtor in Hollywood who becomes an amateur sleuth to help a friend in trouble, in *The Bad Always Die Twice* by Cheryl Crane.

Grace Hart Sandra Bullock is an FBI agent in film *Miss Congeniality* 2000, and sequel *Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous* 2005.

Ellie Haskell is an amateur detective in a series of books by English crime novelist Dorothy Cannell begun 1984.

Barbara Havers is a policewoman in a series of books by American crime novelist Elizabeth George begun 1988; played by Sharon Small on the BBC series *The Inspector Lynley Mysteries* 2001-2007.

Julie Hayes is a young woman mixed up in dramas on the seedy side of Manhattan, in a series of four books by Dorothy Salisbury Davis 1976-1987.

Madelyn "Maddie" Hayes (Cybill Shepherd), private investigator, owns Blue Moon Detective Agency with detective David Addison Jr (Bruce Willis) ABC *Moonlighting* (TV series) 1985-1989.

Tamara Hayle is an ex-policewoman and private investigator in Newark, N.J. in a series by Valerie Wilson Wesley begun 1994.

Judy Hill is a policewoman in a series of books by British crime novelist Jill McGown (1947–2007) begun 1983.

Nikki Hill is a prosecutor in Los Angeles in a series by Christopher Darden and Dick Lochte begun 1999.

Nikki Heat is a fictional homicide detective in New York City for the series of books inspired by NYPD homicide detective Kate Beckett, partner to fictional murder mystery author Richard Castle, a character on the *Castle* (TV series), begun 2009.

Abbess Helewise of Hawkenlye is a 12th-century abbess who solves crimes with the help of knight Josse d'Acquin in a series by Alys Clare begun 1999.

Dixie Hemingway is an ex-policewoman and pet sitter in Sarasota Florida in a series by Blaize Clement (1932–2011) begun 2005.

Dido Hoare is an antique bookseller and amateur detective in a series of books by Canadian crime novelist Marianne Macdonald begun 1996.

Vicky Holden is an Arapaho lawyer in the Wind River Reservation book series by Margaret Coel begun 1995.

Emma Hollis is a FBI Special Agent played by Klea Scott on the Fox series *Millennium* 1998-1999.

Barbara Holloway is an attorney in Eugene, Oregon, in a mystery series by Kate Wilhelm begun 1991.

Patricia Anne Hollowell is a retired school teacher in Alabama in the 'southern sisters' series by Anne George (died 2001) 1996-2001.

Enola Holmes is the 14 year old sister of Sherlock and Mycroft Holmes and has run away from boarding school to make a living as a finder of missing persons in as book series for children grades 6-9 by Nancy Springer begun 2007.

Laura Holt is the head of the Remington Steele Agency, played by Stephanie Zimbalist in the TV series *Remington Steele* 1982-1987.

Sandra Hope is a real life expert female private investigator featured as a Sex Decoy on Fox Reality Channels 'Sex Decoy Love Stings' begun 2008.

Elfie Hopkins played by Jaime Winstone is an aspiring teen detective who isn't afraid to fight violence with violence in the 2012 film of the same name.

Lili Hoshizawa is an energetic 13 year old who uses horoscopes and astrology to solve crimes, and sometimes transforms into 'Detective Spica', in the manga *Zodiac P.I.* 2001-2003.^[6]

Jeri Howard is a private investigator in Oakland, California in a series by Janet Dawson begun 1990.

Robin Hudson is a "third-string correspondent" and amateur investigator in a series of books by Canadian journalist and crime novelist Sparkle Hayter 1994-2002.

Irene Huss is a police detective in novels by Swedish writer Helene Tursten 1998-2007.

Sonya Iverson is a NYC news producer in a series of books by Australian fashion journalist Elsa Klensch begun 2004.

Bonnie Indermill is a NYC office temp series by Carole Berry begun 1987.

Dr. Maura Isles is the Commonwealth of Massachusetts' Chief Medical Examiner and a forensic expert working at the Boston Police Department in books by Tess Gerritsen begun *The Apprentice* 2002; played by Sasha Alexander on TV *Rizzoli & Isles* 2010-now.

Hannah Ives is a Chesapeake Bay area breast-cancer survivor in series by Marcia Talley begun 1999.

Kate Ivory is an Oxford romance writer in series by Veronica Stallwood begun 1994.

Jill Jackson is a Sydney cop in series by Leah Giarratano begun 2007.

Gemma James is a Scotland Yard detective in a series by American Deborah Crombie begun 1993.

Smilla Qaaviqaq Jaspersen is an isolated woman who doesn't accept the police conclusion that a neighbour boy's death is accidental and investigates it herself, in Danish author Peter Hoeg's *Miss Smilla's Feeling for Snow* (1992).

Mrs Jeffries is a housekeeper to Scotland Yard Inspector Witherspoon in Victorian England who leads the staff to solve his cases in a series by Emily Brightwell begun 1993.

Jane Jeffry is a Chicago widow with three children who solves murders in a series by Jill Churchill begun 1989.

Brenda Leigh Johnson (Kyra Sedgwick) is the Deputy Chief in the Major Crimes Division at Los Angeles TNT series *The Closer* 2005-now.

Vivian Johnson (Marianne Jean-Baptiste) is an FBI agent on the CBS series *Without a Trace* 2002-2009.

Casey Jones is an unlicensed PI and ex-con, tough and brash, in a series by Katy Munger (co-creator of sexual *Tart Noir*) begun 1997.

Jessica Jones is a New York private detective and journalist and former superhero, the main protagonist of the Marvel comic series *Alias* (2001-4) and *The Pulse* (2004-6), and has subsequently appeared in *The Avengers* and other titles. She is married to Luke Cage. It's notable that most of her back-story is retconned into the history of other characters such as Spider-Man.

Lena Jones is a private investigator and former policewoman in western U.S. in a series by Betty Webb begun 2001.

Jimm Juree is a Thai crime reporter forced to return to a rural area to look after her mother and the rest of her family, in a series by Colin Cotterill begun 2011.

Charlotte Justice is an African-American Los Angeles Police Department Detective in a series by African-American Paula L. Woods begun 1999.

Sarah Kelling is a Beacon Hill, Boston amateur in *The Family Vault* (Sarah Kelling and Max Bittersohn Mystery #1) by Charlotte MacLeod begun 1979.

Irene Kelly is a reporter in *Goodnight Irene* by Jan Burke, begun 1992.

Kitty Keene is a former chorus girl in *Kitty Keene, Inc.* a radio show first broadcast 1937 in Chicago. Played successively by: Beverly Younger, Gail Henshaw and Fran Carlon.^[1]

Kylie Kendall lesbian, former Australian bartender, inherits a private LA detective agency in *The Wombat Strategy* 2004 by Claire McNab,^[8] also known for Claire Ashton and Denise Cleever series.

Joanne Kilbourn is a Saskatchewan political advisor, later political science prof and commentator by Gail Bowen begun 1990. Six of the books were made into movies for television, by Shaftesbury Films and CTV.

Samantha Kinsey is young owner of a mystery bookshop, and amateur sleuth, played by Kellie Martin, in *Mystery Woman*, a US series of made for TV movies debuted 2003.

Jacqueline Kirby is a librarian, then romance novelist, in four books by Barbara Mertz published 1971, 1974, 1984 and 1989.

Jill Kirkendall is a New York City detective played by Andrea Thompson on the ABC series *NYPD Blue* from 1996 to 2000.

Abby Knight runs a flower shop in Indiana in a cozy series by Kate Collins, commenced 2004.

Micky Knight is a New Orleans lesbian private investigator in a series by Jean M. Redmann, commenced 1990 with *Death by The Riverside*.

Wendy Knight is a female detective in the *Knight & Culverhouse* series of books by Adam Croft, commenced 2011 with *Too Close For Comfort*.

Deborah Knott is a judge and daughter of a North Carolina bootlegger in a series of books by American crime novelist Margaret Maron (debuted 1992).

Magdalene La Batarde is a whoremistress in 12th century London in books by Roberta Gellis also writer of historical romances.

Mary Beth Lacey (Tyne Daly) is a New York City police detective on CBS series *Cagney & Lacey* 1982-1988.

Skip Langdon is a former debutante turned New Orleans police officer in a series by Julie Smith (novelist), begun *New Orleans Mourning* 1990.

Meg Langslow is a Yorktown Virginia blacksmith in a comic murder series of books by Donna Andrews (author) begun 1999.

Charlotte La Rue 59, is a New Orleans house cleaner in a series by Barbara Colley begun 2002.

Lauren Laurano is a lesbian New York PI in *Everything You Have is Mine* #1^[9] by Sandra Scoppettone 1991-1999.

Jane Lawless is a restaurateur and amateur investigator in a series of books by American crime novelist Ellen Hart begun 1989.

Loretta Lawson is an amateur investigator in a series of books by English journalist and crime novelist Joan Smith begun 1987.

Aimee Leduc is a French-American private investigator in contemporary Paris in a series by Cara Black begun 1998.

Anna Lee is a private investigator in a series of books by English crime novelist Liza Cody (debuted 1980); Imogen Stubbs in *LWT Anna Lee (TV series)* 1993-4.

Gypsy Rose Lee, the famous stripper, is also an amateur sleuth, in two books 1941 and 1942 by Craig Rice, nom de plume of Georgianna Ann Randolph.

Judith Lee was a teacher of the deaf who used lip reading skills and jujitsu to help her investigations by Richard Marsh begun 1916.

Madison Lee (Demi Moore) is a former private detective in the film *Charlie's Angels: Full Throttle* 2003.

Adrienne Lesniak is a New York City detective played by Justine Miceli on the ABC series *NYPD Blue* 1994-1996.

Catherine LeVendeur is a novice in a convent in 12th Century France who appears in a series of historical mystery novels by Sharan Newman.

Ingrid Levin-Hill is 13 year-old who is mixed up in mysteries in her home town of Echo Falls, in a book series for children aged 10+ debuted 2006 by Peter Abrahams.

Janice Licalsi (Amy Brenneman) is a New York City detective on the ABC series *NYPD Blue* 1993-1994.

Marie Lightfoot is a Florida true-crime author in three books by Nancy Pickard 2000-2002.

Gemma Lincoln runs a Sydney Australia security firm in a series by Gabrielle Lord begun 1999.

Sarah Linden see **Sarah Lund**.

Ann Lindell is a Swedish police inspector in series by Kjell Eriksson begun 1993.

Carol Lipton (Diane Keaton) is a middle-aged Manhattan resident who drags her husband Larry and friends into investigating the supposed death of a neighbour in Woody Allen's *Manhattan Murder Mystery* 1993.

Teresa Lisbon (Robin Tunney) is a senior agent detective that works for California Bureau of Investigation in TV series *The Mentalist* 2008-now.

Dr Eve Lockhart is a forensic pathologist assigned to a cold case squad in the British TV series *Waking the Dead*, subsequently the lead character in *The Body Farm*, a spin off series.

Kate Lockley was a Los Angeles police detective played by Elizabeth Rohm on the WB television network series *Angel* from 2000 to 2001.

Sarah Lund is a police Detective Inspector, played by Sofie Gråbøl, in a 2007 Danish television series *The Killing* (*Forbrydelsen*) in which each episode covers a day in the investigation of a murder. A second Danish series was broadcast in 2009. The series was re-made in English for AMC and broadcast in 2011 with Mireille Enos playing the lead detective, renamed Sarah Linden, with the story transposed to Seattle.

Josefina "Jo" Lupu is a former US Army Ranger and Eureka town deputy played by Erica Cerra on the 2006-2012 Syfy series *Eureka*.

Marti MacAllister is an Illinois police detective in a series of books by Eleanor Taylor Bland (debuted 1992).

Rory Mackenzie is an attorney who returns to her hometown of Ransom River, California, and finds herself in hostage drama in a thriller by Meg Gardiner, who also writes two series featuring Jo Beckett, and Evan Delaney.

Catherine Macleod is an investigative reporter in the western United States in a series debuted 2008 by Margaret Coel.

Rhona MacLeod is a forensic scientist in a series of books by Scottish crime novelist Lin Anderson (debuted 2003).

Claire McCarron is a private investigator in New York in the 1987 CBS television series *Leg Work*.^[10]

D.D. McCall is an L.A. police detective and partner of the title character, played by Stephanie Kramer from 1985-1991 on the NBC series *Hunter*.

Andy McNally is a Police Officer in the 15th Division, played by Missy Peregrym in a Police Drama TV Series *Rookie Blue* debuted 2009 airing on NBC Universal Global Networks in Canada.

Maddie Magellan is a pushy and impatient reporter and crime writer who starts investigations which magician Jonathan Creek resolves, in the BBC series *Jonathan Creek* 1997-2009. Maddie is played by Caroline Quentin.

Gianna Maglione is a lesbian police detective in charge of a Washington D.C. hate crimes unit in a series by Penny Mickelbury commenced 1994.

Lady Harriet Makepeace is policewoman in an elite unit, working with a male partner from a very different background, in the British television series *Dempsey & Makepeace*, aired 1984-86.

Mallory is a police sergeant with a dark past in New York City in a series of books by novelist Carol O'Connell (debuted 1994).^[7]

Munch Mancini is an auto mechanic and amateur sleuth with a dark past in Los Angeles, California in a series of books by deceased novelist Barbara Seranella (1956-2007) (debuted 1997).^[7]

Jane Marple is an elderly amateur investigator in a dozen books by English crime novelist Agatha Christie (debuted 1930). Played by Margaret Rutherford in *Murder, She Said* (1961), *Murder at the Gallop* (1963), *Murder Most Foul* (1964), and *Murder Ahoy!* (1964); by Angela Lansbury in *The Mirror Crack'd* (1980); by Ita Ever in *A Pocket Full of Rye* (1983); and by Helen Hayes in *A Caribbean Mystery* (1983) and *Murder with Mirrors* (1984). Played by Joan Hickson on the 1984-1992 BBC One series *Miss Marple*.

Veronica Mars is a teenage amateur detective played by Kristen Bell on the 2004-2007 UPN/CW series *Veronica Mars*.

Cat Marsala is a freelance investigative reporter in Chicago in a series by Barbara D'Amato commenced 1990.

Lizzy Martin is a doctor's daughter in Victorian England who becomes a lady's companion after her father dies with large debts. She investigates crimes with the help of policeman Ben Ross, in a series commenced 2006 by Ann Granger.

Rina Martin is a former actress, who played a PI on television, in a series by Jane Adams, debuted 2007.

Saz Martin is a private investigator who starts her business with government funding for the unemployed, in a series started 1994 by Stella Duffy.

Kate Martinelli is a police officer in San Francisco, California in a series of books by American crime novelist Laurie R King (debuted 1993).

Sister Mary Helen is an elderly crime solving nun in San Francisco, debuted 1984 in a series by Sister Carol Anne O'Marie (1933-2009), a nun in the order of St Joseph of Carondelet.

Daphne Matthews is a forensic psychologist in a series of books by American suspense novelist Ridley Pearson (debuted 1988).

Cassie Mayweather is a homicide detective played by Sandra Bullock in 2002 film *Murder by Numbers*.

Blue McCarron is a reclusive lesbian social psychologist appearing in two novels by Abigail Padgett, who also writes a series featuring Bo Bradley.

Jessica McCay is a detective played by Simone McAullay on the 2008 Nine Network series *The Strip*.

Sharon McCone is a California private detective in a series of books by American crime novelist Marcia Muller (debuted 1977).

Ali McCormack was the police sergeant in charge of the Cold Squad in the Canadian TV series of that name.

Connie McDowell is a New York City detective played by Charlotte Ross on the ABC series *NYPD Blue* from 1998 to 2004.

Sally McMillan solved crimes with husband police commissioner 'Stewart McMillan' in the TV series *McMillan and Wife* which starred Rock Hudson and Susan St James and aired 1971-1977.

Maxine McNab is a widow in her 60s, travelling in her Winnebago with her miniature dachshund, Stretch, in books by Sue Henry.

Elizabeth McPherson is a detective in a series of books by American crime novelist Sharyn McCrumb (debuted 1984).

Stoner McTavish is a lesbian travel agent in Boston, Massachusetts in droll humored mystery books with a bit of the macabre, 1985-1997 by Sarah Dreher (1937–2012).

Patricia "Paddy" Meedhan is Glaswegian journalist and investigator in a series of books by Scottish crime novelist Denise Mina (debuted 2005).

Carlotta Milburn is a Long Island socialite who, with her husband Tony, must solve a mystery which happened the night before in a wild party, in a mystery comedy film of 1935, *Remember Last Night?* featuring Constance Cummings.

Kinsey Millhone is a private investigator and former policewoman Santa Teresa, California in the "alphabet mystery" series of books by American crime novelist Sue Grafton (debuted 1982).

Tess Monaghan is a private investigator and former journalist in Baltimore in a series of books by American journalist and crime novelist Laura Lippman (debuted 1997).

Lindsay Monroe is a New York City detective and crime scene investigator played by Anna Belknap in the CBS series *CSI: New York* 2005–present.

Victoria Moretti is deputy sheriff to Walt Longmire, Wyoming sheriff, in a book series commenced 2004 by Craig Johnson, and in the TV series played by Katee Sackhoff.

Debra Morgan is a police detective in the *Dexter* series of books by American crime novelist "Jeff Lindsay" (debuted 2004); played by Jennifer Carpenter on the 2006-present Showtime series *Dexter*.

Nora Mulcahaney is a police detective in books by Lillian O'Donnell, appearing in 17 books beginning in 1972.

Kate Mulcahy is a reporter in Atlanta, Georgia in books by reporter Celestine Sibley. Kate first appeared in 1958 in *The Malignant Heart*, as Katy Kincaid, along with her future husband, policeman Lieutenant Mulcahy. Her character returned to solve mysteries in five books published 1991-1997.

Alex Munday is a private detective played by Lucy Liu in the 2000 film *Charlie's Angels* and 2003 sequel *Charlie's Angels: Full Throttle*.

Jill Munroe is a private detective played by Farrah Fawcett on the ABC series *Charlie's Angels* 1976-1977.

Kris Munroe is a private detective played by Cheryl Ladd on the ABC series *Charlie's Angels* 1977-1981.

Laura Murphy is a New York City detective played by Bonnie Somerville on the ABC series *NYPD Blue* 2004-2005.

Molly Murphy is a private detective in 19th century New York City in a series of books by English crime novelist "Rhys Bowen" (debuted in 2001).

Ruby Murphy is a museum worker and accidental investigator in a series of books by American poet and crime novelist Maggie Estep (debuted in 2003).

Grace Nakimura is an assistant and eventually investigator for titular protagonist Gabriel Knight in adventure game series created by Jane Jensen from 1993.

Victoria "Vicki" Nelson is a medically retired police officer turned private investigator in Tanya Huff's *Blood Ties* series 2007-2008.

Elizabeth "Lizzie" Netwon is the title character of the Korean manhwa *Lizzie Newton: Victorian Mysteries*. In the 1864 London universe of *Sherlock Holmes*, she is a mystery writer under the male pseudonym of Logica Docens. She solves actual mysteries aided by Edwin White, her steward, fiancé and former barrister.

Thursday Next is a Literatec, literary detective in an alternate England by Jasper Fforde in series begun 2001.

Pam North is wife of publisher Jerry and solves murders with him, in: newspaper vignettes and short stories written in the 1930s; a Broadway play and a film in the early 1940s; novels 1940–1963; and TV dramas 1946 and 1952-1954. Richard Lockridge created newspaper pieces and short stories, and co-wrote novels with wife Frances. The Mr. and Mrs. North series had solvable puzzles, a humorous domestic environment, New York locale, and socio-political commentary.

Brandy O'Bannon is a reporter in a series set in Florida by Ann Turner Cook, commenced 2001.

Kate O'Donnell is a photographer working in 1960s London in a series of books by Patricia Hall first appearing in 2011.

Maureen O'Donnell is an engaging survivor in three books set in Glasgow by Denise Mina.

Shay O'Hanlon is a coffee shop owner drawn into various capers in a series set in Minnesota by Jessie Chandler, commencing in 2011.

Juliet O'Hara is a police detective in Santa Barbara, California played by Maggie Lawson on the 2006–present USA series *Psych*.

Ariadne Oliver is a detective novelist who attempts to assist and guide Hercule Poirot in some of Agatha Christie's novels, but who usually gets things thoroughly wrong. A lot of her books are parodies of Agatha's own work.

Christie Opara is a police detective in New York City in a trilogy of books by American crime novelist and former police detective Dorothy Uhnak (debuted 1968; last book 1970).

Rita Ortiz is a New York City detective played by Jacqueline Obradors on the ABC series *NYPD Blue* from 2001 to 2005.

Mrs. Pargeter is a widow with a shadowy past who solves uncanny mysteries in a series of books by English crime novelist Simon Brett begun 1986. Pargeter is the real surname of Cadfael creator Ellis Peters.

Audrey Parker is an FBI agent played by Emily Rose on Syfy *Haven (TV series)* 2010-now.

Penny Parker is a high school detective in a series by Mildred A. Wirt Benson (also authored some Nancy Drew) 1939 -1947.

Amelia Peabody is a Victorian spinster in 1884 whose interest in Egyptology leads to marry Emerson and live among pyramids, solving crimes in the Amelia Peabody series by American Elizabeth Peters begun 1975.^[11]

Delia Peabody is a NYC cop under Eve Dallas in the futuristic ...in Death series by American J. D. Robb begun 1995.

Sister Pelagia is an Orthodox nun and teacher in 1890s provincial Russia girls' school in three novels by Boris Akunin.

Professor Karen Pelletier is an amateur sleuth in a college setting in a series by Joanne Dobson begun 1997.

Lucinda Pierce is a homicide detective in Virginia in a book series of the same name by true-crime writer Diane Fanning begun 2008.

Anna Pigeon is a park ranger in a series of books by American Nevada Barr begun 1993.

Melinda Pink is a magistrate and climber in a series of books by British climber and crime novelist Gwen Moffat begun 1973.

Stephanie Plum is a New Jersey bounty hunter in a comic mystery series by American Janet Evanovich begun 1994; acted by Katherine Heigl in comedy murder mystery *One for the Money (film)* 2012.

Emily Pollifax is an elderly widow who volunteers for the CIA and has to solve mysteries to get out of trouble in series by Dorothy Gilman begun 1966.^[12] Played by Rosalind Russell in *Mrs Pollifax - Spy* 1971; by Angela Lansbury in *The Unexpected Mrs Pollifax* 1999.^[13]

Eugenia Potter in recipe-based three books by Nancy Pickard 1992-2001.

Beatrice Potter, the children's author, is a solver of mysteries in a series by Susan Wittig Albert.

Eleanor 'Nell' Pratt is an amateur sleuth in a cozy series set in the world of museums by Sheila Connolly begun 2010.

Amy Prentiss was a young female Chief of Detectives in the San Francisco Police Department, in a short-lived TV series of the same name, screened 1974-75 as part of NBC Mystery Movie.

Josie Prescott is an antiques appraiser in a series by Jane Cleland begun 2000.

Sandra Pullman Amanda Redman is a Detective Superintendent in charge of UCOS (Unsolved Crime and Open Case Squad) in BBC *New Tricks* (TV series) begun 2005.^[14]

Lucy Pym is a popular psychologist who puzzles out a crime in a physical training college for girls in *Lucy Pym Disposes* 1946 by Josephine Tey,^[15] more famous for her series on Scotland Yard Inspector Alan Grant.

Faye Quick is a 1943 Manhattan secretary who takes a detective agency when her boss is drafted, in *This Dame for Hire* by Sandra Scoppetone begun 2005,^[16] also famous for .

Sarah and Meg Quilliam are sisters, owner and chef of an Inn in Hemlock Falls in a cozy series by Claudia Bishop begun 1993.

Nina Quinn is a landscaper in a series by Heather Webber (author) begun 2004.

Agatha Raisin is an impatient and nosy retired publicist who starts her own detective agency in an English village for a book series begun 1992 by MC Beaton (Marion Chesney), also author of Hamish Macbeth series. Penelope Keith in some BBC radio adaptations.

Precious Ramotswa is a Batswana private detective in *The No. 1 Ladies' Detective Agency* series by Alexander McCall Smith begun 1998; Jill Scott BBC One series *The No. 1 Ladies' Detective Agency* 2008-2009.

Sonie "Sunny" Randall is a private investigator in a series of books by American crime novelist Robert B. Parker begun 1999.

Sheila Ray is a private investigator in a series of novels and stories by Indian English novelist Ashok K. Banker begun 1992 and credited as the first Indian PI in fiction.

Monica Reyes is an FBI agent played by Annabeth Gish on the Fox series *The X-Files* 2001-2002.

Ali Reynolds goes home to Arizona after her job and husband are taken by younger women, and finds trouble in a book series by J. A. Jance begun 2006.

Louise Rick is Detective Inspector in Copenhagen in a series by Sara Blædel begun 2005.

Jane Rizzoli is a homicide detective in Boston in a series of books by American crime novelist Tess Gerritsen begun 2001; Angie Harmon in TNT series *Rizzoli & Isles*, begun 2010.

Molly Robertson-Kirk was the head of the "Female Department" of Scotland Yard in a series of short stories by British novelist Emma Orczy (debuted 1910).

Anne Rodway is a poor needlewoman who investigates the death of her friend from a blow to the head, in a story in diary form by Wilkie Collins first published in Dickens' *Household Words* in 1856.

Eleanor Roosevelt, the real First Lady, is an amateur sleuth in a string of books 1985-2005 by Eleanor Roosevelt's son Elliot Roosevelt.

Benny Rosato is an attorney in an all-female law firm in Lisa Scottoline's series of legal thrillers set in Philadelphia. Benny is the lead character in the first book *Legal Tender*, and in *Think Twice* and *Dead Ringer*; other lawyers in the firm lead in the other books.

Ruby Rothman is a rabbi's widow in Eternal, Texas, who solves crimes in a series by Sharon Kahn, begun 1998.

Lillian Rush is a cold case detective in Philadelphia; Kathryn Morris on CBS *Cold Case (TV series)* 2003-2010.

Diane Russell (Kim Delaney) is a New York City detective in ABC series *NYPD Blue* 1995-2003.

Mary Russell is an amateur detective and wife of Sherlock Holmes in a series of books by American crime novelist Laurie R. King, begun 1994.

Lisbeth Salander is a computer hacker and private investigator in the *Millennium Trilogy* by Swedish journalist and novelist Stieg Larsson begun 2005; (Noomi Rapace) in *The Girl with the Dragon Tattoo (2009 film)*, *The Girl Who Played with Fire (film)*, and *The Girl Who Kicked the Hornets' Nest (film)*.

Dylan Sanders (Drew Barrymore) is a private detective in *Charlie's Angels (film)* 2000 and sequel *Charlie's Angels: Full Throttle* 2003.

Kay Scarpetta is the Chief Medical Examiner for Virginia in a series of books by American crime novelist Patricia Cornwall begun 1990.

Goldy Schulz is a caterer and amateur detective in Colorado in a series of books by American Diane Mott Davidson begun 1992.

Abby Sciuto (Pauley Perrette) is a forensic specialist working for the Naval Criminal Investigation Service in the CBS series *NCIS*, first broadcast 2003.

Ann Scotland (Arlene Francis) was a private investigator in *The Affairs of Ann Scotland*, a radio show produced in Hollywood October 1946-Jan 1947.^[11]

Emma "Scribbs" Scribbins (Lisa Faulkner) is a detective sergeant ITV series *Murder in Suburbia* 2004-2005.

Dana Katherine Scully (Gillian Anderson) is an FBI agent on Fox series *The X-Files* 1993-2002, and *The X-Files: I Want to Believe* film 2008.

Emily D. Seeton, aka Miss Seeton or MissEss, is a retired art teacher who provides insights to the police in a humorous British cosy series begun 1968 by Heron Carvic and continued by two other authors.

Mary Shannon (Mary McCormack) is a United States Marshal in Albuquerque, New Mexico on the USA series *In Plain Sight* 2008-now.

Wollie Shelley is a small business owner and greeting card designer mixed up in FBI and other cases for a 'Dating' themed series by Harley Jane Kozak, begun 2004.

Sherlock "Sheryl" Shellingford (シャーロック・シェリンフォード Shārokku Sherinfōdo) is a detective with the gift of telekinesis in the Milky Holmes Detective Agency – staffed by four girls – in the Tantei Opera Milky Holmes media franchise.

Jun Shibata is a quirky and gifted police detective, played by Miki Nakatani, who deals with unsolved cases in the TV drama and film *Keizoku*.

Rei Shimura is an antiques expert and amateur detective in a series of books by English-American novelist Sujata Massey (debuted 1997).

Naoto Shirogane is a young detective in the 2008 role-playing video game *Shin Megami Tensei: Persona 4*

Jemima Shore is an investigative reporter and amateur detective in a series of books by Irish novelist Antonia Fraser begun 1977; Maria Aitken in ITV miniseries *Quiet as a Nun* 1978, and Patricia Hodge on ITV series *Jemima Shore Investigates* 1983.

Kate Shugak is a former District Attorney in Anchorage, Alaska in a series of books by American Dana Stabenow begun 1992.

Jo Beth Sidden is a trainer of bloodhounds in a series set in southern USA by Virginia Lanier (1930-2003) 1995-2003.

Sara Sidle is a crime scene investigator played by Jorja Fox on the 2000-present CBS series *CSI: Crime Scene Investigation*.

Maud Silver is a retired governess turned amateur detective in a series of books by British crime novelist Patricia Wentworth (debuted 1928).

Georgia Skeehan is a fire marshal in a series by Suzanne Chazin, commenced 2001.

Ema Skye is a detective in the 2007 visual novel video game *Apollo Justice: Ace Attorney*.

Ruby Skye the teenage namesake of Ruby Skye PI (web series).

Ernesta Snoop and **Gwendolyn Snoop Nicholson** were two elderly sisters, played by Helen Hayes and Mildred Natwick, who solved mysteries in *The Snoop Sisters*, a five episode TV series aired 1972-1974 as part of the NBC Mystery Movie.

Anna Southwood is a detective in a series of books by Australian crime novelist Jean Bedford (debuted 1990).

Samantha Spade is an FBI agent played by Poppy Montgomery on the 2002-2009 CBS series *Without a Trace*.

Diana Spaulding is a late 19th-century journalist in a book series debuted 2004 by Kathy Lynn Emerson.

Isabel Spellman is a member of a family who run a private investigation agency in San Francisco in novels by Lisa Lutz (debuted 2007).

Sookie Stackhouse is a telepath with a vampire boyfriend in *The Southern Vampire Mysteries* by American mystery novelist Charlaine Harris; played by Anna Paquin on the 2008-present HBO series *True Blood*.

Vera Stanhope is a police Detective Chief Inspector in a book series commenced 1999 by Ann Cleeves and in the ITV series *Vera* adapted from the books, first broadcast May 2011.

Clarice Starling is an FBI agent in the 1988 novel *The Silence of the Lambs* and its 1999 sequel *Hannibal*, both by Thomas Harris; played by Jodie Foster in the 1991 film *The Silence of the Lambs*, and by Julianne Moore in the 2001 sequel *Hannibal*.

Serena Stevens is a New York City detective played by Saffron Burrows on the USA series *Law & Order: Criminal Intent* 2010-now.

Roberta Steel is a detective inspector in a series of books by Scottish crime novelist Stuart MacBride begun 2005.

Violet Strange is a debutante and amateur detective in a series of stories by American poet and novelist Anna Katharine Green begun 1878; Teresa Gallagher in BBC Radio 4 adaptation of "The Golden Slipper".

Mary Sullivan (Betty Garde) was an NYPD officer in *Policewoman*, an ABC radio drama 1946-7.^[1]

Lady Rose Summer is an independent-minded Edwardian debutante from a wealthy family in a series by Marion Chesney begun 2003.

Cassie Swann is an expert bridge player and amateur detective in a series of books by "Susan Moody" begun 1993.

Nell Sweeney is a governess in Boston after the Civil War, in a series by P B Ryan begun 2003.

Hannah Swensen is the owner of The Cookie Jar with "slay-dar", radar for murder, in Lake Eden, Minnesota for the Joanne Fluke murder-romance-recipe mysteries begun 2003.

Casey Shraeger is a New York City police played by Amber Tamblyn on the ABC series *The Unusuals* 2009.

Laetitia Talbot is an archeologist in 1920s Europe in a book series by Barbara Cleverly.

Caitlin Todd is a Naval Criminal Investigative Service agent played by Sasha Alexander on the CBS series *NCIS* from 2003 to 2005.

Aurora Teagarden is a small town librarian and mystery novel fan in the first mystery series by Charlaine Harris, debuted 1990.

Jane Tennison is a Detective Chief Inspector at Scotland Yard played by Helen Mirren in the ITV *Prime Suspect* series, aired between 1991 and 2006. In the 2011 American television remake (broadcast on NBC), she is a New York City police detective played by Maria Bello.

Sue Thomas is a deaf FBI agent played by Deanne Bray on the 2002-2005 CTV/PAX series *Sue Thomas: F.B.Eye*.

Kay Tracey is a Nancy Drew—like 16 year old girl detective in a series published 1934-1942 under the name Frances K Judd, a house pseudonym of the Stratemeyer Syndicate. The books were revised and re-issued several times after initial publication, most recently in the 1980s.

Melanie Travis is a school teacher and amateur dog-show detective in a series of books by American crime novelist Laurien Berenson (debuted 1995).

Anna Travis is a Detective Inspector in a series of books 2004-2009 by English writer Lynda La Plante adapted for television as *Above Suspicion* which screened from 2009 with Kelly Reilly playing Travis.

Michael Tree ('**Ms. Tree**') takes on her husband's investigation business after he is murdered, in a comic book series 1981-1993 by Max Allan Collins and in his 2007 novel, *Deadly Beloved*.

Elizabeth Tucker is a baker in contemporary Salem, Massachusetts, in the paranormal-themed "Unmentionables" cosy series begun 2010 by Janet Evanovich.

Frances "Frankie" Tully is a detective played by Vanessa Gray on the 2008 Nine Network series *The Strip*.

Claudia Valentine is a Sydney PI in a series by Australian Marele Day begun 1988.

Mary Vance (Joan Blondell) inherits her uncle's detective agency and works with a police detective (Dick Powell), in *Miss Pinkerton, Inc.* a radio program from 1941.^[1]

Harriet Vane, later Lady Peter Wimsey, is first a suspect then wife of Lord Peter Wimsey in short stories and three books by Dorothy Sayers 1998-2010 (by Jill Paton Walsh based on an uncompleted manuscript by Sayers); played by Constance Cummings in *Busman's Honeymoon* 1941 (*Haunted Honeymoon* in U.S.) and by Harriet Walter in BBC adaptations begun 1997.

Tessa Vance is a young female homicide detective in two books by Australian Jennifer Rowe; played by Lucy Bell in Australian TV series *Murder Call* 1997-2000.

Emma Victor is a lesbian San Francisco PI in series by Mary Wings, begun 1986.

Johanna Vik is a former FBI profiler returned home to Norway, working with Adam Stubo in a series by Norwegian Anne Holt begun 2006.

Ineke Valence is a tough-talking prohibition era vigilante for hire in the forthcoming *The Angel Series* by Max Davine which began in 2013.

- Hilda Wade** is a nurse who solves crimes with a medical theme in stories by Grant Allen (early 20th century).
- Hetty Wainthropp** is a retiree and amateur investigator played by Patricia Routledge on the 1996-1998 BBC One series *Hetty Wainthropp Investigates*.
- Renee Walker** is an FBI agent played by Annie Wersching on the Fox series *24* from 2009-2010.
- Rachel Walling** is an FBI agent in five books – *The Poet*, *The Narrows*, *Echo Park*, *The Overlook*, and *The Scarecrow* – by American crime novelist Michael Connelly (debuted 1996).
- Penny Wanawake** is a model and amateur investigator in a series of books by British crime novelist "Susan Moody" (debuted 1984).
- D D Warren** is a police detective in Boston in a series debuted 2005 by Lisa Gardner.
- Victoria Iphigenia "Vic" Warshawski** is a private investigator in Chicago in a series of books by American crime novelist Sara Paretsky; played by Kathleen Turner in the 1991 film *V.I. Warshawski*.
- Stella Warwick** is a young widow who travels to New Guinea to learn more about her husband's death, in the 1952 Edgar Award winning novel *Beat Not the Bones* by Charlotte Jay.
- Amelia Watson** is the second wife of Dr. Watson, and an amateur sleuth, in two novels and many short stories by Michael Mallory (debuted 1995).
- Bailey Weggins** is a true crime writer for magazines in a book series debuted 2004, by magazine editor Kate White.
- Helen West** is a driven prosecutor with a keen sense of justice in a book series 1988-1996 by Frances Fyfield, twice adapted for television, with Helen played firstly by Juliet Stevenson^[17] and then by Amanda Burton.^[18]
- Honey West** is a private detective in a series of eleven books by "G. G. Fickling" (debuted 1957); played by Anne Francis on the 1965-1966 ABC series *Honey West*.
- Megan Wheeler** is a New York City detective played by Julianne Nicholson on the NBC/USA series *Law & Order: Criminal Intent* from 2006 to 2009.
- Blanche White** is a domestic worker who investigates mysteries in a series commenced 1992 by Barbara Neely.
- Jane Whitefield** is a detective in a series of books by American mystery novelist Thomas Perry (debuted 1995).
- Eve Whitfield** is a detective (played by Barbara Anderson) on "Ironsides" (1967–71)
- Hanne Wilhemsen** is a wheelchair-bound retired police inspector in a book series debuted 1993 by Norwegian Anne Holt.
- Lila Wilkins** is a former reporter, employed by literary agency, in *Buried in a Book* (2012), the first book in a proposed series by Lucy Arlington.
- Catherine Willows** is a crime scene investigator played by Marg Helgenberger on the 2000-present CBS series *CSI: Crime Scene Investigation*.
- Hildegard Withers** is a school teacher and amateur investigator in a series of books by American mystery novelist Stuart Palmer (debuted 1931). Played by Edna May Oliver in the films *The Penguin Pool Murder* (1932), *Murder on the Blackboard* (1934), and *Murder on a Honeymoon* (1935); by Helen Broderick in *Murder on a Bridle Path* (1936); by ZaSu Pitts in *The Plot Thickens* (1936) and *Forty Naughty Girls* (1937); and by Eve Arden in *A Very Missing Person* (1972).
- Hannah Wolfe** is a private investigator in a trilogy of novels – *Birth Marks*, *Fatlands*, and *Under My Skin* – by English novelist Sarah Dunant (debuted 1991).
- Shelby Woo** is the title teen detective on *The Mystery Files of Shelby Woo* which screened 1996-1998 on Nickelodeon.
- Sheil B. Wright** created by Ann Morven is a dunce at deduction but well versed in human folly. These whodunits blend chills and chuckles (2012) *The Right Royal Bastard*, *Murder Piping Hot*, *The Seventh Petal*, and *The Killing of Hamlet*.
- Xie Yaohuan** (谢瑶环) is a fictional Tang Dynasty female detective-official who solves several mysterious cases during the reign of the female emperor Wu Zetian in the Chinese television series *Da Tang Nü Xun An* first broadcast 2011 on Dragon TV.
- Bubbles Yablonsky** is a high-energy beautician and rookie journalist who supplies beauty product recipes in screwball mysteries by Sarah Strohmeyer begun 2001.
- Nero Yuzurizaki** (讓崎 柰子 Yuzurizaki Nero?) is a girl detective with the gift of controlling machines through use of a piece of metal – and is an operative of the Milky Holmes Detective Agency in various products by the Tantei Opera Milky Holmes media franchise.
- Charlie Zailer** is a policewoman in psychological crime novels by Sophie Hannah, debuted 2006 with *Little Face*. Charlie was played by Olivia Williams in a 2011 two part television drama, *Case Sensitive*, based on Hannah's 2008 novel *The Point of Rescue*.